TÜRK EDEBİYATI TARİHİ

3

T.C. KÜLTÜR VE TURİZM
BAKANLIĞI

TÜRK EDEBİYATI TARİHİ

3

TÜRK EDEBİYATI TARİHİ

3

Editörler
Talât Sait Halman (Genel editör)
(ö. 05.12.2014)
Mustafa İsen (Genel editör)
Osman Horata (Genel editör)
Yakup Çelik
Nurettin Demir
Mehmet Kalpaklı
Ramazan Korkmaz
M. Öcal Oğuz

T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI YAYINLARI

© T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü
3106-3

Kültür eserleri dizisi: 403

ISBN 978-975-17-4089-2 (takım)
ISBN 978-975-17-4094-6 (3.cilt)

www.kulturturizm.gov.tr
e-posta: yaphaz@kulturturizm.gov.tr

Türk edebiyatı tarihi / Editörler Talat Sait Halman … [v.b.].-3. bsk.
- Ankara : Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018.

...c.<3> ; 24 cm. - (Kültür ve Turizm Bakanlığı
yayınları ; 3106-3. Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü
kültür eserleri dizisi ; 403)
ISBN 978-975-17-4089-2 (tk.)
ISBN 978-975-17-4094-6 (3.c.)

I. Halman, Talat Sait. II. Seriler.

810.09

Editörler
Talât Sait Halman (Genel editör) (ö. 05.12.2014)
Mustafa İsen (Genel editör)
Osman Horata (Genel editör)
Yakup Çelik
Nurettin Demir
Mehmet Kalpaklı
Ramazan Korkmaz
M. Öcal Oğuz

Tasarım Uygulama
Ersu Pekin
Funda Bilecen

Yazım-düzeltme
Süer Eker
Beyhan Uygun Aytemiz

Yazışma
Neslihan Coşkun
Ramazan Sıkı

Baskı
Ses Reklamcılık Pazarlama Turizm Sanayi ve Tic. Ltd. Şti
Kazım Karabekir Cad. No: 7/4 Altındağ/ANKARA
e-posta: ses@sesreklam.net

Genişletilmiş ve Gözden Geçirilmiş 3.baskı
2000 adet

Basım yeri, tarihi
Ankara, 2018

Özel teşekkürler
Yazıların incelenmesinde hakem olarak katkıda bulunan öğretim üyelerine; kaynakların ve alıntıların kontrolünü titizlikle gerçekleştiren Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü öğrencileri Alphan Akgül, M. Sıla Arlı, Yalçın Armağan, Günil Özlem Ayaydın-Cebe, Fırat Caner, Murat Cankara, Hülya Dündar, Tuba İsen-Durmuş, İrfan Karakoç, Sevim Kebeli, Nilay Özer, Ali Serdar, Reyhan Tutumlu, Seda Uyanık'a; Türk Edebiyatı Kronolojisini hazırlayan Firdevs Canbaz ve Emine Tuğcu'ya; yazışma ve düzeltmelerdeki katkıları için Ceyda Akpolat, Ela Şengündüz, Seçil Aybay Bıyıklı, Songül Sezen ve Çiğdem Gürbüzer, Murat Kazancı ve Fazilet Özlük'e; eserin 3. baskısının gerçekleşmesinde emeği geçen Bakanlık mensupları Neslihan Coşkun ve Ramazan Sıkı'ya teşekkürler…

İçindekiler

8 Kısaltmalar

11 Yazım ilkeleri

17 - 403 VII. Batı medeniyetine yöneliş: Modernleşme Dönemi (1860-1923)

19 Modernleşme Dönemi (1860-1923) Türk edebiyatının tarihî, sosyo-kültürel temelleri

21 1. Yenileşmenin tarihî, sosyo-kültürel ve estetik temelleri *Ramazan Korkmaz*

21 Dünyadaki aydınlanmacı süreç ve 19. yüzyıl

23 Osmanlı'nın genel durumu ve surdaki gedik; güven sendromu

27 Değişen dünyanın Osmanlı'ya çarpması ve bozgunun şok dalgaları

30 Düzensizliğe karşı yeni düzen arayışı; Tanzimat/ yahut/ Osmanlı modernleşmesi

30 a. Hazırlık dönemi ve ilk denemeler

31 b. Okullar-tercümeler-gazeteler

36 c. Tanzimat Fermanı

38 ç. Modernliğin öncüleri

51 2. Edebiyatta etkilenme *Kemal Özmen*

51 Edebiyatta etkilenmenin doğası üzerine

55 Bir etkilenme örneği: Batı/Fransız etkisinde modern Türk debiyatının doğuşu

63 3. Çeviri (1860-1923) *Emel Kefeli*

75 Osmanlı'nın son Encümen-i Şuara'sı *M. Kayahan Özgül*

77 Encümen-i Şuara

79 1. Encümen-i Şuara mensuplarını bir araya getiren sebepler

80 2. Encümen-i Şuara toplantıları

81 Encümen müdavimlerinin sosyal fikirleri ve siyasi eğilimleri

83 Encümen-i Şuara'nın edebiyat görüşü

83 1. Şiir dilindeki arayışlar

84 2. Bedii tefekkürdeki değişme

86 Encümen-i Şuara'nın ardından

90 Tanzimatçılar: Yenileşmenin öncüleri (1860-1896) *M. Orhan Okay*

90 Tarihî, sosyo-kültürel bağlam

97 Şiir

103 Tiyatro
107 Hikâye ve roman
115 Doğu-Batı arasında: Ara nesil *Mahmut Babacan*
119 Ara nesil'e göre "edebiyat"ın tanımı ve işlevi
121 Şiir
124 1. Ara Nesil'e göre vezin ve kafiye
125 2. Ara Nesil ve şiirde yenilikler
126 3. Ara Nesil ve mensur şiir
127 Tenkit
133 Roman ve hikâye
137 Tiyatro
141 Servet-i Fünun Topluluğu (1876-1901) *Ramazan Korkmaz*
141 Tarihî, sosyo-kültürel bağlam
146 Abes-muktebes tartışması ve Servet-I Fünun'un oluşumu
148 Şiir
148 1. İzleksel birikim
161 2. İmge yapısı
165 3. Genel özellikleri
166 Roman
166 1. Yazar kadrosu ve iki temel roman; *Aşk-ı Memnu/ Eylül*
177 2. Genel özellikleri
179 Öykü
180 Diğer türler
184 Fecr-i Ati Topluluğu (1909-1912) *Cafer Gariper*
184 Tarihî, sosyo-kültürel bağlam
186 Topluluğun kuruluşu ve sanat anlayışı
190 Şiir
201 Mensur şiir ve fantaziyeler
204 Tiyatro
206 Hikâye
209 Roman
210 Edebiyat teorisi ve estetik
212 Edebiyat tarihi
213 Eleştiri
217 Topluluğun dağılışı
222 Yankısız yönelişler: Nev-Yunaniler ve Nayiler *Cafer Gariper*
222 Nev-Yunaniler
228 Nayiler
234 Belagatten retoriğe teori arayışları *Kâzım Yetiş*

249 Tenkit (1860-1923) *Bilge Ercilasun*
250 Tanzimat Devri
251 1. Edebiyatta romantizm
261 2. Edebiyatta realizm
263 3. Edebiyatta orta görüş
264 4. Dil ve retorik çalışmaları
265 Servet-i Fünun Devresi (1896-1901) ve sonrası (1901-1908)
271 Servet-i Fünun dışı tenkit
276 İkinci Meşrutiyet Devri (1908-1923)
276 1. Fecr-i Ati Dönemi (1909-1913)
277 2. Türkçü tenkit (1911-1923)
288 3. Türkçülük dışındaki tenkit (1911-1923)
291 Mensur şiir *İsmail Çetişli*
297 İlk mensur şiir denemeleri
298 Edebiyat-ı Cedide topluluğunun mensur şiir karşısındaki tavrı
300 Edebiyat-ı Cedide sonrasında mensur şiir
301 Mensur şiirin nitelikleri
308 Millî Edebiyat Dönemi (1911-1923) *Şerif Aktaş*
308 Millî Edebiyat kavramı ve Millî Edebiyat Dönemi
309 Türkiye Türklerinde Millî Edebiyatın oluşumu
316 Şiir
316 1. Türkçü şiir
330 2. Halkın yaşama biçimi ve değerler dünyasını konu alan şiir ve manzum metinler
333 3. Saf şiir
340 Hikâye
340 1. Millî Edebiyat zevk ve anlayışına bağlı hikâye
355 2. XIX. Yüzyıl sonu ve XX. Yüzyıl başlarında hikâyede yerli renk gerçekçiliği
358 3. XX. Yüzyıl başlarında naturalist hikâye ve Selahattin Enis
360 Roman
362 1. Batılılaşma ile yerli olanın karşılaşması
369 2. Sosyal yapıda bozulma
370 3. Devlet düzeninde bozulma
372 4. Yeni yönetim arayışı düşüncesi
377 5. Abdülhamit dönemi yönetiminden duyulan korku ve tedirginlik
379 6. İdealist-yönetim çatışması ve jurnalcilik
381 7. Aile hayatında çözülme ve yeni aileye geçiş
388 8. Eğitim problem
393 9. Romanlarda mekân
400 Edebiyat dergileri (1865-1923) *Erdoğan Erbay*

Kısaltmalar

age./agy.	adı geçen eser/yapıt/yazı
AKM	Başbakanlık Atatürk Yüksek Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi
Ar.	Arapça
AÜ	Ankara Üniversitesi
ATAÜ	Erzurum Atatürk Üniversitesi
b.	bin, ibn
bibl.	bibliyografya
bk.	bakınız
Böl.	bölüm
bs.	baskı, basım
BÜ	Boğaziçi Üniversitesi
C.	cilt
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
çev.	çeviren
ÇÜ	Çukurova Üniversitesi
d.	doğumu
DİA	Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi İstanbul 1988
DLT	Divanü Lügâti't –Türk
DT	doktora tezi
DTCF	Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi
ed.	editör (yayımcı)
Ef.	efendi
EF	Edebiyat Fakültesi
EI	The Encyclopaedia of Islam (new edition), Leiden 1954
Ens.	Enstitü, enstitüsü
EÜ	Ege Üniversitesi
Fak.	fakülte
Far.	Farsça
fas.	fasikül
Fr.	Fransızca
FÜ	Fırat Üniversitesi
GÜ	Gazi Üniversitesi
H.	hicrî
HAGEM/HAKAD	Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme

	Genel Müdürlüğü
HÜ	Hacettepe Üniversitesi
hzl.	hazırlayan
İA	İslâm Ansiklopedisi I-XIII İstanbul 1940-1988.
İng.	İngilizce
İÜ	İstanbul Üniversitesi
JTL	Journal of Turkish Literature Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Ankara 2005
JTS	Journal of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları Harvard, Massachusetts 1977
KB	Kutadgu Bilig
KB	Kültür Bakanlığı
KTB	Kültür ve Turizm Bakanlığı
Ktp.	kütüphane, kütüphanesi
M.	miladi
mad.	madde
MEB	Millî Eğitim Bakanlığı
MF	Millî Folklor Ankara 1984
MİFAD	Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırmaları Dairesi
MK	Millî Kütüphane
M.Ö.	milattan önce
M.S.	milattan sonra
Mtb.	matbaa, matbaası
MÜ	Marmara Üniversitesi
nşr.	neşreden
No./ Nu./Nr.	numara
Osm.	Osmanlıca, Osmanlı Türkçesi
ö.	ölümü
örn.	örnek
Rus.	Rusça
s.	sayfa
S.	sayı
sad.	sadeleştiren
sal.	saltanat, saltanatı
SBE	Sosyal Bilimler Enstitüsü
SÜ	Selçuk Üniversitesi
T.	Türkçe
TA	Türk Ansiklopedisi

	I-XXXIII, Ankara 1943-1986
TATV	Türk Kültürünü Araştırma ve Tanıtım Vakfı
TCYK	Tarih-Coğrafya Yazmaları Katalogu
TD	Türk Dili Türk Dil Kurumu Ankara 1951
TDA	Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi İstanbul 1949
TDAY	Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten Ankara 1953
TDEA	Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi İstanbul 1976
TDED	Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü İstanbul 1970
TDK	Türk Dil Kurumu
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
TKAE	Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü
TM	Türkiyat Mecmuası İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
TOEM	Tarih-i Osmani Encümeni Mecmuası İstanbul 1338-1341
trc.	tercüme eden, tercüme
TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
TTK	Türk Tarih Kurumu
TÜYATOK	Türkiye Yazmaları Toplu Katalogu
Ty.	Türkçe Yazmalar
TYDK	Türkçe Yazma Divanlar Katalogu
UÜ	Uludağ Üniversitesi
Ü	üniversite, üniversitesi
v./ vr.	varak
vb.	ve başkaları, ve benzerleri, ve bunun gibi
vd.	ve diğerleri, ve devamı
vr.	varak
vs.	ve saire
Yay.	yayıncılık, yayınları, yayın evi
YK Yay.	Yapı Kredi Yayınları
YLT	yüksek lisans tezi
yt.	yazılış tarihi
yty.	yayın tarihi yok
yy.	yüzyıl
yyl.	yayımlayan
yyy.	yayın yeri yok
yz.	yazma, yazmalar

Yazım İlkeleri

1. *Türk Edebiyatı Tarihi*'nin yazımında, özel durumlar dışında Türk Dil Kurumu Yazım *Kılavuzu* esas alınmıştır.

2. Arapça ve Farsçadan geçen kelimelerdeki uzunlukların gösterilmesi konusu, Türkçenin önemli sorunlarından biridir. Bu çalışmada, eserin kendi içinde tutarlı olmasına dikkat edilmiş, Cumhuriyet öncesi veya sonrası, Harf Devrimi öncesi veya sonrası gibi bir ayrıma gidilmeden, *Yazım Kılavuzu*'nda belirtilen yerler dışında düzeltme işareti kullanılmamıştır. Kaynakların yazımında, alıntılarda, Arapça, Farsça ve diğer yabancı dillere ait ya ait kişi ve eser adlarında ise asıllarına bağlı kalınmıştır.

- Düzeltme işareti, yazılışları bir, anlamları / işlevleri farklı kelimeleri / ekleri ayırmak, ince "g", "k" seslerini göstermek, nispet i'sinin belirtme durumu ve iyelik ekiyle karışmasını önlemek amacıyla kullanılmıştır:

  âşık-aşık, hâlâ-hala, Hak-hâk, millî-milli, ilmi-ilmî, dini-dinî, askeri-askerî, resmî-resmi, resmîlik, millîlik; hikâye, rüzgâr

- Kişi ad ve mahlasları ile eser ve kurum adlarında da, Arap ve Fars edebiyatına ait eser ve kişi adları dışında, aynı yöntem takip edilmiştir:

  Ahmedî, Şeyhî, Fuzulî, Zati, Hâmit / Hamit, Hâletî;

  Nabi, Naci, Ruhi, Sami, Kemal Paşazade, Namık Kemal, Samipaşazade Sezai, Mehmet Akif;

  Divanü Lügâti't-Türk, *Divan-ı Şeyhî*, *Hayr-abad, Seyahat-name-i Evliya Çelebi, Leta'if-i Rivayat, Mizanü'l-Edeb*;

  Mevlevi, Yesevi, Bektaşi, Halvetî;

  Arap ve Farslara ait eser ve kişi adları: Rızâzâde Şafak, Attâr, Sekkâkî; *Miftâhu'l-Ulûm, Dîvân-ı Rûdekî*

- Batı dillerinden geçen sözcüklerde düzeltme işareti kullanılmamıştır:

  klasik, Latin, plan

3. Türkçeye geçen Arapça, Farsça sözcük ve hecelerin sonunda bulunan *–b / -c / -d* sesleri, Türkçe söyleyiş esas alınarak *–p / –ç / –t* olarak gösterilmiş, özel durumlarda ise tercihlere bağlı kalınmıştır:

  Halit Ziya, Ahmet Paşa, Galip, Ahmet Mithat;

  Halide Edib, Mehmed Çavuşoğlu

- Arapça ve Farsça kurala göre oluşturulan isim ve eser adlarında ise asıllarına bağlı kalınmıştır:

Ahmed-i Dai, *Cemşid ü Hurşid*

- Arapça *din* kelimesiyle oluşturulan birleşik kelimelerde de, Arap ve Farslara ait özel isimler dışında, benzer yöntem takip edilmiştir:

  Şemsettin Sami, Ömer Seyfettin, Kemalettin Kamu;

  Kemâlüddîn-i Isfahânî, Raşîdüddîn

4. Özel adlarda ayın ve hemze işareti (‘) sadece söz içinde ve sonunda gösterilmiştir:

Refi’, Nef’î, Neş’et; âşık

5. Aidiyet ekleri tek y’li olarak yazılmıştır:

bahariye, fahriye

Eser ve kitap adlarında ise asıllarına bağlı kalınmıştır:

“Kaside-i Bahariyye”, *Durub-ı Emsal-i Osmaniyye*

6. Özel ad olan Arapça ve Farsça tamlamalarda, her iki sözcük de büyük harfle başlatılmıştır:

Tasvir-i Efkâr, *Vesiletü’n-Necat, Tezkiretü’ş-Şu’ara*

7. Türkçeye yerleşen ve Arapça, Farsça tamlamalardan oluşan kelime gruplarının yazımında, terim niteliği kazananlar dışında, *Yazım Kılavuzu*’na uyulmuştur:

- darülaceze, darülfünun; vahdet-i vücut, ab-ı hayat
- İbnülemin, Abdülmecit; Nedim-i Kadim, Ahmed-i Rıdvan

8. Cumhuriyet öncesinde, yaygın olarak kullanılan “bey”, “paşa” gibi unvanlar, ismin bir parçası olarak değerlendirilmiş ve bunlardan sonra gelen ekler kesme işareti ile ayrılmıştır:

Ahmet Paşa’nın, Orhan Gazi’den, Necati Bey’e

9. Eserde bazı yabancı kökenli kelimelerin yazımında, özel durumlar dışında, *Yazım Kılavuzu* esas alınmıştır:

mısrası, camisi; Atayi, Nevayi; hezl, vect vb.

10. Eski edebiyatla ilgili metinlerde çok sık geçen *divan* kelimesi, sadece şair adıyla birlikte anıldığında büyük yazılmış ve gelen ekler kesme ile ayrılmıştır.

“*Fuzulî Divanı*’nı en fazla...”; “Şairin *Divan*’ı ve mensur birçok eseri ...”; “Şair, divanında kasidelere ağırlık vermiştir.”

11. Metin içinde vurgulanması gereken ifadeler, italik veya tırnak içinde düz olarak gösterilmiştir.

12. Alıntılar ve örnek beyitler / mısralar tırnak içinde düz ve özgün biçimlerine sadık kalınarak yazılmıştır. Metin içindeki tek beyitler, yine tırnak içinde ancak yan yana, eğik çizgi ile ayrılarak gösterilmiştir.

- Alıntılar, 5 satırdan veya 40 kelimeden fazla olduğu takdirde normal metinden farklı olarak paragraf başından 1 cm daha içeriden başlatılmış ve 1 punto küçük yazılmıştır.
- Örnek beyit / şiir alıntıları, bir beyitten veya iki mısradan fazla olduğunda da aynı yöntem uygulanmıştır.

13. Verilen örnek metinlerde transkripsiyon işaretleri kullanılmamıştır.

14. Yazılar içinde, "Giriş" ve "Sonuç" gibi alt başlıklara yer verilmemiş, gerekli durumlarda bu kısımlar (* * *) işaretiyle ayrılmıştır.

15. Kaynakçalarda, çok sık geçen bazı dergi ve kitap adları dışında kısaltmalara yer verilmemiştir. Genel kısaltmalarda ise, *Yazım Kılavuzu*'nda yer alan yazılışlara, birkaç istisna dışında, uyulmuştur.

16. Ekler, kelime niteliği kazanmamış kısaltmalarda son harfin okunuşuna göre getirilmiştir:

ABD'de, vb.leri, *İA*'da

17. Kendisiyle ilgili değerlendirmeye yer verilen şair ve yazarların isimleri, ilk geçtiği yerde koyu/vurgulu olarak yazılmış, ayraç içinde doğum, ölüm tarihi veya yüzyılı verilmiştir. Doğum ve ölüm tarihleri birlikte verilenlerde, "d." , "ö." gibi kısaltmalara gerek duyulmamıştır. Saltanat süreleri ise, bir karışıklığa yol açmamak için "sal." kısaltmasıyla belirtilmiştir.

- " Bu dönemin en önemli isimlerinden **Namık Kemal** (1840-1888) …"
- Asıl isimleriyle tanınan, soyadlarını sonradan alan yazarların soyadları köşeli ayraç içine alınmıştır. Kaynakça kısmında da aynı yöntem takip edilmiştir.

Halide Edib (Adıvar) (1884-1964)

- Hakkında açıklama yapılan söze ait ek, parantez kapandıktan sonra yazılır: içindeki açıklamalar, eklerden sonra yazılmıştır:

"Mehmet Akif Ersoy (1873-1944)... Mehmet Akif Ersoy (1873-1944)'un…"

- Hicri ve miladi tarihler birlikte verildiğinde, ikisi eğik çizgi ile ayrılmış ve bunların hicri veya miladi olduğu ayrıca belirtilmemiştir:

Enderuni Fazıl (ö. 1225 / 1810)

18. Bölüm başlıkları I., II. , alt başlıklar A. B.; ikinci, üçüncü, dördüncü derece alt başlıklar ise sırasıyla 1., 2. ; a., b.; (1), (2); (a), (b) şeklinde numaralandırılmıştır.

- Yazı içindeki madde numaraları ise, normal karakterlerle 1), 2) veya a), b) şeklinde gösterilmiştir.

19. Eserde, açıklamalar dışında dipnot kullanılmamış, metin içi atıfların yazımında aşağıdaki yöntem benimsenmiştir:

(Tanpınar 1980: 151), (Kaplan 1975: II / 531; Tanpınar 1980: 186)

- İkinci kaynaktan alıntılar aşağıdaki şekilde gösterilmiştir:

  (Kaplan 1979; Çelik 2000: 5'ten veya Kaplan 1979, aktaran Çelik 2000: 5)
- Yazarın ismi cümle içinde geçmişse, parantez içinde sadece tarih verilmiştir:

  "Tanpınar, bu konudaki çalışmasında (1976: 131) ...."
- Birden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın adı vd. yazılmış ve kaynakçada ise hepsi belirtilmiştir:

  (Köprülü vd. 1988: 120)
- Bir şairin aynı yıl yayımlanan birkaç eseri varsa yayım tarihinin yanına a, b, c harfler konulmuştur: (Kaplan 1980a: 151)
- "Kaynakça"nın yazımında aşağıdaki yönteme uyulmuştur:

  Kaplan, Mehmet (1982), *Kültür ve Dil*, İstanbul: Dergâh Yay.

  Kaplan, M. (1982), *Kültür ve Dil*, İstanbul: Dergâh Yay.

  Akyüz, Kenan (1979), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, 2. bs., Ankara: DTCF Yay.

  Wellek, R. ve A. Warren (1982), *Yazın Kuramı*, (çev. Y. Salman ve S. Karatay), İstanbul: Çağlayan Yay.

  Süreli yayınlar:

  Şener, Sevda (2005), "Images of the Woman in Turkish Drama as Illustrated by the Plays of Adalet Ağaoğlu", *JTL*, 2: 85-92.

  Ansiklopediler:

  Mazıoğlu, Hasibe (1982), "Türk Edebiyatı, Eski" , *TA,* XXXII: 80- 134.

  Yayımlanmamış tezler:

  Uygun Aytemiz, Beyhan (2005), *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Aşk İlişkileri*, Ankara: Bilkent Ü., DT.

  Yazarı belli olmayan ve kitap içindeki yazılar:

  Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1981), "Hâtem, Ahmed Efendi", 4:154.

  Kortantamer, Tunca (1999), "Gül Kasidesi", *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Makaleler*. (hzl. M. Kalpaklı), İstanbul: YK Yay., s. 357-366.

VII. Batı medeniyetine yöneliş: MODERNLEŞME DÖNEMİ (1860–1923)

MODERNLEŞME DÖNEMI (1860–1923)

Türk edebiyatının tarihî, sosyo-kültürel temelleri

I. Yenileşmenin tarihî, sosyo-kültürel ve estetik temelleri

Ramazan Korkmaz

Dünyadaki aydınlanmacı süreç ve 19. yüzyıl

19. yüzyıl parçalanmalar, paylaşımlar ve yeni oluşumlar çağıdır. 19. yüzyıla gelinceye kadar dünya hiç bu kadar huzursuz olmadı. Gelecek olaylara kaynak sağlayarak "neden"leşecek bu dönem, elbette geçmiş yüzyılların çıkarımı olan bir sonuçtu ve bu sonucun ana karakteri, ikilemli (düalist) çatışmalarla örülmüştü. Bu çağı anlayabilmek için, onu hazırlayan temel nedenler dizgesini iyi kavramak gerekir.

Avrupa'daki Rönesans hareketleri de Osmanlı'nın yenileşme hareketleri gibi biraz zorunlu nedenlerden başlamıştı; İstanbul'un fethi, deniz ve kara ticaret yollarının Türklerin eline geçmesi, kilisenin aklı ve insan iradesini yok sayan dogmatik baskıları vb. gibi nedenler, Batı'nın kendini radikal bir biçimde yeniden sorgulamasını sağlamıştı. Ancak yenileşme olgusunu pragmatik bir alışlar silsilesi biçiminde gören Osmanlının aksine bu hareket, Antik Çağın hümanist düşünceleri üzerinde sistemli olarak geliştiğinden köklü ve kalıcı değişimleri doğurmuş ve tüm dünyayı etkilemiştir.

1440'lı yıllardan itibaren Roma ve Floransa akademilerinde toplanan aydınlar, sanatkârlar ve düşünürler; daha rasyonel bir dünya algısı yaratmak için Antik Çağ bilginlerinin eserlerini Latinceye çevirmiş ve bu eserler üzerine geniş yorumbilimsel tartışmalar yapmışlardır. İstanbul'un fethedilişinden üç yıl sonra (1456) Gutenberg, matbaada ilk kitabını basar. 1519'da Martin Luther, *İncil*'i Almancaya çevirerek Roma kilisesine karşı savaş açar. Matbaanın da katkısıyla 16. yüzyıl, Avrupa için âdeta bir ders çalışma, sınava hazırlık ve kendini geliştirme dönemidir. Daha 15. yüzyılda

basılan eserlerin sayısı dikkate alınırsa matbaanın büyük bir aydınlanma hamlesi yaratacağı kolayca anlaşılacaktır; kaynaklar, 1500 yılı itibarıyla 60'ın üzerinde Alman şehrinde matbaanın olduğunu söyler. Ayrıca 15. yüzyılda Avrupa'da 1700 matbaa kurulduğu ve 15-20 milyon kitabın basıldığı sanılmaktadır (Berkes 2002: 37)

Batı'nın Rönesans ile edindiği düşünsel birikim, 17. yüzyılda İngiltere'de başlayıp 18. yüzyılda Fransa ve Almanya'da gelişecek olan ve bugünkü dünyanın şekillenmesinde büyük katkıları bulunan Aydınlanma Dönemi'ni doğuracaktır. Aydınlanma Döneminin en önemli temsilcilerinden Francis Bacon, Thomas Hobbes, Voltaire, Montesquieu ve Kant gibi düşünürler, "peşin yargılar", "dogmalar" ve "batıl inançlar" yerine insanları aklın aydınlığında düşünmeye, deneyle gerçekleri kavramaya (Hançerlioğlu, 1983: 200), bilinenlerden şüphe etmeye ve insanı bir bakıma dünyalık kaderini yazmaya davet ederler. Rasyonel bir dünya kurma iddiasındaki bu bireyler için dünya, Orta Çağ kilisesinin belirttiği gibi bir ıstırap durağı; insan ise, doğuştan günaha batmış bir obje veya kurtarılmayı bekleyen kuzular değildir artık.

Aklın büyük bir değer olarak öne çıkarılması ve pozitif bilimlerle işlenmesi, Avrupa'da 1750'den itibaren başlayan ve hızlı bir biçimde dünyanın gidişatını değiştiren Sanayi Devrimi'ni doğurur. Sanayi Devrimi ile birlikte buharın gücü, insanın gücüne katılmış ve küçülen dünyada insanın kendine güveni daha da artmıştır. Buharlı gemilerin icadıyla ticaret yolları mantığı ile beraber değişmiş, dünyaya bakış daha pragmatik bir hâle dönüşmüştür. Dünya, işlenebilecek bir ham madde yığını, topluluklar/uluslar ise, iş gücü ve pazar kaynaklarıdır. En azından araçları ellerinde bulunduran uluslar, diğer toplum ve ulusları böyle görmektedirler.

Nesnelerin gizil güçlerinin, aklın aydınlığında keşfedilerek insanın gücüne katılması, yeni pazar ve ham madde arayışları, matbaa ve makineleşmenin biçimlendirici etkinlikleri; dünyada sosyal, ekonomik ve askerî olmak üzere büyük bir sirkülasyon meydana getirdi. Bu durum, bireyleri ve toplumları, tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar kendilik sorgulamalarına yöneltti.

Orta Çağın skolastik mantığına karşı gelişen hümanizm, aklı ve bireyi temel eksen alan bir söyleme sahipti. Aydınlanma Çağı, bireyin aklı ile dünya üzerinde yarattığı harikaları delil göstererek; aşkın/göksel nitelikli bütün değerleri geçersiz sayıyordu. Rasyonelleşmeye yönelik gelişmelerin etrafında döndüğü pozitivizm, bir din gibi dünya üzerinde hızla yayılıyor ve aklı, yücelik algılamalarının en üst noktasına koyuyordu. 1789 Fransız Devrimi ise, bütün bu aydınlanma dönemindeki kimlik ve işlev farklılaşmalarını, ulus ve çoğulcu katılım ölçütü ile tanımlıyor ve onlara bilimsel ve siyasal meşruluğu olan tutarlı açıklamalar getiriyordu.

Avrupa'nın mutlakiyetçi yönetimlerini ürküten 1789 Fransız Devrimi'nin ulus ve çoğulcu katılım söylemi, dünyadaki gelişmelerin hayli dışında kalmış Osmanlı'nın "Şark Meselesi" diye bilinen durumunu, yani, 'Türkleri Avrupa'dan atma' (Berkes 2002: 91) fikrini ciddi anlamda engellese de; uluslar ve dinler devletine dönüşen Osmanlı'yı parçalayacak süreç de yine bu büyük devrimden sonra başlayacaktı. Avrupalı devletler, özellikle Fransa ve İngiltere, sanayileşmenin kendilerine sağladığı büyük güçle dünya siyasetinin temel belirleyicisi konumunda idiler.

Osmanlı'nın 1740'ta Fransa'ya daha sonra da İngiltere ve diğer uluslara tanıdığı kapitülasyon hakları, Osmanlı'daki idari zafiyet ve sanayideki gerilik nedeniyle ekonomik ayrıcalığı aşmış ve 19. yüzyılda İmparatorluğu siyasi vesayet altına sokabilecek bir tehdide dönüşmüştü; öyle ki, kapitülasyonlardan yararlanmak için, Avrupa tabiiyetine geçme isteğinde bulunan Osmanlı tebaası Hristiyanların sayısı, devletin egemenliğini tartışmaya açacak kadar çoktu. Özellikle Katolikleri Fransızlar, Protestanları İngilizler ve Ortodoksları Ruslar himaye ediyor ve onlarla ilgili her sorun büyük baskılarla Osmanlı yönetimini zora sokuyordu.

Avrupa'daki sanayileşme sürecini kendi bünyesine çok iyi adapte ederek savaş sanayini ve ordu düzenini kısa zamanda geliştiren Rusya da Osmanlı Devleti için yüzyılın amansız bir tehdidini oluşturmakta idi. Nitekim 19. yüzyıl süresince Osmanlı-Rus Savaşlarının ardı arkası kesilmeyecek ve bu durum 1917 Ekim Devrimi'ne kadar devam edecekti. Ancak, Osmanlı'nın en büyük düşmanı; ağır ve işlevsiz hâle gelmiş kurumları, cahil devlet adamları ve silah kullanmasını bilmeyen zavallı bir esnaf kalabalığına dönüşmüş ordusu ile kendi içindeydi ve varlığını koruyabilmesi için farklı görüntü düzeylerinde ortaya çıkan bu iç düşmanlarını yenmek zorundaydı.

Oysa dünyadaki düşünsel, duyusal ve vicdani değişimi durdurmak mümkün değildi ve onu yönlendirmesini bilemeyenler, bu süratli değişimin hazırladığı ortamda asla yaşama olanağı bulamazlardı. İşte 19. yüzyıl, sistematik bir biçimde gelişerek yayılan bireyci, ulusçu, akılcı akımların yarattığı somut değişimlerin yanı sıra; sanayileşen ulusların ekonomik pazar edinme çabaları ve yeni dünya düzeniyle iyice artan sömürgecilik faaliyetlerinin de asıl meyvelerini verdiği bir paylaşım çağının adı oldu.

Osmanlı'nın genel durumu ve surdaki gedik; güven sendromu

1299 yılında küçük bir beylik olarak ortaya çıkan Osmanlı Devleti, dinamik bir yaşam algılamasına sahipti. Geleneksel değer ve kurumlarının özüne zarar vermeden, karşılaştığı toplum ve devletlerin kurumsal deneyimlerinden (Köprülü, 1981) istifadeye her zaman açıktı.

Orta Asya'dan akan göç dalgaları ile beslenen, yenilenen bu genç atılım hamlesinin, geçmişte Roma ve Bizans gibi büyük devletlerin kurumsallaş-

mış idari ve siyasi birikimlerine önem vermesi ve bu deneyimlerden özünü kaybetmeden rasyonel bir biçimde yararlanması; ona, doğudan gelen Moğol ve Timur orduları gibi iki büyük yıkım kasırgasına rağmen üç kıtada adil ve hâkim bir devlet yapısı kurarak imparatorluk düzeyine ulaşma imtiyazı kazandıracaktı.

16. yüzyılın sonlarına kadar birçok yönüyle Avrupa'dan üstün bir yönetim ve kurumlar düzeneğine sahip olan Osmanlı Devleti, Batı'daki gelişme ve değişmeleri; diplomatlar, seyyahlar, tacirler, muhtediler, mülteciler ve sığınmacılar aracılığıyla sistematik bir tutarlılıkla değil ama seçici bir dikkatle yakinen ve zamanında takip etmekte idi. Bernard Lewis'nin ifadesiyle; 14. yüzyılda ateşli silahlarla tanışmış ve 15. yüzyılda sahra toplarının başarılarına özellikle II. Kosova savaşlarında (1448) tanık olmuş Türkler (Lewis 1984: 44); askerî yenilikler ve harp teknolojisi başta olmak üzere; haritacılık, maden işletmeciliği, eczacılık ve tıp gibi konularda bilgi edinmek için sürekli gayret gösteriyor ve edindiği bilgileri çok verimli bir biçimde kullanabiliyordu.

Fatih Sultan Mehmet'in İtalyan ressam Gentile Bellini'yi İstanbul'a davet ederek portresini yaptırması, Venedik'ten bronz döküm ve kılıç kını ustalarının getirtilmesi (İhsanoğlu 1992: 336); onu takip eden sultanların aynı şekilde Sırbistan, Macaristan ve Polonya, geç dönemde de İtalya, Almanya ve Fransa'dan top döküm ustaları, topçu subaylar ve mühendisler getirterek onlardan yararlanılması, Osmanlı'nın kısmi de olsa Batı'ya açık yönlerini vurgular. 17. yüzyıldan itibaren uzun bir süre kesintiye uğrayan bilgiye ulaşmadaki bu seçici ve işlevsel tavır, yenileşme çabalarının görüldüğü 19. yüzyılda, bir arayış olarak yeniden gündeme gelecek ve bu ihtiyaç biraz olsun göçmenler ve mülteciler tarafından karşılanacaktı. Özellikle 1849'da ülkemize sığınan Polonya Macar mültecileri, yalnızca Osmanlı ordusuna değil, sivil bürokrasisine ve kültür hayatına da çok yararlı hizmetlerde bulunacaklardı (Ortaylı 1986: 74).

Ancak yaşam, tıpkı Osmanlı'nın kuruluş ruhundaki gibi dinamik bir süreçti ve bu süreç köklü, ciddi, sürekli değişim ve gelişim diyalektiği üzerinde işlemekte idi. Osmanlının asıl çıkmazı, 16. yüzyılın ortalarından itibaren askerî, ilmî ve iktisadi sahalarda bozulan kurumlarına yeni bir dinamizm kazandıracak yenilik hamlesini bir türlü yapamayışında, daha da kötüsü, böyle bir hamlenin gereksizliğine inanır hâle gelmesinde yatmaktaydı. Özellikle Osmanlı aydın ve idarecilerinin böylesine bir problem yitimine uğramaları ve dünyaya bakışlarındaki daralmanın elbette birçok nedenleri vardı. Bunların en başında gelen ve şüphesiz en acımasız olanı; yaklaşık dört yüz yıllık mutlak bir dünya hâkimiyetinin oluşturduğu aşırı kendine güven duygusu idi. Bu aşırı güven duygusu, onu kaygıdan uzaklaştırarak savunma ve güvenlik reflekslerinin zayıflamasına ve bir süre sonra da felç

olmasına neden olacaktı. Oysa kaygı, ontolojik anlamda insanı kuran bir itkidir; bireyin ve toplumların geleceğini biçimlendirir. Kaygılarını yitiren birey ve toplumlar, gelecek tasarımlarını da yitirirler.

Söz gelimi Viyana Kuşatması'nın kaldırılmasından sonra Avusturya'da görüşmelere katılan Elçi Zülfikar Ali Paşa, *Viyana Sefaretnamesi*'nde "Cenkçilerin efradına bakılsa hiç yiğitlik memul olunmaz, tertibe ziyade riayet ederler" gibi alaylı bir üslup kullanır. Yine Elçi Mustafa Efendi, *Istılah-ı Nemçe* (1730) adlı eserinde; "Nemçe taifesi"nin, Osmanlı için geçmişte olduğu gibi gelecekte de asla rakip olamayacağını büyük bir övünme ile anlattıktan sonra, son kırk elli yıllık ilgisizliğin, dünyadan kopmanın, durumu kötüleştirdiğini de endişeyle belirtir (İhsanoğlu 1992: 343). Aynı yüzyılın sonlarına doğru III. Selim'e, 1789 Fransız Devrimi ile ilgili "Muvazenei Politike" (siyasal denge) adlı bir rapor sunan devrin dışişleri bakanı Âtıf Efendi, "Ruso ve Volter misüllü meşhur zındukların eserleriyle husule gelmiş bir fısk u fücur cümbüşü" (Okay 1990: 46) şeklindeki ifadeleriyle, dünyayı sarsan devrimin ruhunu pek anlamadığını ve aynı güven perspektifinden olayları değerlendirdiğini gösterir. Avrupa'daki gelişmelerin temelindeki düşünce birikimini (Volter-Rousseau misüllü zındıklar/ın düşünceleri olarak) yakalaması bakımından isabetli olan bu dikkat ne yazık ki, üst düzey bir perspektife ulaşamadan daha çok işin "fısk u fücur" tarafına asılı kalır. Oradaki gelişmelerin kaynağını kuran insanların "zındık" olarak nitelendirilmesi, zaten kendiliğinden bir kapanmayı da gündeme getirecektir. "Fısk u fücur" tanımlaması ise, bu kapanma ve kaygısızlığın meşrulaştırılmasını sağlayan içi boşaltılmış gerekçelerdir.

Osmanlı'nın kaygısızlığını besleyen bu sığınma gerekçeleri, bir süre sonra onun dünyaya karşı tavrını da değiştirmişti; devletin kuruluşundaki gelişme ve değişmeye açık dinamik karakter; borçlanmalarla inşa edilmiş mutantan sarayların içinde dünyaya sırtını dönen bir miskinliğe çevrilmişti. Liyakat ve başarılar yerine; kulluğu, riya ve entrikalardaki manevraları referans alan yıkımın ruhu; bir elma kurdu gibi imparatorluğun en güçlü dönemlerinde sarayın merkezine yerleşmişti ve onun geleceğini kemirmekte idi. Bu duruma bir örnek vermek gerekirse; güçlü öngörüsü, yüksek askerî dehası ile dedesi Yavuz'a benzediği için onun gelecekteki heybetinden ürken güçler, ürettikleri komplo teorilerine Kanuni gibi bir "Cihan Sultanı"nı da inandırarak Şehzade Mustafa'nın katledilmesini sağlamışlardı. Bir zaman bütün ihtişamıyla dünya siyasetine yön veren Saray; liyakatsiz, öngörüsüz ve çıkarcı yöneticilerin elinde evlatlarını yiyen bir deve dönüşmek üzere idi. Osmanlı'nın yükselen güneşi bu katliam ile artık zevale doğru bir ivme kazanacaktı. Kanuni, daha sonra yaptığı hatayı anlayacak ama tarih de Osmanlı'nın muhteşem düşüşünün durdurulamazlığına tanıklık edecekti.

Bu aşırı güvenin, savunma gibi temel bir yaşam refleksini körleştirmesi, Osmanlı'nın daha bir çok alanda yıkımını hazırlayacak gediklerin açılmasını sağlayacaktı. Yine Kanuni zamanında yabancı devletlere tanınan Kapitülasyonlar, ileride büyüyüp genişleyerek 'ticari bir imtiyaz' olmaktan çıkacak; devletin siyasi geleceğini vesayet altına alan bir tahakküm unsuruna dönüşecekti. Yabancı ülkelerin krallarıyla sadrazam düzeyinde görüşen Osmanlı Sultanı, itibarının kesinliğini bütün zamanlara matuf bir değer olarak görme yanılgısına da düşmüş ve devletin dış ilişkilerini yürütebilecek yabancı dil bilen elemanlar bile yetiştirememişti.

Babı-Âlî dış ilişkilerinde, gayrimüslimlerden ve bilhassa Fenerli aristokrat Rum ailelerin Roma'da eğitim görmüş, Batı dillerini iyi bilen bireylerinden istifade etmekte idi (Berkes 2002: 148). Osmanlı'nın güçlü dönemlerinde, bunların çok büyük yararları da olmuştu. Ancak Fransız Devrimi'yle birlikte dünyada gelişen ulusçuluk akımları, matbaayı Türklerden daha erken kullanan gayrimüslim tebaa ve özellikle Rumlar arasında yayıldıkça, bu irtibatlandırma havalesi de tersine işlemeye başlayacaktı. Nitekim yenileşme dönemindeki ilk kriz, bu tür dil bilen memurların yetiştirilmesi için alınacak tedbirlerde ortaya çıkmıştır. 1821-1825 yılları arası Mora'da çıkan Rum isyanları (Ünal 1978: 180-181) Rumların Babı Âlî'deki güvenilirliklerini tamamen sarstığından, ortaya çıkan tercüman ihtiyacını karşılamak üzere Tercüme Odası diye yeni bir kurum ihdas ediliyor (1821) ve burada, "tebaı sadıka" olarak bilinen Ermenilerle birlikte Türk hariciye memurları da yetiştirilmeye çalışıyordu. Tanzimat aydınlarının Batı'ya açılmasında ve yetişmesinde bu Tercüme Odası'nın çok büyük hazırlayıcı ve yönlendirici rolü olacaktır.

Osmanlı'daki çöküşün diğer önemli nedenlerinden birisi de; eğitim kurumlarının başlangıçtaki dünyaya açık yönünü yitirerek, tamamen içine kapanması ve pozitif bilimlere ait mantıktan uzaklaşmasıdır. Batı'dan gerektiğinde savaş teknolojisini ihraç eden Osmanlı, yalnızca savaş meydanlarındaki üstünlüğünü sağlayacak araçlara sahip olmayı amaçlıyordu; ama bu araçların teknolojisini üretmeyi veya teknolojiyi üretecek bilgiyi oluşturmayı pek düşünmüyordu. Zaten Osmanlı eğitim kurumlarının, mevcut hâliyle bu dönüşümü gerçekleştirmesi de pek olanaklı değildi. Zira Osmanlı medreselerinde, akli ve nakli ilimleri olduğu gibi tekrarlayan *ezberci* ve *nakilci* bir eğitim anlayışı hâkimdi. Özellikle Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferinden sonra Kahire'den getirttiği *Eş'ârî* anlayıştaki ulemanın aklı, iradeyi ve yapıcı/kurucu eylemi dışlayan baskın tavrı; medreselerde pozitif bilimlere ve felsefeye yönelik ilginin azalmasını, giderek de ortadan kalmasını sağlar. Ezber ve nakilin yönlendirdiği ulema, aklından çok belleğini kullanır; yeni ve şahsi bir şey ileri sürmeyi "bid'at" kabul ederlerdi (Kaplan 1987: 114). "Bid'at" dünyasal geleneğe aykırı her işin dinsel açıdan 'nehy'i (itilmesi, yasaklanması) anlamına alınınca (Berkes 2002: 137), bu sefer

yeni olan her şey, "bid'at" olarak görülmeye ve bir tepkiler karmaşasının doğmasına neden oldu.

Medreselerdeki ilmî yöntemin; ezberlenerek elde edilecek bilgilerin yine aynı yolla aktarımı esasına dayanması ve yeniliklerin önünün 'bid'at'la kesilmesi dolayısıyla eleştirel bir yöntemle bilginin değerlendirilmesi ve yeniden üretilmesi yapılamadı. Fakat yaşam daima "terakki" fikri üzerine kaimdi ve dünya, bu algı körlüğünün fark edemediği uzun bir sürede köklü değişmelere uğramıştı. Matbaayı bile kuruluşundan 290 yıl sonra alan bir zihniyetin dünyaya intibak edebilmesi, dünyadaki yerini koruyabilmesi bir yana, yaşayabilmesi dahi mucize idi. Zaten Avrupa ülkelerinde yapılan bir toplantıda, Osmanlı'nın durumu, "Avrupa'nın hasta adamı" olarak nitelendiriliyor ve mirasının gelişmiş ülkelerce 'masada paylaşılması' öneriliyordu (Lewis 1984: 247).

Osmanlı Devleti'nin dışında biçimlenen ama modernleşme ve sanayileşme olgularıyla yakinen bağlantılı bulunan tüm bu oluşlar dizgesi, her hâlükârda Osmanlı'nın aleyhine işleyen bir süreçti ve imparatorluğun paylaşılmasına kadar gidecek tehlikeli gelişmeleri içinde barındırmakta idi, ama zamanı durdurmak da mümkün değildi; gelişen ve değişen yeni dünya, muazzam bir coğrafyaya yayılmış köhne Osmanlı düzenine siyasi, ekonomik ve askerî açılardan çarpıyor ve imparatorluk bünyesinde -çöküşe neden olacak- büyük gediklerin açılmasına neden oluyordu.

Değişen dünyanın Osmanlı'ya çarpması ve bozgunun şok dalgaları

Değişen dünyanın Osmanlı'ya ilk çarpışı ve onu ilk defa kendisi hakkında şüpheye düşüren şok dalgalar dizisi, Viyana bozgunu (1683) ile başlar. Viyana bozgunu; gelişmelerden kopan bir devletin, imparatorluk da olsa yalnızca asker sayısındaki üstünlükle savaşları kazanamayacağını kanıtlar. Bozgun ayrıca Osmanlı komutanları arasındaki çekememezlikleri, çatışmaları ortaya çıkardığı gibi, merkez-çevre ilişkilerindeki eski ahengin, güvenin kalmadığını da gösterir.

II. Viyana kuşatmasından mağlup ayrılan Osmanlı, 16 yıl "Mukaddes İttifak"a (Venedik, Avusturya, Lehistan, Rusya) karşı yürüttüğü savaş dolayısıyla iyice yorulmuş, yıpranmış ve Karlofça Antlaşması'nı (1699) imzalamaya mecbur kalmıştı. Antlaşma'ya göre Macaristan bütünüyle Avusturya'ya; Ukrayna ve Podolya, Lehistan'a; Azak Kalesi, Rusya'ya; Mora yarımadası ve Dalmaçya sahilleri Venedik'e verilecekti. Ayrıca bu devletlerin Osmanlı'ya ödedikleri vergiler de artık alınmayacaktı (Ünal 1978: 35). Osmanlı İmparatorluğu, ilk defa toprak kaybediyor ve küçülüyordu.

Karlofça Antlaşması'yla kaybedilen topraklardan çok, parçalanmanın resmen onanarak zihinlerdeki "üstün/âlî", "güçlü" ve "yenilmez" Osmanlı

imajının zedelenmesi hatta yıkılması daha büyük yankılar uyandırmıştır. Nitekim bu antlaşmadan sonra, Osmanlı İmparatorluğu, iki yüz yılı aşkın bir süre kısmi başarıların ötesinde bir varlık gösteremeyecek ve Türkleri Anadolu'dan çıkarmaya kadar varan meşhur "Şark Meselesi" sorununun ortaya atılmasına neden olacaktı.

Başka önemli bir şok dalgası; gümrüklerin aşağı çekilerek, hiçbir önlem alınmadan yerli sanayinin gelişmiş Avrupa özellikle İngiliz kapitalizminin tahakkümüne haksız bir biçimde teslim edilmesi ile başlar. Genellikle pamuklu dokuma imalatı üzerine kurulu Osmanlı sanayi, 1825 yılından itibaren Avrupa'daki makineleşmiş sistemin ve seri fabrikasyon üretim mekanizmasının piyasayı yönlendiren etkilerine izansız ve insafsızca açılması sonucu yok olma noktasına gelmiştir. 1828 yılında İngiltere'den Türkiye'ye pamuklu dokuma ihracatının toplamı 10.834 İngiliz lirası iken, üç yıl sonra (1831) bu oran yaklaşık on kat artarak 105.615 İngiliz lirasına ulaşmıştır (Sarc 1999: 425).

Özellikle Manchester'daki fabrikaların Osmanlı piyasalarına baskısı, ekonominin belkemiği sayılan dokumacılığın, toplumsal yapıyı altüst edebilecek derecede gerilemesine neden olur. Söz gelimi 1812'de İşkodra'da 600 olan dokuma tezgahı 1821'de 40'a; 1812'de Tırnova'da 2000 olan tezgâh sayısı da yine 1821'de 200'e; 1840'ta Bursa'da 1000 olan tezgâh sayısı ise, 1847'de 75'e düşmüş ve binlerce kişi işsiz kalmıştır (Sarc 1999: 426). Osmanlı sanayini çöküşten kurtarmak için Abdülaziz zamanında iki kez Sanayi Islah Komisyonu I-II (1864-1866) kurulmuş ve korumacı yönteme geçilerek; dışarıdan gelen mallara uygulanan gümrük vergileri yüzde 5'den, yüzde 8'e çıkarılmıştır. Bu bağlamda Osman Nuri, *Mecelle-i Umur-ı Belediyye* adlı eserinde; 1867-1874 yılları arasında hayır sahipleri, hazine yardımı ve birleşen küçük sermayelerle kurulan 7 şirketin, 12 yıllık vergi ve gümrük muafiyeti ile koruma altına alınmasına rağmen (1922: 748); uzmanlaşma ve işbölümünün olmayışı, pazarlama anlayışının geriliği, altyapı sorunları ve nihayet Avrupa sanayinin ezici baskısı karşısında fazla dayanamayan bu şirketlerin kısa sürede battığını söyler. Ekonomiyi döndüren çarkların böylesine basiretsizce durdurulması, imha edilmesi; Osmanlı'nın kendini bir daha toparlayamamasında ve dışa bağımlı hâle gelmesinde en önemli faktörlerden birini oluşturacaktır. Osmanlı yönetimi, işleyen bir ekonomiyi böylesine yok ettikten sonra, bütün ümidini dışarıdan aldığı borçlara bağlamış ve zamanla egemenliğinin vesayet altına alınmasına davetiye çıkartmıştır.

Diğer önemli bir şok dalga ise; disiplinini kaybetmiş, dışta uğradığı hezimetleri umursamadan içte zorbalığa varan bir tahakküm örgütü hâline gelmiş donanımsız, disiplinsiz yeniçeri ordusunun; Avrupa'nın disiplinli, iyi donatılmış, ateş gücü yüksek orduları karşısında almış olduğu yenilgi-

lerle gelişir. Yeniçeriler son zamanlarına yakın, değil dıştan gelebilecek bir saldırıyı, içteki bazı isyanları dahi bastırmakta âciz kalmıştır.

Osmanlı ordusunun belkemiğini oluşturan ve onun tarihteki başarılarını hazırlayan yeniçeri ordusu, maalesef diğer Osmanlı kurumları gibi bozulmuş, içte ve dışta güvenliği zaafa uğratan asi bir tehdit örgütü hâlini almıştı. Yeniçerilerin askerlik dışı işlerle uğraşmaları, ekonomik ve siyasi amaçlarla askerlikle ilişkisi olmayanların yeniçeri yazılmaları, kurumun yozlaşmasındaki en önemli nedenlerdir. Tahsin Ünal bu konuda şu bilgileri verir; "Yeniçerilerin defterdeki kayıtları, hakiki mevcutlarına nazaran pek fazla idi. Maaş, defterdeki kayda göre çıkardı. (...) Maaş senetleri, piyasada alınıp satılan tahviller gibi kıymetli bir ticaret emtiası olmuştu. Ricalden, ulemadan, halktan bazıları yeniçeri maaş senetlerini alıp satarak varidat temin ederlerdi." (Ünal 1978: 144).

Ordunun yanı sıra "rical/üst düzey devlet adamları" ve "ulema"nın da bu kirlenme içine girmiş olması, Osmanlı toplumundaki yozlaşmanın ne kadar derin boyutlara ulaştığını gösterir. Asker olmayanlar 'yeniçeri beratları'nı alıp satıyor ve para kazanıyorlardı. Harp zamanı istenen asker ise "yolda yazılır" diye, pek ciddiye alınmıyor ve savaş görmemiş acemiler veya savaşamayacak düzeyde yaşlı ve gençler bir bakıma zorla cepheye sürülüyordu. Bu bakımdan askere alınan oğullarına öldü nazarıyla bakan pek çok ailenin isyana varan şikâyetleri tarihlere geçmiştir (Mustafa Nuri Paşa 1980: 298). Velhasıl Osmanlı ordusu, 1821 yılında Mora'da başlayan Rum isyanını dört yılda bastıramadığı gibi, daha sonra Mehmet Ali Paşa isyanı karşısında da âciz kalmış ve isyancılar Kütahya'ya kadar ilerlemişti. Ordunun bu teknik açıdan zayıflığı ve disiplinden kopuk olması, özellikle Rusların küçük birlikleri karşısında büyük kayıplar vermesine ve ağır yenilgiler almasına neden oluyordu. Yeni düzenleme ve yönelişleri büyük isyanlarla söndüren bu ocak, yenilikçi hakan III. Selim'i meşhur Kabakçı İsyanı (1807) ile katlettiği gibi, o zamana kadar yapılmış pek çok olumlu gelişmeyi de ortadan kaldırmıştı.

Dolayısıyla, III. Selim'in yenilikçi bağlamda devamı olan II. Mahmut'un yaptığı en önemli işlerden birisi, "fesat yuvası" hâline gelmiş bulunan bu kurumu ve "silah kullanmasını bilmeyen fakir bir esnaf kalabalığından başka bir şey olmayan yeniçeriler(i)" (Berkes 2002: 161) tamamen ortadan kaldırmak (1826) ve onun yerine 17 Haziran 1826 yılında Avrupai usullere göre düzenlenmiş Asakir-i Mansure-i Muhammediyye adıyla yeni bir ordu kurmak oldu. Bu yeni ordu, reformlara karşı yapılan isyanlara net bir yanıt olmak kadar, Batılılaşma yolunda süren yüz yıllık bir kararsızlığa da son verildiğinin kurumsal bir göstergesi idi. Zira yeni ordu, 1789 devriminden sonra gelişen iki farklı kutuptaki düşünceyi birleştiren A. Comte'un "düzen"ini (ordre) sağlayan güvence olacak ve "ilerleme" (progress)

bu düzenden sonra gelecekti. Güvenlik kanadı sağlama alınan Batılılaşma hareketi; bundan sonra alt yapı eksikliği, eğitim durumunun düşüklüğü, ulaşım ve kurumlar düzeneğinin bozukluğundan kaynaklanan sorunlar dışında, çok büyük engellerle karşılaşılmadan ve gelişip büyüyerek yoluna devam edecektir.

Düzensizliğe karşı yeni düzen arayışı; Tanzimat / yahut / Osmanlı modernleşmesi

a. Hazırlık dönemi ve ilk denemeler

Dünyadaki gelişme ve değişmelerin yarattığı şok dalgaların İmparatorluğun varlığını sarsan etkileri, gün geçtikçe daha çok duyulmakta ve daha vahim boyutlara ulaşmakta idi. Bu durumdan kurtulmak isteyen Osmanlı aydınları ve yönetim birimleri, önceleri pek umursamadıkları Batı'nın fikrî birikiminden ve teknolojik tecrübelerinden yararlanmak için çalışmalara başladılar. Öncelikle kesin ve net bir şekilde Batı'nın üstünlüğünü kanıtladığı askerî alanlarda işbirliği yapma isteği gelişti. Ancak Osmanlı'nın Avrupalılaşma yönelimi, kendiliğinden ve istekle gelişen normal bir oluşumla değil, zorunlulukların cebri olarak ittiği ve zaman zaman iç isyanlarla kesintilere uğrayan, daha çok pragmatik yönelimli, sancılı bir süreçti. Bu yüzden, bazen amaçlananın tam aksi sonuçlar da vermiş olan Batılılaşma hareketinin sağlıklı bir dönüşüm evresi geçirdiği söylenemez.

Osmanlı Devleti'nin Batı'ya yönelişi ile modernleşmesi hemen hemen aynı zamanlara ve aynı amaçlara karşılık gelir; 1699 Karlofça ve 1718 Pasarofça Antlaşmaları ile Batı'ya kaptırdıkları üstünlüklerine yeniden kavuşmak. Büyük Petro'nun bilinçli bir Avrupalılaşma ve modernleşme programı ile Rusya'yı dünya devletleri arasında önemli bir konuma getirmiş olması, ayrıca Mısır'daki Mehmet Ali Paşa deneyimi ve başarısı, Osmanlı yöneticilerini cesaretlendiriyordu. Bu yöndeki ilk girişimin, Damat İbrahim Paşa döneminde Avrupa ülkelerine gönderilen elçilerle yapıldığını görüyoruz; 1719'da Viyana'ya bir elçilik heyeti ve 1721'de Paris'e yine elçi olarak Yirmi sekiz Mehmet Sait Efendi gönderilir. Türk ve Batı kültürlerinin ilk ciddi teması bu elçiler aracılığı ile olur. Bu temasla, Avrupalıların bir masal atmosferi içinde düşledikleri Müslüman Türk'ün yaşayışına duyduğu özlem, Türk elçiliğinin uyandırdığı ilgiyle de birleşerek 1721'de Paris'te yaklaşık 40 yıl kadar süren meşhur "Turquia" modasının doğmasına neden olur (Lewis 1984: 47). Türk usulü yaşam biçimine özenen pek çok Paris seçkini, egzotik bir merakla evlerinde birer "Şark odası" ihdas eder ve Şark'ın bu büyülü sandıkları penceresinden dünyaya bakmayı denerler. Ne var ki, sürekli yenilgiler, toprak kayıpları ve baş edilemez boyuttaki iç isyanlarla büyük bir itibar erozyonuna uğrayan Osmanlı imajı, bu ilgiyi daha ileri bir boyuta taşıyamaz.

İki kültürün bu karşılaşması İstanbul'da da özellikle III. Ahmet zamanında gemi yapımını esas alan usuller, itfaiye teşkilatının düzenlenmesi gibi teknik konular yanında Paris'teki etkinin daha cılız bir yansıması olarak bahçe düzenlemesi, saray dekorasyonu ve tezyinatı gibi sosyal alanlarda da kendini gösterir. Ancak "Lale Devri" olarak bilinen bu hareketin İstanbul cephesi, 1730'da İran hükümdarı Nadir Şah karşısında Osmanlı ordularının yenilgisi ile galeyana gelen halkın "Frenk tarzı"na (Lewis 1984: 48) duyduğu nefreti iyi kullanan Patrona Halil İsyanı sonucu kaybedilir. Bu karşılaşmanın en önemli kazancı, Yirmi sekiz Mehmet Çelebi'nin de bizzat destek olduğu İbrahim Müteferrika'nın matbaayı, "dinî eserlerin basılmaması şartı" ile de olsa Türkiye'ye getirmiş (1727) olmasıdır (Uzunçarşılı 1983: 516). Matbaada ilk olarak Arapçadan Türkçeye *Van Kulı Lügati* (1729) basılır. Kâtip Çelebi'nin harita, resim ve şekillerle desteklenmiş coğrafi bilgileri içeren ve devri için önemli yankılar uyandıran *Cihan-nüma*'sı (1732), *Na'ima Tarihi* (1734), *Raşit Tarihi* (1741) ve Farsçadan Türkçeye *Ferhengi Şu'uri* (1742) adlı sözlük; toplam 14 kitaplık bu ilk serinin en önemli eserleridir.

b. Okullar-tercümeler-gazeteler

(1). Okullar

Matbaanın yanı sıra, değişen dünyaya uymak gereği, ilk olarak pozitif bilimlerle ilgili okulların açılması ile kendini gösterdi; Halil Hamit Paşa'nın gayretiyle 1773'te Mektebi Riyaziye, 1776'da Hendese Odası adıyla mühendislik okulu, 1783'te Mühendishane-i Bahr-i Hümayun (Bostan 1992: 70) açıldı.

Batı'nın bilgi ve deneyiminden yararlanma konusu gün geçtikçe daha istekli ve kaçınılmaz bir hâl alıyordu. Zira Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa'nın daha önce bu yönde atmış olduğu adımlar ve bunlardan alınan olumlu sonuçlar; ekonomik ve askerî açıdan Mısır'da büyük bir kalkınma hamlesi yaratmıştı (Mitchell 2001: 81). Mısır'ın bu başarısı, yenilikçi sultan II. Mahmut'u iyice cesaretlendirdi ve dönüşlerinde modernleşmemize rasyonel katkıları olacak çok sayıda kara ve deniz harp okulu öğrencisinin Avrupa başkentlerine gönderilmesini sağladı. Bu öğrenciler, sembolik de olsa, Avrupalılaşma yolundaki hamlenin daha sistematik bir kararlılıkla yürütüleceğini gösteriyordu.

Osmanlı, yavaş yavaş Avrupai okullara yöneliyordu; 1827'de sivil ve askerî doktor yetiştirmek üzere Mektebi Tıbbiyye, 1831'de Mızıka-yı Hümayun Mektebi, 1834'te Mekteb-i Ulum-ı Harbiye açıldı. Mekteb-i Tıbbiye'nin yeni binasını açarken Sultan II. Mahmut'un yaptığı konuşma, onun büyük bir öngörüyle Batı'dan öğrendiklerimizi nasıl içselleştirmemiz gereğini ortaya koyar; "Burada Fransızca olarak fenni tıbbı tahsil edeceksiniz... Sizlere Fransızca okutmaktan benim muradım Fransızca lisanı tahsil ettirmek de-

ğildir. Ancak fenn-i tıbbı öğretip refte refte kendi lisanımıza almaktır. (...) hocalarınızdan ilmi tebabeti tahsile çalışın ve tedricen Türkçe'ye alıp lisanımız üzre tedavülüne sayeyleyin." (Ünver 1999: 940941). Ne var ki, yeterli sayıda ve gerçek anlamda seçici, şüpheci, yaratıcı bir aydın potansiyeline sahip olmayan Osmanlı Devleti, Sultanın istediği bu 'kendilik dönüşümü'nü sağlayacak atılımı bir türlü gerçekleştiremez.

(2). Tercümeler

Devlet-i Âlî'nin yaşamak için büyük bir varlık kavgası vermesi gerektiğini anladığı ve yenileşmelere kararlı biçimde yöneldiği bir zamanda tercümelerin "oluşturucu", "yapıcı" etkisinin devreye girdiğini söyleyebiliriz. İnsanlık tarihi boyunca farklı zaman ve mekân boyutlu medeniyetleri (Çin, Hint, Yunan, İslam vb.) birbirine açan, bağlayan ve ortak insanlık mirasının devamını sağlayan tercümeler; çözülüş döneminde uzun süre kendini dünyadaki gelişmelere kapamış olan Osmanlı/Türk aydınının kapısını da çalacaktı. Nitekim 1660'lı yılların başında Tezkereci Köse İbrahim Efendi, Fransız astronomlarından Noel Duret'nin 1651'de Paris'te basılmış eserini *Secencel el Eflak fi Gayet el-İdrak* adıyla önce Arapçaya sonra da Türkçeye çevirir (İhsanoğlu 1992: 340). Bu eser üzerine yapılan tartışmalardan anlıyoruz ki, Orta Çağ boyunca Müslüman astronomların çalışmalarından haberdar olan dönem aydınları, Batı karşısında daha güvenli duruyor ve daha seçici davranıyorlardı. İbrahim Müteferrika, Kâtip Çelebi'nin *Cihannüma*'sını 1732'de; Aristo, Tcho, Brahe ve Kopernik'ten geniş alıntılarla destekleyerek basıyordu. Yine Müteferrika, dönemin sultanınca istenen Andreas Cellarius'un *Atlas Celestis* adlı eserini Türkçeye çeviriyordu. Şanizade Ataullah Efendi, 1812 yılında Baron von Storck'un devrin en gözde eseri sayılan çalışmasını, *Miyarü'l-Etibba* adıyla; Hekimbaşı Behçet Efendi İtalan Antonio'dan *Çiçekaşısı ve Kolera Risaleleri* ile *Ruhiyyat Risaleleri*'ni çevirir.

Tanzimat'ın edebî ve felsefi yönü, Tanzimat'ın siyasi ve idari başlangıcından yaklaşık yirmi yıl sonra görülmeye başlar. Bu bakımdan 1859 yılı, Türk edebiyatındaki yeniden yapılanmanın miladı sayılmalıdır. Zira bu tarihten itibaren, yeniliğin asıl zeminini oluşturacak sanat ve düşünce alanlarındaki temasların ürünleri ortaya çıkar; Münif Paşa'nın Volter, Fenelon ve Fontenel'den seçilmiş felsefi diyalogları içeren *Muheverat-ı Hikemiyye* (1859) adlı çevirisi ve Yusuf Kâmil Paşa'nın *Fenelon'un Telemaque* (1859) adlı eserini dilimize kazandırması; yenileşme hareketlerinin sigortası sayılan düşünsel zeminleri oluşturacaktı.

Yalnız bu iki öncünün de bir hayli ihtiyatlı davrandıkları ve özellikle yanlış anlaşılmaktan korktuklarını görmekteyiz. Gerek toplumsal tepkileri ötelemek ve gerekse halkın ilgisini daha çok çekebilmek için; *Telemaque*

çevirisine sunu yazan devrin eğitim bakanı Kemal Efendi; "Sûretâ nakli hikâyet görünür / Lâkin erbâbına hikmet görünür" diye bir not düşme gereği duyar. Kemal Efendi, *Telemaque*'ın Frenk yaşamıyla ilgili bir anlatı değil, İslami literatürden tanıdığımız hikmet ağırlıklı bir eser olduğunun altını özellikle çizerek okuyucuyu esere karşı daha dikkatli olmaya davet eder. Zira Âtıf Efendi'nin III. Selim'e sunduğu raporda Avrupa'daki gelişmeleri "Volter ve Ruso misüllü meşhur zındıkların eserleriyle husule gelmiş bir fısk u fücur cümbüşü" diye niteleyen görüşü, genel olarak Osmanlı toplumunun kolektif bilinçaltını yansıtan bir ifadedir. Üsluba dikkat edilir ise, kendine aşırı güvenin verdiği o 'yüksekten görme', 'umursamayış' ve 'aşağılayıcı tavrı' kolaylıkla görebiliriz. *Telemaque*'ın sunusu için konan "Lakin erbabına hikmet görünür" dizesi, okuyucuyu, alışılmış önyargılı tavırların dışında bir okuma denemesine davet etmektedir. *Telemaque* çevirisinin kısa zamanda on baskı yapmış olması, Osmanlı toplumunun, Batı'dan gelebilecek aşılayıcı düşünce değerlerine ne kadar ihtiyacı olduğunu da ayrıca göstermektedir.

Telemaque çevirisi ile aynı yıl *Ceride-i Havadis*'te Victor Hugo'nun *Sefiller*'i *Hikâye-i Mağdurin* adıyla tefrika edilir. Ahmet Lutfi Efendi, Daniel Defoe'un *Robenson Cruzoe* (1864) adlı eserini; Teodor Kasap, Türk edebiyatında ilk büyük tercüme romanlardan *Monte Cristo*'yu (1871, 1873), Lesage'dan *Topal Şeytan*'ı (1872) dilimize kazandırır. Ziya Paşa'nın Jean Jack Rousseau'nun eğitime yönelik düşünsel birikimlerini vülgarize bir anlatıya dönüştürdüğü *Emil* (1870) ve Moliere'den *Riyanın Encamı* (1881) adlı çevirilerini de; düşünce tozlaşmasını, aşılanmasını sağlayan bu ilk çeviri eserler arasında sayabiliriz.

Bu eserleri bir seri tercüme eser daha izler; Ahmet Vefik Paşa'nın *Tartuffe*, *İnfial-i Aşk*, *Don Juan*, *Adamcıl* gibi meşhur Moliere çevirileri ve *Zor Nikah*, *Zoraki Tabip*, *Tabib-i Aşk*, *Dekbazlık* gibi yine Moliere uyarlamaları ile Recaizade Mahmut Ekrem'in Chtaubriand'ın *Atala* (1873) ve Bernardin de Saint Piere'in *Pol ve Virjini* çevirileri, Batı'daki yazınsal birikim ve deneyimin, kültür ufuklarımıza taşınmasında önemli katkılar sağlamıştır.

Hilmi Ziya Ülken "Yıkılan medeniyetler, bütün tesirlere kapılarını kapayan medeniyetlerdir" (Ülken 1935: 17) derken ne kadar haklıdır. Nitekim Osmanlı/Türk modernleşmesindeki "medeni açılış" ve "uyanış devirleri"nin sıkıntıları; bu tercümelerin yarattığı düşünce tozlaşması ile aşılanacak ve özellikle düz yazı bağlamında yeni bir oluşun müjdesine dönüşecekti; Ahmet Mithat Efendi'nin *Kıssadan Hisse* ve *Letaif-i Rivayet* (1870) serisi ile Emin Nihat'ın *Müsameret-name*'sinin (1873) Batılı eserleri referans göstererek çıkmış olmaları, Türk edebiyatının belki bundan sonra yüzyıllar sürecek yeni yapılanmasının göstergesi olacaktı.

Bu çevirilerle gelen anlatı eserlerine yönelik yenileşme nüvesi, aslında Türk edebiyatının kökeninde var olan güçlü anlatı geleneğini yeniden anımsamasına da yardımcı oluyordu. Zira *Orhun Yazıtları*, *Yaratılış*, *Türeyiş* ve *Göç Destanları*, *Dede Korkut* öyküleri ve realist mensur halk anlatıları gibi erken dönem deneyimlerinde görüleceği gibi, Türklerin çok köklü ve sağlam bir anlatı gelenekleri vardı. Bu anlatılar, mükemmel denecek kadar sağlam bir biçimsel kurguya ve özgün birer içeriğe sahiptiler. Eserlerdeki tip/karakter zenginliği ve olay çeşitliliği anlatıların yaratıcı dinamizmini yansıtan önemli unsurlardı. Anlatıların dili ise, gür ve duru bir kaynak suyu gibiydi. Bugün bile Dede Korkut anlatıları, öyküleme tekniği bakımından dünya edebiyatına örnek teşkil edecek, mükemmel anlatım birimleri olarak karşımızda durmaktadır. Ne yazık ki, Arap ve Fars öykülerinin, ulusal bir senteze varmadan hatta adapte bile edilemeden blok ödünçleme yoluyla, olay ve kişi merkezli bir düzlemde yüzyıllarca tekrar edilmiş olması; Türk anlatı geleneğine ait özgün yaratıcılığın zayıflamasına, zamanla da yazılı edebiyatta ortadan kalkmasına neden olmuştu. Türkçe bünyesine uygun olmayan ses materyali ıslah edilmeden alınan Arap alfabesi ile metinlerden; medreselerde bilim dilinin Arapça olması nedeniyle bilim ve düşünce alanlarından; edebiyat dilinin Farsça eksenli olması itibarıyla da yazılı metinlerden adeta kovulmuştu. Bu durum, Türkçenin gelişmesini engellediği kadar, Türk düşün yaşamını ve edebiyatını da olumsuz yönde etkilemekte idi. Zira başkasını sürekli tekrardan özgün bireşimlere ulaşmayan birey ve toplumların yaratıcılık yeteneklerinin köreldiği, tarihin değişmez yargısı idi.

Batılılaşma bağlamında bizi bekleyen bir yeni tehlike ise, Arap ve Fars'ın öyküleriyle kemikleşmiş olan ve hiçbir yaratıcı özgünlük taşımayan bu model tekrarlamacılığının bu sefer Avrupa anlatılarına yönelmesiydi. Avrupa'dan yapılan çeviriler, Türk edebiyatını yeni bir yol ayrımına getiriyordu; ya kendisi olmak için kendi olay, izlek ve insan kaynaklarına dönme ya da uyarlama kolaylığına sığınarak kötü bir öteki kopyası olmaktı. Öncelikle uyarlamalarla/adaptasyonlarla aşılmaya çalışılan bu tehlike, Milli Edebiyat Dönemine kadar sorun olmaya devam edecek ve Cumhuriyet döneminde ise büyük oranda ortadan kalkacaktı.

(3). Gazeteler

II. Mahmut döneminde, modernleşmenin önemli bir aracı olacak ilk gazete de çıkar; *Takvim-i Vekayi* (1831). Başyazar Esat Efendi, gazeteciliği "geleneksel vak'a yazarlığının modern şekli" diye tanımlar. Genellikle resmî haberleri yayımlayan gazetede, kişisel düşünce ve görüşler fazla önemsenmediğinden Sultan'ın ziyaretleri, nişan törenleri, Asakir-i Mansure-i Muhammedî'deki ilerlemeler, askerlik eğitimi, iç isyanların bastırılması ve Avrupa'daki bilimsel gelişmelerle ilgili haberlere daha öncelikli yer veril-

mektedir. Bu gazete, önemli bir zihniyet değişiminin bir göstergesi olacak ve daha sonraki gazeteleri müjdeleyecektir. Ancak ne var ki, Tanpınar'ın söylediği tarzda "...bu ilk yıllarda iktidar mevkiinde bulunanların hiçbiri memleket içinde matbuatın kuvvetinden istifa deyi ciddi surette düşünmemiş" (Tanpınar 1988: 147) olması dolayısı ile ilk özel gazeteyi İngiliz misyonundan William Churchill *Ceride-i Havadis* (1840) adıyla çıkarır. İlmî, ahlaki ve edebî içeriğiyle her ne kadar vaktin "üdeba"sını başına toplasa da; gazetenin asıl çıkış amacı; İngilizlerin ekonomik ve siyasi çıkarlarına yönelik bir kamuoyu oluşturmak idi. Zira 1830-1837 yılları arasında İstanbul'da İngiliz elçiliği yapmış olan David Urguhard, yaptığı araştırmalar sonucu; zengin hammadde kaynakları ve geniş bir pazara sahip Osmanlı İmparatorluğu'nun İngiliz çıkarları için yararlı olacağını Kraliyet ailesine rapor etmişti. Churchill, *Ceride-i Havadis*'te kullandığı Ermeni iktisat yazarlarla İngiliz çıkarlarını örtülü bir şekilde Osmanlı kamuoyuna benimsetmeye çalışır (Önsoy 1987: 9193). Nitekim bu yılları takiben İngiliz sanayisinin ham madde ihtiyacı, Osmanlı İmparatorluğu'ndan karşılanacak ve İngiliz mallarının sürümü, Osmanlı sanayinin iflası pahasına artacaktı. Niyazi Berkes, Osmanlı ekonomisi üzerinde elde ettikleri bu mutlak hâkimiyetten dolayı birbirini kutlayan İngiliz devlet adamlarının; ülkelerini sömürge ideolojisine fütursuzca açan Osmanlı devlet adamlarının saflıkları ile alay ettiklerini ve ahmaklığın bu derecesine şaştıklarını söyler (Berkes 1975: 207-208). Zira bu tür teslimiyetçi ekonomik bağlantılar, Osmanlı Devleti'nin idam fermanını imzalamakla eş anlamlı idi. Bu misyonu dışında *Ceride-i Havadis*'in; Türk okuyucusunun ilgisini dünya haberlerine açması, Jön Türk hareketinin ilk muhalefet denemesiyle mayalanması, yeni düşüncelerin sade bir Türkçe ile kamuoyuna aktarılması gibi olumlu katkılarını da ayrıca belirtmemiz gerekir.

Türk gazeteciliğinin özel alandaki ilk başarısı *Tercüman-ı Ahval*'dir. 1860'da Agâh Efendi'nin çıkardığı ama büyük oranda Şinasi'nin yönettiği gazetede, ilk tiyatro eserimiz *Şair Evlenmesi* de tefrika edilmiştir. Ancak Agâh Efendi ile aralarındaki anlaşmazlık yüzünden Şinasi, kendi özel gazetesi olan *Tasvir-i Efkâr*'ı çıkarır (1862). Aydınhalk buluşmasını sade bir Türkçe etrafında toparlamaya çalışarak Türk sanat ve düşünce yaşamının gelişmesinde, Türkçenin itibarının artmasında öncü bir rol üstlenen *Tasvir-i Efkâr*'ı 1865'ten itibaren iki yıl da Namık Kemal çıkarmıştır. Ali Suavi'nin İstanbul'da çıkardığı ama Londra'ya gittikten sonra oraya taşıdığı *Muhbir* (1867); Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın Londra'da kurdukları *Hürriyet* (1868); Namık Kemal'in İstanbul'da çıkardığı ve düşünce yazılarını yayımladığı *İbret* (1871); Ahmet Mithat'ın *Devir* (1872), *Bedir* (1872) ve pek çok romanını tefrika olarak yayımladığı *Tercüman-ı Hakikat* (1878) adlı gazetelerini; bilgiyi toplumsallaştırmak, halkın düşüncelerini yansıtmak, halka yararlı bilgiler vermek ve onları ülke sorunlarına karşı daha duyarlı

kılabilmek için üstlendikleri rolle Osmanlı/Türk modernleşmesinin önemli araçları saymalıyız.

c. Tanzimat Fermanı

Tanzimat Fermanı, "Nizam-ı Cedit" adıyla bilinen ve kendinden yaklaşık yüz yıl önce başlamış olan Batılılaşma projesinin resmî devlet görüşüne dönüştürüldüğünü ilan eden bir beyannamedir. Reşit Paşa tarafından hazırlanan ve 3 Kasım 1839 tarihinde bizzat okunan bu fermana, okunduğu yerin adına atfen "Gülhane Hattı Hümayunu" da denir. Halil İnalcık, Tanzimat'ı işlevsel açıdan değerlendirerek; "temel müesseseleri bozulmuş olan Osmanlı İmparatorluğu'nun yepyeni bir medeniyetle yükselen ve taarruza geçen Avrupa'nın ezici üstünlüğü karşısında yeniden teşkilatlanma teşebbüsünün kati bir safhası(dır)" (1943: 2) diye tanımlar. Türkçe karşılığı düzenlemeler, sıraya/yoluna koymalar, şiir ve nesir olarak yazmalar olan Tanzimat, sözcük anlamıyla Arapça "nazm" kökünden gelir ve "tanzim"in çoğuludur. Terim olarak tanzimat; 3 Kasım 1839 tarihinden başlayıp II. Meşrutiyet'in ilanına kadar (1908) devam eden bir yenileşme sürecinin adıdır.

Tanzimat Fermanı'nda Osmanlı Sultanı, yabancı erkân ve kendi halkı önünde; çıkarılan yeni kanunlarla (kavanin-i cedide) ülkesinde yaşayan herkesin "emniyyet-i can ve mahfuziyyeti-i ırz ve namus ve mal" gibi yaşamsal haklarının güvencesini veriyor ve ayrıca sosyal hayatın önemli bir yarası olan "tayin-i vergi ve asakir-i mukteziyyenin suret-i celb ve müddet-i istihdamı" konularına yeni düzenlemeler getiriyordu. Osmanlı Sultanı, keyfilikleri önleyecek olan "kavanin-i cedide" ile; yeni ve alenî mahkemelerde yargılanmadan kimsenin –sultan veya vezir tarafından da olsa cezalandırılamayacağını; bu bağlamda din, dil, ırk ayrımı gözetmeksizin bütün tebaanın can, mal, ırz ve namuslarının korunacağını; askerlik ve vergi kanunlarının yeniden düzenleneceğini, ülkedeki yabancı elçilerin (Dersaadet'imizde mukim bilcümle süfera) önünde söz veriyordu. Tanzimat'ın bu eşitlikçi söylemi İmparatorluk içinde özellikle İslami kesim "küffar ile Müslüman eşit olur mu?" itirazı ile Rum Patrikhanesi ise, kendisine tanınan ticari ve siyasi ayrıcalığın diğer unsurlarla aynı seviyeye indirilmesinden dolayı karşı çıkıyorlardı (Ünal 1978: 243).

Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesiyle; yeniçeriliğin kapatılmasından dolayı ordusuz ve Kaptanı Derya Paşası'nca Mısır'a kaçırıldığından donanmasız kalan Osmanlı hükûmeti, İstanbul'u tehdit eder hâle gelmiş isyancı vali Mehmet Ali Paşa'ya ve Kırım Savaşı'nda da Rusya'ya karşı Avrupa'nın yardımını elde ediyordu. Osmanlı hükûmeti bu fermanla, içişlerinde daha

çağdaş düzenlemelere gidiyor; "Mecelle" ile "Medeni Kanun"u; "medrese" ile "yeni mektep"leri bir arada deneyimlemeye çalışıyordu.

Ne var ki, hareketin lideri Reşit Paşa'da dâhil, o devirdeki hemen bütün Osmanlı aydınlarının; bu yenileşme programının temel işlevi, içeriği, amaçları ve sınırları hakkında net bir bilgileri yoktu. Daha çok "devletlerarası denge"yi hesaba katarak hazırlanan ve "Tanzimat" adıyla sunulan bu iyi niyetli programlar dizisi; yeterli aydın ve düşünce altyapısının olmayışı, Osmanlı Devleti'nin ekonomik, siyasi ve askerî zaafiyetler içinde bulunduğu bir dönemde gündeme gelmesi gibi nedenlerle, çoğu zaman amaçlananın tersine sonuçlar da verecek ve özellikle azınlıklara tanıdığı sınırsız toleransla Hristiyan milletlerin anayasal gelişmeleri ve ulusal bağımsızlık isteklerinin bir manifestosuna dönüşen Islahat Fermanı (1856) ile İmparatorluğun çözülüşünü daha da hızlandıracaktı. Ayrıca Osmanlı devlet adamları arasındaki rekabetin, bilgisizlikleri ve hırsları dolayısıyla siyaseten yakın oldukları yabancı devletlerin politikalarına verdikleri tavizlerle yarışır hâle gelmesi; "Eskiden nüfuzlu paşaların himayesine girerek kariyer yapılırken, Reşit Paşa, yabancı devlete dayanarak kariyer yapma çığrını açmıştır." (Avcıoğlu 1969: 80) diyen Doğan Avcıoğlu'nu haklı çıkarır nitelikte bir siyasal yozlaşmaya da neden olmuştur.

Bütün olumsuz etkilerine rağmen Tanzimat'la başlayan ve Osmanlı toplumu için yaşamsal öneme sahip yeniliklerin yapılması kaçınılmazdı. Tanzimat hareketi, her şeyden önce, yüzyıllardır süregelen düzensizliğin, kaosun etkisiyle yenilmiş, yıpranmış, yaşama yönelik güvenini ve girişim gücünü yitirmiş bir topluma yeni ve zinde bir yaşam hamlesi kazandırmayı amaçlıyordu; kronikleşerek devletin varlığını tehdit eden düzensizlik yeni bir düzenle son bulacaktı. Elbette toplumsal değişme ve gelişme atılımlarının sonuçlarını, laboratuvarlardaki deney sonuçları gibi kısa sürede ve sınırlandırılmış, belirli çerçevelerde de almak olanaksızdı. Tanzimat'la birlikte daha belirgin hâle gelen sorunlar, Tanzimat'ın neden olduğu sorunlar değil; yüzyılların birikimiyle oluşan ama değişen dünyanın gündeme getirdiği kaçınılmaz sonuçlar ve vakıalar dizgesi idi.

Her şeye rağmen Türk siyasal tarihinin önemli bir aşaması olan Tanzimat süreci, yaşandı ve kısa vadede rahatlama; orta vadede büyük ve telafisi imkânsız kayıplara neden oldu ise de; uzun vadede Cumhuriyet fikrinin doğup gelişmesini hazırladı, besledi ve büyüttü. Bazı tarihçiler bu sürecin, siyasal yönünü öne alarak İlk Meclisi Mebusan'ın toplandığı 1876 tarihine kadar devam ettiğini ve bittiğini söylerler (Ünal 1978: 234) Ancak Tanzimat, yalnızca siyasi ve askerî bir yenileşme süreci olarak algılandığında belki bu görüş doğru sayılabilir. Oysa Tanzimat'ın sosyal, ekonomik ve bilhassa

edebi bir boyutu da vardı ve bu boyut; II. Meşrutiyet'in ilanına, hatta Cumhuriyet'e kadar farklı görüntü düzeylerinde ama aynı perspektifte devam edecekti. Tanzimat kavramının siyasi anlamından çok edebî anlamıyla anılmasının, tanınmasının nedeni de budur. Zira Tanzimat'ın ikinci nesli olarak bilinen Hamit / Ekrem / Sezai mektebinin bir devamı niteliğindeki Servet-i Fünun dönemi, Ara Nesil ve Fecr-i Ati topluluğu gibi edebî hareketler; Tanzimat'la başlayan yenileşme ilgisinin, hâlâ mecrasını bulamamış arayışları sayılmalıdır.

Kanımca, düşünsel ve edebî anlamdaki Tanzimat; bir arayışlar, sorgulayışlar ve hep yeniden oluşlar dönemini içine alan bir süreçtir ki, Şinasi'nin yenilik yolundaki ilk denemelerini yaptığı 1859 yılında başlar ve kendilik değerlerini esas alarak dünya ile bütünleşmeyi amaçlayan Millî Edebiyat'a kadar; hatta uzun yıllar süren bu siyasal/toplumsal ve edebî arayışların, kavramsal bir arketip olarak somutlaştığı genç Türkiye Cumhuriyeti'ne kadar devam eder.

ç. Modernliğin öncüleri

Modernleşme, kavram olarak aklileştirme ve dünyevileştirme ile doğrudan bağlantılı toplumsal bir dönüşüm sürecine gönderme yapar. Aklın şekillendirdiği bir dünyadan; genel anlamda aşkın göksel ve İlahî güçlere ait söylemi dışlayan modernizm, geleneksel kültürlerin, inançların, aidiyetin ve ileri aşamada özgürlüğün yitimini sağlayan özelliğiyle sık sık eleştirilen bir kavram olarak da karşımıza çıkar (Touraine 1995: 24).

Ancak modernizmin ileri aşamalarındaki "büyü bozumu" diye nitelendirilen özellikleri için yapılan bu eleştiriler, 19. yüzyılda, bilimsel, teknolojik ve idari açıdan tipik bir Orta Çağ görünümü arz eden Osmanlı toplumu için pek de geçerli sayılmazdı. Böyle bir durumda modernleşme; Osmanlı'ya ait ülkü değerlerin, kavramsal düzeydeki birincil adı idi. Osmanlı, yaşamak için kendini saran bu Orta Çağ karanlığından, aklı ve pozitif bilimleri aşağılayan anlayıştan, değerler karmaşasından; yönetim, eğitim ve adalet sistemlerindeki ikilem ve çürümeden acilen kurtulmak durumunda, bir bakıma zorunda idi.

Akıl, hukuk, eleştiri, demokrasi, evrim, özgürlük ve devrim gibi kavramlarla kendini ifade eden modernizmin bu tanımı, 19. yüzyıldaki Osmanlı aydınlarının beklentileriyle büyük ölçüde örtüşür. Zira Lale Devrinden beri devam eden yenileşme hareketlerinin özü ve esas yönelim amacı; yüzü dünyaya dönük akılcı, iradeli, bireyler yetiştirmek; bilimsel, teknolojik ve idari etkinliklere daha rasyonel bir işlerlik kazandırmaktı. Düşünsel/kültürel olarak yeterli bir zemini ve kendisine işlerlik kazandıracak donanımlı

bir aydın kadroya sahip olmayan bu amaç, uzun yıllar kesintili, sancılı oluşum ve gelişim evreleri geçirdikten sonra, edebî ve düşünsel anlamda ilk gerçek temsilcisini Şinasi'de bulur. Şinasi'ye kadar geçen sürede; Tanzimat aydınlarının yeniliklerin amacı, içeriği ve sınırları konusunda tam bir bilgiye sahip oldukları söylenemez.

Osmanlı aydınları arasında Şinasi, akılcı bir kavrayışı; dünya ve Tanrı ilişkilerine kadar taşımak isteyen modernist bir öncüdür. Şinasi'nin dünyaya, topluma ve olaylara bakışı, geç kalmış bir Türk rönesansının ilk açılımlarından izler taşır. Reşit Paşa için yazdığı *Kaside*(ler) *ve Münacat*'ı; yenilik düşüncelerinin çiçeklendiği bahar müjdecisi birer dal gibidir:

> Dilin iradesini başta akl eder tedbir
> Ki terceman-ı lisandır anı eden takrir
> (...)
>
> Ziya-yı akl ile tefrik-i hüsn ü kubh olunur
>
> (...)
>
> Kavi zaifi eder kahr u cebr ile teshir
> Bu cebr-i men' için akl-ı beşer kodu kanun
> Ki ettiler ana hükmünce adl u hak ta'bir
> (...)
>
> Bu adl u hakkın adusı yine beşerdendür
> Olur muhafızı amma ki hame vü şemşir
> (...)
>
> Acep midir medeniyyet resulu dense sana
> Vücud-ı mu'cizin eyler taassubu tahzir
> (...)
>
> Eya ahali-i fazlın reis-i cumhuru (Akyüz 1986:11-12)

Aklın, pozitivist düşüncedeki gibi bir kült hâline dönüştürülmeye çalışıldığı "Kaside"; adaletli, katılımcı, özgürlükçü bir hukuk ve toplum düzeni kurma tasarımını içermesi ve bu düşüncelerin ifade bulduğu "medeniyyet resulu", "reis-i cumhur" gibi kavramlara da bünyesinde ilk defa yer veriyor olması itibarıyla, düşün ve edebiyat dünyamızdaki yenileşme çabalarının bir beyannamesi sayılabilir.

Kaside'nin daha ilk dizesinde "akl" sözcüğü, "eder" yükleminin öznesi hâline dönüş(türül)müştür; "Dilin iradesini başta akl eder tedbir". Kendisine tanınan bu yapıcı eylem imtiyazı, çağın gözde kavramı aklı, "dil/gönül" sözcüğü ile ifade edilen insana ait değerler dizgesinin başat/birincil etkin

eyleyeni durumuna getirmiştir. Devrin Osmanlı toplumu için oldukça radikal ve iddialı sayılabilecek bu söylem; toplumsal beklenti ufkuna ait özlemlerin, uzun ve sıkıntılı bir suskunluk sürecinden sonra âdeta bir patlamayla ortaya çıktığı izlenimini verir.

Osmanlı toplumunun beklenti ufkundaki en önemli öge; kaostan kurtuluştur. Zira devlete ait kurumlar yozlaşmış ve kurumlar arası koordinasyon kaybolmuştur. Ayrıca değerler sistemi, çöküş süreci toplumlarına ait tipik paranoyalarla altüst olmuştur. Bu kaotik durumdan ve değerler kargaşasından ancak aklın aydınlığında kurtulmak mümkündür; "Ziya-yı akl ile tefriki hüsn ü kubh olunur". Akıl, kaostan kozmosa geçişte en büyük kılavuzdur.

Değerler hiyerarşisinde en tepe noktayı işgal eden akıl; dünyayı, insanı ve toplumu dönüştüren, yöneten ve yönlendiren bir güce sahiptir. İnsan, aklın aydınlığında (ziya-yı akl); güzel ve çirkin, iyi ve kötü (hüsn ü kubh) arasındaki farkları öğrenir, ayırt eder. Akıl; ayrıştırıcı, belirleyici ve fark ettirici nitelikleri olan etkin bir değerdir ve dikkat edilirse bu değer, ışık (ziya) imgesi ile desteklenmiştir. Demek ki akıl, karanlığa ve bağnazlığa (taassup) karşı kurtarıcı/aydınlatıcı bir misyon da yüklenmiştir. Üstelik buradaki akıl, yalnızca doğruları gösteren, karanlıkları aydınlatan ve bundan sonra atıl kalan bir fenomen değil; aynı zamanda toplumsal düzenin kurucusu (kanun) ve koruyucusudur da; toplumsal yaşamda, güçsüzler/zaif'in güçlüler/kavi'nin elinde kalıp ezilmemesi için, -akl-ı beşer- yasalar da yapar ve bunu hak ve adalet diye adlandırır. Yasalara uymayanları ise, kalem ve kılıç (hame ve şemşir) birlikte yola getirecektir.

Düzenleyici aklın kıldığı "tedbir" (denetleyici seçicilik, etkin yönlendirme) ile "dilin iradesi"ndeki (gönlün arzu ve istekleri, yönelişleri) rastlantısallığı ortadan kaldırması, "akla uygunluk" gibi yeni ve modernizmin bir ölçütünü de gündeme getirecektir. Zira modern çağın toplumları, tarihi yalnızca yaşamıyor, aynı zamanda yapıyordu. Tanzimat aydını da iradi bir anlayış çerçevesinde değişmek ve olaylara yön vermek gerektiğini anlamıştı (Ortaylı 1986: 85). Şinasi'yi takip eden Tanzimat aydınları, bu tarihlerden itibaren gerçeğin benimsenmesinde "akla uygunluk ilkesi"ni bir düstur olarak kabul edeceklerdir. Bütün bu düşüncelerde, Auguste Comte'ün pozitivist dünya görüşü ile şekillendirdiği *İnsanlık Dini (Religion de l'humanite)*'ne ait tasarılardan iz düşümler görmek mümkündür. Comte, rasyonel bir toplum düzeni kurmak için; "toplumların ilerleme ülküsü" ile "geleneksel otorite" gibi iki ayrı kutuptaki düşünceyi uzlaştırmak, birleştirmek çabasında idi. Pozitif bilimler, bu "yapıcı" birleşimde temel araç olacaktı. Zira Comte'a göre, "bunalımlı toplumlar, düzeni (ordre) sağlaya-

madan ilerleme (progres) kaydedemezler(di)" (Işın 1985: 357). Doğrusu Osmanlı toplumu için düzeni sağlamak da, ilerlemek de yaşamsal öneme sahip temel iki sorundu. Ama ne yazık ki Şinasi ve kendisi gibi düşünsel arka planı güçlü olmayan diğer modernist öncüler, bu sorunlara işaret edecekler, fakat derin ve köklü çözüm önerileri sunamayacaklardı. Bunun için sosyokültürel zeminin hazırlanması kadar, radikal dönüşümleri kitle desteği ile yapabilecek büyük devrimciler de gerekliydi.

Şinasi'nin modernist bağlamdaki öncü kişiliğini tamamlayan en önemli görüşlerinden birisi de; varoluşçu düşünürlerin "insan kendi kendini seçer" (Sartre 1985: 65) ifadesine çok yakın bir biçimde söylediği; "Kader dedikleri halkın muradı haktır kim / Ezelde etti bizi her umurda tahyir" beytinde yatar. "Tahyir" sözcüğü, bizi Şinasi'nin kasidesindeki düşünsel özgünlüğe taşıyan açar sözcüktür. "Kader" denilen şey, insanın seçişleri, tercihleri ve gayretleridir. Tanrı, seçimlerimizde bizi ezelden beri serbest bırakmıştır. Seçimleriyle baş başa kalan insan, kendini, nasıl yapmak istiyorsa öyle olur. İleriye yönelik tasarımları ve seçişleri ile geleceğini biçimlendiren insan, dolayısıyla "kader"ini de bir bakıma kendi belirler. Bu durum insanı, sorumluluklarını üstlenmeye ve kendisi ile şeyler/olgular dünyasını daha analitik bir düzeyde değerlendirmeye yöneltir. İnsan, seçtiklerinden sorumludur; zira seçtikleri onun kaderine dönüşecektir. Bu durum, büyük bir kararlılıkla ve inanılmaz bir hızla değişen dünyayı yalnızca seyreden insanı, dünyaya müdahale ederek değiştirmeye yani daha iradi, akılcı ve etkin olmaya davet edecektir.

Şinasi'nin, teslimiyetçi ve külli bir "kader" anlayışı yerine; daha akılcı, bireyin seçişleriyle geleceğini ve kendini kurduğunu söylemesi, oldukça düşündürücüdür. Zira devrinde; kâinatı sorgulayan, araştıran gözlerle seyretmek yerine; "hayretle seyretmek" ve bulunan her şeyi, peşinen Tanrı'nın bir delili sayma düşüncesi hâkimdir. Oysa Şinasi, Tanrı'nın bile akılla kavranması gereken bir değer olduğuna inanır: "Vahdet-i zatına aklımca şehadet lazım / Can u gönlümle münacat ü ibadet lazım". Şinasi, sonradan tereddütlü vazgeçişlerle sözünü yalanlasa, özür dilese *(ne dedim tövbeler olsun*) de; yüzyıllar önce dışlanan yok sayılan aklın karşısındaki bu bir dizelik saygı duruşuyla bile, bizim düşünce dünyamızı kuşatan taassubun çatladığının ilk işaretini verir.

Şinasi'nin "Münacat"ı incelendiğinde; bütün bir şiirin bu iki dizeyi (*Dilin iradesini başta akl eder tedbir/ Ki terceman-ı lisandır anı eden takrir)* söylemek için kurulduğunu görürüz. Şinasi burada, peşin kabullerin ötesinde soran, eleştiren ve ikna edilmeyi bekleyen bir zihin olarak karşımıza çıkar.

Tanrı, eğer yüksek bir içtenlik değeri ise, insanın onu aklıyla da kavraması, aklen de inanmış olması gerekmez mi? Fakat Şinasi, Tanrı'nın sorgusuz kabul edilmesine pek ikna olmadığını gösteren bu düşüncesini bir kötülük esintisi gibi sayar ve içine düştüğü günah psikozuyla, bütün bir şiir boyunca özür dilemeye ve affını istemeye çalışır;

> Ne dedim tövbeler olsun bu da fi'l-i şerdir
> Benim özrüm günehimden iki kat bed-terdir.
> (...)
>
> Tanrı'nın mağfiretinden de büyük mü günehim
> (...)
>
> Beni affetmeğe fazl-ı ilahisi yeter
> Sanma haşa kerem-i na mütenahisi biter (Akyüz 1986: 13)

Geleneksel münacaat formlarında bu tür af dilemeler, Tanrı'nın mağfiretine sığınmalar normal sayılabilir ama Şinasi, "akl"ı bir şehadet unsuru olarak görmeye/göstermeye başladıktan sonra tamamen bu düşüncesinin etkilerini tahfife yönelik şeyler söylemeye başlar; "Tanrı'nın mağfiretinden de büyük mü günehim", "Beni affetmeğe fazl-ı İlâhisi yeter", "Neyleyim yüz bulamam ye's ile afvım talebe" vb. Dikkat edilirse bu söyleyişler, geleneksel söyleyişlerden kul psikolojisi ile yapılmış blok ödünçlemelerdir. Yani burada Şinasi değil, gelenek arka-planlı "kul" konuşmaktadır. Asıl Şinasi, Tanrı'nın varlığına çok net bir şekilde akılla da delil aramaya kalkışan söyleyiştedir. 17. yüzyıldan itibaren pozitif bilimlerdeki ilerlemeler, aklı bir kült hâline getirmişti ve 19. yüzyıl Avrupası'nda bile yasaklanmış bir çok alimin (Bühner, Baron d'Holbech gibi) eserleri, Osmanlı'nın merkezden uzak noktalarında (Suriye, Mısır, Selanik vb.) gizlice okunmakta idi. 1847'de Mekteb-i Tıbbiye'yi ziyaret eden Mac. Farlane, Fransız devrimini besleyen materyalist pek çok düşünüre ait kitabın burada bulduğunu, hayretle ifade eder. 19. yüzyıl düşünce konsepti ve Avrupa'daki örnekler de genel olarak dikkate alındığında pozitivist mantığın kültleştirdiği aklın Tanrı konusunda vereceği cevap bellidir. Şinasi de esas olarak, aklın devrindeki bu göksel değerleri dışlayıcı anlamının uyandıracağı etkilerden ürkmekte ve affını dilemektedir. Şinasi'nin bu tavrı, dönemin Osmanlı / Türk aydınının hatta şimdi de içine düştüğü ikilemin belki de en açık örneğidir.

Aynı "Münacaat"ta "Göremez zatını mahlukunun adi nazarı" diyen Şinasi ile "Vahdet-i zatına aklımca şehadet lazım" diyen Şinasi arasında karşılaştırılamayacak kadar büyük farklar vardır. Birinde insan, "adi nazar"ları olan günahkâr bir kuldur, âciz ve zavallıdır. İkincisinde, gereklilik kipiyle konuşan ve bireyleşme temayülündeki şüpheci 'ben' konuşmaktadır. Kanımca bu iki dizeyi, Osmanlı aydınının yaşadığı büyük ikilemi dikkatlere

sunmak için Münacaat'ın diğer bütünü karşısına koyabiliriz. Yani bir tarafta, geleneksel söylemin alışılmış kalıp ifadeleri ile konuşan kul; diğer tarafta, bireyleşme çabalarının öne sürdüğü huzuru kaçmış, tereddütlü bir insan var. İçine düştüğü ikilemi bir yara gibi zihninde taşıyan bu insan, söylediklerinin büyük bir "günah" sayılabileceğini düşünerek -inancı gereği sürekli "mağfiret" dilemekte; ama Tanrı'ya akli deliller aramaktan da geri durmamaktadır. Münacat'daki bu beyitte, biraz da kendi beklenti ufkuyla kısmen birleştirdiği çağının rasyonel nitelikli din ve dünya görüşü adına konuşan Şinasi, Fransa'da öğrencilik yıllarında, bu bağlamda öğrendiği "akla uygunluk" ilkesini, samimi bir şekilde kendi iklimindeki din ve dünya görüşü anlayışına biraz gelenek kalıplı da olsa taşımak ister.

Fakat ne olursa olsun "Vahdeti zatına aklımca şehadet lazım" dizesindeki cesur söyleyiş, elma kurdu gibi Osmanlı aydınının inanç dünyasına düşen ve sürekli gelişecek olan derin bir şüphenin göstergesidir. Bu şüphe göstergesinin etkileri, Sadullah Paşa, Beşir Fuat ve Tevfik Fikret'te daha da açımlanarak görünecek ve Osmanlı toplumunun kaotik yapısı ile modernizmin geçer değeri "akla uygunluk" ilkesi arasındaki karşıtlık, uygun bir çıkış yolu bulamayan bu öncüleri boşluk vehmine düşürecek ve ciddi buhranlar yaşamalarına neden olacaktı…

Büyük bir değerler çatışmasıyla beslenen bu boşluk vehmi, her ne kadar daha önce Akif Paşa (17891848)'nın "Adem Kasidesi"nde kendini gösterse de, oradaki 'adem/yokluk düşüncesinin derin ve boyutlu bir açılıma sahip olduğunu söylemek güçtür. Zira Akif Paşa, muhteris mizacının ve biraz da kötü taliin öne sürdüğü; sürgün ve azillerle epey acı çekmiş, kendi deyimiyle "bizar-ı vücud", "di-lteng-i hestî ile rencur" ve "bimar-ı gam"a duçar olmuş 'bedbaht' bir devlet adamıdır. Nitekim Mülkiye nezareti sırasında, vuku bulan Churchill vakası, onun devlete ve hayata olan inancını sarsar: İngiliz misyonundan Churchill, Kadıköy taraflarında avlanırken miyopluğu nedeniyle bir Türk çocuğunu hedef yapıp vurur ve tutuklanır. Bu tutuklanma olayını ticari imtiyazlar elde etmek üzere büyütüp Osmanlı üzerinde baskı kurmak isteyen İngiliz devlet adamları, Churchill'in tutukluluk hâlini sona erdirmekle kalmazlar; Akif Paşa'nın görevine son verdirirler ve Ege Bölgesindeki tüm zeytin mahsulünü toplama yetkisinin -tekel olarak- Churchill'e verilmesi gibi, çok geniş ticari imtiyazlar da elde ederler (Kavaz 2002: 56).

Haksız olduğu halde Churchil'e tanınan imtiyaz, Akif Paşa'nın hiç yoktan cezalandırılması, aslında İngiltere'nin Osmanlı Devleti üzerindeki karşı konulamaz nüfuzu ve baskısının bir göstergesi idi. Bu durum, Osmanlı'ya büyük bir prestij kaybettirdiği kadar, Akif Paşa'nın da yaşama küsmesine neden olur. İşte böylesine dış baskıların refakatinde gelişen Akif Paşa'nın yokluk vehmi, düşünsel bir fark edişin ifade edilmesinden çok; uğradığı

haksızlıklar ve bedensel rahatsızlıkların dünyadan kopardığı ve fazlaca kötümser yaptığı bir mizacın; divan şiirinin söz oyunlarından da yararlanarak yaşamı, dünyayı 'hiçlik'le tehdit eden sızlanmalarından ibarettir. Yoklukla burun buruna gelen bu sızlanmaları, "dâhilî tekâmül"ümüzün çok az yankı bulan zayıf bir atılımı olarak görebiliriz. Bu tedirgin fark ediş düzeyi asıl yankısını, Sadullah Paşa ve Beşir Fuat'ta bulacak ve Batı'nın pozitif bilimlerdeki başarısına yakinen tanıklık eden bu iki insanda derin ruhsal kırılmalara neden olacaktı.

Osmanlı İmparatorluğu'nda, kuvvetler ayrımını "meclis-i meşveret" kavramı ile gündeme getirip iktidar paylaşımını kurumsallaştırmak isteyen Yeni Osmanlıların Osmanlı/Türk modernleşmesinde önemli katkıları olduğunu belirtmek gerekir. Özellikle Namık Kemal'in iradi bir insan tipolojisi yaratmaya yönelik tutumu, katılımcı bir yönetim sisteminden yana tavır ve çalışmaları, onu da modernliğimizin öncülerinden saymamızı gerektirmektedir. Şinasi'nin özellikle halka ulaşma konusunda bir araç olarak gördüğü ve "lisanı avam üzre" diye nitelediği dil egzersizleri, Namık Kemal'de ancak sistemli, bilinçli bir hâl alır.

Namık Kemal'in *Tasvir-i Efkâr*'da (1866) yayımlanan "Lisan-ı Osmaninin Ebebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şamildir" adlı makalesi, "Millî Edebiyat" ve daha sonra Cumhuriyet'in dil politikalarını belirleyecek düzeyde öngörülü bir içerik taşımakta idi. Türkçenin yazı dili olarak Arap ve Fars dillerinin baskısı altından kurtulup öne çıkması; yalnızca edebiyatın değil bütün toplumun bilinç yapısında önemli değişmelerin başlangıcı olacağını biliyor ve savunuyordu. Zira üç dilin gramer kuralları ile işleyen Osmanlıca ile bir mektup yazabilmek için bile en az 67 yıllık bir süre gerekmektedir:

> "Türkçede, değil fünun, hâlâ edebiyat dahi layıkıyla tedvin olunmadığı için Arap ve Acem ve onlara ilaveten ehl-i kalem lisanlarını öğrenmek yolunda zamanı tahsilin bir çoğunu ifna' etmedikçe tahriren dürüstçe ifade-i meram kabil değildir. (..) Biz de ise, bir adam Arabi ve Farisî mukeddamatına altı yedi sene vakf-ı vücud etmelidir ki, imla ve manası yerinde bir mektup yazabilsin."

Bu bağlamda Namık Kemal'in, halkın gelişmesi ve bilinçlenmesi için Türkçenin esas alınmasını istediği kadar, halk dershanelerinin açılarak milletin yetiştirilmesi ve kadınların okutulmasını da ısrarla savunduğunu görmekteyiz (Göçgün 1999: XXIII). Ayrıca Fransız Devrimi'nden mülhem "hürriyet", "vatan", "milliyet" vb. kavramlar ve imgeler de yine Namık Kemal'in, şiirleriyle birlikte edebiyatımıza girmiştir. Onun eserlerinde, vatan ve toplum için var olan ve daima hak ve görevleriyle birlikte anılan iradi insan; savaşların ve varoluş mücadelelerinin bittiği anda bireyleşecek bir iç donanıma da sahiptir. Modernleşme konusunda toplumsal seferberliğin hı-

zından memnun olmayan ve bunu daha öncelemek için yazılarıyla çaba sarf eden vatan şairini, sosyolojik anlamda tam bir "toplum hareketlendiricisi" (Berkes 1986: 34) olarak değerlendirebiliriz. Ziya Paşa da modernleşme konusunda özelikle "Şiir ve İnşa" makalesi ile önemli katkılarda bulunmakla birlikte, kararsız kişiliği ve hasis mizacı, daha sonra onun bu yoldan dönmesine ve Namık Kemal'le yollarının ayrılmasına neden olacaktır.

Sadullah Paşa (1838-1890) ise, şair olmaktan çok, 19. yüzyıl Batı dünyasının yaptığı teknolojik hamleler karşısında hayretini gizleyemeyen ve bütün bu gelişmelerin öznesi olarak gördüğü pozitivist düşünceyi tazim eden aydın bir Osmanlı bürokratı kimliği ile karşımıza çıkar. Onun "19. Asır" adlı manzumesi, çağın ruhunu çok iyi kavradığını göstermektedir;

> Erişti evc-i kemalata nur-ı idrakat
> Yetişti rütbe-i imkâna kısm-ı mümteinat
>
> Besait oldu mürekkeb, mürekkeb oldu basit
> Bedahat oldu tecarible hayli mechulat (Akyüz 1986: 7879)

"19. Asır" manzumesi, değişen dünyanın, bizim düşünsel yanımıza çarpmasıyla ortaya çıkan *hayretli fark edişler* dizgesini içeren bir belge niteliği taşır. 25 beyitten kurulu manzume; öncelikle, insan ve şeyler arasındaki ilişkinin yeni bir miladını oluşturan düşünce kazanımlarını saygıyla yüceler, tazim eder. Sonra bu kazanımların dünyada neleri değiştirdiğini ve neleri yok ettiğini sıralar. Buna göre; topyekûn bir değerler değişiminden söz etmek mümkündür. Zira basit zannedilen şeylerin karmaşık/mürekkep, mürekkep zannedilen şeylerin de basit, yalın ve tek yönlü olduğu anlaşılmıştır. Buna ilaveten mecazlar hakikate, hakikatler mecaza çevrilmiştir. Kimya ilmindeki gelişme; havanın, suyun, toprağın ve ışığın içindeki gizil gücü açığa çıkarmış ve insanlığın kullanımına (yed-i tasarruf-ı insan), emrine sunmuştur. Böylece aklını kullanarak dünyanın en güçlü varlığı hâline gelen insan için, zaman ve mekân boyutları da değişmiş ve kısalmıştır; "Tefahür eylemesin mi bu asr a'sara / Kısalttı bu'd-i mekân ü zamanı muhtereat". Mesafeleri aşan yeni icat ve aletleri bünyesinde taşıyan ve bunlarla hurafeleri, batıl inançları yok eden 19. asır, kazanımlarıyla övünmelidir.

İnsan, aklını kullanarak doğadan kendine yeni bir dünya kurmuştur. Bu yeni dünyanın efendisi, Orta Çağ zihniyetinin doğuştan suçlu kabul ettiği, günahkâr gördüğü ve daima affedilmeyi, güdülmeyi bekleyen "İsa'nın kuzuları" değil; akılla dünyayı yeniden şekillendiren, Tanrısal cenneti yeryüzünde kurmaya niyetli, kuşkucu ve biraz isyankâr ama çözümü hep kendi gerçek dünyasında arayan bir insan tipiydi. Eski insan tipi, kendisinden büyük güçlerin nesnesi; yeni insan tipi ise, dünyanın ve kendi eylemlerinin

öznesi olma iddiasında idi. Bu yeni insan tipi, Avrupa'da Rönesans'tan sonra ortaya çıkmış ve dünyanın gidişatını değiştiren büyük atılımları gerçekleştirmişti; havanın, suyun, taşın, kömürün gücü, bu yeni insanın gücünün yanında yer almıştı. Işığın, sesin ve toprağın saklı güçleri de daha sonra bu yeni insanın gücüne katılacak ve dünya; bu iradi insan tarafından yeniden yorumlanmayı, biçimlenmeyi bekleyecekti. İşte bu yeniden yorum, eski kanaatleri kökten geçersiz kabul ediyordu; yeni insan daha realist bir gözle dünyaya bakmaktadır. Gözlem ve deneyimleri (tecarib) ile yeni bir bilgi konsepti oluşturan bu yeni insan için; Hızır'ı ölümsüzlüğe ulaştırdığı söylenen hayat suyunun çeşmesi (çeşme-i hayvan), ölümcül hastaları iyileştiren mucizevi ilaç (daruy-ı Suhrab), remil, kehanet ve cifriyyat gibi bilinmezliğin eski inançları geçersiz kalmıştır. Artık kötülük şeylerin kendisine değil ona karşı bizim nasıl tavır aldığımıza bağlıdır; yani Hüma kuşu saadet, baykuş uğursuzluk getirmez.

Tanzimat'la beraber çok büyük zaruretler ve ümitlerle kendisine yöneldiğimiz Batı, işte böylesine doğanın güçlerini akılla yanına almış bir dünya idi. Oysa son dönem Osmanlı medreselerinde pozitif bilimlere ait derslerin sayısı yok denecek kadar azdı ve olanların çoğu da hükümsüz hâle gelmiş eski bilgi nakillerinden ibaret idi. Değişen dünya, hâlâ bilginin ne denli önemli olduğunu kavrayamamış çözülüş dönemi Osmanlı aydınında işte böylesi bir hayret ve panik hâli yaratacaktı.

Sadullah Paşa, pozitif bilimlerdeki bu ilerlemelerin hukuksal yanına da değinir; zira bu yeni insan tipi; kişisel hak ve görevlerin yasal düzenlemelerle belirlendiği, cebrin, zorbalığın/tagallüb ve keyfiliğin ortadan kaldırıldığı modern bir toplum yapısının da temelini atmıştır; "Hudud-ı hakk u vezaif muayyen ü sabit / Ne kaldı cebr ü tegallüb, ne kaldı keyfiyyat / Hukuk-ı şahs u tasarruf masun taaruzdan". Modern toplumda bireyin kendisi ve kişilik hakları tecavüzkar saldırılardan aklın koyduğu yöntemlerle, yani, hukuk ve adalet sistemleri ile korunmuştur. Yasalar herkese eşit davrandığından; "Ne Amr Zeyd'in esiri ne Zeyd Amr'a veli"dir; herkes birey olarak hukukun güvencesi altındadır. 19. yüzyıl için bütün bu görüşler, Auguste Comte'un bir toplum dinî yaratma çabalarının zeminini oluşturacak nitelikte iken, Sadullah Paşa yine gelenek bağlantılı bir ilişkiyle düşüncelerini toplar; dünyadaki bilimsel ve hukuksal gelişmeler; Yaratıcı'nın (Bari) birliğini onamak üzere bir araya toplandı der; "Esası hikmet-i asr oldu vahdet-i bari".

"19. Asır" manzumesinde, yeni irfan uyanışının doğum/giriş yeri (medhali-i irfan); eskiden olduğu gibi Herat, Mısır, Rum değil Batı'dır (Megarip). Artık zaman; gelişme (terakki) zamanı, dünya ilim dünyasıdır. Cehalet, cemiyetin geleceğini tehdit eden en büyük tehlikedir; "Zaman zaman-ı terakki, cihan cihan-ı ulum / Olur mu cehl ile kabil bekay-ı cemiyyat". Ya-

şamak, var olmak ve ilerlemek için; zamanın gereklerini çok iyi kavramak ve bu irfanla geleceği kurmak zorundayız. Bu tavır; aynı zamanda, çevreye tutuklu kalmaktan kurtularak ondan bir dünya yaratmak iddiasındaki varlığımızın insanlaşma çabasıdır. Ne yazık ki, Batı'nın bu teknik üstünlüğü karşısında gözleri kamaşan ve kendi değerlerinden şüpheye düşen aydınımız; temas ettiği dünyalardan gerekli özümsemeleri yaparak bir kendilik atılımı gerçekleştirebilecek bir donanıma sahip değildir. Onlar yalnızca birer naif çıra niteliğinde öncülerdir ve birçokları aydınlatmak istedikleri yolun ortasında, Batı'dan gelen şiddetli akımlara dayanamayıp kendi kendilerini söndürmüşlerdir. Sadullah Paşa, Viyana'da görevli iken, bu değer çatışmalarıyla girdiği bunalım sonucu, havagazını açarak kendini zehirlemiş ve intihar etmiştir (1890).

Beşir Fuat (18571887) da yine modernleşme yolunda önemli hizmetleri olmuş ve ne yazık ki, yolun yarısında kendini söndürmüş aydınlardan birisidir. Büchner, Jean Masse ve Claude Bernard'dan yaptığı çevirilerle Türkiye'de ilk defa realizmi "hakikuyyun" diye tanımlayan ve hakkında makaleler yazan Beşir Fuat, bu düşünceler doğrultusunda, fizik ve kimya ilimlerindeki mekanizmanın aynısının hayat ilminde de mevcut olduğunu savunur (Okay 1973: 106) ve dolayısı ile aşkın ve metafizik görüşleri reddeder. Batı'daki pozitivist düşünce kazanımlarının ülke gündemine akmasını sağlayan Beşir Fuat'ın mevrus hastalığı ve yaşadığı iç çatışmalar nedeniyle intihar etmesi, modernleşme çabaları için büyük bir kayıp olmuştur. Bu bağlamda, Beşir Fuat'ın bıraktığı yerden çalışmalarını daha düzenli bir şekilde yürüten Ahmet Şuayp'ı, biraz daha öncesinden uzun öyküleriyle bir Türk ansiklopedisti gibi çalışan Ahmet Mithat'ı, yenileşme çabalarını romanlarında sosyal bir fon olarak kullanan Mizancı Murat ve Samipaşazade Sezai'yi, Osmanlı toplumundaki değişme ve dönüşme çabalarını etkisinde kaldığı Auguste Comte'un düşünceleri doğrultusunda sistematize etmeye çalışan Jön Türk hareketinin liderlerinden Ahmet Rıza'yı ve özellikle şiirlerinde kullandığı radikal imgeler aracılığı ile toplumsal bilinçaltını uyarmaya çalışan Tevfik Fikret'i modernleşme çabalarımızın öncüleri arasında sayabiliriz.

Ayrıca, Avusturya ve Rusya'nın baskıları sonucu Osmanlı'ya sığınma durumunda kalmış 1849 Polonya-Macar mültecilerini de burada, Türk modernleşmesine yaptıkları olumlu katkılardan dolayı saygıyla anmak gerekir. Batı'daki düşünsel gelişmelerden yakinen haberdar olan bu seçkin göçmen topluluğu, Osmanlı'nın sivil ve askerî bürokrasisinde önemli hizmetler ifa etmişlerdir. Oldukça zayıf bir döneminde olmasına rağmen Osmanlı'nın, Avusturya ve Rusya'nın büyük baskılarına karşı kendilerine "hayat ve şeref garantisi" verdiği bu insanlar (General Bem/Murat Paşa, Czaikovsky/Sadık Paşa, Vimety/İsmail, Zanitsky/Osman, Borzecky/Mustafa Celalettin

Paşa) Müslüman olmuşlar ve büyük bir bağlılıkla ülkenin kalkınması için çalışmışlardır. 19. yüzyılda Osmanlı dünyasına haritacılık, matematik eğitimi, ressamlık vb. birçok yenilik bu göçmen vatandaşlarca girmiştir. Hatta Ortaylı, doğru bir tespitle "ulusalcı bir batılılaşma(nın da) bu çevrede başladı(ğını)" (Ortaylı 1986: 75) söyler.

Ancak bütün bu olumlu gelişmelere rağmen, modernleşme çabalarının, ya hudutsuz bir kendine güven açmazında, ya da aşırı bir güvensizliğin yarattığı yine hudutsuz bir hayranlık duygusu veya aşağılık kompleksi ile sağlıksız bir zeminde ve kesintili süreçlerde geliştiğini söylemeliyiz.

Oldukça uzun ve sancılı bir sürece gönderme yapan bizdeki modernleşme kavramı, Batı'daki serüveni ile çoğu kez uyuşmayan temel farklılıklar da gösterir. Sorunun asıl kaynağına inildiğinde görülür ki, Avrupa'daki modernleşme, düşünsel bir arka-plan kültürüne sahip olduğu gibi, pozitif bilimlerdeki sürekli ve kararlı ilerlemelerin sonucu olarak gelişen doğal bir sürece çevrilmişti. Matbaanın icadıyla bilgi toplumsallaşmış, kitleler aydınlanmıştı. Mutlakiyetçi yönetim biçimleri ve kilisenin baskıcı kimliği, bireyleşme sürecinin öne çıktığı bir dönemde eski itibarını yitirmiş idi. Yönetimde kral da olsa, aydınlanmış bir kamuoyuna ait sağduyu, yaşamsal reflekse dönüşen yönlendirici bir işlev kazanmıştı; yasama ve yürütme organları üzerinde yabana atılmayacak bir nüfuza sahipti.

Kısaca, Avrupa'daki modernleşme, uzun mücadeleler sonucu kazanılmış başarıların doğal bir yaşam anlayışına dönüştürülmüş biçimiydi ve kendiliğinden işleyen, otomatik denetleme düzenekleri geliştiren bir sistem karakteri kazanmıştı. Dahası bu oluşum, sahiplerine refah, maddi güç ve özellikle bütün Avrupa'yı birleştiren bir bilinçaltı fobisine yani Osmanlılara/Türklere karşı cephelerde zaferler de kazandırarak kendini kanıtlamıştı; onun için vazgeçilmezdi. Oysa Türk modernleşmesi, başlangıçta "değişen ve gelişen dünyayı yakalama" gibi, biraz da korkunun refakat ettiği pratik bir yarar amacı taşımakta idi ve kurumsal bir nitelik kazanabilmesi için; kolektif bilinç düzeyinin hasletleri ve özlemlerini arketip düzeyinde temsil edecek olan gerçek anlamda zaman kurucu (time-binder) kişiliklere ihtiyaç duymakta idi.

Kaynakça

Akyüz, Kenan (1986), *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Avcıoğlu, Doğan (1969), *Türkiye'nin Düzeni (Dün-Bugün-Yarın)*, C. I, Ankara: Bilgi Yay.

Bostan, İdris (1992), "Osmanlı Bahriyesinde Modernleşme Hareketleri", *150. Yılında Tanzimat*, Ankara: TTK Yay.

Berkes, Niyazi (1975), *100 Soruda Türkiye İktisat Tarihi (Osmanlı Devletinin Ekonomik Çöküşü)*, C. 2, İstanbul: Gerçek Yay.

Berkes, Niyazi (1986), *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, İstanbul: Gerçek Yay.

Berkes, Niyazi (2002), *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, (hzl. Ahmet Kuyaş), İstanbul: YK Yay.

Göçgün, Önder (1999), *Namık Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*, Ankara: AKM Yay.

Hançerlioğlu, Orhan (1983), *Düşünce Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Işın, Ekrem (1985), "Osmanlı Modernleşmesi ve Pozitivizm", *Tanzimattan Cumhuriyete Türk Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul: İletişim Yay.

Köprülü, M. Fuad (1981), *Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri*, İstanbul: Ötüken Yay.

İhsanoğlu, Ekmeleddin (1992), "Tanzimat Öncesi ve Tanzimat Dönemi Osmanlı Bilim ve Eğitim Anlayışı", *150. Yılında Tanzimat*, Ankara: TTK Yay.

İnalcık, Halil (1943), *Tanzimat ve Bulgar Meselesi*, Ankara.

Kavaz, İbrahim (2002), *Belgelerle Akif Paşa (Hayatı-Eserleri),* Elazığ: Üniversite Kitabevi.

Lewis, Bernard (1984), *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, Ankara: TTK Yay.

Mithcell, Timothy (2001), *Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi*, (çev. Zeynep Altok), Ankara: İletişim Yay.

Mustafa Nuri Paşa (1980), *Netayic Ül-Vukuat*, (hzl. Neşet Çağatay), C. IIIIV, Ankara: TTK Yay.

Okay, Orhan (1973), *İlk Türk Pozitivisti ve Naturalisti; Beşir Fuat*, İstanbul: Dergâh Yay.

Okay, Orhan (1990), *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Dergâh Yay.

Ortaylı, İlber (1986), "Tanzimat Adamı ve Tanzimat Toplumu", *Türk Siyasal Hayatının Gelişimi*, (hzl. E. Kalaycıoğlu ve A. Y. Sarıbay), İstanbul: Beta Yay.

Önsoy, Rıfat (1987), "Tanzimat Döneminde İktisadi Düşüncenin Teşekkülü", Mustafa Reşit Paşa Dönemi Semineri, Ankara: TTK Yay.

Osman Nuri (1992), *Mecelle-i Umur-ı Belediyye*, C. I, İstanbul.

Sarc, Ömer Celal (1999), "Tanzimat ve Sanayiimiz", *Tanzimat 1 (100. Yıl Armağanı)*, İstanbul: MEB Yay.

Sartre, J. P. (1985), *Varoluşçuluk (existantialisme)*, (çev. Asım Bezirci), İstanbul: Say Yay.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988), *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Yay.

Touraine, Alain (1995), *Modernliğin Eleştirisi*, (çev. Hülya Tufan), İstanbul: YK Yay.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1983), *Osmanlı Tarihi IV/2*, Ankara : TTK Yay.

Ülken, Hilmi Ziya (1935), *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, İstanbul: Vakit Gazete-Matbaa Kütüphane.

Ünal, Tahsin (1978), *Türk Siyasi Tarihi* (1700-1958), Ankara.

Ünver, Süheyl (1999), "Osmanlı Tebabeti ve Tanzimat Hakkında Yeni Notlar", *Tanzimat 2 (100. Yıl Armağanı)*, İstanbul: MEB Yay.

2. Edebiyatta etkilenme

Kemal Özmen

Edebiyatta etkilenmenin doğası üzerine

GENEL bir çerçevede, edebiyatta/sanatta etkilenme/etkileşim, bireysel planda bir mizaç ortaklığını, özel bir ilgi ve beğeniyi ortaya koysa da uluslararası planda, bir dizi tarihsel, ekonomik, siyasal ve düşünsel etkenin biçimlediği kültürlerarası bir ilişki ağının varlığını gerekli kılar.

Her kültür çeşitli yollarla uzak-yakın kültürlerden beslenir; onlardan fikir, değerler, kavramlar, yaşam ve düşünce biçimleri, sanat, edebiyat anlayışları alır; onları kendi düşünce sistemi içinde bir hammadde gibi işler, dönüştürür; yeni biçimler, yeni ürünler ortaya koyar; köprüler kurar; diyalog ve iletişime kapılar açar; kimi ortak paydalarda buluşarak halklar arasında karşılıklı anlaşılmaya katkıda bulunur; korkuların, bilgisizliğin, peşin hükümlerin yol açtığı çatışmaların ortadan kalkmasına zemin hazırlar. Bu açıdan, "dış etkiler"in yeni gelişim ve değişimlerin ortaya çıkmasında bir tür "kültürel maya" işlevi gördüğünü teslim etmek gerekir.

Fransız etnolog Claude Lévi-Strauss, "Bir insan topluluğunun başına gelebilecek ve onu gelişmekten alıkoyacak en büyük felaket yalnız başına kalmasıdır." (2007: 23) der. Gerçekten de, kültürlerin kendi içlerine kapanarak evrilmeleri, gelişmeleri çok zordur. Kültürlerarasılık, bu bağlamda bir zorunluluk olmanın ötesinde, eşyanın tabiatında olan bir şeydir.

Kültürlerarası ilişkiler, kültürel çeşitlilik ve zenginlik temelinde farklılıklarını koruyarak, kültürlerin birbirine açılmasına, birbirinden yarar-

lanmasına olanak sağlar. Ancak, her kültür bu "dışa açılma" süreci içinde, bozulma, özgünlüğünü, kimliğini yitirme kaygısıyla, bir yanıyla da ilişkiye geçtiği kültüre/kültürlere karşı doğal sayılabilecek korumacı bir refleks geliştirir. Bu tavır, zamanla etnikmerkezci bir içe kapanmaya, dışarıya karşı katı bir korumacılığa dönüşürse, dışa kapalılık süreç içinde belirli bir güç yitimini de beraberinde getirir. Fransız karşılaştırmalı edebiyat kuramcısı Marius-François Guyard'ın, "Hiçbir edebiyatın, gücünü yitirmeden kendi içine kapanabildiği görülmemiştir. Ulusal edebiyatlarda gerçekleşen en parlak başarılar her zaman yabancı katkılara dayanmıştır" (1978: 7) sözleri ile, Goethe'nin tüm insanlığın ortak kültür mirası olarak göndermede bulunduğu "weltliteratur" (dünya edebiyatı) kavramı da bu evrensel hakikate dikkat çeker.

Kültürlerarası ilişkilerde özlenen, kültür emperyalizmi ya da kültürel sömürgecilik batağına saplanmadan, gönüllü bir açılım, katılım, iletişim ve diyalog çerçevesinde "kendi kalma"yı bilerek evrilmektir. Tanpınar, "hakikatte, bir edebiyat ve sanat ancak kendi an'anesi içinde yenileşebilir. Harici tesirler onu zenginleştirir, genişletir, eksikliklerini tamamlar, fakat maziden beri gelen an'anenin üzerine aşılanmak şartıyle" (2000: 91) derken, kültürlerarasılığın düşünsel ve sanatsal gelişmeye, zenginleşmeye, derinleşmeye, olgunluğa katkısının gerekliliğini sorgular.

Kültürlerarası katkının en iyi somutlaştığı alan ise kuşkusuz sanat ve edebiyattır.

Genel olarak sanatta, özel olarak edebiyatta etkilenme doğaldır, normaldir. Çünkü sanatçının en önemli özelliği kendine yetmezliğidir. Kendi kendine yeterli olduğunu söyleyen sanatçıyı "zekâsını rejime tâbi tutmuş insan"a benzeten Gide (1942), Goethe'yi tüm zamanların etkiye en açık yazarı olarak gösterir. Gerçekten de, dahiler kadar etkiye açık, etkiye aç insan yoktur. Onlar kaplarına sığmazlar; dünyayı, sanatı tüm derinliği, zenginliği, çeşitliliği içinde algılamak, "dış etkiler"i duyumsayabilmek için sürekli "uyarıcılar"a ihtiyaç duyarlar (Gide 1942: 214-232). Bunda da şaşıracak bir şey olmasa gerekir; çünkü, sanatçılar bugüne kadar hep kendi içlerinde kapalı kalmış olsalardı, sanatta evrilmeden ("évolution"), daha farklı aşamalara ulaşmadan söz edilemezdi; unutmamalı: Irmak, derelerin toplamıdır.

İnsanlık tarihinde büyük kültürel, düşünsel ve sanatsal dönüşümlerin yaşandığı X-XIII. yüzyıllar arası Arap Rönesansı, XVI. yüzyıl Avrupa Rönesansı, XVIII. yüzyıl Aydınlanma çağı Avrupa'sı gibi büyük değişim ve dönü-

şüm dönemlerinin temel karakteristiği "dış etkiler"e, "yabancı katkılar"a açıklıktır. Hilmi Ziya Ülken, *Uyanış Devirlerinde Tercüme'nin Rolü* adlı eserinde bu gerçeğin altını çizer:

> "Nitekim Çin'in, Hind'in, Osmanlı medeniyetinin bir zaman sonra kuruyup kalması, tesir kapılarını kapatmalarından ve içlerine kapanıp kalmalarından ileri gelmiştir. Garp medeniyetinin en büyük karakteri, tarih kültürü üzerine kurulmuş olması, kendinden önce doğup kaybolan bütün medeni hamlelere kapısını açabilmek için birçok perspektivlerden bakmaya çalışmasıdır." (Ülken 1997: 13)

Bu durum, bizim yakın tarihimiz için de geçerlidir. Yüzyıllar boyunca kendi içine kapandığı için dinamizmini yitiren; donmuş düşünce kalıpları, tür ve temalar içinde sürekli kendisini tekrarlayan edebiyat geleneğimizin, Tanzimat Dönemiyle birlikte Avrupa'ya, özellikle de Fransız düşünce ve edebiyatına açılmasının Türk edebiyatının çerçevesini genişlettiğini; edebiyatta yeni bir hayat, eşya ve dünya algısının ve yazım tekniklerinin, yeni edebî türlerin, yeni temaların gelişmesine ve düşünce hayatının mayalanmasına önemli bir katkı sağladığını belirtmek gerekir. Türk edebiyatının "modern dönem"ini başlatan bu "uyanış"ın ve onu izleyen yenilikçi hamlelerin Tanpınar'ın ve Ülken'in sözünü ettiği "harici tesirler"in dönüştürücü gücünün bir kanıtı olduğu dikkatlerden kaçmamalıdır.

SANATIN ana besini, ne denli doğadır denirse densin, yine sanattır. Sanatın her dalında yaratı, yaratıcılık sadece belirli ölçülerde doğuştan gelen kimi özelliklerle ya da sadece esinle sınırlandırılamaz. Sanatta özgünlük ("originalité"), kuşkusuz kendine özgülükle ("singularité") olasıdır. Ancak kendine özgülük de, tümüyle yaratıcılık kanallarını harekete geçirecek "dış uyarıcılar"a kendini kapatmak, "kendim kalacağım" paranoyası içinde kozasına gömülen ipek böceği gibi içine kapanmakla olası değildir.

Sanatçı "besin"ini sanattan, diğer sanatçılar ve onların ürünlerinden; "bal" yapmaya, bir "öz" oluşturmaya elverişli tüm çiçeklerden sağlar. Valéry, "Başkalarından beslenmek kadar özgün bir şey olamaz. Ancak onları özümsemek gerekir. Aslanı aslan yapan özümsediği koyun etidir." (1941: 18) derken, bu gerçeğin altını çizer. Sanatçının zahmete girmeden kendine yararlı olanı önünde hazır bulması, sanıldığı gibi asalakça bir tavır değil, kendi "ben"ini, benliğini, henüz farkında olmadığı derinliklerini duyumsatan,

kendine özgülüğünü ve özgünlüğünü keşfettiren bir yoldur. "Başkası" sanatçı için her zaman "potansiyel bir ben"dir; bu nedenle, "başkası"yla gelen etki, kişilik kaybettiren değil, tam tersine kişilik buldurandır. Gide, "Etkiler, bizim görünen çehremizi değil, aksine gizli çehremizi aksettiren birer aynadır." der. Gerçekten de, sanatçının içinde gizli kalmış, bastırılmış çok şey "dış uyarıcılar"ın etkisiyle gün ışığına çıkar; bir ses, bir renk, bir koku, bir ezgi, bir sözcük, bir tema, bir imge, bir kavram tepkimeyi başlatmak için yeterlidir. Bu yolla nice sanatçılar nice "uzak akraba"larını bulmuşlardır. Gide'in (1942), "Etki bir şey doğurmaz, uyandırır." sözü de bu bağlamda düşünülmelidir.

Paul Eluard şairi tanımlarken, "Şair/sanatçı esin alandan çok esin verendir." (1968: 515) der. Gerçekten de yaratı süreci içinde sanatçının öncelikle esin alan, esinlenen kişi olması doğaldır. Ancak sanatçının, tüm öznelliği içinde ortaya koyduğu ürünün giderek ondan bağımsızlaştığı da bir gerçektir. Sanatçı, temelde kendisi için yaratsa da; yaratısı kitaplaştığı, tablolaştığı, müzikleştiği andan itibaren artık esin verendir, yeni oluşumların, yeni fikirlerin, izlenimlerin, tasarımların, yeni ürünlerin, yeni eserlerin esinleyicisi, kaynağı durumundadır. Bu durum, sanatın her alanında, sanatçıdan sanatçıya, çağdan çağa zincirleme bir biçimde eserler üzerinden süreklilik kazanır.

ETKİ altında oluşturulmuş metnin, eserin değerlendirilmesinde, kişisel tercih ve beğenilere başvurmadan izlenebilecek en sağlıklı yol, beslenilen kaynağın yeni bir bağlamda, yeni bir zihinsel tasarımla sanatçının/edebiyatçının "kendi dili"nde ne ölçüde özümsenmiş, ne ölçüde yeni bir sanatsal yaratı"ya dönüşmüş olduğunu sorgulamaktan geçer. Eğer, "etki izi", hâlâ baskınsa, hâlâ metin içinde açık bir biçimde gözlemleniyorsa, yeterli özümsemenin olmadığı söylenebilir. Bu durumda, taklit, kopya, aşırma, çalma, intihâl, ne ad verilirse verilsin, ortaya konan ürünün sanatsal değerinden söz edilemez. O halde, bir etkinin mutlak anlamda iyiliğinden ya da kötülüğünden söz edemeyiz; her şey etki altında kalan sanatçının etkiyi nasıl alımladığına ("réception") göre değişir. Bu noktada, yeni yaratıyla birlikte "kendilik" ("authenticité") ve ona bağlı olarak da "özgünlük" ("originalité') sorunu önem kazanır. Gerçekten de, sanatçıyı/edebiyatçıyı ve eserini temelde en iyi niteleyen özellik "kendilik", "kendine özgülük", tekillik ve kişiselliktir; başkasına, başka modele benzemezliktir. İçtenlik, gerçeklik, doğruluk ve doğallık olarak da niteleyebileceğimiz "kendilik" ya da "kendine

özgülük"; eser bağlamında ancak "özgünlük" var ise, anlamlıdır. "Özgünlük" ise, sanatçı için "söylenmemiş olan"ı ilk kez söylemek değil, söylediğini, -söylediği şey daha önce söylenmiş olsa da-, "kendi dili"nde, kendi biçeminde söylemesidir. O hâlde, "kendine özgülük" olmadan "özgünlük"ten söz edilemez.

Edebiyatta etkilenme çalışmalarına gelince; etki çalışmaları kendi içinde bir amaç değil, temelde etki altında oluşturulmuş metni, eseri açıklamaya, çözümlemeye dönük bir araç olmalıdır. Etki/etkilenme tek başına bir yazarı açıklamaz; olsa olsa, onu anlamamıza katkıda bulunur. Önemli olan, etkinin sanatçının/yazarın metnine ne getirdiği, ne kattığıdır. Bu, bir bakıma, arının (sanatçının/yazarın) oluşturduğu balın (eserin) kalitesini anlamak için balın içindeki polenin (etki) niteliğini incelemekle eşdeğerdir. Hiçbir etki/etkilenme kendi içinde bağımsız ve nedensiz değildir. Etki her zaman bir mizacı, bir eğilimi, bir beğeniyi, bir ilgiyi, bir estetik duyarlılığı gösterir bize. Bu nedenle, etki çalışmalarında, etkinin, etkilenen sanatçı/yazar açısından hangi amaçlar doğrultusunda araçsallaştırıldığını; "etki"nin nasıl bir bağlam içinde dönüştürüldüğünü; etkilenme yoluyla "yeni ürün"e nelerin geçmiş olduğunu; "yeni ürün"ün varış dilinde ne derece "özgün" bir yaratıya dönüştüğünü; "etki"nin sanatçının/yazarın estetiğine, düşünsel formasyonuna ne kattığını dikkate almak doğru bir yöntem olacaktır.

Bir etkilenme örneği: Batı/Fransız etkisinde modern Türk edebiyatının doğuşu

XlX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ivme kazanan modernizasyon girişimleri sonucu, Avrupa kültürü ve uygarlığını model alan ve yapısal reformlarla değişim sürecine giren Osmanlı devlet düzeni içinde, kültürel planda da yenilik arayışları başlar; bu durum, edebiyatta Batı kökenli yeni bir vizyon ve duyarlılığın ortaya çıkmasına katkıda bulunur.

Tümüyle eski düşünce kalıplarından kopulmamış da olsa, l860'lı yıllardan başlayarak, Türk edebiyatında gözlemlenecek olan yeni çabalar temelde bir zorunluluğun, bir gerekirliliğin ifadesidir. Yeni ya da modern Türk edebiyatı, yüzyıllar süren durağan bir edebiyat ve sanat geleneğine borcu ne olursa olsun, yine yüzyıllar boyunca askeri, siyasal ve ekonomik ilişkiler içinde olduğu ve büyük ölçüde kapalı kaldığı Batı dünyasının evrensel nitelikli kültür dinamiklerinden hareketle oluşmaya başlar. Bu noktada temel bir olgunun altını çizmek gerekir. Tanzimat reformlarıyla birlikte, kültürel,

düşünsel ve edebî planda referans çerçevesi Doğu'dan Batı'ya kayan Osmanlı-Türk dünyasında "modernleşme süreci" bir dizi çatışmayı da içinde barındırarak evrimini sürdürür. Bu çerçevede, kültürel ve düşünsel altyapı birikiminin yetersizliği nedeniyle, edebiyatımızın "modern dönem"inin, Batı edebiyatlarında görüldüğü biçimiyle süreklilik içinde kendi iç dinamiklerinden, düşünsel/felsefi ve sanatsal kaynaklarından beslenerek bir yenileşme süreci izlemediğine şaşırmamak gerekir. Osmanlı-Türk kültür coğrafyası, XVI. yüzyıldan başlayarak, Avrupa toplumlarının tarihsel ve kültürel bir süreklilik temelinde yaşadıkları büyük dönüşüm hareketlerinin; Rönesans, Reformasyon, Aydınlanma Çağı aşamalarının; bilimsel ve teknolojik devrim ve sanayileşme sürecinin dışında kalır. Bu nedenle, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Osmanlı-Türk dünyasında yaşanmaya başlanan modernleşme hamlelerinde, sanat/edebiyat alanları dâhil, tüm düşünsel, toplumsal ve kültürel kategorilerde "gelenek"le kurulan ilişki Batı'daki gibi süreklilik içinde bir dönüştürme eylemi olmamış; tepkiler, dirençler ve "kopuş"larla varlığını sürdürmüştür.

Tanzimat Dönemi yazarları, en genel anlamıyla dünyayı bir algılama biçimi olan edebiyata, beş yüz yıllık Osmanlı-Türk edebiyat geleneğinin değişmemesi gereken bir yapı olarak algıladığı «edebî ve ahlaki formlar»a göre değil; değişen tarihsel, toplumsal, siyasal ve kültürel koşulların yönlendirmesiyle yeni bir fikir ve algı temelinde yaklaşır. Bunu yaparken de önlerinde evrensel bir kültür dili olarak Fransızca ile hazır ve mükemmel örnek ve modellerden oluşmuş Fransız edebiyatı vardır. Fransız kültürünün temel taşıyıcı aracı olan Fransızca, Osmanlı toprakları üzerinde başlangıçta özellikle azınlık halkları arasında yaygınken; imparatorluğun içine düştüğü büyük krizden çıkış için öngörülen yenileşme, modernleşme çabalarına koşut biçimde gelişerek; önce kimi eğitim kurumlarında, daha sonra basında, diplomaside ve edebiyat alanında giderek güçlü bir nüfûz alanı oluşturacaktır. Fransızca, bu çerçevede, Fransız varlığının başlangıçta sadece dille sınırlı olan uzamının zaman içinde tüm bir kültürü içine alacak biçimde genişlemesini sağlayacaktır. İşte tam da bu noktada, Fransız dilinin, sanatının/edebiyatının, kültürünün, düşünsel değerlerinin Fransa dışındaki varlığı olarak nitelendirilebilecek "frankofoni", yeni bir kültür uzamı olarak, Tanpınar'ın söyleyişiyle "aynı dil ve muhteva yorgunluğu, aynı aşınmış hayaller ve yıpranmış şairce duruşlar" (2001: 101) içinde, neredeyse altı yüzyıldır değişmeyen bir tarih, dünya, insan ve eşya anlayışı içine sıkışarak gücünü yitirmiş bir edebiyat geleneğiyle ciddi bir yüzleşme

olanağı sağlar. Tüm dünyayı etkileyen ve yeni bir çağın başlangıcı olarak kabul edilen Fransız Devrimi'nin siyasal ve felsefi planda gündeme taşıdığı büyük insanlık idealleri ve yönetim ilkeleri (temel insan hak ve özgürlükleri, ulusal egemenlik, demokratik toplum ve Devlet düzeni), Fransız kökenli sanat, edebiyat, düşünce hareketlerinin evrensel boyutları "frankofoni"yi, temeldeki "sömürgeci" çağrışımından soyutlayarak uluslarüstü, evrensel, "kozmopolit" nitelikli bir "kaynak kültür" statüsüne taşır.

XIX. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren, Doğu ve Orta Avrupa, Balkanlar ve Orta-Doğu coğrafyası içinde devlet yöneticileri ve entelektüeller üzerinde geniş bir "etki alanı" oluşturan "frankofon kültür" atmosferi, 1860'lı yıllardan itibaren Osmanlı-Türk kültür coğrafyasında da bir çekim merkezi hâline gelir ve, hem "kaynak kültür", hem de "etki odağı" olarak eski edebiyat kültürü geleneği içinde yetişmiş Tanzimat yazarlarına yüzyıllardır değişmeden gelen edebiyat kültürümüzü sorgulama ve her planda yenileştirme olanağı sunar.

Bu dönemde, yaygın olarak Fransız kültürü ve edebiyatının etkisi altında, roman, öykü, tiyatro, makale, anı ve eleştiri gibi yeni türler edebiyatımıza girer; daha önce Türk edebiyatında bulunan şiir, tarih, mektup gibi alanlar ise, Batı/Fransız anlayışına göre yenileştirilmeye çalışılır. Özellikle, nesir dilinin geleneksel anlatılara özgü söz hünerleri ve abartılı olay ve söylemlerden arındırılması; romanesk anlatıların kişi, uzam ve zaman kategorilerinin belirli bir yapı, kompozisyon düzeni içinde kurgulanması amaçlanır. Modern roman ve öykü, 1870'li yıllardan başlayarak, Fransız popüler romanlarının etkisinde oluşturulan ilk denemelerin ardından (Namık Kemal, Ahmet Midhat, Nabizade Nazım, Şemsettin Sami, Recaizade Ekrem), XX. yüzyılın başlarından itibaren kendi kimliğine kavuşmaya başlar (Halit Ziya, Hüseyin Rahmi Gürpınar). Geleneksel "temaşa sanatları", metne ve sahneleme tekniklerine dayalı Batı/Fransız tiyatrosuna, özellikle komedya ve dram türlerinde, çeviri ve adaptasyonlar üzerinden kolaylıkla uyum sağlar (Ahmet Vefik Paşa, Ali Bey). Trajedi ise, kimi örnekler dışında (Abdülhak Hâmit) Doğu dünyasına özgü skolastik ve fatalist değerler sistemi içinde kendine yer bulamaz. Türk edebiyat kültürünün en güçlü türü olan şiir, ilk planda "Batı/Fransız etkisi"ne mesafeli durur; dahası "etkilenmeme" konusunda belirli bir direnç gösterir. Ancak, önce küçük çeviriler, "nazire"ler yoluyla başlayan ilgi giderek yaygınlaşır. Gerek konu, gerekse duyarlılık, biçim ve söyleyiş açısından farklı metinler dergilerde görülmeye başlar. Şiir dilinin, şiirsel temaların değişmesiyle birlikte, somut yaşam

olguları, toplum sorunları, iç yaşam, metafizik konular ve doğa şiire girer. XIX. yüzyıl Fransız şiirinin (romantizm, parnas ve sembolizm) etkisinde oluşmaya başlayan modern Türk şiirinin Servet-i Fünun şairleriyle (Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin) başlayan ilk dönem örnekleri, XX. yüzyılın başlarında şiir estetiklerini Fransız şiirinden hareketle oluşturan iki büyük şair çevresinde (Yahya Kemal, Ahmet Hâşim) yetkinliğe ulaşır.

"Kaynak kültür" ve "etki odağı" olarak Fransızca ve "frankofoni" üzerinden temasa geçilen Fransız kültürü, edebiyatı ve düşüncesi Türk edebiyatının modern döneminin başlamasında hem temel unsur olur, hem de yüzyıllardır değişmeden gelen kalıp, tema ve söyleyiş özellikleriyle içine kapanmış edebiyatımıza değişen tarihsel koşulların da zorlamasıyla yeni ve güçlü bir ivme, dinamizm getirir. Bu durum, yazarlar açısından geleneksel kültürle, geleneksel edebiyat türleri, temaları, kalıplarıyla yüzleşmeyi de sağlar. Bu bağlamda, özellikle, Namık Kemal ile Ziya Paşa arasında eski ve yeni edebiyat konusunda çıkan tartışma ile, *Celal Mukaddimesi*'nde Namık Kemal'in, Victor Hugo'nun C*romwel* dramının önsözünde klasisizme karşı yaptığı eleştirilerin benzerini "eski edebiyat"ımıza karşı yapması dikkate değer. Kuşkusuz, tüm bu gelişmeler yanında, Batı/Fransız etkisinde modern Türk edebiyatının gelişmesine en önemli katkının dil alanında olduğunu söylemek yerinde bir değerlendirmedir. Telif eserler, çeviriler, kuramsal yazılar ve tartışmaların Türkçenin edebiyat dili olarak gelişmesine, ifade olanaklarının zenginleşmesine, ulusal bilinç ve kimliğin pekişmesine sağladığı katkılar gözden kaçırılmamalıdır.

1860'LI yılların ortalarında Tanzimat modernleşmesi çerçevesinde entelektüel gündemi işgal eden Eski-Yeni, Doğu-Batı, Modern-Klasik tartışmaları, "kaynak kültür"le gelen "frankofon bağlam" sayesinde eksen değiştirerek, doğrudan edebiyatın iç sorunları olarak ele alınır. Düşünsel bir sistematiğe dayanmasa da ilk kez edebiyatın işlevi (didaktik amacın öne çıkması; sanatın/edebiyatın ahlakiliği; Namık Kemal'in edebiyatın toplumsal işlevi konusundaki yazıları) üzerine düşünülür; başta roman olmak üzere, çeşitli edebî türler ile metnin edebîliği ve dil sorunları gibi "edebiyat kuramı" alanına giren konular üzerinde düşünülür. Bu bağlamda, Ahmet Midhat'ın *Müşahedat* adlı romanında yeni bir roman yazımı tekniğini okurlarıyla paylaşması; edebî esere konu olacak "gerçeklik"in nasıl alımlanması ve yazılması konusunda kopan ve neredeyse dönemin tüm yazarlarını içine alan Beşir Fuad-Menemenlizade Tahir arasındaki "romantizm-realizm tartışması"

henüz emekleme çağındaki modern edebiyatımız açısından gerçekten çok önemli bir aşamaya işaret eder.

Edebiyat dışında kalan Fransız kökenli siyasal ve felsefi düşünce hareketlerinin de, Osmanlı-Türk entelektüellerinin kişisel, düşünsel ve edebî formasyonunda; özellikle de, Avrupa'daki örneklerine benzer biçimde nispeten özgürlükçü, eşitlikçi bir meşruti monarşi özlemlerine; hak, adalet, yasa, özgürlük, ilerleme, vatan, millet, vb. kavramların yerleşmesine ve savunulmasına katkısı büyük olur. Fransız siyasal düşüncesinin, özellikle de Aydınlanma düşünürlerinin, daha sonraları "Jön-Türk" hareketini başlatacak Genç Osmanlılar üzerindeki etkilerini bu çerçevede değerlendirmek gerekir.

Tanzimat Dönemiyle birlikte, Doğu ve Batı kültürlerinin edebiyat, sanat ve düşünce bağlamında doğrudan karşılaşmalarına olanak sağlayan Fransız kültürü, edebiyatı ve düşüncesi sayesinde, "öteki"yle, "yabancı kültür"le kurulan diyalog diğer alanlarda görüldüğü biçimiyle, bir çatışmadan çok uzlaşmaya zemin hazırlar: Kültürlerarasılık ve çokkültürlülük kavramlarına korkulmadan yaklaşmayı sağlar; iki kültürün birbirini, karşılıklı olarak değerlerini daha iyi tanımasına ve bu yolla yakınlaşmalarına; başta edebiyat olmak üzere, sanat, eğitim, idari sistem, hukuk ve felsefe gibi alanlarda ilişkiler kurmaya olanak sağlar. Nitekim, Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemi yazarları "Osmanlı", "Türk" ya da "İslam" kimliği altında bir "frankofon kimlik" taşımakta sakınca görmemişlerdir. Bu bağlamda bir ayrıcalık nedeni olarak algılanan "frankofoni değerleri"n ulusal kimlik arayışlarını da hızlandırdığı vurgulanmalıdır.

MODERN Türk edebiyatının doğuşunda temel bir işlev yüklenen ve edebiyata çok yönlü bir açılım getiren Fransız kültürü ve edebiyatının "etki"si altında ortaya konan eserlerde "etki"nin nasıl alımlanıp dönüştürüldüğü sorunu tartışmaya açıktır. Doğrudan taklide dayalı kimi olumsuz örnekleri dışarıda tutarsak, Fransız edebiyatından gelen etkiler altında üretilen metinleri, metinlerarasılık terminolojisiyle "palemsest" (eski metnin üstüne eklemlenen ve tümüyle eski metni gizleyemeyen metin) olarak değerlendirmek ya da sömürge ülkelerinde görüldüğü gibi "kaynak kültür"ün bir uzantısı gibi görmek isabetli görünmemektedir. Batılı/Fransız yazarlarla "estetik" planda bir denklik içinde olmadıklarının farkında olarak, bu dönem yazarlarımızın etkilenmeyi, önlerindeki modelin körü körüne bir taklidini üretmek ya da sığ bir "kopya"sını yapmak olarak görmediklerini;

yaratıcılığı tetikleyen bir "uyarıcı" olarak "etki"yi, yeni bir kültürel ve edebi bağlam ("corpus") içinde, Türk/Doğu insanının gelenek ve duyarlılıklarına uygun bir dönüştürme eylemi olarak değerlendirme çabası içinde olduklarını kabul etmek gerekir.

"Taklit" sorunu modern Türk edebiyatının ilk dönemlerinden başlayarak, edebiyatta etkilenme bağlamında sıklıkla gündeme taşınmış ve daha çok da eseri ya da yazarı olumsuzlamak anlamında kullanılmış bir konudur. Oysa, ta Aristo'dan (*Poetika*) bu yana, genel bir kabul olarak benimsenen ilke "taklit" etmenin ille de olumsuz bir yaklaşım olarak değerlendirilemeyeceğidir. Gerçekten de, "taklit nesnesi" eser sanatçının/yazarın kendi diliyle, kendi biçemiyle yeniden üretiliyor ve "etki" gerçekten "yeni" ve "estetik" bir esere dönüşüyorsa; bağlam değiştirerek biçimsel ve anlamsal bir değişime uğruyorsa "taklit"in olumsuzluğundan söz etmek güçtür. Fransız edebiyatında "taklit" sorununu en iyi tartışan yazarlardan Proust'un (1920) şu sözleri konuya yeterince açıklık getirmektedir: "Sonunda kendi özgünlüğümüzü bulabilmek için bir yazarı isteyerek taklit etmek, tüm yazarlık hayatımız boyunca farkında olmadan başkalarını taklit etmekten kurtarır bizi." Bu açıdan, tüm yetersizlikleri ve deneyimsizlikleri içinde, Tanzimat ve Servet-i Fünun dönem yazarlarının, başlangıçta hayranlık ve takdirle karışık naif bir özenme duygusuyla, bir Fransız yazarı, eserini, metnini "taklit" ederek "onun yolunda" bir "benzer"ini sınırlı dil ve ifade olanaklarıyla kendi dillerinde yapmaya çalışmalarını bu alanda ustalaşmak amacına yönelik iyiniyetli bir çaba olarak düşünmek yerinde bir değerlendirme olacaktır. Tanpınar'ın günlüğüne not ettiği şu cümleler modern edebiyatımızın öncülerinin hangi koşullar altında yol aldıklarını da özetler gibidir: "Bulduğum Türkçe ile sırrını bilmediğim bir âleme taklitle açıldım." (bk. Enginün ve Kerman 2013: 281). Kuşkusuz, bu dönem yazarlarımız için sorun sadece Türkçenin sınırlı ifade olanakları değildi. Yazarlarımızın önlerinde "emsal" oluşturacak biçimde model alacakları yerel/ulusal örnekleri yoktu. Bu nedenle, ilk metinlerde gözlemlenen acemilikleri "etki"nin yeterince özümsenememiş olmasıyla ilişkilendirmek yerine, her alanda "öncü" olmak zorunda kalan yazarlarımızın yazarlık yaşamlarındaki deneyimsizlikleriyle açıklamak daha isabetli olacaktır (Daha kapsamlı bilgi için bk. Özmen 2016: 15-39).

Yönlendirici, dahası belirleyici "kaynak" olarak Fransız kültürü ve edebiyatı, modern Türk edebiyatının ilk iki önemli aşaması olarak, Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi edebiyatlarının düşünsel ve edebî temellerinin

ortaya konmasında; çoğunlukla alanlarında ilk örnek olan eserlerin estetik değerleri ile, bu eserlere yüklenen toplumsal, ahlaki işlevleri yerli yerine oturtmamız açısından da özel bir önem kazanmaktadır. Şinasi'nin, Ziya Paşa'nın ve Namık Kemal'in Rousseau, Montesquieu ve Voltaire gibi Fransız aydınlanmacı yazar ve düşünürlere; Namık Kemal'in Hugo'ya ve Fransız romantiklerine; Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'e; Abdülhak Hamid'in Racine'e, Corneille'e, Fransız klasik tiyatrosuna; Ahmet Midhat'ın Fransız popüler romancılarına; Nabizade Nazım'ın Fransız natüralizmine; Beşir Fuad'ın Fransız pozitivizmine; Tevfik Fikret'in Fransız romantizmine, toplumcu şiir geleneğine ve Aydınlanma düşüncesine; Cenab Şahabettin'in Fransız sembolizmine neleri borçlu olduğunu bilmek bu yazarları daha iyi tanımamıza olanak sağlayacağı gibi, Türk edebiyat tarihinin bu dönemini kültürlerarası ilişkiler bağlamında daha iyi değerlendirmemize de ışık tutacaktır.

Kaynakça

Eluard, Paul (1968), *L'Evidence poétique*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Enginün, İnci ve Kerman, Zeynep (hzl.) (2013), *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa,* İstanbul: Dergâh Yay.

Gide, André (1942), *Edebiyatta Tesir Meselesi*, (çev. İhsan Akay), *Varlık Dergisi*, 226: 214-232.

Guyard, Marius-François (1978), *La Littérature Comparée*, Paris: PUF.

Levis-Straus, Claude (2007), *Race et Histoire,* Paris: Folio Plus Philosophie, Editions Gallimard.

Özmen, Kemal (2016), *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Proust, Marcel (1920), "Flaubert'in Biçemi Hakkında", *Le Figaro*, Erişim adresi: www.fabula.org/atelier.php?Le_pastiche_entre_cr%26eacute%3Bation_et_critique_litt%26eacute%3Braire.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2000), *Edebiyat Üzerine Makaleler,* İstanbul: Dergâh Yay.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2001), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Ülken, Hilmi Ziya (1997), *Uyanış devirlerinde Tercümenin Rolü,* İstanbul: Ülken Yay.

Valéry, Paul (1941), *Tel Quel,* Paris: Librairie Gallimard.

3. Çeviri (1860-1923)

Emel Kefeli

"**BAŞKA** dillerin tanımladığı başka dünyaların tanıtılması" (Göktürk 1994: 13-15); yeni bir medeniyet, yeni bakış açıları ile tanışma ve evrensel uygarlığa ulaşmada çevirilerin etkin bir rolü vardır. Geleneksel tanımıyla "En üst düzeyde anlam eşdeğerliği sağlamak amacıyla kaynak dilde yazılmış bir metnin yerine erek dilde yazılmış bir metin konulması işlemi" (Kocaman 1993: 1-4) olarak tanımlanan çeviri, diller ve kültürler arası bilgi transferinde önemli rol oynar. Edebî çeviriler gelişen teknolojinin sunduğu olanaklarla gitgide küçülen dünyamızda kültürler arası iletişimi sağlayan, dünyanın dört bir yanında yaşayan insanı, töreleri, davranışları ve değer ölçüleriyle işleyen, edebî eserleri farklı toplumlara tanıtan bir kültür köprüsüdür.

Hilmi Ziya Ülken'in;

> "Tek bir medeniyet vardır: O da, insan toplulukları arasındaki karşılıklı tesirlerin büyümesi, çoğalması ve genişlemesidir. Çarpışmaların doğurduğu kıvılcım yerini değiştirebilir. Fakat bu, daha zengin yayılma yerleri bulmak içindir. Karşılıklı tesirler kompleksine karışan her yeni unsur, onu bir parça daha geniş, biraz daha uzvî (organik) hale getirir. Her yaratış, bir aşının çiçeğidir. Aşı ne kadar kuvvetli ise, kompleks'in aksülâmeli o kadar derin, mahsulü o kadar büyüktür. Kendi içine kapanan ve her şeyi yalnız kendinde arayan cemiyetlerin yeni bir şey yaratmasına, tek ve büyük medenî açılış yoluna girmesine imkân yoktur." (Ülken 1997: 11)

şeklinde ifade ettiği "farklı kültürlere açılarak gelişme" fikri tercümenin uyanış devirlerindeki rolüne işaret eder. Yaratıcılığı ve yenilenmeyi sağlayan bir araç olarak uyanış ve yenileşme dönemlerinde önemli görevler yüklenen çeviri aktarıldığı dili (erek dil) ve o dilin edebiyatını zenginleştirir.

André Gide de "her yazarın bir yabancı eseri tercüme ederek kendi edebiyatını zenginleştirmesi gerektiği" görüşüyle çevirinin bir edebiyatın fikrî ve estetik değerlerini besleyen, geliştiren bir kaynak olarak önemine işaret etmektedir.

Fuat Köprülü'nün Türk edebiyatını, "İslamiyet'ten önceki Türk edebiyatı", "İslam medeniyeti tesiri altındaki Türk edebiyatı" ve "Avrupa medeniyeti tesiri altındaki Türk edebiyatı" şeklindeki tasnifi Türk edebiyatı tarihinin gelişmesinde çeviri eserler ve tesirlerinin rolüne dikkat çekmektedir. Çevirinin toplumun değişme ve gelişmesini etkileyen gücü ve edebî eserler üzerindeki tesiri sosyal tarih ve edebiyat tarihi açısından üzerinde durulması gereken bir husustur (Sevük 1940). Çeviri metinlerin içerikleri üzerinde yapılan "çeviri sosyolojisi" olarak tanımlanan disiplinler arası incelemeler tercümenin toplumsal gelişme ve değişmeler sürecindeki etkilerini gösterirken edebiyat tarihinin gelişmesini yönlendiren faktörleri de aydınlatan bir veri tabanı ortaya koyarlar. Millî edebiyatların gelişmesinde önemli bir yeri olan ve bir tür yorumlama sanatı olarak da tanımlanan çevirilerin eğitim ve öğretim özelliklerinden de yararlanılır.

Türk edebiyatı 1839'a kadar Arap ve Fars edebiyatlarından gelen tesirlerle şekillenir. Tanzimat Fermanı'nın 3 Kasım 1839'da ilânı Osmanlı'nın Avrupalılaşmasının somut adımı olarak görülür. Mevcut değerlerle Batı'nın yeni değerlerinin karşı karşıya geldiği bu dönemde iki farklı değerler sistemi arasında tercih ve kabullenmeler gerçekleşir. Fikir, sanat ve edebiyatla, bu alanların felsefi ve estetik temellerini oluşturan dinî düşünce ve yaşayışta da bazı değişiklikler ortaya çıkar. Türk düşünce tarihinde, sanat ve edebiyat alanlarında ve sosyal hayattaki değişimlerde Avrupa fikir ve sanatı batı dillerinden yapılan çeviriler aracılığıyla etkin bir rol oynar ve Osmanlı aydınlarına yeni bakış açıları kazandırır.

Dinî, siyasi,toplumsal, kültürel yapılanma açısından karşıt değerler bütünü oluşturan doğu ve batı dünyası arasındaki ilişkiler uzun yıllar önyargılar üzerine kurulmuştur. Osmanlı İmparatorluğu güçlü olduğu yıllarda Batı'yı tanıma ihtiyacını hissetmez. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya yönelme girişimleri diplomatik anlamda Duraklama Devri ile başlar. 1669'da XIV. Louis döneminde Müteferrika Süleyman Ağa'nın Fransa'ya büyükelçi olarak gönderilmesi; 1720'de Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa'ya Batı uygarlığını tanıma ve inceleme amacıyla yaptığı seyahat Osmanlı İmparatorluğundaki değişimin gerekli olduğu düşüncesinin ilk kıpırdanışları ve Batı'ya yönelişin ilk hareketleri olarak nitelenir (Anamur 1997: III- V). 19.

yüzyıl Osmanlı'nın Batı'nın bilim ve teknik alanlarında üstünlüğünü kabul etmesi ve bu alanlardaki deneyimlerine ihtiyaç duyduğu yüzyıldır. Tanzimat Döneminde ordunun, devlet kurumlarının Batı örneğine göre yapılanmaları, eğitimde Batı modelinden yararlanma, özellikle Fransızca'dan olmak üzere bilimsel ve teknik alanlarda yapılan tercümeler toplum hayatında ve kültürel hayatta önemli değişimlere neden olur. Edebî eserlerden yapılan çeviriler roman, tragedya, komedya gibi Türk edebiyatı geleneğine yabancı bazı yeni türlerin tanınmasını sağlar.

Devlet işleri için yabancı dil bilen gençlere duyulan ihtiyacı karşılamada yararlanılmak üzere 1832'de kurulan Tercüme Odası, Tanzimat yıllarında bir okul görevi üstlenir. Ali Fuat ve Savfet Paşa gibi değerli insanları yetiştiren bir ocak; yeni bir dünya görüşü ve siyasi idealin geliştiği bir çevre hâline gelen Tercüme Odası'nın (Tanpınar 1982 : 143) Abdülaziz devrinde hızlanan fikir hayatının gelişmesinde, Mustafa Refik, Namık Kemal, Ethem Pertev Paşa, Sadullah Paşa gibi Abdülmecit devrinin son yıllarının genç neslinin yetişmesinde önemli bir rol oynar (Tanpınar 1982: 143). II. Mahmut devrinde Avrupa'ya eğitim için gönderilen gençler Batı'da karşılaştıkları medeniyetin unsurları ile kendi kültürlerini besleyerek yeni bir dünya görüşü kazanır, çevrelerini aydınlatırlar. Encümen-i Daniş (1851) ve Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye'nin (1861) çeviri hareketlerinde önemli katkıları vardır. (Yazıcı 2004: 122-127)

Çeşitli kollardan Batı'ya açılan Türk toplumunda Tanzimat Devri fikir adamları Batı'nın Racine, Voltaire, Montesquieu, Rousseau gibi büyük yazarlarını asıllarından okumakta, bu metinleri kısmen tercüme ederek veya özetleyerek çevreleriyle paylaşmakta; yabancı dergi, gazete ve kitapları izleyerek siyasî olayları batının perspektifinden değerlendirmektedirler. Batı dillerinden önce Fransızcayı öğrenen yazarlar Fransız Aydınlanma Dönemi yazarlarını ve o yıllarda tüm dünya edebiyatını etkileri altına alan romantik eserleri okuyarak beslenirler. Tanpınar'ın "Yeniliğin üç büyük muharriri" olarak tanımladığı (1982: 159) Ahmet Cevdet Paşa, Münif Paşa ve Şinasi (Tanpınar 1982: 189) bu Batılı kaynaklarla beslenen Osmanlı aydınları arasındadır. Tanzimat hareketinde ahlak prensiplerini tercüme yoluyla tartışmaya açan Münif Paşa, 18.yüzyılda *Encyclopédie*'nin Avrupa'da oynadığı rolü Osmanlı toplumunda üslenen *Mecmua-i Fünun*'daki iktisat, fen ve felsefe gibi alanlarındaki tercümeleri ile yenileşmenin olduğu kadar tercüme tarihimizin de önemli bir ismidir. Bilimsel çevirilerinin yanı sıra diyalog şeklini kullanarak yaptığı felsefi çevirilerindeki üslubu ile okuyucuyu cezbetmeyi bilen Münif Paşa yenileşme hareketlerinde önemli bir rol oynamıştır. Aydınlanma Döneminin felsefi görüşleri arasında vicdan hürriyeti, hoşgörü kavramlarına önem veren, dini deneysel bilimlerle uzlaştırmaya çalışan Voltaire'in görüşlerini (Déisme) tercih etmesi ve Türkçeye aktarma-

sı da devrin tercüme politikasının göstergesidir. *Mecmua-i Fünun*'da "Dersaadet'de yabancı dilde kitabı bulunan hiçbir umumi kütüphane yoktur" (aktaran Baysal 1985:1307) şeklindeki yakınması, onun evrensel bilgiye ulaşma konusundaki eksikliklerin farkında olduğunu, bu eksikliğin giderilmesinin gerekliliğine inandığını ve tutuculuktan uzak bilimsel tavrını gösterir. (Yazıcı 2004:128-129)

Batılı eserlerden Türkçeye yapılan ilk -kitap şeklinde- çeviri Yusuf Kâmil Paşa'nın Fénélon'dan tercüme ettiği *Télémaque*'tır (1859) (Özön 1985: 115-122). Fransa'da 1699'da yayımlanan *Télémaque*'ın yazarı olan Fénélon din adamlığı ve eğitimci kimliği ile tanınır. Saraya mürebbî olarak alınan Fénélon XV. Louis'nin oğlunu yetiştirir. Müstakbel krala öykü çerçevesinde hükûmet idaresi ile ilgili verilen bilgileri ve XIV. Louis döneminin eleştirisini işleyen *Télémaque*'ın Yusuf Kâmil Paşa (1859) ve Ahmet Vefik Paşa (1879) gibi iki büyük devlet adamının dikkatini çekmesi ve onlar tarafından Türkçe'ye çevrilmesi anlamlıdır. Siyasetnameleri andıran bu eserin seçiminde metnin okurların yadırgamayacağı bir içeriğe sahip olması ve 1860'lı yıllarda ihiyaç duyulan fikirlerin ağırlıklı olması etkilidir. (Özgül 1996: 113-130)

Şinasi'nin yayımladığı Batı şiirinin ilk örnekleri olan *Tercüme-i Manzume* (1859); Münif Paşa'nın *Muhaverat-ı Hikemiye'*si (1859); *Ruzname-i Ceride-i Havadis*'te *Mağdurin Hikâyesi* (1862) adıyla tefrika edilen Münif Paşa tarafından tercüme edilen (Özön 1985: 118) Victor Hugo'nun *Sefille*r adlı eseri; Recaizade Ekrem'in *Terakki* gazetesinde tefrika olarak yayımlanan Silvio Pelico'dan çevirdiği *Mes Prisons* (1869) *Hakayikü'l-Vekayi*'de bir bölümü tefrika edilen *Atala* tercümesi (1873); Muallim Naci'nin *Mütercem* ve *Sünbül*'e de yer alan tercümeleri, dünya edebiyatının Tristesse d'Olympio (V.Hugo), Souvenir (Musset) gibi hatıra şiirleri zincirinde yer alan "Göl" (Le La) (Lamartine) şiirinin (1886) Sadullah Paşa tarafından yapılan çevrisi Batı edebiyatlarından yapılan ilk çeviriler arasında sayılırlar.

Birçok dile çevrilen Robinson hikâyesinin (Robinson Cruzoe) Türkçeye tercüme edilmemiş olmasının önemli bir eksiklik olduğunun düşünülerek Vakanüvis Ahmet Lütfi tarafından Arapçadan Türkçeye *Hikâye-i Robinson* adıyla aktarılması (1864) "ikinci el tercüme" (second hand translation) örneği olması nedeniyle önem taşır. Robinson, Şemsettin Sami tarafından da çocuklar için kısaltılmış bir baskısından, Fransızca öğrenenlere tercüme klavuzu olmak üzere çevrilir (Akün 1978: 414). Çeşitli tercümelerine rastlanan *Robinson*'un tam metin çevirisi ancak 1923'de yapılır (Özön 1985: 125-126).

Muhaverat-ı Hikemiye, Fénelon, Fontenelle, Voltaire gibi yazarların eserlerinden seçilen diyalogların tercümelerinden oluşmaktadır. İnsan, tutkuları, vatan sevgisi, toplum ahlakı, genç kız ve kadın terbiyesi gibi konuları

farklı bakış açıları ile yansıtır. Yenilik tarihimizde adı unutulmuş bir kahramana benzetilen *Muhaverat-ı Hikemiye*'de yer alan tercümelerin ana temaları daha sonraki yıllarda yeniden işlenerek edebiyatımızı zenginleştirecektir (Tanpınar 1982: 180-181).

Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den en önemli ve yadırganmayacak olanları dikkate alan bir seçimle tercüme ettiği üçü nesir (*İnfiâl-i Aşk, Dudu Kuşları, Don Civani);* altısı manzum (*Kocalar Mektebi, Kadınlar Mektebi, Tartuffe, Okumuş Kadınla* vd.*)* ; yedisi adaptasyon (*Zor Nikâh, Zoraki Tabib, Yorgaki Dandini, Azarya, Tabib-i Aşk, Meraklî* v.d.) olmak üzere on altı oyun tercüme edebiyatımız için önemli katkılardır. Ahmet Vefik Paşa, Molière'in ironik yaklaşımlarını ve ince üslubunu Türkçeye akıcı bir ifade ile yansıtarak tercüme tarihimiz için önemli bir başlangıç yaparken, dilde komiği yakalama ve yaratma hususunda gösterdiği başarı ile tercümelerde ana dil hakimiyetinin ne derece önemli olduğunu da kanıtlamaktadır. Uyarlamalarında (adaptasyon) orijinal metindeki komik unsurları Türk toplumundaki benzerleri ile eşleştirerek, yer yer daha da güçlendirerek aktaran, Türkçede metni "âdeta "yeniden inşa eden" Ahmet Vefik Paşa Türk edebiyatında ilk ve başarılı uyarlama örnekleri veren şahsiyettir (Akün 1989: 153-154). Molière çevirileri tercüme tarihinin yanı sıra Türk tiyatrosu için de yeni bir ufuk olmuştur.

"Mealen tercüme"den yana olan Ahmet Mithat Efendi çevirilerinde kaynak metindeki fikri kendi dilinde, kendi okurunu yadırgatmayacak biçimde ifade etmekle yetinirken bir tür "adapte metin" örneği vermektedir. Gazetesinin tefrika ihtiyacını karşılayabilmek amacıyla Avrupa edebiyatında ikinci sınıf yazarlar olarak tanınan Paul de Kock, Octave Feuillet, Emile Richebourg, Charles Merevel, Hector Malot gibi yazarlardan çeviriler yapan Ahmet Mithat Efendi'nin çevirilerinde okuyucuyu yadırgatmadan ona farklı bir kültürü ve yeni bir dünyayı tanıtmak, eğitmek gibi amaçların yanı sıra, ansiklopedist kimliğinin bir boyutu olarak yeni yazılacak eserleri beslemek amacı da görülür. (Kefeli 1995: 612-618; Kefeli 2013: 37-45).

Abdülhak Hamit ile gelişen ferdî ızdırap devri dünya edebiyatının romantik yazarlarına ve onların eserlerinden yapılan çevirilere çok şey borçludur. Bernardin de Saint Pierre'in *Paul et Virginie*; Chateaubriand'nın *Atala* gibi eserlerinin çevirileri Türk edebiyatında romantizmin gelişmesinde önemli kaynaklar olarak anılırlar. Kızlarının ölümü ile ilginç bir kader ortaklığı yaşayan Hugo ve Lamartine'in ölüm temini işleyen şiirleri ile Recaizade Ekrem'in ve Hamit'in ölüm temalarını işleyen şiirleri arasındaki benzer imajlar dikkati çeker. Sanatının hareket noktasını büyük ölçüde Lamartine'de bulan Recaizade Ekrem mezarlıkta murakabeyi başlatır ve bu murakabe Nabizade Nazım, İsmail Safa, Rıza Tevfik ve Tevfik Fikret gibi yazarlarda devam eder.

Tanzimat Döneminde eserleri en çok çevrilen Batı yazarlarından birisi de Jean Jacques Rousseau'dur. *Julie veya Nouvelle Heloise* ve *Emile* tercümeleri ile tanımaya başladığımız Rousseau'nun Ziya Paşa tarafından Türkçeye çevrilen (1888) *Emile*'i çocuk eğitimi ve pedagoji tarihimiz açısından önemlidir. Ziya Paşa'nın Rousseau'nun *İtiraflar*'ını model olarak alması ve *Defter-i Âmal* adıyla çocukluk anılarını yazması da yine tercümeler ve Batı kültürü ile yapılan alışveriş sonrasındaki gelişmelerdir. Ahmet Mithat Efendi, Muallim Naci, Abdülhak Hamit ve Recaizade Ekrem'in çocuklukları ile ilgili anılarını yazmaları da bu tesire bağlanabilir (Enginün 1991: 433-439). Çocuk eğimi ve çocukluk, mürebbiye ve ebeveynlerin eğitimi gibi toplumumuz için o tarihlerde yeni olan bazı konu ve kavramları gündeme getiren bu tercümeler, tercüme tarihinin yanı sıra eğitim tarihimiz açısından da önem taşırlar.

Aydınlanma Dönemi filozoflarından yapılan çevirilerin yanı sıra Shakespeare (Enginün 1979) Victor Hugo (Kerman 1978), Lamartine (Kefeli 1993; Kolcu 1999), Musset gibi romantiklerden yapılan tercümelerin devrin edebiyat anlayışının ve imaj dünyasının gelişmesine önemli katkıları olmuştur. Mehmet Nadir'in 1887-1888 yıllarında Shakespeare'den çevirdiği kırk iki sone Türk şiir tarihi bakımından önem taşır. 1887-1895 yılları arasında Batı dillerinden, çoğu nesren, Türkçeye çevrilen şiirler de Servet-i Fünun üslubunun şekillenmesinde etkili olmuş ve bir "mensur şiir" cereyanı oluşturmuştur (Enginün 1979 : 99-100).

Avrupalı Türk şiirini biçim ve içerik açısından kuran Abdülhak Hamit'in (Kaplan 1987: 17) tiyatro ve şiirlerindeki psikolojik çatışmalarda, kahramanlarındaki karşıt tutkularda ve *Sahra* ile Türk edebiyatına getirdiği tabiat anlayışında batı edebiyatındaki okumaları ve dönemdeki çevirilerin tesiri göz ardı edilemez.

Tanzimatçıların içe dönük insanı psikolojik derinliği ile anlatma ihtiyacı, zaman içinde romantiklere paralel olarak, Paul Bourget gibi eserlerinde psikolojiye yer veren yazarlardan yapılan tercümelerin artmasına neden olur. Goncourt Kardeşler, Maupassant, Alphonse Daudet gibi yazarların eserleri gerçekçi akım çerçevesinde en çok tercüme edilenlerdir.

Servet-i Fünun Dönemi edebiyat anlayışında ferdî romantizm, sosyal davalar yerine günlük hayatın küçük meselelerini tasvir eden gerçekçilik, parnas, sembolizm gibi akımların etkisi vardır (Kaplan 1987:34). Okul yıllarından itibaren Avrupa kültür ve edebiyatını tanıyarak yetişen Servet-i Fünun nesli, Halit Ziya, Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin gibi edebiyatçıların okumaları ve çevirileriyle Batı edebiyatından bilinçli bir biçimde beslenir. Eugene Sue, Paul Féval, Fréderic Soulie gibi yazarların macera romanlarını, Alexandre Dumas'nın tarihî romanlarını okuyan; okumaları geniş yelpazeye yayılan Halit Ziya; Alexandre Dumas'dan *La reine Margot,* Eugene

Scribe 'den *Bir Macera-yı Aşk*; Racine'den *La Thébaide* trajedisini nesren tercüme eder (Huyugüzel 1995: 10-11). Maupassant'dan Türkçeye yapılan ilk hikâye çevirisi olan *Ziynet* (1890) Halit Ziya tarafından yapılmıştır (Enginün-Kerman 1980: 257). Çeviri edebiyatında Ahmet Mithat ve arkadaşlarından farklı olarak metnin aslına, üslup ve noktalamasına sadık yeni bir yol açmak ve Batı'daki hikâye örneklerini tanıtmak amacıyla çevirdiği küçük hikâyeler çeviri tarihimiz açısından önemlidir. Bu çevirilerini *Mektep* ve *Servet-i Fünun* dergilerinde sürdüren Halit Ziya; Zola, Maupassant, Catulles Mendes, Alphonse Daudet, François Coppée, Théodore de Banville, Chambers ve Clifford gibi Fransız ve İngiliz yazarlardan tercüme ettiği hikâyelerden seçmeler yaparak *Nâkil* adlı dört ciltlik çalışmasında toplar (Huyugüzel 1995: 15). 1890-1891 yıllarında Finlandiya, İbrani, İsveç, Rus ve Sanskrit edebiyatlarını tanıtan seri yazıları ve bu edebiyatların örnek metinlerinin çevirileri tercüme tarihimiz açısından kayda değer çalışmalardır. Gerçekçilik akımının önemli temsilcilerinden biri olan Alphonse Daudet ile Türk okurunun ilk karşılaşması Sami Paşazade Sezai tarafından çevrilerek *Servet-i Fünun'*da tefrika edilen -tefrika yarım kalır- (1892) *Jacques* adlı romanı ile olur (Enginün-Kerman 1977: 64).

Meşrutiyet devri yazarlarında Zola'nın tesiri görülür. Emile Zola'dan Türkçeye ilk çevrilen eser Muallim Naci tarafından tercüme edilen *Thérèse Raquin'*dir (1888). Halide Edib, irsiyet ve sirayet ile ilgili nazariyelerini Othello modeline uygulamaya çalıştığı *Mev'ud Hüküm* (1917) adlı romanını Zola'ya ithaf eder. "Türklerin Emile Zola"sı olarak nitelenen Hüseyin Rahmi yazılarında Zola'dan sıklıkla söz eder. (Enginün-Kerman 1977: 244-245)

Meşrutiyet'ten sonra da Batı dillerinden çevirinin bir ihtiyaç olduğu düşünülmekte ve özellikle Avrupa edebiyatındaki gelişmeler yakından izlenerek tercümeler yapılmaktadır. Tanzimat yıllarında başlayan felsefi metinlerin çevirilerinin bu yıllarda artması kalkınmada teknolojiye paralel olarak düşüncenin gelişmesine de önem verildiğini göstermektedir. Fransızcanın dışında İngilizce, Almanca ve İtalyanca gibi dillerden yapılan çevirilerin sayısı artarken çeviriler aracılığıyla sağlanan kültürler arası etkileşim edebiyatı tema ve teknik özellikler bakımından da zenginleştirir.

Yeni kurulan ve programları geliştirilen Harbiye, Mülkiye, Askerî Tıbbiye gibi okullardan yetişenlerin ve yabancı dil bilenlerin artması; Sultan II. Abdülhamit'in Batılı olmayı "Batı'yı tekniği, idari sistemi ve özellikle askerî teşkilâtı ve eğitimi ile anlamak" olarak tanımlaması 1876-1909 yılları arasında kalan dönemin Batı'nın fikirlerinin iyice anlaşılmaya başladığı dönem olarak nitelenmesine neden olur (Mardin 1991: 17-18). Batı artık güçlü olmaya prim veren bir uygarlık olarak görülmektedir. 1889 da Askerî Tıbbiye'ye giren, İttihat Terakki Cemiyeti'nde kurucu olarak görev yapan Abdullah Cevdet (Mardin 1983: 164), 1900 yılında Paris Beynelmilel Sos-

yal Eğitim Kongresi'nde verdiği bir muhtırada Türklerin kültür düzeyinin yükseltilmesinin gerekliliği üzerinde durmuş, bunu sağlamak için bir seri Batı klasiği ve batı akımlarına açık bir dergi yayımlamak gerektiğini belirtmiştir (Mardin 1983: 167). 1904 de *İçtihad* adıyla ilk sayısı çıkan bu dergi Münif Paşa'nın *Mecmua-i Fünun* ile başlattığı "Batıdaki gelişmeleri Türk okuyuculara tanıtma" hareketinin devamı niteliğindedir.

Laikleşme politikasının ilk sağlam temellerini atan, hatta Atatürk devrimlerinin öncülüğünü yaptığı sayılan birçok temanın işlendiği *İçtihad* dergisi kadın hakları, saltanat kurumundan duyulan kuşku gibi konuların yanı sıra Batı klasiklerinin derin anlamlarına ulaşarak Batı'ya yaklaşabileceğimiz gibi meseleleri de ele alır. Batılılaşmayı, Batı'nın fikirlerini hazmetmek olarak gören Abdullah Cevdet (Mardin 1983: 170), Batı'nın büyük yazarlarını okuma zevkinin aşılanması gerektiğini vurgular. Milton, Byron, Goethe, Calderon, Homeros, Dante, Aischilus, Alfieri, Mickievich'in herkesin kolayca okuyabileceği biçimde çevrilmesinin gerektiğini belirtir (Mardin 1983: 174-175). Dinî inanç yerine insan iradesini koyan, hürriyetçi, medeniyetçi ve insaniyetçi dünya görüşü ile Ömer Hayyam, Mevlana, Shakespeare, Schiller, Guyau ve özellikle Gustave Le Bon'dan tercümeler yapan Abdullah Cevdet bu kişilerin toplumda fikirleriyle tanınmalarını sağlamıştır (T*ürk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* 1977: 11-12) Mevlana ve Hayyam'dan Shakespeare ve Schiller'e geniş bir yelpazeye yayılan çevirilerinde Abdullah Cevdet "istibdatla mücadele, özgürlük ve insanlık düşüncelerini ön plana almak" görüşünü benimser. Çevirileri Doğu ve Batı edebiyatlarının klasiklerinden yaptığı çeviriler, İslamiyet ve dinî geleneklere ait çeviriler ve sosyal reformlara ilişkin fikirlerinin en önemli kaynağı olan Gustave Le Bon' dan yaptığı tercümeler olarak gruplandırılır.

Schiller'den *Guillaume Tell* (1896), Alfieri'den *Della Tirannide* (1897'de *İstibdad* adıyla yayımlanır), Gustave le Bon'dan *Ruh-ül-Akvam* (1900), *Dün ve Yarın* (*Hier et demain), İlm-i Ruh-i İçtimai* (*Psycologie des Foules*) (1924); Shakespeare'den *Hamlet* (1902) *Macbeth*, *Julius Cesar* (1904), *Antonius ve Cleopatra*; Dozy'den *Tarih-i İslamiyet* (1908) başlıca tercümeleri arasındadır. 1911 de İstanbul'a geldikten sonra "İçtihad " evini kuran Abdullah Cevdet burada Weber'den *Asırların Panoraması*, Gustave Le Bon'dan *Asrımızın Nusûs-ı Felsefiyesi* (*Les Aphorismes des temps Présents*), *Avrupa Harbinden Alınan Psikolociyaî Dersler* (Enseignement Psychologique de la Guerre Européenne) ve Rıza Tevfik ile birlikte Ömer Hayyam'dan *Rübaiyat*'ı tercüme eder (Ülken 1992: 246-256). Doğu ve Batı klasiklerini Türkiye'de tanıtmak için çalışan ve bu amaçla yayınladığı "İçtihad Kütüphanesi"ni otuz yıl aralıksız sürdürmeyi başaran Abdullah Cevdet'in tercüme edebiyatına önemli katkıları olmuştur.

Felsefi tercümelerin sayılarının arttığı bu dönemde Rus edebiyatından Tolstoy'un *Karanlıkların Kudreti* ve *Yaşayan Ölüler* gibi tiyatro eserlerinin tercümeleri; Dostoyevski'nin *Ölüler Evinin Hatıraları*, Ömer Seyfettin'in *İliada* (1918) ve *Kalevala* (1919) , Peyami Safa'nın Anatole France'dan çevirdiği *Engerek Düğümü* (*Le Noeud des Vipères)* tercümeleri edebî tercümeler açısından kayda değer örneklerdir.

Hüseyin Cahit (Yalçın) 1896-1948 yılları arasında Fransızca, İngilizce ve İtalyancadan siyaset, edebiyat, tarih, sosyoloji, eğitim, psikoloji, felsefe ve estetik alanlarında tercümeler yapar. Hikâye, roman ve makale tercümelerini *Tanin*'in ikinci devresinde ve *Fikir Hareketleri*'nde yayımlar. Pierre Loti'nin *İzlanda Balıkçıları* (1903), Joseph de Guignes'in *Hunların, Türklerin ve Daha Sair Tatarların Tarih-i Umumîsi* (1923-25), Vilfredo Pareto'nun *Sosyalist Meslekleri* (1924), Durkheim'ın *Din hayatının İbtidai Şekilleri* gibi eserlerini Türkçe'ye çevirir. Çevirilerinde tarih ve felsefeyi ağırlık noktası olarak belirleyen Hüseyin Cahit, tercümeleri ile Türk düşüncesine, edebiyat, sanat ve felsefesine hizmet etmiş önemli şahsiyetlerden birisidir. (*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* 1998: 550-552)

Batı'yı anlamak için Batı'nın iki bin yıllık fikir mazisini barındıran batı klasiklerini tanımanın gerekli olduğuna inanan hukukçu ve çevirmen Haydar Rıfat (Yorulmaz) da (Ülken 1997: 345) sosyalist dünya edebiyatından Türkçeye çevirdiği eserlerle çeviri edebiyatımıza katkıda bulunan isimlerden birisidir (Günyol 1985: 324-329).

Tanzimat Döneminde çeviriler**,** Batı'nın fikirlerinden yararlanarak sosyal ve fikrî alanda değişim yapmak isteyen yenilikçi gençlerin en önemli kaynaklarından birisidir. Kitap hâlinde yayımlanan ve dergi ve gazetelerde neşredilen çeviriler olarak iki grupta ele alınabilirler. Anlam bakımından incelendiklerinde; özetlenmiş metinler, aslına sadık metinler (mot à mot çeviri); genişletilmiş (yeniden inşa edilmiş) metinler olarak farklı kategorilerde toplanırlar. Aslına sadık kalan tercümeler farklı bir kültürün dünyasını tanıtırken yazarları tema ve imaj dünyası açısından beslerler. Çeviricilerin öz kültürleri ile besleyerek geliştirdikleri metinleri kapsayan 'genişletilmiş çeviriler' ise kültürler arası ilişkiler ve karşılaştırmalı edebiyat incelemeleri açısından önemlidirler. Çevirmenlerin metnin anlamına sadık kalmaları fakat kendi kültürleri ve toplum için yabancı kalabilecek kültürel ve dinî unsurları atlamaları "kabuledilebilirlik ilkesini" dikkate almaları çevirilerin önemli bir özelliğidir.

Kaynak metnin anlamını Türkçeye aktarabilmek için dilin olanaklarını zorlayan, çeviriciyi dil üzerinde düşündüren tercümeler üslup değişmelerine, dilin zenginleşmesine neden oldukları gibi dil bozulmalarına da yol açabilmektedirler. Metni aslına sadık kalarak tercüme etmeyi yeğleyen ve Türkçe ifadeden fedakârlık eden Şemsettin Sami'nin tercümeleri devrinde yadırganmış ve eleştirilmiştir (Akün 1978: 414).

Tanzimat Döneminde çevrilecek metinlerin seçiminde ve tercümeleri sırasında değişim ve yenileşme ihtiyacına cevap verebilmesi (bilgi aktarım aracı) ve toplumun yapısına ve geleneklerine uygunluğu ("kabul edilebilirlik" ilkesi) temel ilkeler olarak saptanmaktadır. Yeni bir medeniyet ve dünya görüşü ile karşılaşma dönemi olan Tanzimat yılları ve edebiyatta yenileşmeyi hedefleyen Servet-i Fünun dönemlerinde tercümeler Türk edebiyatına Batı kültürünün eserlerini, edebî türlerini ve imaj dünyasını tanıtan; okuru yeni hayat biçimleri ve kavramlarla tanıştıran kaynaklardır. Batılı kaynaklardan beslenme ve tercümeler okura farklı kültürleri tanıma ve öz kültürünü geliştirme olanağı verir.

Avrupa'da öğrenim görüp, Avrupalı yazar ve düşünürleri okuyanlar ilmin dünyayı ve hayatı tanıma gücüne sahip olduğunu savunmakta, varlığı nikbin ve bedbin bir gözle değil, objektif bir biçimde modern ilmî yöntemlerle inceleme arzusundadırlar. Osmanlı aydını dünya görüşünü yeniler. Ancak bu yeni dünya görüşü ile geleneksel düşüncelerin çatışması felsefi bir buhranın doğmasına neden olur. Meşrutiyet sonrasında Batı'yı müspet bilimler ve teknik açıdan gören ve değerlendiren bir neslin yetişmesi çevirileri de etkiler. Böylece yapılan çeviriler felsefe, estetik, vd. alanlara yönelirken çeviri edebiyatımız da "seçkincilik" merkezli bir gelişme göstermeye başlar.

Okuru dünya dil ve kültürleri ile birleştiren bir köprü olarak tanımlanan çeviri toplumsal değişmelerdeki etkilerini Tanzimat'tan sonra olduğu gibi Cumhuriyet'ten günümüze uzanan zaman diliminde de sürdürür. Gelişen teknolojinin okura tanıdığı olanaklarla desteklenerek yenilenmek ve gelişmek isteyen aydınlık beyinler için özel bir beslenme kaynağı olma özelliğini günümüzde de korumaktadır.

Kaynakça

Akün, Ömer Faruk (1978), "Şemsettin Sami", *İA,* 11: 412.

Akün, Ömer Faruk (1989), "Ahmet Vefik Paşa", *DİA*, 2: 143-157.

Anamur, Hasan (1997), "Hasan Âli Yücel ve Türkiye'de Çeviri", *Hasan Âli Yücel Anma Kitabı – Çeviri: Ekinler ve Zamanlar Kavşağı***,** İstanbul*:* Yıldız Teknik Üniversitesi Yayını.

Baysal, Jale (1985), "Kütüphanecilik", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, İstanbul: İletişim Yay., s.1306-1322.

Enginün, İnci – Kerman Zeynep (1977), "Türkçede Emile Zola Tercümeleri ve Emile Zola Hakkında Yazılar Bibliyografyası", *TDED*, XXII: 243-265.

Enginün, İnci – Kerman Zeynep (1977), "Türkçede Alphonse Daudet", *Dünya Edebiyatından Seçmeler,* 2.

Enginün, İnci (1979), *Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercümeleri ve Tesiri,* İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Yay.

Enginün, İnci – Kerman Zeynep (1980), "Türkçede Maupassant", *TM,* XIX: 255-275.

Enginün, İnci (1991), "Tanzimat Sonrası Çeviriler", *Tanzimat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu Bildiriler*, Ankara: KB Yay., s.433-439.

Göktürk, Akşit. (1994), *Çeviri: Dillerin Dili*, İstanbul: YKY.

Günyol, Vedat (1985), "Türkiye'de Çeviri", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul : İletişim Yay., 2: 324-329.

Huyugüzel, Ömer Faruk (1995), *Halit Ziya Uşaklıgil Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, İstanbul: MEB Yay.

Kaplan, Mehmet (1987), *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, İstanbul:Dergâh Yay.

Kefeli Emel (1995), "Ahmet Mithat Efendi ve Tercüme", *Türk Dili*, 521.

Kefeli, Emel (1993), *1859-1993 Yılları Arasında Lamartine'den Türkçeye Yapılan Tecümeler Üzerine Bir Araştırma,* İstanbul: Marmara Ü., DT.

Kefeli, Emel (2013), "Ahmet Midhat Efendi ve Tercüme: Yöntem ve Eser Seçimi Üzerine Bazı Dikkatler", *İlim ve Fennin Reîs-i Mütefekkiri Ahmet Midhat Efendi*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yay., s. 37-45.

Kerman, Zeynep (1978), *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercümeler Üzerinde Bir Araştırma,* İstanbul: İÜ EF Yay.

Kolcu, Ali İhsan (1999*), Ondokunzuncu Asır Türk Edebiyatında Alphonse de Lamartine-Tercümeleri ve Tesiri,* Ankara: Gündoğan Yay.

Kocaman, Ahmet (1993), "Çeviri, Çeviri Eleştirisi, Dilbilim", *Dilbilim Araştırmaları*, Ankara: Hitit Yayınevi, s.1-4.

Mardin, Şerif (1983), *Jön Türklerin Siyasî Fikirleri 1895-1908*, İstanbul: İletişim Yay.

Mardin, Şerif (1991), *Türk Modernleşmesi Makaleler IV*, İstanbul: İletişim Yay.

Özgül, Kayahan (1996), "Yusuf Kâmil Paşa'nın Tercüme-i Télémaque'ı," *Nar*, 8: 113-130.

Özön, Mustafa Nihat (1985), *Türkçede Roman*, İstanbul: İletişim Yay.

Sevük, İsmail Habib (1940), *Avrupa Edebiyatı ve Biz Garpten Tercümeler*, C. I,II, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1982), *19.Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Yay.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1998), " Hüseyin Cahit Yalçın" C. 8, İstanbul: Dergâh Yay.

Ülken, Hilmi Ziya (1997), *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü,* (hzl. Gülseren Ülken-Sait Maden), İstanbul: Ülken Yay.

Ülken, Hilmi Ziya (1992), *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi,* İstanbul: Ülken Yay.

Yazıcı, Mine (2004), *Çeviri Etkinliği - Disiplinler Arasından Çeviriye Bakış*, İstanbul: Multilingual.

Osmanlı'nın son Encümen-i Şuara'sı

M. Kayahan Özgül

"ENCÜMEN-İ ŞUARA" bir cins isimdir. Asırlar boyu, "Pâdişah sarayında veya vilâyetlerdeki şehzadelerin saraylarında, etraflarında birer muhit edinmiş devlet büyüklerinin konaklarında tertip edilen ve şairlerin de hazır bulunduğu içki ve şiir meclislerinin" ismine genel olarak "encümen-i şuarâ" denmiştir (İpekten 1968: 235). Ekâbirin konak, köşk ve sahilhaneleri haricinde, şairlerin kendi evlerinde, müdavimi oldukları meyhanelerde ve dükkânlarda, mevsim müsaade ederse, bağ ve bahçelerde toplanıp encümen-i şuara kurdukları da olur.

XIX. asrın başlarından itibaren, bütün Türk dünyasında encümen-i şuaraların ciddi bir değişim geçirdiği ve işlevini yeni baştan sorguladığı görülür (Eckmann 1964: 128, 131; Aran 1964: 39-47). Aynı asrın Osmanlı şiirinde ise, büyük nitelik değişimlerine rağmen, gelenekli muhitlerin tamamı varlığını sürdürmektedir. Asrın ediplerinin buluşup konuştukları, yeni eserlerini okuyup fikir alışverişinde bulundukları mahaller maziden kopmamıştır. Hâlâ nüfuzlu kişilerin veya kalemi güçlü edebiyatçıların mecllisleri, kahvehaneler, meyhaneler edebî münakaşaların en hararetli zemini ve tenkit ameliyesinin en uygun atmosferidir. O hâlde, değişen nitelikler nelerdir? Değişen, şairin hamisiyle kurduğu gelenekli münasebettir. Yeni hami şairi nedimi katına taşımakta iken, yeni şair de ya hamisini "efendi" yerine "dost" olarak görmeyi, nüfuzlu bir dost edinmekten "arpalık" sahibi olmak manasını çıkarmamayı, hatta daha da ileri giderek, "hamilik" kavramını şiirin dünyasından tamamen tard etmeyi öğrenmektedir. Değişen, encümen-i şuaraların ruhudur. Beşiktaş Cemiyyet-i İlmiyyesi'nden beri,

encümen-i şuaralarda ekâbir huzurunda ve rakip şairler karşısında isbatı vücut etmeye çalışan sanatkâr tipi ortadan kalkmaktadır. Artık, ev sahibi ve onun misafirleriyle münasebetlerini mülatafeden çok politik yakınlaşmalar üzerine kuran; encümene katılan diğer şairlerle münasebetlerini ise, müsabakadan çok poetik yakınlıklara dayandıran bir sanatkâr tipi doğmaktadır. Osmanlı entelijansiyasının rical-i devlet kanadı aydın şairle bütünleşmeye başlarken şair sınıfı da kendi politik ve poetik eğilimlerine göre gruplaşmanın gereğini kavramaktadır.

XIX. asrın Osmanlı şairi, eğilimlerine uygun mekânlarda, aynı eğilimi paylaşan başka ev sahibi ve şairlerle buluşmaya; müşterek bir fikir, müşterek bir edebiyat anlayışı etrafında birleştiği insanlarla "efkâr-ı umumiyye" denen büyük gücün oluşumu ve işlerlik kazanması için uğraşmaya başlar. Asrın ortalarında, Sultan Mecit saltanatının sonlarına gelindiğinde sarayın himayesindeki şairlerin ve encümen-i şuaraların devri çoktan tamamlanmıştır. Yeni rical, himayesine aldığı şairi caize ve atıyelerle beslemek yerine kalem ve odalara yerleştirmekte; böylece, devlet çarkının dönüşünden haberdar, siyasi tercihleri netleşmiş, kitabeti sebebiyle nesirle de kendini ifade edebilen aydın şairler belirmektedir. Aynı hamiler tarafından, aynı odalara çerağ edilmiş şairler sebebiyle, devlet dairelerinin küçük birer encümen-i şuaraya dönüştüğü; tayin olunduğu yerde biraz palazlanan her şairin de yaranından, ayaktaşlarından birilerini yanına alarak encümenini genişlettiği ilginç bir dönem başlamaktadır.

Asrın ortalarına gelindiğinde, hanelerdeki encümen-i şuaraların, özellikle "Mısırlılar"ın ve kıymet hükümleri Mısır'da şekillenmiş olanların konaklarına kaydığı gözlenir. Mehmet Ali Paşa hanedanından gelen prens ve prensesler, varidatının bir kısmını İstanbul'daki malikânelerini kocaman birer kültür ve edebiyat mektebine çevirmekte harç ederler. Kahire kültürüyle yetişmiş ve hızla yükselmiş Türklerden Abdurrahman Sami Paşa, Subhi Paşa, Yusuf Kâmil Paşa, Münif Paşa gibi epeyce isim de hıdiv paşanın sarayında yetişirken içinde bulundukları kültür muhitinin benzerini İstanbul'da oluşturmaya çalışırlar. Gelenekli encümen-i şuaraların hami-şair münasebetlerini okşayan; lakin yolu Kahire'den geçtiği için, bir o kadar da modern görünen bu toplantılar, pek çok yeni şairin asri bir dünya görüşü kazandığı mektepler hükmündedir.

Bu birbirinden renkli mekânlarda oluşturulan edebiyat mahfellerinin müştereği, şiir üretmeyen; ama, edebiyatşinaslığından şüphe edilemeyecek bir dost, misafir ve dinleyici güruhuna açık oluşlarıdır. En mahviyetkâr şair dahi kalabalıkların ortasındaki kaldığında, gözler üzerine döndüğünde birden bencilleşir, kendini ispat gayretine düşer, eserinin hatalarını bile savunmaya başlar, diğer şairler arasında temayüz etmeye çalışır. Her şairin aynı hissin esiri olduğu bir encümende, esere yönelik objektif bir tenkidin yapılması beklenemez; lakin herkesi şaşırtarak böyle yapıcı bir eleştiri getirmeyi beceren şairin de muhatabı tarafından yanlış anlaşılması,

her tenkidinin bir tahkir ve tehzil olarak algılanması ihtimali çok yüksektir. Şairiyetin olgunluğuna ve şiirin muhkemliğine bir faydası olan encümen-i şuaralar, şairlerin kendi aralarında toplanarak oluşturdukları ve içlerine meraklı dinleyicileri almadıkları için, daha tabii davranıp eksik ve hatalarını daha kolay kabullenebildikleri "halvet"lerdir. Gelenekte şairlerin bu cins mahfeller oluşturmayı pek denemeyişleri, üstat saydıkları bir şair varsa, onun tashihi dışında eleştiriye kendilerini tamamen kapayışları ve iyi niyetle yapılan tenkitleri bile, şiirdeki kudretlerine yönelik bir tecavüz olarak görüp cevabını hicviyeyle verişleri poetik tekâmülün önündeki en önemli engellerden biri olmuştur. İşte XIX. asrın ortasında, bu büyük ve derin boşluğun doldurulması yolunda en büyük adımlardan birini atarak söyleyeni, dinleyeni, eğleneni, eleştireni şairlerden ibaret bir encümen-i şuara teşekkül ettirmeye karar veren küçük bir arkadaş grubunun teşebbüsü bu sebeple önem kazanmaktadır.

Encümen-i Şuara

1861 yılı baharında, muhtemelen Mayıs, Haziran gibi, Hersekli Arif Hikmet Bey'in Laleli Çukurçeşme'deki evinde buluşmaya başlayan ve her salı muntazaman devamla bir seneye yakın müddet bu edebiyat toplantılarını sürdüren şairlerin "Encümen-i Şuara"sını bu defa bir has isim sayacağım.

Encümen-i şuaralar bir dernek içtimai ciddiyetinde toplanmazlar. Şüphesiz ki, her toplantıda bulunmaya çalışan müdavimleri vardır; lakin, belki bir o kadar da davet edildiği yahut merak ettiği için bir iki sefer katılıp arkasını getirmeyen isimler çıkacaktır. Bu sebeple, bazı kaynaklarda, encümenin asli müdavimlerinden olmayan isimlerin de anıldığına sıkça rastlanması garipsenmemeli. Mesela İbrahim Necmi, encümenin reisi olarak Abdülhamit Ziya Bey'i gösterdikten sonra, "(...) müstaid-i ezkiyâdan Galip Beyler, Hâlet Beyler, Emin Firdevsiler, Nevres Efendiler Ziya Bey'in tefavvuk-ı manevisi altında hem-bezm oluyorlardı. Bilahare Kâzım Paşa, Hersekli Arif Hikmet Bey, Hakkı Bey, Avni Bey gibi erbab-ı iktidar dahi bu zümreye dâhil olmuşlardır." der ki (Dilmen 1338: II/ 74), bu cümlelere katılmak mümkün değildir. Encümenin asli kadrosunu belirlemek için, devam ettiğinden şüphe edilmeyen isimleri sıralamakta yarar var:

Yaşça müdavimlerin bir kısmından daha genç olmasına rağmen, şiirdeki kudretiyle kendini kabul ettirmiş ve encümenin reisi mevkisine oturtulmuş olan, Emtia Gümrüğü Tahrirat Müdürü Leskofçalı Mustafa Galip Bey (1829-1867)'dir. Encümenin ev sahibi, Sadaret Mektubi Kalemi'nden "re'fetlû" Hersekli Arif Hikmet Bey (1839-1903)'dir. Diğer müdavimler: Takvimi Vekayi ve Matbaai Âmire Nazırı Ruznamçecizade Mehmet Lebip Efendi (1785-1867), Rumeli Kadıaskeri Mustafa İzzet Efendi (1801-1876), Nakşbendî şeyhi "Bâzü'lenver" Osman Nurettin Şems Efendi (1813-1893), sabık alay emini Koniçeli Musa Kâzım Bey (1821-1889), İsmail Paşazade

(Üsküdarlı / Kör / Yekçeşm / Deli) İbrahim Hakkı Bey (1822-1895), Manastırlı Hoca Salih Naili Efendi (1823-1876), İstanbul Emtia Gümrüğü Manifatura Memuru Manastırlı Salih Fâik Bey (18251900), Mabeyni Hümayun Beşinci Kâtibi Abdülhamit Ziya Bey (1829-1880), Rüsumat Emaneti Hey'eti Tahririyyesi kâtiplerinden İbrahim Hâlet Bey (1837-1878), Hariciyye Nezareti Mektubi Kalemi'nden Recaizade Mehmet Celal Bey (1838-1882), Mabeyni Hümayun Kitabeti'nden Mazlûm Paşazade Mehmet Memduh Fâik Bey (1839-1925), Niğdeli Deli Hikmet Bey (?-1888'den sonra), Emtia Gümrüğü Tahrîrat Kalemi Başkâtip Muavini Mehmet Namık Kemal Bey (1840-1888), Mezahip Odası hulefasından Mir'atçi Mustafa Refik Bey (1843?-1865).[1]

Encümenin toplantıları, meclis celseleri gibi bir ciddiyet taşımadığı için, ara sıra başka şair dostların da Çukurçeşme'ye geldiklerini tahmin zor değil. Müdavimi sayılmamasına rağmen, zaman zaman mahfele dâhil olduğu bilinen başka şairleri de bu listeye eklemek mümkün. Sözün gelişi, Mehmet Hayrettin İrfan Bey (1815-1888), Kaymakam Bursalı Mustafa Eşref Paşa (1819-1894), Sadaret Mektupcusu Maraşlı Yusuf Kenan Bey (1830-1876), Hariciyye Nezareti Mektubî Kalemi'nden Pepe Mustafa İsmet Efendi (1832 1892), Babıâlî Tercüme Odası'ndan Sadullah Rami Bey (1838-1890)…

Bazı kaynaklarda, encümenin müdavimleri arasında gösterilen; lakin çeşitli sebeplerle bunun mümkün olamayacağı belli bazı isimlerden de bahsedeyim:

Bir antolojide (Kaplan 1974: I/ 359) Şeyhülislâm Ârif Hikmet Bey'in de encümene dâhil olduğu kayıtlıdır. Hâlbuki, şair Encümen-i Şuara'nın teşekkülünden iki sene evvel ölmüştür. Pek çok kaynakta (Sevük 1340: 370; Sevük 1944: I/ 8889; Levend 1934: 362...) Yenişehirli Avnî'nin de encümene katıldığı yazılıdır. Oysa, Avnî'nin Bağdat Valiliği ve Irak Müşirliğine tayin olunan Sırkâtibi Mustafa Nuri Paşa'nın divan kitabetiyle Bağdat'a gidişi 1859, dönüşü ise 1862'de, encümen dağıldıktan sonradır (Özgül 1990: 5, 5455).[2] Sadece bir kaynakta[3] encümene dâhil olmuş şairlerden sayılan Recaizade Mahmut Ekrem Bey ise, henüz on dört yaşında iken böyle bir mah-

[1] Hersekli Arif Hikmet, evinde toplananları sayarken Refîk'ın adından hiç bahsetmez. İbnülemin, bir mecmuada Encümen-i Şuara mensuplarının nazireleri arasında şairin gazellerine de rastlar ve bu "nazîrelerin 1861 (1277)'de Arif Hikmet'in Laleli'deki evinde teşkil olunan Encümen-i Şuara'da tanzim edildiği şübhesizdir" hükmüne varır (İnal 1969: 1392).

[2] Maddeten katılamasa da Avnî'nin fikren ve poetik olarak kendini encümene yakın hissettiği söylenebilir. Buna rağmen, Lokman Turan'ın *Yenişehirli Avni Bey Divanı'nın Tahlili, Encümen-i Şuarâ ve Batı Tesirinde Gelişen Türk Edebiyatına Geçiş (1998)* adlı basılmamış doktora çalışmasını Avnîencümen münasebeti üzerine şekillendirişi doğru görünmüyor.

[3] Mustafa Nihad'ın (Özön 1941: 42) verdiği bu yanlış bilgi, Özön'ü sıkça ve kaynak göstermeden iktibas eden Tanpınar tarafından da tekrarlanınca (Tanpınar 1976: 476) tescillenmiş sayılır. Sonraları bu bilgi, Tanpınar'ın edebiyat tarihi mesnet gösterilerek iyice yerleştirilir (Parlatır 1983: 30).

fele katılmış olamaz; belli ki, ağabeyi Celal Bey'le karıştırılmış. Yine yaşının küçüklüğü sebebiyle, Kâni Paşazade Ahmet Rif'at Bey'in de toplantılara katıldığı iddiasını (Kaplan 1948: 38) şüpheyle karşılamak gerekir. Kaldı ki, meclisin en genç şairinin Namık Kemal olduğu bilinmekte iken, ondan genç ediplerin varlığını kabul etmek de mümkün değildir.

Osman Nevres Efendi'nin encümene katılıp katılmadığı ise, kesin olarak bilinmemektedir; fakat, Arif Hikmet'in dostu olan, encümen şairlerinin bir kısmını bizzat tanıyan İbnülemin, meclise katılmış edipler arasında Nevres'in adını anmaz. Bir kaynakta Osman Nevres ile Nevresi Cedit farklı kişiler zannedilerek encümene iki yeni isim ilave olunur (Kaplan 1974: I/ 361, 364-365) ise de Nevres'in, 1858 yılı Ağustosu'nda Irak ve Hicaz Orduları Muhasebeciliği vazifesiyle bulunduğu Bağdat'dan 1871'den önce İstanbul'a geldiğini gösteren bir işaret yoktur (Özgül 1999: 1021).

Encümen-i Şuara'ya iki türlü kıymet biçilebilir. Bu mahfele, kuruluş ve dağılış tarihleri, müdavimlerinin isimleri belli olan bir edebî topluluk olarak yanaşılabilir ki ben de bu kanaatteyim. Bir topluluk değil, şiirdeki tavrını Batılılaşma karşısındaki konumuna göre belirleyen "Mutavassıtîn"in bir parçası olarak bakılıp Yenişehirli Avnî'den Muallim Naci'ye kadar aynı zihniyeti paylaştığı düşünülen şairlerin tamamını kucakladığı düşünülebilir. Bu takdirde, 1861'den önce ölmüş, sağ ama İstanbul dışında yahut henüz doğmamış olan şairler de encümene mensup addedilebilirler. Encümen-i Şuara'nın bir cemiyet değil de zihniyet olarak düşünüldüğü bu tasniflere katılmıyorum; zira değişen şartlar "mutavassıt" zihniyeti de değiştirir ve her dönem, kendi şartlarının DoğuBatı sentezini arar. Ancak, encümen müdavimi şairlerin, encümen dağıldıktan sonraki çizgilerinde önemli bir değişikliğin yaşanmadığını görerek bu süreci de Encümen-i Şuara adına takip etmenin gereğine inanıyorum.

1. Encümen-i Şuara mensuplarını bir araya getiren sebepler

1) Encümen-i Şuara müdavimlerinin birbirlerini tanımalarına sebep olan ilk vesile, hemen hemen hepsinin de soy, doğum yahut memuriyet gibi sebeplerle Rumeli'ye olan bağlarıdır.

2) Şairlerin, aynı meslekte, aynı büroda veya aynı amir idaresinde çalışmaları sebebiyle kurulmuş dostlukları encümenden önce başlayıp sonra da yıllarca sürmüştür.

3) İtikadi kıymetleri de encümen şairlerini birbirine yaklaştıran önemli etkenlerdendir.

4) Encümen mensuplarının aşağı yukarı hepsi de aynı konakların müdavimidir ve aynı devlet büyüklerinin himayesinde yaşarlar. Gerçi, ne konaklar eski hiyerarşinin azametini taşır ne de ricali devlet şaire geleneğin gözüyle bakar; ama değişip çağa ayak uydurarak da olsa, şairdevlet adamı münasebetinin sürdüğü fark edilir.

5) Encümen şairleri, mensubu oldukları tarikatların dergâh ve tekkele-

rinde rastlaşmış, tanışmış ve ahbap olmuşlardır. Devrin edipleri, tekkelerdeki mistik havayı teneffüsle kalmaz; dinî, fikrî, edebî, hatta siyasi konularda tartışma ve –tekkenin meşrebi müsaitse– içki meclislerine katılma imkânını da bulurlar.

6) Encümen müdavimlerinin sıkça uğradıkları kahvehane ve meyhaneler aynıdır. Yeni tanıştıkları şairleri de beraberlerinde buralara getirdikleri için, Encümen-i Şuara'nın parça parça, önce bu umumi yerlerde toplandıklarını söylemek mümkün.

2. Encümen-i Şuara toplantıları

Tanpınar, Encümen-i Şuara için "son pleiad" tabirini kullanmakta haklıdır.[4] Tanpınar'ın haklılığı, "yedi kandilli Süreyya burcu" demek olan "pléiade" kelimesinin rakam değerinde değildir; zira, encümen mensuplarının sayısı yediden çok daha fazladır. Onun haklı olduğu nokta, Encümen-i Şuara'nın, tıpkı XVI. asrın Paris'indeki La Pléiade topluluğunun edebî esaslarını andırır bir temele oturmuş olmasıdır.[5] İbnülemin ise, encümenden bahsederken "Bu encümen Arab'ın Sûkı Ukâzına âdetâ nazîre idi." cümlesini sarfederek (İnal 1327: 14; Hikmet 1334: 19) ona Şark geleneği içinde bir yer bulmaya çalışır ki, daha sonraları da bu benzetme sık sık tekrarlanacaktır.[6]

Kemal henüz on sekiz yaşında iken Sofya'dan İstanbul'a geldiğinde, edebiyat âlemi şu merkezdedir: "İstanbul'un o zamanki şübbânı edebi Fâik Memduh Bey, Hersekli Ârif Hikmet Bey gibi zâdegân idiler. Leskofçalı Galip Bey de bunların imâmetinde bulunuyordu." (Nazif 1922: 8). Yıllar sonra, o günlerini yâd eden Kemal, Galip ile Arif Hikmet'i "muktedâyı irfan" saydığını söyleyecektir (Onan 1950: 36).

Arif Hikmet'in evinde toplanan encümenin reisi mevkiinde bulunan Galip, gerçi etkileyici şahsiyeti ve edebî kudreti ile şairleri etrafında toplar; fakat düşüncelerini sohbet esnasında rahatça ifade etmesine engel olan bir kusuru vardır; kekeleyerek konuşur. Ebuzziya Tevfik'ın "talâkati hârikulâde"sine hayrette kaldığını söylemesine (Ebuzziyâ 1330: 67; Ertaylan, 1925: I/ 110) mukabil, Galip'in konuşma güçlüğü çektiğinin pek çok şahidi vardır. Dolayısıyla, Galip'in fikrî temellerini oluşturduğu poetikasını diğer şairlere anlatacak birisine ihtiyacı vardır; bu kişinin de güzel ve etkili konuşmasıyla herkesi kendine hayran bırakan Arif Hikmet olduğu düşünülebilir. Hikmet çok güzel şiir okur (Ahmed Râsim 1335; Ersoy 1327: 360; Hikmet 1334: 17). Bu sebeple, Galip'in kendisine "sözcü" olarak Hikmet'i

[4] Tanpınar 1976: 261. Muhtemelen Tanpınar'dan etkilenen Şerif Mardin de "Last Pleiade" terkibini kullanır (Mardin 1962: 204).

[5] Encümen şairleri, aynen Pléiade şairleri gibi bir ikilem içindedir. Hem ana dillerini müdafaa eder, hem Arapça ve Farsçanın Pléiade'da Grekoromen dillerin büyük kolaylık ve geniş imkânlar tanıyan lügatlerinden kopamazlar. Hem millî vezin ve nazım şekillerine dönülmesi gerektiğini düşünür, hem de klasik kalıplardan sıyrılamazlar.

[6] Kemal 1967: I/ XVIII. Hatta Muallim Naci Saadet Gazetesi'nde etrafına topladığı genç şairlerle "Ukâzı Osmânî"yi teşkil etmiş (Vicdâni, 1308, s. 20); İzmir'de çıkan *Hizmet Gazetesi*'nde de Ali Kemal, Ali Ferruh, Halit Ziya gibi gençler "Ukâzı Şübban" namıyla benzer bir zümre oluşturmuşlardır (Ali Kemâl 1330). Ali Kemal'in Süleymaniye'deki konağında her cuma toplanan "Encümen-i Hamidî" (Aynî 1945: 89; Rey 1945: 4243) ile "Boyacıköyü kokonaları" tarafından oluşturulan "Kalb" nâmındaki "encümeni ülfet"i (Diyojen, Nu. 84, 4 Kânûni sânî 1287) de anayım.

seçtiğini söylemek yanlış olmaz. Kemal de çok güzel şiir okur (Ebuzziyâ 1306: 19; Reşid 1326: 8990). Encümenin en genç müdavimi olmak hasebiyle, diğerlerinin söyledikleri şiirleri inşat işi Kemal'e verilir (Hikmet 1334: 19; Tanpınar 1940; Kısakürek 1940: 43).

İçkinin, sohbetin, şiir ve nazirelerin devrettiği bu salı toplantıları muntazaman bir sene kadar devam eder. 1862 yılının ortalarından itibaren peşipeşine gelmeye başlayan pek çok şahsi amilden dolayı encümen müdavimleri yavaş yavaş kopup dağılırlar. Önce, meçhulümüz olan bir sebeple Manastırlı Nailî encümenden kovulur. O da öfkelenerek Encümen-i Şuara mensuplarını hicveden müstehcen bir kıta söyler (Nailîa, v. 20a; Nailî, v. 13b). Gerek bu kıtanın içeriği gerekse bir başka hicviyesinde "Senin ağzından o nâpâk o muzahref sözler / Ki çıkar ni'met olur mu a yezîd ibni yezid" diye başlayıp gerisi iyice küfre dönüşen ifadeleri (Nailîa, v. 20b; Nailî, v. 98b), bu kovuluşta Kemal'in itiraz ettiği bir şeylerin payı bulunduğu hissini uyandırmakta.

Salih Nailî'nin Encümen-i Şuara'dan kovulmasını, 1861 Ağustosu'nda Galip'in Trablusgarp Eyaleti Gümrük Emaneti'ne tayini takip eder (*Ruznamei Ceridei Havadis*, Nu. 208, 22 Safer 1278; *Tercümanı Ahval Gazetesi*, Nu. 73, 25 Safer 1278) ki, reissiz kalan meclisin dağılacağı âşikârdır. 30 Ocak 1862'de Ziya Bey Mabeyn Kitabetinden çıkarılarak muvakkaten Zaptiye Müsteşarlığına getirilir (Bilgegil 1979: I/ 32); on üç gün sonra Atina Sefiri (Ziya Paşa 1327: 11), ondan istifası üzerine Kıbrıs Mutasarrıfı yapılır. İbrahim Hakkı'nın 1854'ten beri ara ara nükseden sinir hastalığı, akıl hastalığına dönüşür. Şubat ayının başlarında Takvimhanei Amire Nezareti, Maarif Nezareti'ne bağlanınca, Nâzır Lebip Efendi de açıkta kalır. Önce Osman Şems'in babası Seyyit Mehmet Emin Efendi; ardından, 3 Haziran'da Memduh Fâik'ın babası Mustafa Mazlum Fehmi Paşa ölür. Encümenin dağılmasına sebep olan,[7] bu hepsi de aynı yıla toplanmış kader oyunları, şairlerin tekrar, eskisi gibi hep bir arada bulunmalarına imkân tanımaz.

O günleri yaşamış birkaç şair buluşunca maziyi yad etmek için olsa gerek nazireler, müşterek gazeller söylemeyi sürdürürlerse de eski şevki ve zevki bulamazlar. Neticede, Muallim Naci heves ve canlılık getirene kadar geçecek durgun ve sessiz bir süreci yaşamaya başlarlar.

[7] İsmail Hikmet ise, Encümeni Şuara'nın dağılma sebebini, onu ayakta tutan unsurun edebiyat zevkinden çok, işret zevki oluşu ile açıklar (Ertaylan 1925, C. 1, s. 209); ama, şairlerin hiçbiri işretten vazgeçmediğine göre, onları neyin ayırmış olabileceğini söylemez.

Encümen müdavimlerinin sosyal fikirleri ve siyasi eğilimleri

Edebiyat, sadece hissin ve hayalin değil, aynı zamanda fikrin de mahsulüdür. Her fikir ürünü gibi, edebiyat da devrinin düşünce yapısından, fikrî temayüllerinden, felsefi ve siyasi arayışlarından etkilenir. Encümen-i Şuara

müdavimlerinin eserlerini de bu etkilenmenin dışında bırakmak mümkün değildir. Sadece, onların eserlerinde dikkat edilmesi gereken husus, bu şairlerin belli bir edebî norm içinde yetiştikleri, dolayısıyla sosyal ve siyasi fikirlerini de bu normun müsaadesi dâhilinde ifade edebilecekleridir. Bu sebeple, Encümen-i Şuara müdavimlerinin 18611862 yıllarında, niçin yirmi yıl sonrasının Namık Kemal'i gibi yazıp söylemediklerini araştırmaya çalışmak abestir. Üstelik, Kemal'in şiirinde –bir ikisi dışında– yeni formlar denenmez. Onun asıl yenilik tecrübesi, sözü edilen norm ve prensiplerin yıkılması yolundadır. Bu tecrübelerin kaynağı ise, encümenin muhteva arayışlarıdır.

XVIII. asrın sonlarında belirginleşen bir süreç, Kemal'le şiire girdiği kabul edilen "vatan", "millet" gibi sosyal kavramların aniden zuhûr etmeyip hatlarını yavaş yavaş nasıl da barizleştirdiğini gösteriyor. Estetik değerlerin mutlak hâkimiyeti, bu kavramların tebarüz ediş aşamasını uzatmış ve güzellik unsurlarından sıyrılıp yalınlaşmasını, "net"leşmesini güçleştirmiştir. Encümen-i Şuara müdavimleri, bu uzun süren aşamanın son merhalesi olarak millî his ve kavramların ifadesindeki yalınlaşmanın, netleşmenin ilk işareti sayılabilecek eserler verirler. Geçmiş bir asırda bir siluet gibi varlığını hissettiren fikrîsiyasi muhteva, son yarım asırda gittikçe netleşen görüntüsüyle şiirdeki mevkisini bizzat belirlemektedir. Ziya'nın terci-bendini sosyal ve siyasi edebiyat dilini, mazmunlarını şekillendiren ilk şiirlerden biri, bir alfabe olarak kabul etmek gerekir. Kemal'in yanı sıra, encümen şairlerinden bir kısmının da o sıralarda bu alfabeyi öğrenmeye çalıştıkları anlaşılıyor.

Galip'in;

> Hudâ me'yûs kılma gönlümü ikbâli milletten
> Haberdâr eyle Rahman ismini ahvâli milletten
> Olup mecrûh peykânı kazâdan tâiri devlet
> Demâdem hûn akar çeşmim gibi şehbâli milletten

kıtası da (1335: 146) millî hislerin ifadesinde yol gösterici olur. Yine Kemal'den ilginç cümleler (Kemal 1967: I/ 51):

> "(...) üstâdı celîlü'lmenâkıb Galib Beyefendi'nin yastık üzerindeki dîvânı gözüme iliştiğinden derhâl sarılıp açınca, garib hâldir ki ibtidâyı sahîfede
>
> Olup mecrûhı peykânı havâdis tâiri devlet
> Demâdem hûn akar çeşmim gibi şehbâli milletten
>
> beyti zuhûr eyledi. Kırâatinden hâsıl olan teessürümü nasıl târif edeceğimi bilemem. Dünyâda ne kadar âlâm ü efkâr var ise cümlesi başıma üşüp bîihtiyar sokağa fırladım. Tavr ü hareketimi gören mutlaka dîvâne zannederdi."

Tek ilginç olan, Galip'in kıtasının Kemal'e "Besâleti Osmâniyye ve Hamiyyeti İnsâniyye Kasîdesi"ni umûma mâl olan adıyla "Hürriyet Kasîdesi"ni ilham etmesi değildir. Belki bundan da ilginci, Kemal'in artık Şinasi'nin cazibe alanına girdiği düşünülen bir dönemde hâlâ Galip'in divanını başucunda bulunduruşu ve ancak pek büyük kıymet atfedilen kitaplarla yapıldığı gibi, fal açılmasıdır. Galip sadece poetik değil, politik olarak da Kemal'e üstat olmuştur (Kaplan 1948: 3638). Memduh Fâik de "millet" gazelinde "Medârı âzamı her devletin âlemde millettir / Değildir devlete vâbeste ammâ satveti millet" derken aynı ilham kaynağından feyiz alıyor gibidir (Memduh Fâik 1289: 34).[8]

[8] Memduh Fâik'in "hürriyeti tazyikten tevellüd edecek mazarrâtı" ele aldığı bu gazelin de içinde bulunduğu Eseri Memduhu, üstelik şairinin Dâhiliye Nazırı bulunduğu sıralarda, muzır sayılarak toplatılır (Memduh Fâik 1332: 4).

"Vatan", "millet" gibi kavramların şiirde kendine önemli bir yer açması; millî meselelerin, sosyal problemlerin ve siyasi davaların da şairler tarafından işlenmesi, tartışılması sonucunu doğurur. Birbirinden farklı sebeplerle de olsa, encümendeki şairlerin hemen hepsi Batılılaşmadan ve onun getirdiklerinden hoşnutsuzluk duymaktadır. Bu hoşnutsuzluğu hicviyelerden açık açık; gazellerden ise, imalar yoluyla çıkarmak mümkündür.

Encümen-i Şuara'nın edebiyat görüşü

Encümenin edebiyat anlayışı, yenilikler taşırsa da bunları edebî cereyanlar etrafındaki gruplaşmalarda rastlandığı cinsten kendine has unsurlar olarak görmek mümkün değildir. Encümenin asli özelliğini, bir "mutavassıt" duruşu oluşturur. Mutavassıtın duruşu, konumunu biri İstanbul'da, diğeri Paris'te seçilmiş iki nirengi noktasını birden kullanarak belirlemenin ilginçliklerini taşır. Encümen-i Şuara müdavimleri de bir asırdır sürüp giden yenileşme gayretlerinin bir parçası olarak asrileşmeye çalışan şiirdeki kültürel ikilemi hisseder ve bir kutupta "köhne" Doğu'nun, diğer kutupta "alafranga" Batı'nın şiir malzemesi dururken birini tercih yerine, her ikisinin karışımından yeni bir terkip bulmaya çalışırlar. Batı sanatı karşısında mutavassıt Türk sanatkârının "ben olarak kalırken o olmak" ideali, XVIII. asır sonlarından günümüze kadar bir kültür politikası olagelmiştir. Encümenin şiir çalışmalarını bu sürecin ve bu arayışın bir halkası olarak düşünmek doğru olur.

Encümen-i Şuara, değişme gayretiyle geçen bir asrın şiir üzerinde uyguladığı bütün deneylerin sonuçlarını görmek, sağlamasını yapmak ve bünyeye en uygun olanlarını uygulamaya sokmak maksadıyla yaşanan ciddi bir laboratuvar sürecidir. Mesela, şiir dilinde yaşananlar bunun iyi bir örneğidir.

1. Şiir dilindeki arayışlar

Encümen-i Şuara'nın şiir dili konusundaki arayışları, belli bir tercihe varamadan sonlanır; lakin bu arada geçmişin şiir dili üzerindeki bütün tasarruf-

ları bir kere daha, sil baştan sınanmış ve XIX. asrın ikinci yarısında, şiirin ulaştığı noktada kullanılabilecek unsurlar ayıklanmaya çalışılmıştır. Gelenekte, şiirin klasik dilinden üç temel sapma, bir başka söyleyişle, dilin üç asli arayışı görülür; "saf / sırf / kaba" Türkçe, "sâde" Türkçe, "Sebki Hindî"... Encümen-i Şuara'da bu sapmaların üçü de hiçbir tercih işareti gösterilmeden denenir; o kadar ki, Sebki Hindî'yi yeniden ele alan bir şairin bir süre sonra kaba Türkçe ile de şiir söylediği çoktur. Bulmaktan çok, aramanın ve elemenin rağbet gördüğü bir poetika arayışı...

Özellikle Galip, şiir dilinin gündelik dilin üstünde, özel bir dil inşa etme olduğu; onu öğrenmek ve anlamak için de özel bir gayret harcanması gerektiği fikrindedir. Bu fikir, klasik şiirin gelenekli çağlarında zaten büyük bir ekseriyetin, üstünde çokça düşünmeden kabul edegeldiği bir poetik tercih iken aynı fikir XIX. asrın ortalarında tekrarlandığında, geleneğe dönüş olarak algılanır. Oysa Galip'in niyeti, geleneğin şaşaalı günlerine dönmek değil; şiirin asırlarca denenmiş ve olgunlaşmış ilkelerini elden kaçırmadan, mevcut poetikayı çağdaşlaştırmaktır. Bu yolda, geleneğin şiir dilini daha bir inceltmeye ve klasik şiirde zaman zaman rastlanan kaba, çirkin, hatta bazen iğrenç tasavvurlara dönüşen kelimeleri elemeye çalışırken eski şiiri tekrarlamayacağının, ama eski poetikadan da vazgeçmeyeceğinin, olsa olsa, onu ıslaha çalışacağının işaretlerini verir.

Encümen-i Şuara müdavimleri, bir taraftan XVII. asrın dil imkânlarını, tasavvuf lügatinin remizli ve Sebki Hindî'nin orijinal mazmunlu lisanını; diğer taraftan, geçen asırda başlamış yerlileşme gayretlerinin tercihi olan konuşma dilini; bir başka taraftan da XIX. asrın ikinci yarısında Hoca Tahsin Efendi, İbrahim Ethem Pertev Paşa, Behçet Efendi gibi yenilik emaresi taşıyan şairlerden Şinasi'ye ulaşan bir çizgide sosyal hayatın ve asri fikirlerin dilini kullanırlar.

2. Bedii tefekkürdeki değişme

XIX. asır şiirinde devrin fikrî ve içtimai realitelerini işlemeye başlayan şair, bu tavrı ile cemiyetin bir ihtiyacına cevap verdiğini düşünmektedir. Encümen-i Şuara şairlerinin ekserisinde, aydın olmanın gereklerini taşıyan, lakin şair ruhunu tatminden uzak görünen bu cins muhtevanın ortaya çıkardığı ve eksikliğini iki asırdır yavaş yavaş artan şekilde hissettiren bir bedii açlık yaşanır. Encümen müdavimleri, estetik bakımdan tatminkâr bulmadıkları, ama söylenmesinin gereğine de inandıkları gazelleri yanında; edebî açlıklarını bastıran, haz almalarını sağlayan şiirler de yazarlar ve kendilerine model olarak, klasik şairlerin hayâllerle süslü iç dünyalarını aksettiren Sebki Hindî'yi seçerler.

XIX. asrın ortalarında, şiir "tebliğ"ci bir anlayışa hızla teslim olurken encümen şairlerinden birkaçının da bu akışa kapıldıkları ortadadır; lakin ezi-

ci ekseriyet "beliğ" şiirin hasretiyle Sebki Hindî'ye koşmakta, aradığı elitist tavrı orada bulmaktadır. Geleneğin şiirinde mevcut olan kelime oyunları, duygu girdapları, incelmiş dikkatler, hatta nükteler bile hiç değilse bin yıllık bir süre içinde yavaş yavaş olgunlaşmıştır; her şey gayet hesaplıdır ve artık kavranması kolektif bir kültür birikimi ile kolayca mümkün olmaktadır. Oysa Sebki Hindî şairin şahsi zekâ, şahsi hassasiyet ve şahsi yaratıcılık ile eser vermesine; şiir okurunun şahsi algısı, şahsi duyguları ve şahsi şuur dışı ile kavrayıp anlamlandırmasına açık bir şiir estetiği getirir ki, modern şiirin/şairin yapmaya çalıştığı da bire bir budur.

Özellikle Galip, şiir dilinin gündelik dilin üstünde, özel bir dil inşa etme olduğu; onu öğrenmek ve anlamak için de özel bir gayret harcanması gerektiği fikrindedir. Bu fikir, klasik şiirin gelenekli çağlarında zaten büyük bir ekseriyetin, üstünde çokça düşünmeden kabul edegeldiği bir poetik tercih iken, aynı fikir XIX. asrın ortalarında tekrarlandığında, geleneğe dönüş olarak algılanır. Oysa Galip'in niyeti, geleneğin şaşaalı günlerine dönmek değil; şiirin asırlarca denenmiş ve olgunlaşmış ilkelerini elden kaçırmadan, mevcut poetikayı çağdaşlaştırmaktır. Bu yolda, geleneğin şiir dilini daha bir inceltmeye ve klasik şiirde zaman zaman rastlanan kaba, çirkin, hatta bazen iğrenç tasavvurlara dönüşen kelimeleri elemeye çalışırken eski şiiri tekrarlamayacağının, ama eski poetikadan da vazgeçmeyeceğinin, olsa olsa, onu ıslaha çalışacağının işaretlerini verir. Tanpınar, Galip'ten bahsederken, "Onun şiirinde eskilerin zevk düşüklüklerine pek az rastlanır." dedikten sonra, örnek olarak da "ciğerkebap" imgesini gösterir (Tanpınar 1976: 257, not 6). Kemal, *Harabat*'ın meşhur mukaddemesini tenkit ederken, "üstat" bildiği Galip'in şiirde kullanılacak kelimelere dair koyduğu bu kıstası kabullenmiş görünür (Kemâl 1299: 650):

> "Hele Fuzulî için tanzim buyurulan, 'Yanıktır o uşşâkın kitâbı / Nazmında kokar ciğer kebâbı' beytini okudukça kendimi *Harabat*'ta değil, Bahçekapısı lokantalarında zannediyorum. Af buyursunuz ammâ şu 'ciğer kebâbı' mazmûnuna 'ne kokmuş söz', 'ne iğrenç tasavvur' demekten bir türlü kendimi alamayacağım. Fuzûlî, dîvânını kedi yavruları için mi söylemiş; yoksa (ciğerci Arnavudların) 'Mandayuttu' dedikleri meşhur kitab mıdır?"

Kemâl'in bu edebî dil kriterini Galip'le birlikte geçen yıllarda edindiğini düşünmek, şüphesiz ki, yanlış olmaz. Diğer encümen müdavimlerinde görülen itinalı kelime seçiminde de Galip'in etkisi hissedilir.

Şahsiyeti, dâhili bulunduğu toplumun şahsiyeti ile belirlenmiş ve sınırlanmış, estetik tercihlerinde cemiyetinin kabullerini aşmayı denemeyen ve bütün maharetini mevcudun yeni kombinasyonlarını oluşturarak gösteren gelenekli şair tipinin yerini artık kendi mazmunlarını yaratmaya çalışan modern şairin almakta olduğu kolayca fark edilir. Mazmun anonim olmak-

tan çıktıkça ve şahsi icat ürünü mazmunlar belirdikçe "mazmun" kavramının yeni baştan tarifi gerekir; çünkü artık mazmun modern sembol ve imgelere dönüşmektedir. Mazmunların yeni kaynağı, ferdin şuur dışı birikimleridir; şiir yazılırken de okunurken de… Adına "mazmun" denen anonim imge ve sembollerin anlam karşılıkları millî hafızada gizli iken, sahibi belli olan imge ve semboller şahsi dikkatlerden doğar; bu sebeple karşılıkları da şahsi hafızalarda ve her zaman benzer anlamlara gelmemek üzere yer alır. Encümen şairleri işte mazmundan imgeye ve sembole doğru olan bu dönüşümde itici güç olarak önemli pay sahibidirler. Mesela Mehmet Lebip'in, "Ta'rîz eden gazellerine var ise Lebib / Vakt edip de vâkıfı mazmunun olmamış" deyişi (Lebip, v. 61b), yeni mazmunların gelenekli bilgi ile çözülemeyişinin okuru rahatsız ettiğini gösteriyor. Bu rahatsızlık, Serveti Fünun'da zirveye çıkacak bir şiirokur uyumsuzluğunun, bir hermenötik problemin ilk işaretlerindendir.

Encümen-i Şuara'nın ardından

Encümen-i Şuara, şiirdeki değişmenin önemli bir ara merhalesi olarak ortaya çıkmış ve görevini tamamladıktan sonra da silinip gitmiştir; lakin ardında önemli bir yol açmış olarak… Encümenin dağılması, ona dâhil olan şairlerin de ortadan kalkması demek değildir. Şairler, yeni şiirin şartlarına ve imkânlarına göre kendi edebî tercihlerini değiştirmek ve geliştirmek suretiyle varlıklarını sürdürmek zorundadırlar. Zamana direnen şiir yazmak isteyen şair, zamana direnmekten vazgeçmek zorundadır. Kemikleşmiş tercihlerinden vazgeçemeyenler veya vazgeçmekten yana olmayanlar adları anılmayarak, anıldığında da olumsuz eleştiriler vesilesiyle anılarak yavaş yavaş unutulurlar. Encümenin bazı şairleri de bu hata ve netice ile maluldürler. "Eski yolu terk ile kühensâl olan azmaz / Unvânı nevîcâdı kalem çatlasa yazmaz" diyen Eşref Paşa (Eşref 1278: 195) ile pek çok noktada birleşen Kâzım Paşa, birkaç küçük tecrübesi hariç, klasik çizgiden pek de ayrılmamış; bunun için de hep eskinin savunucusu olarak tanınmıştır. Ziya Paşa ise, yenileşmekte olan şiire taraftar görünmesine rağmen, *Harabat*'ı neşrederek eskiyle rabıtanın koparılmasını istemediğini ve encümenden dostlarını unutmayı reddettiğini göstermiştir. Buna mukabil, Kemal onun "dâvâ"larına ihanet ettiğini düşünür ve bu fikri, devrinin genç ediplerini derinden etkiler. Kemal de encümenle doğrudan veya dolaylı olarak kurdukları münasebet sayesinde tanıdığı bu şairlerin *Harabat* yoluyla kalıcılaştırılmasından hoşnut değildir. Kemal'in etkisindeki gençliğin haricinde kalan büyük çoğunluk için, Encümen şairleri öneminden hiçbir şey kaybetmemiştir.

Söz gelişi Muallim Naci, Kâzım Paşa'yı "medârı iftihârı millet" olarak görür (Naci 1303: 371-373); Hakkı ile yakın dostluk kurar;[9] Ziya Paşa'yı "muhtar" sayar. Onun bu tavrına ve tercihine sebep, şiirin Batı'ya açıldıkça millîliğinden çok şey kaybedeceği endişesi ve encümen şairlerini ılımlı Batılılaşma adına iyi birer model sayışıdır (Nâci 1302: 69-70).

Encümenin bazı isimleriyle mücadele eden zihniyetin, aynı tavrı Arif Hikmet, Galip, Memduh veya Hâlet için göstermeyişleri düşündürücüdür. Mesela, 1910'da Şehabettin Süleyman'ın *Tarihi Edebiyyatı Osmaniyye*'si yayımlandığında Ali Canip bir tenkit makalesi kaleme alarak birçok başka ismin yanında Arif Hikmet ile Kâzım'ın kitaba dâhil edilmeyişini de eksiklik saymıştır (Yöntem 1326: 91). Anlaşılan o ki, encümeni bugün yaptıkları gibi bir bütün olarak değerlendirmemişler ve hiç değilse, birinci dereceden önemli isimlerini bir araya getiren sebebin yeniliklere açık, arayışlara taraftar bir şiir anlayışı olduğunu fark etmişler. İbrahim Necmi, millî mücadelenin ortasında, herkes birer "millîci" olmuşken bastırdığı edebiyat tarihinde, Arif Hikmet'i "şeklen eski, fikren yeni manzumeleri ile şöhreti mahsusa kazananlardan" diye anar (Dilmen 1338: II/ 112). İsmail Habip, Cumhuriyet devrinin "eski"ye bakışını da temsil eden *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde Arif Hikmet için, "İhtimâl ki ömrü müsait olaydı, onu Kemâl gibi, hiç olmazsa Ziya Paşa gibi, teceddüd edebiyatımızın mühim simalarından görecektik." diye yazar (Sevük 1925: 363). Aynı sene, Bakü'de edebiyat tarihini neşretmeye başlayan İsmail Hikmet, daha da ileri giderek Arif Hikmet'in "eğer o tahsîle, o ilme sülûk etse, o vâdîde yetişse idi Türkiye'nin bir Baudelaire'i olacağından şübhe yoktur." (Ertaylan 1925: I/ 155) der.

Encümenin asli rüknü, beyin takımı olan şairler umumi kanaatin aksine gelenekli poetikayı sürdürecek şairlerin değil de modern ve değişime açık bir poetikayı savunan şairlerin yetişmesine hizmet eder, onları desteklerler. Eğer Kemal'in modern şiir adına önemli bir isim olduğu fikri yaygınsa, böyle bir ismin yetişmesinde Galip ve Arif Hikmet'in payı da hatırlanmalı; en azından, göz ardı edilmemelidir. Galip'in Tuna Vilayetinde iken Ahmet Mithat'a gönüllü şiir öğretmenliği yaptığı da biliniyor (Nâci 1301: 49).

Abdülhak Hâmit, ilk eseri olan *Macerayı Aşk*'ı (1290) yazarken "baba dostu Memduh Fâik Bey" oyunun ilk perdesini okumuş; "Çok beğenmiş olacak ki tuttuğu yolda yürümesini öğütlemiş ve ilerde ünlü bir yazar olacağını da müjdelemiş"tir (Akıncı 1954: 29). Hâmit, bu cesaretle yazdığı *İçli Kız*'ın (1291) müsveddelerini de Memduh Fâik'a okutur. Fâik bir "istidâdı edebî" gördüğü bu gencin oyununu beğenir, destekler, hatta tashih eder (Tarhan 1937: 197).

[9] Fevziye A. Tansel bu dostluğu yanlış tefsir ederek "Naci'nin ölümün den sonra da tesirini devam ettiren peykleri" arasında Hakkı'yı da sayar (Tansel, 1951 1953, s. 189). Oysa Hakkı'nın "Nâci'yi esbak Hariciye Nazırı Kürt Said Paşa'nın yanında gördüğü zaman paşaya,

–Bu sakallı çocuğu nerede buldun! diyerek saraka ettiği meşhurdur. Pek çabuk anlaşılacağı üzere, Hakkı Bey Nâci'nin kev kebei şuarâ meyânına dâhil değildir."(Ahmed Râsim 1335a)

Kaynakça

Ahmed Râsim (1335), "İstibdâdı Edebî: Tarzı İnşad", *Yenigün Gazetesi*, 232, 8 Teşrîni sânî.

Ahmed Râsim (1335a), "İstibdâdı Edebî: Birkaç Şahsıyyeti Mârûfe", *Yenigün Gazetesi,* 255, 1 Kânûnı evvel.

Akıncı, Gündüz (1954), *Abdülhak Hâmit Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Ankara: DTCF Yay.

Ali Kemâl (1330), "Ömrüm", *Peyam Gazetesi* (edebî ilâve), 55 (12), 30 Teşrîni evvel.

Aran, Mehmet S. (1964), "Azerbaycan Şairler Meclisi", *Türk Kültürü Dergisi* (Azerbaycan Özel Sayısı), 19 (Mayıs).

Aynî, M. Ali (1945), *Canlı Tarihler: Mehmet Ali Aynî, Hatıraları*, İstanbul: Türkiye Yay.

Bilgegil, M. Kaya (1979), *Ziya Paşa Üzerinde Bir Araştırma*, C. I, 2. bs., Ankara: Atatürk Ü. EF Yay.

(Dilmen), İ. Necmi (1338), *Târihi Edebiyyat Dersleri*, C. II, İstanbul: Matbaai Âmire.

Ebuzziyâ (Tevfik) (1306), *Kemâl*, İstanbul: Matbaai Ebuzziyâ.

Ebuzziyâ (Tevfik) (1330), "Kahvehâneler", *Mecmûai Ebuzziyâ*, 130131, 28 Muharrem5 Safer.

Eckmann, János (1964), "Çağatay Edebiyatının Son Devri (18001920)", *Türk Dili Araştırmaları YıllığıBelleten1963*, Ankara: TDK Yay, s.121-156.

[Ersoy], M. Âkif (1327), "Edebiyat Bahisleri: İnşad", *Sıratı Müstakim Mecmuası*, 179 (26 Kânûni sânî).

[Ertaylan], İ. Hikmet (1925), *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. I, Bakû: ÂzerNeşr.

Eşref (Mustafa Paşa) (1278), *Pâkdîvânı Eşrefü'şşuarâ*, İstanbul: Matbaai Âmire.

Galip (Leskofçalı Mustafa) (1335), *Dîvan*, (hzl. İbnülemin M. Kemâl), İstanbul: Matbaai Âmire.

Hikmet (Hersekli) (1334), *Dîvan*, (hzl. İbnülemin M. Kemâl), İstanbul: Matbaai Âmire.

İnal, M. Kemâl (İbnülemin) (1327), *Kemâlü'lHikme*, Dersaâdet: Tercümânı Hakîkat Matb.

İnal, M. Kemâl (İbnülemin) (1969), *Son Asır Türk Şairleri*, 2. bs., İstanbul: MEB Yay.

İpekten, Halûk (1968), *Türk Edebiyatında Edebî Muhitler (XV.XVI. Asırlar)*, Erzurum: Atatürk Ü., (Yayınlanmış Tez).

Kaplan, Mehmed (1948), *Namık Kemal, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: İÜ EF. Yay.

Kaplan, Mehmed, İ. Enginün ve B. Emil (1974), *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, C. I, İstanbul: İÜ EF Yay.

Kemâl (Nâmık) (1299), "Tahrîbi Harâbat", *Mecmûai Ebuzziyâ*, II/ 21, 15 Receb.

Kemâl (Nâmık) (1967), *Namık Kemal'in Hususî Mektupları*, C. I, (hzl. F. A. Tansel), Ankara: TTK Yay.

Kısakürek, N. Fazıl (1940), *Namık Kemal, ŞahsıEseriTesiri*, Ankara: TDK Yay.

Lebip (Mehmed), *Mecmûa*, Süleymaniye Ktb., YB. 1990.

(Levend), A. Sırrı (1934), *Edebiyat Tarihi DersleriTanzimat Edebiyatı*, İstanbul: Marifet Mtb.

Mardin, Şerif (1962), *The Genesis of Young Ottoman Thought*, New Jersey: Princeton University Press.

Memduh Fâik (Mazlûm Paşazâde) (1289), *Eseri Memduh*, İstanbul: Matbaai Âmire.

Memduh Fâik (Mazlûm Paşazâde) (1332), *Dîvânı Eş'ar*, İstanbul: Matbaai Hayriyye Ve Şürekâsı.

Naci (Muallim, Mes'ûdı Harâbâtî) (1302), *Şöyle Böyle*, İstanbul: Matbaai A. K. Tuzlıyan.

Naci (Muallim, Mes'ûdı Harâbâtî) (1303), *Muallim*, İstanbul: Matbaai A. K. Tuzlıyan.

Nâili (Sâlih), *Dîvânı Nâilîi Cedid*, Millet Ktbh., A. Emîri, Mnz. 417.

Nâili (Sâlih), *Manastırlı Nâilî Dîvânı*, İÜ Ktbh., TY. 9851.

Nazif (Süleyman) (1922), *Nâmık Kemâl*, Dersaâdet: İkdam Matb.

Onan, N. Halil (1950), *Namık Kemal'in Talimi Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*, Ankara: MEB Yay.

Özgül, M. Kayahan (1988), *XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuarâ*, Ankara: GÜ., DT.

Özgül, M. Kayahan ((1990), *Yenişehirli Avnî, Hayatı ve Eserleri*, Ankara: KB Yay.

Özgül, M. Kayahan ((1999), *Osman Nevres, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: MEB Yay.

Özön, M. Nihat (1941), *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Maarif Mtb.

Parlatır, İsmail (1983), *Recaîzade Mahmut Ekrem, HayatıEserleriSanatı*, Ankara: AÜ DTCF Yay.

Reşid (Zeynelâbidin) (1326), *Edebiyat Kumkuması*, (Haleb): Haleb Vilâyet Mtb.

Rey, A. Reşid (1945), *Canlı Tarihler: Ahmet Reşit Rey, GördüklerimYaptıklarım (1890 1922)*, İstanbul: Türkiye Yay.

(Sevük), İ. Habib (1340), *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Matbaai Âmire.

(Sevük), İ. Habib (1932), Edebî Yeniliğimiz, 2. bs., İstanbul: Devlet Mtb.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1940), "Namık Kemal'in Muhtelif Sîmaları", *Tasviri Efkâr Gazetesi*, 4572, 22 Birinci kânun.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1976), 19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 4. bs., İst.: Çağlayan Kitabevi.

Tansel, Fevziye A. (1953), "Muallim Naci İle Recaîzâde Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hâdiseler", *TM*, X: 149-200.

(Tarhan), A. Hâmid (1937), "Eserlerimi Nasıl Yazdım?", *Ülkü Mecmuası*, 51 (Mayıs).

Vicdâni (Kastamonulu Sadık) (1308), *Perîşan*, İstanbul: Kasbar Mtb.

(Yöntem), A. Cânib (1326), "Târihi Edebiyyâtı Osmâniyye", *Serveti Fünun Mecmuası*, 1018, 25 Teşrîni sânî.

Ziya Paşa (1327), *Cennetmekân Sultan Abdülaziz Hân'ın Londra'ya Azîmetinde Takdîm Olunan Merhum Ziya Paşa'nın Arzıhâlidir*, İstanbul.

Tanzimatçılar: Yenileşmenin öncüleri (1860-1896)

M. Orhan Okay

Tarihî, sosyo-kültürel bağlam

"AVRUPAİ Türk edebiyatı", "yeni Türk edebiyatı" "Batı tesirinde Türk edebiyatı" gibi adlar verilen dönem, 1859-1860 yıllarında Şinasi'nin çalışmalarıyla başlayan ve günümüz edebiyat ürünlerini de içine alan bir edebî süreçtir. Bugün yaygın olarak Tanzimat edebiyatı denilen dönem ise bu sürecin içinde, Servet-i Fünun edebiyatının başladığı kabul edilen 1896 yılına kadar devam eder.

Belki hiçbir edebî devir Tanzimat edebiyatı denilen bu hareket kadar toplum meseleleriyle, siyasetle, dolayısıyla tarihle ilgili olmamıştır. Tanpınar, Batı'dan yapılan ilk tercümelerin başladığı 1859 ile 1885 yılları arasındaki edebiyatın, başka bir örneği görülmeyecek kadar sosyal bir karakter taşıdığını söyler (1967: XI). Bu bakımdan Tanzimat edebiyatını tanımak için, biraz da tarihî ve siyasi şartlarıyla Tanzimat'ı tanımak gerekir.

Edebî olaylar gibi tarihî olaylar da, net olarak belirli bir takvim gününe bağlanamaz. Nitekim, Osmanlı Batılılaşma hareketlerinin başlangıcı için çok defa Tanzimat'ın ilanı esas alınmakla beraber daha gerilere doğru II. Mahmut, III. Selim, III. Ahmet gibi hükümdarların döneminde de Batı ölçülerine bağlanabilecek birtakım yenileşme teşebbüsleri bahis konusu olmuştur. Bu teşebbüslerin belli tarihlere bağlanamamasına mukabil Tanzimat için, bir padişah fermanının okunması esas alındığından 3 Kasım 1839 tarihi, resmî olarak yenileşme hareketlerinin de başlangıcı kabul edilmektedir. Ancak başlangıcı bu olan Tanzimat Döneminin

ne zaman sona erdiği ihtilaflıdır. 1876 Meşrutiyeti'nin ilanıyla sona erdiği kabul edildiği takdirde 37, 1908 Meşrutiyeti esas alındığında 69 yıllık bir dönemi içine almaktadır. Bu sonuncu tarihe kadar gelen bazı resmî evrakta "hâlen devam eden Tanzimat'ın nimetleri" gibi ifadeler dikkate alınırsa bu dönemin İkinci Meşrutiyet'in ilanına kadar varlığı hiç değilse resmen benimseniyor demektir.

Tanzimat'ın, Osmanlı toplumun alt yapısıyla ilgisi olmayan, uzun zaman halkın ilgisini de çekmeyen, tepeden inme bir zorlamanın ifadesi olduğu muhakkaktır. Hatta yöneticilerin de bu hususta ne dereceye kadar samimi oldukları yakın yıllara kadar münakaşa konusu olmuştur. Bu durumun tahlili için bazı tarihî olayların üzerine dikkatle eğilmek gerekir. Osmanlıların Batı milletlerine, onların kurduğu medeniyete ve sahip oldukları kültüre ilgileri çok geç yüzyıllarda belirmiştir. Osmanlının askerî alanlardaki üstünlüğü sebebiyle XVII. yüzyılın sonuna kadar Batı ülkeleriyle ilişkileri çok büyük oranda savaş ve kısmen de ticaret alanlarından ibaretti. Ancak 1699'da imzalanan Karlofça Antlaşması, aynı zamanda Batılılaşmanın henüz telaffuz edilmemiş başlangıcı sayılabilir. Bu antlaşma Batı karşısında Osmanlının ilk resmî kayıplarının belgesi sayıldığından kayıplar üzerinde hesaplaşmaya, hâl çarelerine ve Batı'nın hiç değilse sadece askerî alanda olsa bile gözle görülen üstünlüğü karşısında tedbir teşebbüslerine de bu tarihten sonra girişilir. Nitekim 1839'da, Tanzimat Fermanı'nın ilk kısımlarında yüz elli yıldan beri devletin içine düştüğü sıkıntılardan bahsedilmesi, yaklaşık bir hesapla Karlofça Antlaşması tarihini ve bunun etrafındaki olayları hatırlatmayı hedef almaktadır.

Karlofça'yı takip eden yıllarda, yani XVIII. yüzyıl başlarından itibaren de Osmanlı idarecileri ve aydınları, artan ticari ve siyasi ilişkiler yoluyla Batı medeniyetinin esasları değilse bile somut birtakım parçaları hakkında az çok bilgi sahibi olurlar. Osmanlı aydını Batı medeniyetinin üstün taraflarını ilk defa, Karlofça'dan 22 yıl sonra elçi sıfatıyla Fransa'ya gönderilen Çelebi Mehmet Efendi'nin kaleminden okumuştur. İyi bir görme zevki ve gözlem kabiliyeti olan Çelebi'nin *Sefaretname*'si Avrupa'da şehirlerin ve sokakların intizamı, okullar, laboratuvarlar, müzeler, rasathaneler, halı tezgâhları gibi hepsi ince birtakım hesaplara bağlı marifetleri ve tabiatın insan eliyle nasıl başka bir düzene sokulduğunu sezdirmiştir. Üst üste vuku bulan askerî başarısızlıkların da etkisiyle Batı'nın Türk aydını ve yöneticiler üzerindeki bu izlenimleri daha sonraki yıllarda da artarak devam eder. III. Selim Avrupa'nın gerek askerî, gerekse teknik alanlarda üstünlüğünü ıstırapla görüp devletin ıslahı gereğine samimiyetle inanmış bir hükümdar olarak etrafındaki idarecilerden yeni görüşler, raporlar, ıslahat layihaları ister. Onu takip eden II. Mahmut, Abdülmecit, Abdülaziz ve II. Abdülhamit dönemleri hep Batı medeniyeti ile karşılaşan Osmanlı'nın, bu yeni ve cazip güç karşısında-

ki davranışlarını yansıtır. Böylece önce askerî alanda başlayıp daha sonra diğer alanlara yayılan reform hareketleri, değişik tarihlerde birbirinden az çok farklı birtakım adlarla anılmıştır: Nizam-ı Cedit, Tanzimat, Islahat, Kanun-ı Esasi, Meşrutiyet vb.

Tanzimat'ın ilanının halkın isteği veya desteği olmaksızın yapılmış olduğu gerçektir. Fakat esasen parlamenter rejime girmemiş, basını olmayan, hatta dernek, kulüp, sendika gibi kamuoyunu kısmen temsil eden kurumlardan mahrum bir memlekette de ıslahat gerekiyorsa başka türlüsü mümkün değildi. Ancak bu ilanın, yöneticilerin de isteği dışında ve Batılı devletlerin baskısıyla yapıldığının ne dereceye kadar doğru olduğu üzerinde düşünülebilir. Ferman'ın son cümlesindeki "Dost devletler de bu esasların inşallah daima geçerli olacağına şahit olmak üzere İstanbul'da bulunan bütün elçilere resmen bildirilsin." ifadesi, en azından Batılı devletlerin siyasi desteğinin arandığını göstermektedir. Asıl bu tarihten on yedi yıl sonra, yine Abdülmecit'in tuğrasıyla ilan edilen Islahat Fermanı (18 Şubat 1856), Batılı devletlerin baskısını ve bu baskı karşısında devletin ezikliğini daha açık olarak hissettirmektedir.

Böylece Tanzimat yıllarından başlayarak önce sathi, daha sonra biraz derinlere nüfuz edecek bir seri yenileşme hareketi, XIX. yüzyılın özellikle ikinci yarısından sonra Osmanlı ülkesinin çehresini yavaş yavaş da olsa değiştirmeye başlamıştır. Coğrafya olarak Doğu ile Batı arasında yer alan Osmanlı, başta ordu olmak üzere yönetim usulleri, eğitim, adalet, maliye ve hemen bütün kültür ve sanat alanlarında, dolayısıyla da edebiyatta iki ayrı dünyanın arasında bir yeri, iki dünyanın yeni bir terkibini seçmiş oluyordu.

Bugün adına Tanzimat edebiyatı denilen dönemin siyasi Tanzimat'la ilgisi, her ikisinin de esasta Batı'ya yönelmek olan yenileşme teşebbüsleri içinde olmasıdır. Bunun dışında siyasi Tanzimat'ın edebiyatla bir ilişkisi yoktur. Edebiyatta Batı tesirinin ilk izlerinin, 1839'da ilan edilmiş olan Tanzimat'tan yirmi yıl kadar sonra bulunduğu kabul edilmektedir. Devletin çeşitli alanlarda başlattığı yenileşme hareketlerinin, bir süre sonra çeşitli araçlarla edebiyata da yansımış olması tabiidir. Ancak XIX. yüzyıl boyunca yayımlanmış edebiyat tarihi denemelerinde, seçmelerde veya herhangi bir makalede dönemin Tanzimat edebiyatı olarak adlandırıldığına dair bir işaret yoktur. Buna mukabil "Devr-i cedid-i edebî", "Edebiyat-ı cedide", "Şinasi mekteb-i edebî", "Avrupa mekteb-i edeb-i Osmanisi", "Teceddüt devri" gibi birbirinden az çok farklı ve pek de net olmayan adların kullanıldığı bilinmektedir. Döneme "Tanzimat edebiyatı" denmesi ise İkinci Meşrutiyet'i takip eden yıllara rastlar (Akün 1977). Cumhuriyet'ten sonra günümüze kadar gelen literatürde aynı dönem için "Avrupai Türk edebiyatı", "Son asır Türk edebiyatı", "Batı tesirinde Türk edebiyatı", "Batılılaşma Dönemi Türk edebiyatı" gibi adlar da verilmektedir.

Türk edebiyatında Batılılaşma hareketlerini Şinasi (1826-1871) ile başlatmak öteden beri benimsenmiştir. Bu başlangıç edebiyat tarihleri için kategorik sınıflama açısından doğrudur. Gerçekten de büyük bir yazar ve şair olmamakla beraber Şinasi birçok hususta ilk olma özelliği taşır. Onun bazı faaliyetleri ve yayınları esas alınmak suretiyle edebiyatta Batılılaşmanın itibari başlangıcı olarak 1859-1860 yılları kabul edilebilir. Edebiyatta Batılı türün ilk önemli örneklerinden olan *Şair Evlenmesi* komedisinin yazılması (tefrika edilmesi 1860), Batı'dan yapılmış ilk şiir tercümesi (*Tercüme-i Manzume*) bu yıla rastladığı gibi Şinasi'nin getirdiği diğer yenilikler de buna yakın yıllarda yapılmıştır. Şiirde şeklin, özellikle muhtevanın değişmesini gösteren "Reşit Paşa'ya kasideler" (1856), bunlarla bütünleşen diğer şiirlerini de ihtiva eden *Müntehabat-ı Eş'ar* (1862), edebî dilin değişmesinde ve türlere sosyal konuların girmesinde rolü olacak ilk yerli gazete *Tercüman-ı Ahval*'in yayımlanması (1860), yine konuşma diline ve halk kültürüne açılmanın ilk ciddi denemesi sayılabilecek *Durub-ı Emsal-i Osmaniye* (1863) hep bu yıllarda Şinasi'nin gerçekleştirdiği çalışmalardır.

Edebiyattaki bu yenileşmeler Batı tesirlerine bağlandığına göre bu tesirlere aracı olarak ilk ürünler arasında çevirilerin bulunması da tabiidir. Ancak 1859-1860'ta başladığı kabul edilen yenileşmenin ilk on yılı içinde çeviriler zannedildiği kadar fazla değildir.1859-1868 yılları arasında, biri gazetede tefrika hâlinde kalmak şartıyla, kitap çapında ve felsefi-edebî karakteri olan sadece altı çevirinin yayımlandığı bilinmektedir. Bunlar Şinasi'nin *Tercüme-i Manzume*'si, Münif Paşa'nın *Fénelon*'dan çevirdiği *Muhaverat-ı Hikemiye* (1859), Yusuf Kâmil Paşa'nın yine *Fénelon*'dan *Telemak* (1862), Münif Paşa'nın *Hikâye-i Mağdurin* (özet halinde *Sefiller* tercümesi, *Ruzname-i Ceride-i Havadis*'te tefrika, 1862), Ahmet Lütfi'nin Daniel Defoe'dan *Hikâye-i Robenson* (Arapçasından çevrilmiştir, 1864) ve Memduh Paşa'nın Lamartine'den *Hikâye-i Jönöviev* (1868) çevirilerinden ibarettir. Çeviri sayısının az oluşuna karşılık *Telemak*'ın 1880'e kadar on bir, *Hikâye-i Robenson*'un altı defa basılmış olması Batı edebiyatına karşı meraklı bir okuyucu grubunun oluşmaya başladığını düşündürmektedir.

Burada, Tanzimat Döneminin edebî eserlerine de az çok yansımış olan bir hususa daha dikkat edilmesi gerekir. Bu, XVIII. yüzyıl ortalarında başlayan ve hemen bütün XIX. yüzyılda genişleyerek devam eden, Osmanlı'nın bilgi ve tekniğe açılması hadisesidir. Batı'daki Rönesans hareketlerine, onu takip eden gelişmelere ve Aydınlanma dönemine ilgisiz kalan Osmanlı, ancak askerlik alanında ve toprak kayıpları karşısında uyanarak yeni bilgi ufuklarına açılma gereğini hissetmiştir. İbrahim Müteferrika, kendi matbaasında basılan ilk kitaplara yazdığı mukaddimelerde ve koyduğu bazı notlarda birtakım Batılı ilim adamlarının adlarını sayar. Daha da önemlisi bu kitapların bir kısmının coğrafyaya ve Amerika gibi Osmanlı'nın o zamana

kadar pek ilgisini çekmemiş olan ülkelere açılmasıdır. XVIII. yüzyılın sonuna doğru mühendishanelerin açılmasıyla (1776 ve 1795) özellikle matematik ve pozitif ilimlerde dönemine göre önemli sayılacak hamleler olmuştur. Bu manada, akademik bir çevrenin henüz oluşmadığı XIX. yüzyıl başlarında müspet bilgiler alanlarında telif veya tercüme epey eser bulunmaktadır. Tanzimat dönemi edebiyatının başlangıcı olarak kabul edilen 1859 yılı yaklaşırken Batı kaynaklı modern bilgilerin, pozitif ilim verilerinin yayılmasının daha da programlı olduğu dikkatleri çekmektedir. Darülfünun açılmadan evvel ona hazırlık olmak ve eğitimde kullanılmak üzere eser yayımlamakla görevlendirilen, bu arada Batı'daki benzerleri gibi bir ilimler akademisi karakteri kazandırılması da düşünülen Encümen-i Daniş (1851), *Mecmua-i Fünun* gibi ilmî bir dergi yayımlayan Cemiyet-i İlmiyye-i Osmaniyye (1863), nihayet başlangıçta sadece halka açık konferanslar veren Darülfünun (1863) gibi kuruluşlarla, bilgilerin ve öğrenimin kurumlaşmasına doğru küçümsenmeyecek adımlar atılmıştır. Bu kurumlarda ilmî ve metodik bilginin sınırları giderek genişlerken bir taraftan da ansiklopedik malumat edinme ve bu malumatı yayma özentisi aydınları sarmaya başlamıştır. İlmî ve mesleki dergilerin dışında edebiyat dergilerinin de sayfaları, Batı'dan gelen bilgileri okuyucularına sergilemeye başlar. Gazeteler de bu modaya katılır. Özellikle siyasi konularda gizli veya açık bir sansürün uygulandığı 1880 sonrasında, edebiyatla beraber ansiklopedik bilgi veren dergilerin sayısında da olağanüstü bir artış dikkatleri çeker. Bu edebî dergilerden birçoğu *Hazine-i Fünun*, *Servet-i Fünun*, *Hazine-i Evrak*, *Maarif*, *Malumat*, *Malumat-ı Mütenevvia*, *Mektep* vb. ansiklopedik bilgilerin deposu anlamını çağrıştıracak adlar taşımaktadır. Bu adların altındaki döviz cümleleri de derginin edebî, fennî, coğrafi, tarihî, tıbbi, felsefi vb. bahisleri ihtiva ettiğini haber vermektedir.

Dergilerdeki bu konular hayret verici çeşitliktedir. Aynı zamanda o dönem okuyucusunun Batı'daki gelişmelere karşı tecessüsün ne derecelere vardığını da gösterir; yeryüzünde keşfedilen yeni topraklar, şema ve fotoğraflarıyla yeni icat edilmiş alet, araç ve makineler, tedavi usulleri, tabiat güçlerinden, madenlerden, hayvanlardan yararlanma yolları gibi çoğu ilmî olmaktan ziyade pratik hayata getireceği faydayla ölçülebilecek bir yığın bilgi.

Başta Avrupa'yı ve Yeni Dünya'yı tanıtan seyahatnameler olmak üzere bu çeşit ansiklopedik kitapların sayısında da büyük artma vardır. Edebiyatçılar da bu gibi bilgilere ilgisiz kalmamaktadırlar. Bunların başında gelen ve bu özelliğiyle şöhret bulan Ahmet Mithat Efendi, Batı'dan gelen her yeni bilgiyi yazılarında ve küçük cep kitaplarında okuyucusuna aktarmakla kalmaz, romanlarına da bir edebî eser için fazlalık sayılacak bir yığın bilgi doldurur. Diğer yazar ve şairlerde de fikir yazılarının dışında, hatta şiir gibi

edebî özelliği daha baskın olan türlerde bile ansiklopedik bilgi kırıntıları yer alır. Divan edebiyatını, dolayısıyla eski mazmunları küçümseyen Tanzimat şairlerinde çağlarının fizik, astronomi, jeoloji gibi fennî bahislerine, yani bir çeşit yeni mazmunlara bürünmüş mısralar görülür. Şinasi, şiirlerinde Mustafa Reşit Paşa'nın adaletinin derecesini Newton'un hesaplayamayacağını söyler: "Adl ü ihsanını ölçüp biçemez Nevton'lar". Yine bir kasidesinde aklın iyiyi kötüyü ayırmasını, güneş ışığının renkleri ortaya çıkarmasına benzetir: "Ziyâ-yı akl ile tefrîk-i hüsn ü kubh olunur / Ki nûr-ı mihrdir elvâmı eyleyen teşhir". "İlahi"sinde de ışığın saydam cisimlerden geçtiğini söyler: "Feyz-i lutfu dil-i sâfa erişir eyler eser / Cism-i şeffâfın içinden nitekim nûr geçer". Namık Kemal, Ziya Paşa'yla olan dostluğunu ve kavgasını anlatırken teşbih olarak yıldırımın pozitif-negatif güçlerinden bahseder: "Hem muvafık hem muhalifti Ziya ile Kemal / Şule-i berkıyede mevcut iki kuvvet gibi". Sadullah Paşa ise ilim ve tekniğin eriştiği yücelikleri tasvir ettiği "On Dokuzuncu Asır" manzumesiyle, benzerleri arasında şiir estetiğine belki en çok yaklaşanı olmuştur. Münif Paşa'nın da mektebin ve eğitimin önemini belirtmek için kaleme aldığı "Terkip-bent"i, benzer fikirleri yansıtan daha didaktik bir manzumedir.

Dönemin edebî topluluklarına gelince… 1859-1896 yılları arasında varlığı kabul edilen Tanzimat edebiyatı, edebiyat tarihlerinde genellikle birbirinden farklı iki alt dönem veya iki yazar grubu çevresinde ele alınmıştır. Buna göre birinci dönemi Şinasi-Ziya Paşa-Namık Kemal grubu, ikinci dönemi ise Ekrem-Hâmit-Sezai üçlüsü oluşturmaktadır. İki dönemi birbirinden ayıran tarih, Meclis-i Mebusan'ın açılışı (Mart 1876) veya feshedilmesi (Şubat 1877) gibi tamamen siyasi olaylara bağlanmıştır.

Birinci grubun en önemli özelliği edebiyatın siyasi-sosyal bir karakter göstermesidir. Şinasi'nin bahis konusu çalışmalarıyla başlattığı yenilik hareketinin ilk takipçisi Namık Kemal'dir. Namık Kemal daha önceleri, Encümen-i Şuara toplantılarında beraber bulundukları yıllardan beri tanıştıkları Ziya Paşa ile "Yeni Osmanlılar" siyasi topluluğunda da bir araya gelmişlerdir. Böylece üçünü birbirine bağlayan ekseni, edebiyattan çok siyasi-sosyal faaliyetler teşkil etmiş olmaktadır. Bu grubun hemen tamamıyla Abdülaziz döneminde kalan aktif faaliyetlerinin büyük kısmı yine siyasi sebeplerle yurt dışında geçmiştir. Tanzimat edebiyatının yirmi yıldan az süren bu ilk döneminde her üç şair, toplam on beş yıllarını sürgün, ihtiyari sürgün veya kaçak olarak yurt dışında geçirmek zorunda kalmışlardır. Edebiyat alanında her üçü için söylenebilecek ortak özellikler, bazı yeni edebî türleri denemeleri, ağırlığı sosyal ve siyasi olmak üzere Batı kaynaklı fikirleri edebî eserler yoluyla halka duyurmaları ve halkın kolaylıkla anlayabileceği bir dille yazmalarıdır. Bu özellikleri dikkate alınarak başarı dereceleri bakımından şöyle bir sıralama da yapılabilir: Sosyal ve siyasi

fikirlerin tebliğinde Namık Kemal-Şinasi-Ziya Paşa; edebî açıdan özellikle şiirin estetik planında Ziya Paşa-Namık Kemal-Şinasi; dilin sadeleşmesinde ise Şinasi-Namık Kemal-Ziya Paşa.

Bu ilk dönemin sona erdiği farz edilen 1877-1878 yıllarından Servet-i Fünun edebiyatının başlangıcı olan 1896'ya kadar devam eden Ekrem-Hâmit-Sezai üçlüsünün, öncekiler kadar bir dernek, grup veya basın organında beraberlikleri de yoktur. Onları farazi bir üçlü olarak birbirine bağlayan, şahsi mizaçları ve dönemin siyasi özellikleri sebebiyle toplum meselelerinden ve politikadan uzak bir edebiyat anlayışına sahip olmalarıdır. Özellikle Ekrem ve Hâmit, yaradılış bakımından öncekiler gibi aktif politikanın içinde yer alacak karakterde de değildirler. Mehmet Kaplan bu döneme "büyük ihtiraslar ve ıstıraplar devri" derken aslında dönemin siyasi karakterine değil, bu şahsiyetlerin kendilerinden gelen özelliklerine işaret etmiştir (1987: 17). Gerek Ekrem gerekse Hâmit, edebiyatı birtakım fikirlerin aracı olmaktan çok, kendi acılarını ve ihtiraslarını ifade vasıtası olarak benimsemişlerdir. Her ikisinde de hayatlarında karşılaştıkları büyük ölüm vakaları sebebiyle eserlerinin çoğunun eksenini ölüm teşkil etmiştir. Kısacası edebiyat, mizaçların ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Diğer taraftan gerek bu mizaçları, gerekse sosyal ve siyasi konularda yazma yasağı edebî ürünlerin tür, form ve temalarda zenginleşmesi şeklinde bir sonuç doğurmuştur. Böylece bu nesil, duygusal ağırlıklı fakat dilin sadeleşmesine ilgi göstermeyen bir edebî akım özelliği gösterir. Bu grup içinde Abdülhak Hâmit, eserlerinde birtakım felsefi düşüncelere, fantezilere, şiirde de çok değişik formlara özenmiş; Recaizade Ekrem oldukça gerçekçi bir tabiatı Türk şiirine getirmiş; Samipaşazade Sezai ise küçük hikâyeleri ve romanıyla realist bir edebiyatı, duygusal bir üslupla denemiştir. Her üçünde de aşırı bir hassasiyet, ortak özellikliği teşkil eder.

Tanzimat Döneminin iki grubu arasında herhangi bir benzerlik ve ilişki yok gibidir. Bu iki edebiyatın mensuplarının mizaçları kadar eserleri de farklı özellikler gösterir. Buna mukabil Servet-i Fünun edebiyatı, Tanzimat'ın ikinci döneminin devamı gibidir. Bu durum dikkate alınarak 1878 sonrasından İkinci Meşrutiyet'e kadar uzanan dönemi "Abdülhamit Devri Edebiyatı" diye isimlendirmek, daha sonra bu devreyi birbirinin devamı ve birtakım farklılıkları olan iki (veya varlığı farz edilen ara nesli de hesaba katarak üç) edebiyat grubu olarak ele almak daha uygun olmaktadır. 1878'den sonraki edebiyata özelliğini veren faktörler arasında, "Doksan Üç Harbi" diye de bilinen Osmanlı-Rus Savaşı'nın arkasından Meclis-i Mebusan'ın kapatılması, Teşkilat-ı Esasiye Kanunu'nun askıya alınması, böylece meşruti rejimin sona ermesiyle II. Abdülhamit'in güçlü ve otoriter şahsiyetinin, yönetim usullerinin, her konuda olduğu gibi edebiyatta da olumlu yahut olumsuz etkileri gözden uzak tutulmamalıdır. Giderek ağırlaşan bir

sansür, daha sonra jurnalcilik sisteminin oluşması, edebî eserlerin de aynı kontrol ve baskı mekanizmasının altında kalmasına sebep oluyor, siyasi ve sosyal meseleler de hâliyle gündemden kalkıyordu. Böylece artık halka hitap etmesi gerekmeyen, bunun tabii sonucu olarak dilinin de sadeleşmesine lüzum olmayan, buna mukabil sanat değeri ön plana çıkan bir edebiyat gelişmeye başlamıştır. Çok yaygın bir deyişle önceki dönemin "toplum için edebiyat" formülünün yerini şimdi "edebiyat için edebiyat" almaya başlıyordu. Namık Kemal'in, kendi neslinin anlayışını çok iyi belirleyen "Bâis-i şekvâ bize hüzn-i umumidir Kemal / Kendi derdi gönlümün billâh gelmez yâdına" beyti karşısında, şimdi sadece kendi küçük çevrelerinin dertleriyle uğraşan ferdî, hissî ve estetik ağırlıklı bir edebiyat ortaya çıkmaktaydı (Okay 2002: 462; 2003: 574-75).

Şiir

Türk edebiyatında Tanzimat Döneminde başladığı kabul edilen Batılılaşma, Batı kaynaklı yeni formların ve muhtevanın (problemler, konular, temalar) edebiyata girişi demektir. Gerek şekil gerekse muhtevayı, ya yeni edebî türler taşır veya mevcut türler, Batı ölçülerine göre birtakım değişikliklere uğrar.

XIX. yüzyılda boyunca değişmeye en çok uğrayan ve aynı zamanda direnen tür şiir olmuştur. İtibari olarak 1878'e kadar devam ettiği ilk yenilikçiler neslinde roman-hikâye, tiyatro, tenkit (makale) türlerinde oldukça süratli bir gelişme kaydedilirken bu yirmi yıl içinde şiir alanındaki değişmelerde aynı hız görülmemektedir. Çünkü tiyatro, tenkit, hatta hikâye/roman, Türk edebiyatında geleneği olan türler değildi. Geleneksel edebiyatta tiyatro karşılığı karagöz, orta oyunu, meddah gibi seyirlik oyunların; hikâye ve roman için de klasik mesnevilerin ve halk hikâyelerinin varlığı bu gerçeği fazla değiştirmez. Batı orijinli yeni türlerin, yeni tiyatro ve romanın ortaya çıkmasında bu klasik örneklerin bir zemin hazırladığını söylemek güçtür. Kaldı ki yerli seyirlik oyunları ve halk hikâyeleri aydınlar arasında edebiyattan sayılmadığı gibi klasik mesneviler de tahkiye özelliğinden çok şiir tarafıyla önem kazanmıştır. Buna mukabil şiir, edebiyat geleneğinde önemini kabul ettirmiştir. Hatta klasik Türk edebiyatı hakkında şiirden ibarettir demek yanlış olmaz. Divan kelimesinin hem edebiyatın adı, hem de şiirlerin toplandığı kitabın adı olması bu gerçeği işaret etmektedir. Divan şiiri uzun yüzyıllar içinde kendi estetiğini kurmuş, geleneği ve kapalı sistemiyle dört başı mamur klasik bir sanat karakteri kazanmıştır. Bu gerçek, onu zirveye yükselten, fakat aynı zamanda akıbetini de hazırlayan faktör olmuştur. Nitekim Şeyh Galip'ten sonra divan şiiri küçük ve mevzîî oyalanmalardan ibaret kalmış, yeni bir hamle yapamadığı gibi geleneğin çerçevesinde de kendisini gösterememiştir.

Divan şiirinin Batı tesiri olmaksızın farklılaşmaya açılabileceğini gösteren tek bir örnek, zamanından günümüze kadar dikkatleri çekmiş ve tartışmalara yol açmıştır. Tanzimat'ın ilk yıllarına yetişen fakat edebiyatta yenileşme hareketlerini göremeyen Akif Paşa (1787-1845)'nın "Adem Kasidesi" (1843), dili ve bütün estetik sistemiyle eskinin devamı olmakla beraber, klasik kaside geleneği içinde, bir şahsa değil, bir kavrama (adem /''yokluk'') methiye yazmak ve olağanüstü bir ihtirasla yokluğun ve bedbinliğin felsefesini yapmak gibi yenilikler taşır. Tanpınar, bu şiirin Batılı ve modern bir "poem" mahiyeti kazandığını, ferdî meselelerin bir nevi felsefi azaba döndüğünü söyler. Aynı şairin torunu için hece vezniyle yazdığı mersiyeyi (1843) ise yine Tanpınar Türk romantizminin başlangıcı saymıştır (1967: 60-67).

Tanzimat Dönemi edebiyatının hiç değilse bahis konusu olan ilk yirmi yılında şiir, divan ile yeni tarz arasında, hatta muhtevada kısmen, şekilde ise tamamen divan estetiğinin hâkimiyeti altında geçmiştir. Dönemin her iki neslinin büyük isimleri şairdir ve klasik şiirin mekteplerinden yetişmişlerdir. Bu sebeple bir süre sonra başlayan edebî münakaşaların çoğu da şiirin muhafazakârları ile yenilikçileri arasında olmuştur. Buna ilave olarak yüzyılın sonuna kadar yenilik taraftarları da dâhil olmak üzere hemen bütün şairler, birtakım farklı denemeleri yanında divan tarz ve şekillerini de ihmal etmemişlerdir.

Bu arada Şinasi'nin *Müntehabat-ı Eş'ar*'ını yayımladığı yıllarda, sayıları yirmi civarında olan bir şairler topluluğu, divan şiirini devam ettirme düşüncesiyle "Encümen-i Şuara" adı altında resmî hüviyeti olmayan bir grup teşkil etmişlerdir (→ "Osmanlı'nın Son Encümen-i Şuarası"). Aralarında Leskofçalı Galip, Hersekli Arif Hikmet, Osman Şems, Koniçeli Musa Kâzım Paşa gibi divan şiiri geleneği çerçevesinde yer yer olağanüstü güzellikte şiirleri olan şahsiyetlerin de bulunmasına rağmen, netice olarak bunlar da nazirecilik geleneğinin sürüklediği yolda, dar bir alanda sanat oyalanmaları içinde erimişlerdir. Daha o yıllarda şiirde bazı yenilik denemeleri olmakla beraber Ziya Paşa ve Namık Kemal de bu encümenin müdavimleri arasındadırlar.

Encümen-i Şuara ile ilişkisi olmamasına rağmen şiire tabii olarak yine divan geleneği içinde başlayan Şinasi (1826-1871) şekil ve muhtevaya ait ilk yenilik denemelerini de yapar. Gerçekte usta bir şair olmayan Şinasi'nin, diğer çalışmalarında olduğu gibi şiirde de yapmak istediği yahut yapabildiği, yeniliğin bir çeşit alfabesini ortaya koymaktan ibaretti. Bu denemeleri arasında belki şiir olarak da en güzeli sayılabilecek olan "Münacat", kendisiyle henüz tanışmayan Namık Kemal'i bir sehl-i mümteni gibi çarpıvermiştir. Mümkün olduğu kadar eski mazmunları, teşbihleri, kısaca bütün bir belagat sistemini terk ederek sağlam bir dil mantığına dayanan mısraları,

Şinasi'nin, denilebilirse poetikasını oluşturur. Onun form ve muhtevada yenilik arayışları da küçük boyda, altı formalık bu kitabının içindekilerden ibarettir (*Müntehabat-ı Eş'ar*). Şekil bakımından kaside yapısına uymadığı hâlde adını kaside koyduğu manzumelerinde, özellikle de Mustafa Reşit Paşa için yazdığı methiyelerinde gelenekteki soyut, hemen herkes için geçerli olabilecek vasıflara değil, gerçek vakıalara dayanması, şiirden çok makale kompozisyonundaki mantık zinciri, manzum atasözleri, "safi Türkçe" takdimiyle verdiği beyitler bu yenileşmenin, kendisinden sonraki şairlere emanet ettiği bir program gibidir. Hemen tamamı lirizmden mahrum olan bu şiirlerinde, özellikle adı geçen kasidelerde millet, kanun, devlet, reis-i cumhur, encümen-i daniş, medeniyet gibi birtakım yeni siyasi ve hukuki kavramlara yer vermiş olması da getirdiği yenilikler arasında zikredilebilir. Halk için ve oldukça sade bir dille yazması, fablleri andıran hayvan hikâyelerini, halk deyimlerini, atasözlerini kullanması, hatta atasözlerini beyitler ve kıtalar hâline getirmesi, diğer çalışmalarının olduğu kadar şiirinin de önemli özelliklerindendir.

Dönemin şiirinin dikkate değer ikinci önemli şahsiyeti olan Ziya Paşa (1829-1880), edebiyat hakkındaki görüşleri ve şiirleriyle daha muhafazakâr ve ihtiyatlı bir şairdir. Divan şiirine ve nesrine olumsuz bir gözle baktığı, Osmanlı nesrinin, dolayısıyla yazı dilinin ağırlığından ve öğretiminin zorluğundan şikâyet ettiği, dilin sadeleşmesi ve edebiyatın halka inmesi gerektiği ve gerçek şiirimizin halk şiiri olduğu konusunda tek önemli makalesi olan "Şiir ve İnşa" (1868) dışında geleneğe bağlı kalmış olan Ziya Paşa daima divan şiirinin zevkini aramıştır. *Harabat* (1874) adlı üç ciltlik büyük antolojisi ve onun manzum mukaddimesi ile oldukça hacimli bir divan görünüşünde olan şiirlerinin (*Eş'ar-ı Ziya*, 1881; *Külliyat-ı Ziya Paşa*, 1924) hemen tamamı bu arayışın ve zevkin ürünüdür. Bununla beraber eski gelenek içinde de olsa bazı sosyal meselelerde, devlette ve toplumda başlayan değişme eğiliminin, sınırlı bir seviyede şiirlerine yansıdığı da görülür. Özellikle "Terkib-bent" ve "Terci-bent"te geleneksel anlayıştan sapan birtakım felsefi düşüncelerini dile getirdiği dikkati çekmektedir. Ziya Paşa, zaman zaman lirizme yükselen hikmetli şiirleriyle bu ilk yenilikçi neslin en güçlü şairidir.

Bu grubun en genç ve en dinamik şairi Namık Kemal (1840-1888)'dir. Sert polemikleriyle eski edebiyata, özellikle divan şiirine karşı ilk ayaklanan Namık Kemal, Şinasi'nin bir Yunus ilahisine benzeterek hayran olduğu "Münacat"ını okuduktan bir müddet sonra *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde uzun süre ona sadık bir öğrencisi, bir müridi gibi hizmet eder. Bu tarihten sonra sosyal ve politik kavgalardan fırsat buldukça o kavgalardaki hiddetiyle eski edebiyata, özellikle de divan şiirine karşı ilk acımasız tenkitleri de o kaleme almıştır. Yeni Osmanlılar Cemiyeti mensupları olarak yurt içinde ve

Avrupa'da mücadele arkadaşı olan Ziya Paşa'ya, *Harabat*'ta divan şiirini yeniden ihya gayretleriyle ağır ve şiddetli suçlamalarda bulunur. *Tahrib-i Harabat* (1885) ve *Takip* (1885), çoğunda haklı olmayan bu suçlamaların, fakat aynı zamanda divan şiirini yıkmaya çalıştığı darbelerin kitaplarıdır. Tarafsız bir gözle bakıldığında Namık Kemal'in başlangıçta tamamen divan edebiyatının estetiğine bağlı kalırken "Münacat"ı ve Şinasi'yi tanıması ve bir süre beraber çalışmalarıyla şiirde ona yeni bir ufkun açıldığı anlaşılmaktadır. Bu sayede Şinasi kadar olmasa bile dilde nispi bir sadeliğe gayret gösterdiği de muhakkaktır. Şiirde form bakımından çok defa eskiye bağlı kalan Namık Kemal, kendisinden sonraki nesle mensup olan Abdülhak Hâmit'in yaptığı birtakım denemeleri üzerine bazı yeni nazım şekillerini de kullanmıştır. "Vaveyla" ve "Hilal-i Osmani" gibi şiirleri Hâmit'in Sahra'daki kıtalarına özenerek yazdığı birkaç örnektir. Ancak Namık Kemal için daha da önemli olan, sosyal ve siyasi fikirlerini şiire sokmasıdır. "Hürriyet Kasidesi" diye bilinen manzumesi, bu tarzın en dikkati çeken ve meşhur olmuş örneklerindendir. Onun Tanzimat şiirine getirdiği asıl büyük yenilik, aynı zamanda diğer türlerdeki eserlerinin ve şahsiyetinin de önemli bir parçası olan birtakım kavramları kullanmasıdır: Vatan, millet, devlet, hürriyet, hak, kanun, adalet, şahadet, bayrak, halk, ahlak, hizmet gibi kavramlar, Türk şiiri için yenidir ve divan edebiyatındaki mazmunların yerine geçmiştir. Heyecan ve hiddet yüklü üslubu, ifade tarzı ve ses tonuyla Namık Kemal, Türk edebiyatında "hürriyet, vatan ve millet romantizmini" başlatan şair olmuştur.

II. Abdülhamit'in saltanat yıllarında idari baskı sebebiyle sosyal ve siyasi meselelerden uzaklaşarak kendi içine kapanan, buna mukabil muhteva ve özellikle estetik bakımdan gelişme gösteren edebiyat, daha çok şiirin hâkimiyetinde geçer. Dönemin iki büyük şahsiyeti Ekrem'i ve Hâmit'i meşhur eden, şiirleri olmuştur. Recaizade Ekrem (1847-1914), şiirde şekil meselesine Namık Kemal'in bıraktığı yerden devam eder. Bir taraftan divan şiirinin nazım şekillerini kullanırken diğer taraftan da onlara o dönem için orijinal sayılabilecek yeni adlar, yeni başlıklar koyar. Gazellerinin bazıları "Yine ne Hoştu", "Cananı Tahayyül", "Teessüf", "Tagazzülden Geçemem" gibi naif başlıklar taşır. Abdülhak Hâmit'in icat ettiği nazım şekillerini, onun izinden giderek fakat daha ihtiyatlı olarak dener. Tema olarak tabiat belki ilk defa gerçek varlığıyla onun şiirlerinde ortaya çıkmıştır. Ancak bu "tabiat", derinliksiz, sathi, biraz da çocukça denebilecek seviyede tasvirlerden ibarettir. Ailesi içinde yakınlarını genç yaşlarda arka arkaya kaybetmesi şiirinin önemli bir tema ile gelişmesini sağlamıştır: Ölüm. Ancak Ekrem, hayatın bu büyük gerçeği karşısında da duygusal bir insan olmaktan daha fazla bir derinliğe varamaz. "Yakacıkta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Âlemi" gibi birkaç şiirinde tabiatın derinleşmesi ve ölüm üzerine birtakım felsefi dü-

şünce kırıntıları dikkati çeker. Bunun dışında o, pastoral bir dekor ortasında, yakınlarının ölümü için ağlayan merhametli bir baba olarak kalır. Bizzat ölüm, onun için beşerî veya İlahî bir mesele teşkil etmez. Böylece Ekrem'in şiirlerinde klasik mersiyeler, biraz daha ferdiyet kazanmış, nispeten dilini ve motiflerini değiştirmiş olarak görünür. Yani ölenlerin hayırla yadı ve onlara duyulan bitip tükenmez bir hasret. Bununla beraber Ekrem'in bir şiir dili bulmaya çalıştığını da belirtmek gerekir. Şinasi'de makale cümlelerini aşamayan beyitler, Namık Kemal'de güçlü hitabet tonu altında saklanan sentaks bozuklukları, Ziya Paşa'da zaten tamamıyla eski şiirin dilini devam ettiren yapı, Ekrem'in gayretleriyle yeni tarz şiir için sağlam bir mısra diline doğru gelişir. Basılış yılları sırasıyla Ekrem'in şiir kitapları şunlardır: *Nağme-i Seher* (1871), *Yadigâr-ı* Şebap (1873), *Zemzeme I* (1882), *II* (1883); *III (*1884), *Tefekkür* (1886), *Pejmürde* (1894), *Nijat Ekrem* I (1901), II (1910); *Nefrin* (1914).

Recaizade Ekrem'in Tanzimat Dönemi şiirindeki asıl önemli rolü, şiirin teorik konularında ortaya çıkar. Ona "Üstad-ı Ekrem" denmesi, sanatından çok, hocalığından ve yetiştirici vasıflarından gelir. Recaizade'nin, Mekteb-i Sultani ve Mülkiye'deki muallimlik yıllarından başlayarak öğrencileri ve etrafında toplanan diğer gençleri edebiyata ve şiire teşvik edici bir rol oynaması dönemin edebiyatı için oldukça önemlidir. Başta Tevfik Fikret olmak üzere yetiştirdikleriyle Servet-i Fünun edebiyatının kurulmasını da o sağlamıştır. Bu bağlamda *Talim-i Edebiyat*'ında (1879), gelenekten gelen belagat kitaplarının karşısında modern bir edebiyat psikolojisi ve edebiyat estetiğini denemiştir. Bu eser, Servet-i Fünun hatta daha sonraki nesillerin şiiri için önemli bir el kitabı rolünü oynamıştır. Recaizade'nin bunun dışında, başkalarının şiir kitapları için yazdığı takdir ve tanıtma yazıları *Takrizat* (1896) adı altında bir araya getirilmiş, bunlar genç şairler için yol gösterici olmuştur. Takrizleri arasında Menemenlizade Tahir'in *Elhan* adlı şiir kitabı için yazdığı ve ayrıca kitap halinde basılmış olan *Takdir-i Elhan* (1886) ise yeni edebiyatın başlı başına bir beyannamesi karakterindedir. Bu çeşit teorik yazılarına Zemzeme adlı şiir kitabının üçüncü cildi (1884) için yazdığı ön söz de eklenebilir.

Şiirde asıl büyük değişmeler Abdülhak Hâmit (1852-1937) ile gerçekleşir. Yalnız Tanzimat şiirinde değil, Tanzimat edebiyatının başından itibaren 1940'lara kadar gelen Türk şiirinde de en büyük hamleleri yapan Hâmit'tir. Onun, şiir dilinden başlayarak nazım şekillerinde, kafiyede ve şiirin muhtevasında, imajlarda ve temalarda gerçekten önemli ve cüretli değişiklikler yapması kendi şiirinin hem gücünü, hem de zaafını ortaya koyar. Çok şiir yazan, şiirine emek vermekten çok kendisini biraz da ilhamlara kaptırmış görünen şairin dil üzerinde yeterince durmayışı, bazı orijinal imajlar yaratmak için mantığın da, hayal gücünün de dışına taşması, şiiri-

nin olumsuz taraflarını teşkil eder. Bu yüzden onun şiirlerinde alelade ile olağanüstü yan yanadır. Bunun yanı sıra divan şiirinde ve bu şiirin sıkı kurallarını tam anlamıyla kıramayan Tanzimat şiirinde birtakım kalıplar içinde sıkışmış mısralar ve kafiyeler, Hâmit'in bu cüretkâr hamleleriyle âdeta hürriyetlerine kavuşmuş gibidirler. Şiir kitapları dışında yazdığı 26 tiyatro oyununun bir kısmının tamamen manzum, bir kısmının nazım-nesir karışımı olduğu, hatta çoğunda diyalogların dışında şiir metinlerinin bulunduğu dikkate alınırsa onun, tiyatroda da şaireneliği tercih ettiği anlaşılır. Kullandığı nazım şekilleri, vezinler, kafiyeler olağanüstü şaşırtıcıdır: Aruz, hatta aruzda kendi uydurduğu vezinler, hece, hecenin duraksız ve alışılmamış uzunlukta mısraları, dağınık serbest müstezat mısraları, kafiyesiz şiirler vb. Uzun bir hayat yaşayan ve her dönemde kendini yenileme gayretinde olan Hâmit, bütün bu özellikleriyle Türk şiirinde 1940'lardan sonra ortaya çıkacak akımların çok erken bir habercisi olduğu kadar kendisinden sonraki pek çok şair üzerinde de etkili olmuştur. Hatta kendisinden daha yaşlı ve çok önce şiire başlamış olanlardan Namık Kemal ve Recaizade Ekrem de onun getirdiği değişiklikleri bazı şiirlerinde denemişlerdir.

Abdülhak Hâmit'in 1886'da yayımlanan "Nâkâfi" başlıklı manzumesinin bir kıtası başta kendi şiiri olmak üzere hemen bütün XIX. yüzyıl yeni Türk şiirinin poetikasını ifade eden bir beyanname gibidir:

> Evet, tarz-ı kadîm-i şi'ri bozduk, herc ü merc ettik,
> Nedir şi'r-i hakiki, safha-i irfâna derc ettik.
> Bu yolda nakd-i vakti cem'-i kuvvet birle harc ettik
> Bize gelmişti zirâ meslek-i ecdâd nâkâfî…

Daha ilk şiir kitabı olan *Sahra* bile, değişik yapıda kıtaları, orijinal bölüm başlıkları, kafiyeleri ve kır hayatının sade ve saf aşklarını, ibadetleri, dostlukları dile getiren temalarıyla Türk şiirinde epey ileri bir adım sayılır. Hâmit'te Doğu mistisizmi ile Batı'dan kaynaklanan panteist ve spiritüalist düşünce ve duygular, temalarını önemli alt yapılarından birini oluşturur. Eski mesnevileri andıran uzun ve karmaşık bir manzume olan *Garam*'da da (1923) şair, yer yer birtakım felsefi düşüncelere açılır. Fakat onda asıl metafizik temalar ölüm düşüncesiyle beraber gelir. Karısı Fatma Hanım'ın ölümü Hâmit'in hayatında ve sanatında bu bakımdan büyük bir olaydır. Ancak onda ölüm düşüncesi bu olaydan çok önce de vardır. 1923'de yayımlanmış olmakla beraber 1880'lerde yazılmaya başlandığı bilinen *Garam*'daki "mezar-ı bîdefin" hikâyesi ondaki ölüm sabit fikrinin çocukluk yıllarına kadar indiğini düşündürmektedir. Fatma Hanım'ın ölümüyle ilgili *Makber* (1885) ve *Bunlar Odur*'un (1885) bazı mısralarının da eşinin sağlığında kaleme aldığı bilinmektedir. Ölüm, Hâmit'in hayatında sadece bir olay değil, onun iç dünyasını, zihnini işgal eden bir problemdir de. Değişmeyen kafiye düze-

niyle sekizer mısralık 294 kıtadan oluşan "Makber"de Fatma Hanım'ın hastalığını ve ölümünü anlatan bölümler ile doğrudan doğruya mücerret bir problem olarak ölümle ilgili kıtalar, düzenli olmayan bir biçimde birbirini takip eder. Fatma Hanım'la ilgili olanlar sonuçta yeni tarzda bir mersiye görünüşündeyken, ölümle ilgili kıtalarda dinî, tasavvufi, felsefi birtakım meseleler irdelenir; yer yer Allah'a ve hilkate isyan eden şair sonunda kadere boyun eğer.

Hâmit'in şiir kitapları basım sırasıyla şunlardır: *Sahra* (1879), *Divaneliklerim yahut Bel*de (1885), *Bunlar Odur* (1885), *Makber* (1885), *Hacle* (1885), *Kahpe yahut Bir Sefilenin Hasbihali* (1886), *Bâlâdan Bir Ses* (1912), *Validem* (1913), İlham-ı Vatan (1916); *Garam* (1923). [Kitaplarına girmemiş şiirleri İnci Enginün tarafından *Hep yahut Hiç* (1982) adı altında yayımlanmıştır.]

Edebiyat tarihleri kadrosunda Muallim Naci (1849-1893) adı, daima marjinal kalmıştır. Ekrem'le aralarında başlayan, daha sonra taraftarlarının da katılmasıyla devam eden münakaşalar sonunda Naci eskinin, Ekrem de yeninin yanında gösterilmek gibi bir değer yargısı oluşur. Daha çok gazelleriyle bilinen Muallim Naci, aslında, form bakımından geleneğe bağlı şiirlerinde bile duygu açısından yenilikler aramış, bunun dışında şekil olarak Fransız nazmını andıran, hatta daha da orijinal denemeleri olan bir şairdir. Devrinde Türkçeyi bir şiir dili hâline getirmedeki rolü yanında hemen daima yerli bir çizgiyi arayışı da önemlidir. "Dicle", "Feryat", "Şam-ı Gariban", "Nusaybin Civarında Bir Vadi", "Avcı" adlı şiirleri, şekil ve muhteva bakımından dönemine göre oldukça önemli yenilikler getirmiştir. Tevfik Fikret'ten ve Mehmet Âkif'ten önce aruz veznini imalesiz ve rahat bir şekilde kullanan da Muallim Naci olmuştur. Başlıca şiir kitapları şunlardır: *Ateşpare* (1884), Şerare (1884), *Füruzan* (1886), *Yadigâr-ı Naci* (1896).

Aynı dönemde Mustafa Reşit, Mehmet Celal, Şeyh Vasfi, Nigâr Hanım gibi ikinci planda kalanlar, bir bakıma Muallim Naci etrafında veya divan şiirini yenileştirerek devam ettiren şairlerdir. Hatta Servet-i Fünun şairlerinin çoğu da Ekrem-Naci münakaşalarından önce Muallim Naci'yi üstat olarak benimsemişlerdir. Mehmet Kaplan, bu isimlerden bazılarıyla Nabizade Nazım, Mehmet Ziver, Fazlı Necip, Menemenlizade Tahir, Recep Vahyi gibi ikinci derecede şahsiyetlerin teşkil ettikleri 25-30 kişilik bir "Ara Nesil"in varlığından da bahsetmektedir (1971: 9-13).

Tiyatro

Türk edebiyatının Batılılaşma dönemi ürünleri arasında tiyatro da yeni bir tür olarak gelir. Edebiyat tarihindeki yeri açısından bu türün yeniliği, tiyatronun edebî eser ve sahne oyunu olmak üzere iki ayrı sanat dalı hâlinde dü-

şünüldüğü zaman doğrudur. Yoksa Tanzimat'tan önce de var olan orta oyunu, meddah, karagöz gibi seyirlik oyunlar, belli bir yazarı olmadığı gibi bir metne de dayanmadıklarından edebî bir türden çok sahne gösterisi olarak kabul edilmelidir. Bir edebî tür olarak tiyatro ise, ancak yazılı bir metin hâline geldiği, hatta bir yazar tarafından kaleme alındığı zaman ortaya çıkar.

Bu şartlara bağlı olarak metne dayalı ilk tiyatro eseri **Şinasi**'nin *Şair Evlenmesi* komedisi olmaktadır. Ondan önce yazılıp da defterlerde yazma hâlinde kalmış, ancak yakın yıllardaki araştırmalarla ortaya çıkıp yayımlanma imkânı olan iki (veya daha fazla sayıda) piyes,[1] Şair *Evlenmesi*'nin öncülüğünü değiştirmez. Şinasi'nin görmeden evlenmenin mahzurları üzerine kurduğu bu tek perdelik örf komedisi, zamanında basılıp okuyucuya sunulmuş ilk Türk tiyatro eseridir. Dili, sahneye konma tekniği, entrikası ve hemen tamamen yerli karakterde olması bakımından uzun zaman kendisini aşan bir rakibi olmadığı gibi, bu açıdan kendisinden sonra yazılmış pek çok tiyatro eserinden de daha başarılıdır. Şinasi'nin, bu eser dolayısıyla bazı şeyleri bilinçli olarak uyguladığı bellidir. Şinasi, tiyatrosunun *Tercüman-ı Ahval*'de parça parça yayımlanmaya başlamasından (1860) bir sayı önce yazdığı "Tefrika" başlıklı diyalog şeklinde bir yazıyla okuyucularına tefrikanın ne demek olduğunu anlatır. Aynı yıl eseri kitap hâlinde basılırken de baş tarafına koyduğu "tiyatro için tertip olunmuş idi" ibaresi ile sonuna ilave ettiği "Bil'iltizam lisan-ı avam üzere kaleme alınmış olan işbu komedya oyunu" ifadesi, gerek sahneye konma tekniğinin, gerekse sade dille yazılmasının tesadüfi olmadığını göstermektedir.

Şinasi'nin tiyatrosunu kronolojik olarak takip eden Ali Haydar Bey (1836-1914)'in iki eseri, trajedi türünde ve aynı zamanda manzum olmalarıyla başka bir öncülüğü elinde tutmaktadır. Bunlardan bir aşk faciası olan *Sergüzeşt-i Perviz*'in (1866) mukaddimesinde yazar, getirdiği yeniliği "şiirimize bir trajedi yolu açtım" cümlesiyle ifade eder. Aynı yıl yayımlanan *İkinci Ersas* ise Sasani sülalesi devrinde konusu İran'da geçen yine manzum bir trajedidir. Olayları eski Yunan'da geçen *Rüya Oyunu* (1875) adlı manzum komedisinin ise konusunun *Tercüme-i Telemak*'tan kaynaklandığı tahmin edilmiştir. Her üç oyun da dil ve kuruluşları bakımından Şinasi'nin tiyatrosundan daha zayıftır.

Dönemin en verimli tiyatro yazarı Namık Kemal'dir. Vatan ve kahramanlık temalarının güçlü bir şekilde işlendiği *Vatan yahut Silistre* (1873) uzun zaman aşılamayacak bir sahne ve seyirci rekoru kırmıştır. Tarihî bir tiyatro olan *Celaleddin-i Harzemşah* (1875), birer aşk dramı olan *Zavallı Çocuk*

[1] Şimdilik bilinen üç eser: Yazarı belli olmayan ve XIX. yüzyıl başlarında yazıldığı tahmin edilen *Vakayi-i Acîbe ve Havadis-i Garîbe-i Kefşger Ahmed* (*Papuççu Ahmed'in Garip Maceraları* adıyla yayıma hazırlayan Fahir İz, İstanbul 1961); Thomas Chabert adlı bir İngiliz tarafından 1810'da Viyana'da yayımlanmış *Hikâyet-i İbdâ-ı Yeniçeriyan* (yayıma hzl. Niyazi Akı, Erzurum 1969); Hayrullah Efendi'nin 1859'dan önce yazdığı tahmin edilen *Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşenî*.

(1873), Âkif *Bey* (1874), *Gülnihal* (1875) ve yazarın ölümünden çok sonra yayımlanan *Kara Bela* (1910) ile Namık Kemal'in bütün tiyatro eserleri, onun yazı hayatının birkaç yılı içine sıkışmış eserler olarak görünür. Aşk dramları da dâhil olmak üzere tiyatrolarının ortak özelliği vatanperverlik, fedakârlık, ahlak gibi büyük insani değerlerin aşk duygusuyla çatışması ve bu değerlerin aşktan üstünlüğüdür. Bu tarafıyla klasik Fransız tiyatrolarını düşündürdüğü gibi, kahramanlarının hassasiyet gösteren diyalogları da romantizmden kaynaklanmaktadır.

Tanzimat'ın bu ilk döneminde Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) de yayımlanmış sekiz tiyatrosuyla oyun yazarları arasına girer. Başta romanları olmak üzere hemen bütün eserlerinde olduğu gibi tiyatrolarında da topluma faydalı olmayı, eğlendirerek öğretmeyi hedef alan Ahmet Mithat, *Eyvah* (1871) adlı ilk oyununda iki kadınla evlenen erkeğin psikolojik bölünmesini dramatize ederek çok evliliği tenkit eder. *Açıkbaş* (1874) alafranga yaşamaya özentili bir ihtiyarın kendisinden çok genç bir kızla evlenmesini eleştiren bir komedidir. *Ahz-i Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti* (1874), Batı aristokrasisinin sakatlıklarını dile getirir. Donkişot romanından faydalanarak yazdığını kendisinin belirttiği Çengi yahut *Daniş Çelebi* (1884), batıl inançların zararlarına dayanır. Konusunu *Şehname*'den alan *Fürs-i Kadim'de Bir Facia* (1884) tarihî bir trajedidir. Oynanması sırasında bölücülük yaptığı iddiasıyla yazarını sürgününe ve tiyatronun yıktırılmasına, belki bu yüzden yazarının bir daha tiyatro yazmamasına sebep olan Çerkes *Özdenler* (1884) ise klasik Fransız trajedilerine benzer şekilde kahramanlık, ruh asaleti ve fedakârlık gibi değerleri savunur. Ahmet Mithat'ın tiyatroları, dilinin sadeliği, diyaloglarının tabiiliği ve sahneye konma kolaylığı (bazıları zamanında oynandığı gibi kitap hâlinde yayımlanmamış on kadar eseri daha olduğu tahmin edilmektedir) bakımından bu dönem içinde Şinasi'nin oyununu başarıyla takip eden eserler olarak kabul edilebilir.

Recaizade Ekrem'in tiyatro ile ilgili çalışmaları Namık Kemal'den de önce başlar. Ancak o, bu oyunlarında, şiirlerinde olduğundan daha da başarısız kalmıştır. *Afife Anjelik* (1870) ve *Vuslat yahut Süreksiz Sevinç* (1874) basit birer romantik aşk dramıdır. Çok Bilen Çok Yanılır (1916, yazılışı 1875) ise konusu halk hikâyelerinden çıkarılmış bir örf komedisidir. Chateaubriand'dan yine kendisinin özetleyerek çevirdiği *Atala* romanının gördüğü rağbet üzerine bir süre sonra bunu tiyatro hâline getirmesi de dönemi içinde orijinal bir çalışma olarak kalmıştır (1872).

Dönemin eser sayısı bakımından en verimli yazarı Abdülhak Hâmit'tir. Basılmamış iki tiyatrosuyla beraber büyük bir kısmı II. Meşrutiyet'ten sonra yayımlanan yirmi beş oyununun hemen tamamı trajedi türüne girer. Bazıları tamamen manzum, bazıları mensur, bir kısmı da nazım-nesir karışımıdır. İlk yayımladığı üç piyesi kendi döneminin hissî dramlarının, özellikle

de Namık Kemal'in tesirinde yazılmıştır. Daha sonrakilerde Hâmit'in özellikleri ortaya çıkmaya başlar. Ancak bunlarda da Fransız klasik trajedileri ile Shakespeare romantizmi arasında birtakım etkilerin varlığı bilinmektedir. Bu etkilerden bazılarını, önsözlerinde kendisi de ifade etmiştir. Oyun metni ve tiyatro tekniği açısından tenkitlere uğramış olan, çoğu sahneye aktarılması mümkün olmayan, epey ağır ve külfetli bir dilin kullanıldığı bu eserler, belirttiğimiz kusurlarının dışında, tiyatro edebiyatımıza epey zenginlik de kazandırmıştır. Konu yaratıcılığı ve muhayyilesi güçlü olan Abdülhak Hâmit'in oyunları mekân olarak Afganistan, Hindistan, Avustralya, Kanada, Fransa, İngiltere, Ortadoğu ve Kuzey Afrika'ya kadar yayılan geniş ve egzotik bir coğrafyaya yayılmıştır. Buna ilave olarak Endülüs, Asur, Orta Asya Türk tarihi, İlhanlı, Makedonya İmparatorluğu ve Ahameni dönemi İran'ına kadar genişleyen tarihî olaylar da bu tiyatrolara konu olmuştur. *Nesteren*'in konusu Kabil'de, *Eşber*'inki Pencap'ta geçer; *Finten* bir tarafıyla İngiliz sosyetesini canlandırır. Oyun kahramanları olarak tarihî/otantik şahsiyetlerle kurmaca tipler ve hayaletler gibi gerçek ve hayalî bir yığın varlık da bu trajedilerin zengin kadrosunu oluşturur. Bazı oyunlarında olaylar ve kişiler birbirleriyle ilişkilidir ve bir çeşit süreklilik gösterir. *Tarık* ve onun devamı olan İbn-*i Musa* ile *Tezer*, *Nazife* ve *Abdullahü's-Sagir*, Endülüs Müslümanlarının tarihidir. Konusu Orta Asya'da geçen *Zeynep*, bir bakıma şiir kitapları *Makber* ve *Hacle* ile ilişkilidir. İlhan, *Turhan* ve *Hakan* oyunları Orta Asya Türk tarihine uzanır. Hâmit'in, hayal gücünün karmaşık dünyasını sergilediği *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar ve Arziler*'de ise önceki oyunlarında yer alan bazı kahramanlarla gerçek şahsiyetlerin ruhları (tayf: "ışın") bir araya gelmiştir. Aslında başta *Finten* ve *Zeynep* olmak üzere oyunlarının birçoğunda hayalî kahramanlar ve gerçek dışı varlıklar yer alır. Hâmit bunları da oyunlarının başında "eşhas-ı vak'a" arasında sayar: Hayalet, senbut, cism-i mükeffen, şahs-ı kadit, tayf, kefen-puşan, eşhas-ı esiriye, ervah-ı mütecessime, ölüler vb. Başlangıçta dili sade iken gittikçe ağırlaşması, özellikle döneminin imkânlarına göre sahneye konma tekniği açısından kusurları bir tarafa bırakılıp birer roman gibi anlaşıldığı takdirde bu tiyatrolar bütün bu kusurları ve zenginlikleriyle yalnız kendi döneminin değil daha sonraki edebiyat nesillerinin eserleri için de geniş ufuklar açmıştır. Basım sırasıyla tiyatro oyunları şunlardır: *Macera-yı* Aşk (1873), *Sabr* ü *Sebat* (1875), İçli *Kız* (1875), *Duhter-i Hindu* ((1876), *Nazife* (1876), *Nesteren* (1878), *Tarık yahut Endülüs Fethi* (1879), *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's- Salis* (1880), *Eşber* (1880), *Zeynep* (1909), İlhan (1913), *Turhan* (1916), *Finten* (1916), *Abdullahü's-Sagir* (1917), İbn-*i Musa yahut Zatü'l-Cemal* (1917), *Sardanapal* (1917), *Tayflar Geçidi* (1917), *Yadigâr-ı Harp* (1917), *Ruhlar* (1922), *Yabancı Dostlar (*1924), *Arziler* (1925), *Hakan* (1935).

Tanzimat Dönemi tiyatrosuna bugün adları unutulmuş veya ikinci derecede kalmış epey sayıda oyun metnini de eklemek gerekir. Bunlardan çoğunun yazarı da edebiyatçılar arasında düşünülmemiş, bazılarının eserleri sadece arşivlerde oyun "livre"si olarak kalmıştır. Bir kısmı, dönemin pek çok benzerlerinde görüldüğü gibi sahne tekniğinin ihmal edilmiş olmalarından dolayı, diyalog şeklinde birer hikâye/roman denemesi özelliği gösterir. Böylece, değer yargısını genelleştirmemek şartıyla, Tanzimat tiyatro eserlerinin çoğunu yazılmamış, oynanmış oyunlarla; yazılmış, fakat oynanamamış eserler olmak üzere iki ayrı repertuvarda düşünmek daha isabetli olur. Komedi türü oyunların, muhtemelen yerli seyirlik oyun geleneğinin etkisiyle daha başarılı olmasına karşılık aynı ustalığın trajedilere yansımadığı da dikkati çekmektedir. Tanzimat romanının genelinde eserin içinde konuşan anlatıcı-yazarların varlığı gibi, özellikle trajedilerin diyalog ve tiratlarında da kahramanlara tabiiliğin dışına taşan edebî nutuklar, yazarını temsil ettiği açıkça belli veciz sözler söyletmeye gayret gösterildiği dikkati çeker. Böylece Tanzimat trajedisi kahramanları da dil ve davranışları bakımından özentili, sun'i ve teatral olmaktan kurtulamazlar.

Diğer türlerdeki eserleriyle Tanzimat Dönemi edebiyatçıları arasında yer alan yazarlardan oyunları yayımlanmış olan başlıcaları şunlardır: Direktör Âli Bey (1844-1899): *Misafiri İstiskal* (1870), *Geveze Berber* (1872), *Letafet* (1897); *Ebüzziya Tevfik* (1849-1913): *Ecel-i Kaza* (1872); Şemseddin Sami (1850-1904): *Seydi Yahya* (1875), *Besa yahut Ahde Vefa* (1875), *Gâve* (1875); Samipaşazade Sezai (1859-1936): Şir (1879).

Hikâye ve roman

Edebî terim olarak birbirinden farklı olan hikâye ve roman, bütün Tanzimat Dönemi edebiyatı boyunca birbirine karışır. 'Hikâye' adının gelenekte yeri bulunmasına mukabil 'roman' Batılı bir kavramdır. Ancak gerçek adıyla 'küçük hikâye' olan türü henüz tanımayan Osmanlı aydını için sadece uzun hikâye veya roman vardır, her ikisinin adı da uzun süre birbirinden ayırt edilmeksizin 'hikâye' olarak geçecektir. İlk yıllarda Namık Kemal "Mukaddime-i Celal"de kendi romanı İntibah'tan 'hikâye' diye söz ederken, Servet-i Fünun edebiyatının kurulacağına yakın yıllarda bile Halit Ziya, roman türünün tarihî ve özellikleri üzerine yazdığı o dönem için önemli eserinin adını *Hikâye* (1892) koymaktadır. Bu bakımdan bu bahiste de her iki tür adı bir arada kullanılabilecektir.

Şiirde olduğu gibi hikâye ve romanda da Batılılaşmanın ilk örnekleri, anlatım tekniği, dil ve konu bakımından uzun zaman geleneğin izlerini devam ettirmiştir. Geleneksel hikâye diyebileceğimiz tür, Türklerin İslamiyeti kabulünden önceki yarı şiir özelliğinde destanlarla ve ozanların anlattıkla-

rıyla başlatılır. İslamiyet'in kabulünden sonra Dede Korkut'tan başlayarak, içlerine Hint, İran, Arap gibi Doğulu ve İslami unsurların birbirlerine karıştığı halk hikâyeleri ile divan edebiyatında poetik ve sembolik karakteri ağır basan mesneviler de bu geleneğin parçaları olarak düşünülmelidir. Bunların bir kısmı anonim halk edebiyatı ürünleri olduğu için yazılı metne bağlı bir tür olarak gelişemez. Mesneviler de konu ve şekil bakımından sınırlandırılmış olduğundan hikâyeden çok konulu bir şiir türü gibidir. Yalnız Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat edebiyatının hemen öncesinde, Keçecizade İzzet Molla'nın *Mihnet-keşan* (1852) mesnevisinde farklı bir açılmanın işaretlerinden bahseder. Eserde birtakım ferdî mizaçların ortaya çıkmasına, hatta anlatıcının bir aynada kendisini seyretmesinin bir küçük psikolojik iç gözlem olduğuna dikkatleri çeker. Fakat yine de bu alanda divan şiiri geleneğinin, mesnevi yoluyla da olsa romana açılması ihtimali yoktur. Klasik Türk edebiyatında hemen sadece şiirin rağbet görmesi, özellikle hikâyenin pek de muteber bir sanat olarak kabul edilmemesi, bugün geldiğimiz anlamda bir hikâye/roman türünün yerli karakterde gelişmesini önlemiş, Batı'yı taklitle başlamasına yol açmış olmalıdır.

Bunun dışında, romana mesneviden daha yakın olan halk hikâyesinin, bazı şartların oluşmasıyla yerli bir roman türünün başlamasına imkân sağlayabileceği de söylenebilir. Bu şartlardan biri halk hikâyelerinin anonim olmaktan kurtulup usta yazarların, hiç değilse biraz özentili editörlerin eline geçmesidir. Bu konuda önce Pertev Naili Boratav'ın, daha sonra konuyu genişleterek Şükrü Elçin'in (1997: 69-98) tanıttığı bu tip halk hikâyesi örneklerine[2] daha başka metinler ve bazı farklılıkları dikkate alınmak şartıyla Giritli Ali Aziz Efendi'nin (1749-1798*) Muhayyelat*'ı (1796) da eklenebilir. Türkiye'ye matbaanın girmesi ve yaygınlaşmasıyla, özellikle de harekeli ve taş basması kitapların dışında, bir orta sınıf aydını için hazırlanmış olduğu anlaşılan bu hikâyeler, eğer Osmanlı elit sınıfında itibar görüp, sanatkârların kalemleriyle zengin örneklerini verebilseydi, belki Tanzimat yıllarında romanda taklit süreci daha sağlıklı ve süratli aşılabilirdi. Tanzimat'ın ilk nesli hakkında şiir ve diğer türler için verdiğimiz başlangıç tarihî roman türünde biraz daha farklıdır. İlk hikâye/roman denemeleri diğer türlere göre on yıl kadar bir gecikmeyle ortaya çıkar. Aynı dönemde romanın öncü isimleri de farklılaşır. Tanzimat'ın ilk üçlüsü arasından yalnız Namık Kemal roman vadisinde iki eser sahibidir.

Bazı kriterleri esas alarak roman türünün ilk gelişme dönemini Namık Kemal'in İntibah'ının yayın tarihine kadar sınırlayabiliriz. 1870-1876 yılları arasında kalan bu dönemde okuyucu karşısına çıkan ilk roman denemelerinde Batı romanının doğrudan doğruya veya tercümeler yoluyla etkisi ile

[2] Şükrü Elçin'in özet ve örnek metinler aktararak incelediği altı hikâyenin adları şöyledir: *Sansar Mustafa*, *Hançerli Hanım*, *Letaifname*, *Tayyarzade*, *Cevri Çelebi*, *Tıfli ile Biraderler Hikâyesi*. Hasan Kavruk (1998), daha geniş bir inceleme ve farklı bir yorumla bunlara birkaç hikâye daha ilave eder.

yerli-klasik geleneğin izleri bir arada bulunmaktadır. Böylece meddah hikâyelerinde olduğu gibi anlatıcının da herhangi bir şekilde olayın içinde yer aldığı, bir taraftan da Fransız romantizminin aşk ve macera konularından ilhamlar taşıyan birkaç örnekle karşılaşılır. Bir roman dilinin bile henüz oluşmadığı, üslupta ve cümle yapısında oldukça dikkatsiz ifadelerin yer aldığı ilk hikâye/roman denemeleri **Ahmet Mithat Efendi** (1844-1913) ile başlar. Bahis konusu yıllar arasında Ahmet Mithat'ın *Letaif-i Rivayat* adını verdiği uzun süreli bir dizi içinde (1870-1893 arasında çıkan 25 cep kitabında, her biri 36 ile 228 sayfa arasında değişen 29 hikâye veya roman) 1876'ya kadar bunlardan 18'si yayımlanır: *Sû-i Zan, Esaret, Gençlik, Teehhül, Felsefe-i Zenan, Gönül, Mihnetkeşan, Firkat, Yeni- çeriler, Ölüm Allahın Emri, Bir Gerçek Hikâye, Fitnekâr*. Bu uzun hikâyelerin daha isimleri bile yalnız Ahmet Midhat'ın değil, bütün Tanzimat romanının programını ve repertuvarını verir. Romantik gönül maceraları, kadın, evlilik, esirlik, eğitim vb. gibi Osmanlı'nın Batı'yla karşılaşmasındaki bütün problemler bu ilk örneklerde pek de edebî olmayan bir şekilde ele alınır. Dile ve hikâye tekniğine dikkat etmeyen Ahmet Midhat, eski meddah hikâyelerindeki anlatım geleneğini de sürdürerek okuyucusuyla daimi bir diyalog içinde bulunmuştur. Onun bu vadide başarılı bir yayımcı oluşu dışında hatırlanması gereken en önemli hizmeti bir roman okuyucusu çevresi oluşturmasıdır. Ahmet Mithat'ın asıl verimli dönemi ise II. Abdülhamit'in saltanat yıllarında olacağından roman vadisindeki eserleri o dönem içinde ele alınacaktır.

Hayatı hakkında fazla bilgi bulunmayan Emin Nihat Bey'in *Müsameretnamesi* de aynı sürenin içinde, 1872-1875 yılları arasında yayımlanır. İlk hikâyenin takdim yazısından, yedi hikâyeden oluşan bu dizinin, uzun kış gecelerinde bir araya gelen birkaç dosttan her birinin, her gece bir hikâye anlatmasıyla kurulduğunu anlıyoruz. Bu kuruluş şekliyle hikâyeler, bir taraftan *Bin Bir Gece Masalları*'na bağlanırken, diğer taraftan da *Decameron Hikâyeleri*'ni düşündürüyor. Dizideki yedi uzun hikâyeden biri tercümedir, dördü halk hikâyeciliğinden gelen yerli aşk maceralarını hatırlatır. "Binbaşı Rifat Beyin Sergüzeşti" ile "Bir Osmanlı Kapudanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku bulan Sergüzeşti" adlarını taşıyan iki hikâye ise konu ve tez bakımından Batılılaşma döneminin ilk problemlerini ortaya koyar. Bu iki hikâye, Osmanlı subaylarının Türkiye'de ve Avrupa'da karşılaştıkları Hristiyan ailelerle ilişkilerinde ortaya çıkan, iki medeniyetin ve kültürün çatışmalarını sathi de olsa sergilemesi bakımından önem taşır. Bu çatışma Türk romanında günümüz edebiyatına kadar uzanan en çarpıcı temalardan biri olacaktır.

Şemsettin Sami (1850-1904)'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* (1872) romanı halk hikâyeciliği geleneğine önemsiz birkaç unsur katmaktan başka özellik taşımaz. Bunlar kız çocuklarının eğitimi, görmeden evlenme, evlilikte kadının fikrinin alınması gibi dönemin edebiyatının temalarıdır. Namık

Kemal'in İntibah'ı (1876) ise birçok hususta halk hikâyesinden edebî romana geçişin ilk örneği olarak kabul edilir. Böylece Ahmet Mithat, Emin Nihat ve Şemsettin Sami, halk hikâyeleri okuyucusu ile meddah seyircisini popüler romanlarıyla bu yeni türe alıştırmışlar ve bir roman okuyucusu çevresi oluşturmuşlardır. Namık Kemal'in romanı az çok hazır olan bu zemin üzerine gelmiştir. Nitekim İntibah'ın birbirine yakın yıllarda dört defa basılmış olması roman türü etrafında bir ilgi odağının teşekkül etmesiyle açıklanabilir. Bu romanın bir taraftan ilk bölümleriyle geleneksel kaside nesiplerine, konusu itibarıyla da *Hançerli Hanım* ve *Cevri Çelebi* gibi anonim halk hikâyelerine bağlanırken, diğer taraftan *La Dame Aux Camélias* ve *Manon Lescaut* gibi Fransız romantik edebiyatı ürünlerinin etkilerini taşıması, ona bu intikal devrinin karakterini vermektedir. İntibah, önceki örneklere göre daha itinalı, biraz da şairane bir roman dili kurması ve yer yer psikolojik tahlil denemelerine girmesiyle edebî romancılığın ilk örneği olmaya hak kazanır. Namık Kemal'in ikinci romanı *Cezmi* (1880) ise edebî bir dil aramada biraz daha özentili üslubuyla ilk tarihî roman olma özelliğini taşır.

Gerek konu ve tipler gerekse dil ve anlatım bakımından Batılı anlamıyla başarılı bir roman tekniğine geçilmesi, yerliliğini hemen tamamen kaybeden Servet-i Fünun edebiyatında mümkün olacaktır. Bu açıdan bakıldığında İntibah'tan sonra Servet-i Fünun romanına kadar geçen yirmi yılın romancılığını hemen tek başına diyebileceğimiz şekilde Ahmet Mithat Efendi'nin devam ettirdiği görülmektedir. O, bu yıllar arasında yukarıda bahsi geçen *Letaif-i Rivayat* dizisini tamamladığı gibi, bunların dışında yirmi yedi roman daha yayımlar. "Hikâye" adını verdiği metinlerin de çok defa roman çapında oldukça hacimli eserler olduğu dikkate alınırsa bu türde altmış kadar kitabıyla uzun süre kırılmayacak bir rekora ulaştığı görülmektedir. Bunların çoğu Tanzimat dönemine has Doğu-Batı medeniyetleri çatışması çerçevesinde, tahlilden çok vakaların ve entrikaların sürüklediği, okuyucuda merak uyandırmaya, "eğlendirirken öğretmeye" dayanan geniş hacimli romanlardır. Bunlarda gerçekle olağanüstü birbirine karışır, fevkalade tesadüfler ve bütünüyle iyi yahut bütünüyle kötü olan kahramanlar üst üste yığılır. Ahmet Mithat'ın romanlarında, çok defa tenkit ve alay konusu olan, olaylar arasına sıkıştırılmış ansiklopedik hatta sıradan bilgi verme tarzını, okuyucu ile diyalog kurma huyunu onun halk eğitimciliği ile açıklamak daha doğru olur. Belki bu misyonundan dolayı Batı edebiyatından da kendisine örnek olarak Alexandre Dumas-Père, Octave Feuillet, Paul de Kock, Emile Richebourg, Hector Malot gibi ikinci sınıf Fransız romancılarını seçmiştir. Romanlarının konu ve olayları ise oldukça zengin bir repertuar gösterir. Bir bölümü Jules Verne romanları tipinde ve çoğu onu örnek alarak yazdığı fen ve seyahat romanlarıdır: *Hasan Mellah* (1874), *Acaib-i Âlem* (1882), *Amerika Doktorları* (1888), *Rikalda* (1890), *Ahmet Metin ve* Şirzat (1892).

Bazılarında yakın veya uzak bir dönemin tarihi işlenmiştir: *Dünyaya İkinci Geliş* (1874), *Süleyman Musli* (1877), *Kafkas* (1877), *Arnavutlar-Solyotlar* (1888), *Gönüllü* (1896). Romanlarının çoğunda aşk konusu önemli bir yer tutmakla beraber bazıları özellikle aşk ve kadın-erkek ilişkileri üzerine kurulmuştur: *Yeryüzünde Bir Melek* (1875), *Henüz On Yedi Yaşında* (1881), *Demir Bey* (1888), *Taaffüf* (1895). Konusu İstanbul'da geçen bir kısım romanlarında da Batılılaşma süreci içindeki toplumsal değişmeler ele alınmıştır: *Felatun Bey ile Rakım Efendi* (1875), *Karnaval* (1881), *Müşahedat* (1891), *JönTürk* (1910). Bazıları ise konuları oldukça karmaşık ve sürükleyici polisiye ve macera romanlarından ibarettir: *Hüseyin Fellah* (1875), *Paris'te Bir Türk* (1876), *Vah* (1882), *Dürdane Hanım* (1882), *Esrar-ı Cinayat* (1884), *Hayret* (1885), *Haydut Montari* (1888).

Ahmet Mithat'ın dışında Vecihi, Mehmet Celal, Mustafa Reşit, Mizancı Murat gibi yazarlar da hissî, romanesk konuları devam ettirmişlerdir. *Zamanında Mehcure* (1895) adlı romanıyla meşhur olan Vecihi (1869-1904) başarılı bazı ruh tahlillerine rağmen Namık Kemal'in romanını aşamamıştır. Şiir, hikâye, roman, inceleme türlerinde yayımlanmış yüze yakın kitabı bulunan Mehmet Celal (1862-1912) bu verimliliğine oranla vasat bir şair ve yazar olarak kalmıştır. Roman adı altında yazılmış eserlerinin çoğu ise basit ve hissî aşk konularını işleyen uzun hikâyelerden ibarettir. Yine onun gibi uzun hikâye ve şiirleri, zamanında sevilip okunmuş bir başka yazar da Mustafa Reşit'tir (1861-1936). Mizancı Murat'ı (1854-1917) döneminin roman yazarları arasına koyan tek romanı *Turfanda mı Yoksa Turfa mı*? (1891), siyasi ve sosyal tenkitler ve mülahazalarla yüklü, İslam birliği idealinin mesajlarını veren tezli bir eserdir. Bu tarafıyla Tanzimat'ın ilk neslinin romanlarının özelliklerini taşır.

Servet-i Fünun döneminin hemen öncesinde gerçek hikâye ve roman yazarı bir bakıma Samipaşazade Sezai (1858-1936)'dir. Evvela hikâyenin romandan ayrılması, onun çalışmalarıyla olmuştur. Sezai Bey, Ekrem ve Hâmit gibi II. Abdülhamit döneminde ve Tanzimat'ın ikinci nesli mensubu olarak düşünülmekle birlikte, diğerleri gibi aşırı hissî ve romantik akıma fazla kapılmamış, asıl ürünlerini Servet-i Fünun'da verecek olan realist edebiyata yol açıcı denemelerde bulunmuştur. İlk hikâye denemelerini topladığı *Küçük Şeyler* (1892), hikâyeleriyle beraber bazı deneme ve makalelerini de ihtiva eden *Rumuzü'l-Edep* (1898) ve İclal (1924) küçük, günlük olayları konu olarak işleyen, iddiasız fakat kendisinden sonrakilere sağlam bir hikâye dili ve tekniği emanet eden eserlerdir. Tek romanı *Sergüzeşt*'te (1888) ise Tanzimat edebiyatında çok işlenmiş olan kölelik konusunu eksen olarak alırken kendi hayat tecrübelerinden de faydalanmak gibi realist romanın temel kuralını uygulamaya gayret eder. Ayrıca romanın zaman, mekân ve

şahıs kadrosu arasında da bir bütünlük teşkil ederek Servet-i Fünun romanına bu açıdan da öncülük etmiştir.

Nabizade Nazım (1862-1893), *Karabibik* (1890) adlı uzun hikâyesi ve *Zehra* (1894) romanıyla edebiyat tarihinde haklı bir yer edinmiştir. *Karabibik*, konusu Anadolu'da geçen ve bilinçli olarak realist/natüralist, aynı zamanda gözleme dayanan ilk köy hikâyesi denemesidir. Servet-i Fünun'un kuruluş yıllarına yakın yayımlanan *Zehra* ise bir kadının marazi derecede kıskançlığı üzerine kurulmuş ve bu kıskançlığın psikolojik gelişmesinin başarıyla verildiği bir romandır.

Recaizade Ekrem (1847-1914) de diğer türlerdeki faaliyetlerine göre epey geç bir tarihte hikâye/roman vadisine girer. *Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Tecellisi* (1890) ve Şemsa (1895) adlı uzun hikâyeleri, şiirlerinde olduğu gibi birer "gözyaşı edebiyatı" ürünüdür. Teknik açıdan daha başarılı bir sosyal hiciv romanı olan *Araba Sevdası* (1896) ise bir tarafıyla *Felatun Bey* gibi Osmanlı'nın Batılılaşma serüveninde olumsuz tiplerin karikatürünü çizerken, başka bir yönüyle de İntibah'ın Ali Bey'i gibi, aynı mekânda (Çamlıca) yine bir toy delikanlının, bu defa trajik değil, gülünç macerasını anlatır.

Kaynakça

Akı, Niyazi (1963), *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, Erzurum: AÜ Yay.

Akı, Niyazi (1989), *Türk Tiyatro Edebiyatı I*, İstanbul: Dergâh Yay.

Akıncı, Gündüz (1954), *Abdülhak Hâmit Tarhan. Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Ankara: DTCF Yay.

Akün, Ömer Faruk (1977), "Tanzimat Edebiyatı Sözü Ne Dereceye Kadar Doğrudur", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, VI (2, 3): 15-37; 22-39.

Akyüz, Kenan (1990), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

And, Metin (1972), *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu* (1839-1908), Ankara: İş Bankası Yay.

Banarlı, Nihad Sami (1971), *Türk Edebiyatı Tarihi: Resimli II*, İstanbul: MEB Yay.

Bilgegil, M. Kaya (1959), *Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Ledünnî Mes'elelerden Allah I*, Ankara: İlâhiyat Fakültesi Yay.

Bölükbaşı, Rıza Tevfik (1984), *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazat-ı Felsefiyesi*, (hzl. Abdullah Uçman), İstanbul: Kitabevi Yay.

Elçin, Şükrü (1997), "Kitabî, Mensur, Realist İstanbul Halk Hikâyeleri", *Halk Edebiyatı Araştırmaları II*, Ankara: Akçağ Yay.

"Encümen-i Şuarâ", *DİA*, XI: 179-181.

Enginün, İnci (1986), *Abdülhak Hâmid Tarhan*, Ankara.

Enginün, İnci (1998), "Ahmet Midhat Efendi'nin Oyunları" (Ahmet Midhat Efendi. Bütün Oyunları kitabının önsözü), İstanbul: Dergâh Yay.

Kaplan, Mehmet (1987), *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, İstanbul: Dergâh Yay.

Kavruk, Hasan (1999), *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler*, İstanbul: MEB Yay.

Kolcu, Ali İhsan (2002), *Türk Şiirinde Yokluk Fikri ve Âkif Paşa'nın Adem Kasidesi*, Ankara: Akçağ Yay.

Kudret, Cevdet (1965), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*, İstanbul: Varlık Yay.

Okay, M. Orhan (2002), "Osmanlı Devletinin Yenileşme Döneminde Türk Edebiyatı", *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yay., XV: 167-180.

Okay, M. Orhan (1971), *Abdülhak Hâmid'in Romantizmi*, Erzurum: Atatürk Ü Yay.

Okay, M. Orhan (1988), "Edebiyatımızın Batılılaşması Yahut Yenileşmesi", *Büyük Türk Klasikleri*, İstanbul Ötüken-Söğüt Yay., VIII: 301-316.

Okay, M. Orhan (1989),"Tanzimat Devri", *Büyük İslam Tarihi*, XIV, İstanbul: Çağ Yay., s. 565-582

Okay, M. Orhan (1992), "Batılılaşma: Edebiyat", *DİA*, V: 167-171.

Okay, M. Orhan (1998a), "Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı", *Osmanlı Devri ve Medeniyeti Tarihi*, C. II, İstanbul: IRCICA Yay., s. 69-94.

Okay, M. Orhan (1998b), "Batılılaşma Devri Fikir Hayatı Üzerine Bir Deneme", *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, C. II, İstanbul: IRCICA Yay., 195-219.

Okay, M. Orhan (2003), "Osmanlı Devleti'nin Yenileşme Döneminde Türk Edebiyatı", *Osmanlı Uygarlığı*, C. II, Ankara: KB Yay., s. 569-595.

Okay, M. Orhan (1975), *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, Ankara: AÜ Yay.

Okay, M. Orhan (1986) "Edebiyatımızda Batılılaşma", *İlim ve Sanat*, 10: 18-23.

Okay, M.Orhan (1977), "Türkiye'de Modernleşmenin İlk Döneminde Geleneksel Dinî Düşüncedeki Değişmeler", *İslâm ve Modernleşme*, İstanbul: TDV Yay.

Özön, Mustafa Nihat (1936), *Türkçe'de Roman Hakkında Bir Deneme*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay.

Parlatır, İsmail (1983), *Recaî-zade Mahmut Ekrem. Hayatı, Eserleri, Sanatı*, Ankara: DTCF Yay.

Sevengil, Refik Ahmet (1962), *Türk Tiyatrosu Tarihi III. Tanzimat Tiyatrosu*, İstanbul: Devlet Konservatuarı Yay.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1967), *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Yay.

Uçman, Abdullah (1998), *Muallim Naci*, İstanbul: Timaş Yay.

Doğu-Batı arasında: Ara Nesil

Mahmut Babacan

ARA Nesil, yenileşme devri Türk edebiyatı içerisinde Tanzimat'ın ikinci nesli ile Servet-i Fünun topluluğu arasında yer alan ve tiyatro dışında bütün türlerde eserler veren yaklaşık otuz-otuz beş kişilik bir topluluk ve dönemin adıdır.

Edebiyatta hemen her nesil kendinden önceki nesillerden az veya çok ayrılan değişik duyuş ve düşünce içerisinde sanatını oluşturur. Ara Nesil diye bu edebî devreyi adlandıran bu nesil, Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa ile başlayan yenileşme hareketi içinde Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamid ve Muallim Naci neslinden sonra gelen üçüncü nesli oluşturmaktadır.

Birçoğu edebiyatta yenileşme hareketinin başladığı yıllar içerisinde doğan, yenileşmenin öncüsü durumundaki sanatkârların eserlerini okuyarak büyüyen, kimileri Batı modeli okullarda yabancı dil öğrenerek yetişen bu genç neslin, yeni bir duyuş ve düşünüşü temsil etmesi gayet tabiidir. Hemen hemen aynı sosyal, siyasi ve ekonomik şartlar içerisinde yetişmiş, birbirine benzer eğitimi almış olmalarına rağmen edebiyat anlayışlarında ufak farklılıklar görebildiğimiz bu nesli oluşturan belli başlı isimler şunlardır:

Abdülhalim Memduh, A. Nazım, Abdülgani Sena, Abdülkerim Hâdi, Abdülkerim Sabit, Abdürrahim Rüşdü, Ahmet Vefa, Alaybeyzade Naci, İbnü'r-Reşad Ali Ferruh, Ali Kemal, Ali Nizami, Andelib (Mehmet Faik Esad), Avanzade Mehmet Süleyman, Ayn Nadir(Ali Ekrem), Cerrahizade Ali Sacit, E(lif) Nazım Bey, Faik Hilmi, Feraizcizade Osman Faiz, Halit Safa, İbn-i

Fikri Lütfi, İbnü'r-Rifat Samih, Mehmet Celal, Mehmet Münci, Mehmet Refet, Mehmet Rifat, Mehmet Salahi, Mehmet Ziver, Menemenlizade Mehmet Tahir, Muallim Feyzi, Münci Fikri, Müstecabizade İsmet, Nabizade Nazım, Nureddin Ferruh, Recep Vahyi, Reşat Bey, Selanikli Fazlı Necip, Selanikli Tevfik, Şeyh Vasfi, Tepedelenlizade Kâmil, Vecihi, Zaimzade Hasan Fehmi...

Sözü edilen bu yazar ve şairler, 1860'lardan sonra açılmış yeni tarz eğitim kurumlarından yetişmiş olduklarından, düzenli ve disiplinli eğitim imkânı buldular. En önemlisi bu okullarda yabancı dil öğrenerek Batı edebiyatını, özellikle Fransız edebiyatını birinci elden okuma fırsatı buldular ve bununla birlikte roman, öykü ve şiir gibi türlerde pek çok eseri Türkçeye çevirdiler. Böylece Türk edebiyatında hem tür, hem şekil ve hem de konu bakımlarından yenileşme yolunda örnek oluşturacak eserleri tanımış oldular. Aslında en önemlisi kimi edebiyat tarihçilerinin Servetifünuncular'a yüklediği çoğu yeniliklerin başlatıcısı oldular.

Bilindiği gibi bir edebiyatın gelişmesi ve zenginleşmesinde, ön planda olan zirve sanatçılarla birlikte ikinci ve üçüncü dereceden isimler de pay sahibidir. Çünkü herhangi bir edebî devreyi, öne çıkan anlayış ve temsilcileri tek başlarına belirlemeye yetmez. Bazen ortaya çıkacak yeniliğin ve orijinalliğin ortaya konmasında, değişik imajların ve hayallerin yaratılmasında, yeni konuların işlenmesi ve üslubun geliştirilmesinde ikinci ve üçüncü dereceden isimlerin öncülük ettiğine tanık olmaktayız.

Ara Nesil'i oluşturan yazar ve şairlerin önemli bir kısmının ilk kalem tecrübelerinin gazete ve dergilerde 1880'li yılların ortalarında görülmeye başlaması, bu devrenin başlangıcı olarak da 1885-1886 tarihlerini göstermemize sebep olmaktadır.

Ara Nesil şair ve yazarları örneğin kendilerinden sonra gelen Servet-i Fünuncular gibi belli bir dergi veya gazete etrafında toplanmış değillerdi. Bu sanatçılar, bütün faaliyetlerini çoğu ancak bir ya da iki yıl yayımlanma fırsatı bulabilmiş elliye yakın dergi ve *Tercüman-ı Hakikat* ve *Saadet* gibi gazetelerde sürdürmüşlerdir. Yenileşmeyi yürüten Tanzimat'ın birinci ve ikinci neslin daha çok gazeteye dayanan faaliyetine karşılık bu devrede gazeteciliğin yerini dergicilik almaya başlar. Dönem içerisinde dergiciliğin gelişmesi, genç yazar ve şairlerin eserlerinin kısa zamanda yayımlanmasını kolaylaştırmıştır.

Bu dönemde yayımlanan dergilerin belli başlıları şunlardır: *Afak, Asar, Berk, Envar-ı Zekâ, Fevaid, Gayret, Gülşen, Güneş, Haver, Hazine-i Evrak, Hazine-i Fünun, Hizmet, Maarif, Malûmat, Manzara, Mekteb, Mirat-ı Âlem, Mirsad, Muhit, Musavver Cihan, Mürüvvet, Nilüfer, Nokta, Resimli Gazete, Risale-i Hafi, Sa'y, Sebat, Şafak, Şûle, Şûle-i Maarif, Terakki ve Umran* (Babacan 1993: 5-6).

Dil ve edebiyatın gelişmesi için gayret ettikleri açıkça görülen bu yazar ve şairler, hemen hemen aynı yaşta olmaları ve yeni açılan eğitim kurumlarından mezun olmaları dolayısıyla da aynı duygu, düşünce ve zevk anlayışına sahip oldukları görülse de, etkilendikleri Batılı edebiyat akımlarına göre sanat ve edebiyat anlayışlarında ufak da olsa ayrılıkların olması tabiidir.

Ara Nesil'i oluşturan sanatkârlar arasında belirli müşterek noktalar var ise de ayrılan taraflar da mevcuttur. Dönem içerisinde sınırlarının kesin olmadığı ve birinden diğerine geçişin kolaylık gösterdiği üç yönelişten söz etmek mümkün görünmektedir. Dönemin karakteristik özelliği olarak eski tarzla başlayan sanatkârlardan biri kısa bir süre sonra yenilerin tarafında yerini alabilmektedir. Bu yüzden edebiyatçılarda "ikircikli" bir tavır görülebiliyordu. Bir sanatçı, belli bir zaman içinde hem eski, hem de yeni söyleyiş görülebiliyordu.

Ara Nesil dönemi eski ile yeninin yanında Romantizmle Realizmin birlikte yaşandığı, Romantizmden Realizme ve hatta yer yer Natüralizme geçme çabasının baş gösterdiği bir dönemdir. Bu nesil mensupları bağlı oldukları edebî ekol çerçevesinde çeşitli tartışmalara girişecekler ve taraf olacaklardır. Recaizade M. Ekrem ile Abdülhak Hâmid'in yakın takipçisi Menemenlizade Mehmet Tahir'de romantik unsurlar ağırlık kazanırken, başta Nabizade Nazım olmak üzere diğer sanatçılarda realist-natüralist duyuş ve düşünüş öne çıkar.

Ara Nesil'i oluşturan sanatçıları eğilimleri bakımından üç gruba ayırabiliriz:

1) *Klasik zevki, divan edebiyatı üslubunu sürdürmek isteyenler*

Klasik kültür ve zihniyetin zayıf birer temsilcisi durumundaki bu sanatçılar arasında Şeyh Vasfi, Elhac İbrahim Efendi, Hoca Hayret Efendi, Mehmet Salahi, Ali Ruhi ve Muallim Feyzi gibi isimleri sayabiliriz. Klasik tarzda kaleme alınmış kıta, kaside, tarih, tevhit, gazel gibi şiirler kaleme alan şairler grubudur.

Bu dönem şair ve yazarları her ne kadar Batılı edebiyatlara yoğun bir ilgi ve rağbet göstermişlerse de, eski edebiyatımız kadar ortak İslam kültürünün kaynaklarını, Arap ve İran edebiyatlarının temel eserlerini unutmuş değillerdir. "Şark klasikleri" olarak nitelendirilen eserlere yayın organlarında yer vermiş ve onları devrin okuyucularına tanıtmışlardır.

Ara Nesil'de, Batı tesirinde bir yenileşme hareketi devam ettiği kadar Müslüman-Şark edebiyatları ve eski kültürümüzle ilişkilerimiz de kesilmiş değildir. Yeni Türk edebiyatı dönemi sadece Batı edebiyatlarına açık ve yalnız onun etkisindedir diyemeyiz. Eski ve klasik Şark, yeninin içinde devam etmektedir. Batı kültür ve edebiyatı, bir sentez olan Yeni Türk edebiyatının etkilendiği tekil bir edebiyat ve medeniyet olmayıp, onu yapan unsurlardan sadece bir tanesidir.

Şunu da unutmamak gerekir ki bu tarihlerde Cenab Şehabeddin ve Tevfik Fikret gibi isimler de *Mektep* ve *Hazine-i Fünun* gibi yayın organlarında klasik tarzda şiir ve bu grup şairlere nazireler yazarak edebiyat hayatına başlamışlardır.

2) *Eski ile yeni arasında yer alan ılımlılar*

Daha çok Muallim Naci çevresinde yer alan yazar ve şairlerdir. Bunlar klasik zevke, dil ve üsluba belli ölçüde bağlı kalırlar. Bunun yanında Batı edebiyatlarından gelen tesirlere de açıktırlar. Bir bakıma sentezci anlayışla eskinin üzerine yeni unsurları ekleyerek eskiyi kendi içerisinde yenileme çabası içerisinde ılımlı bir yol tutma çabası içinde görünürler. Ahmet Rasim'in devri içerisinde "mutavassitin" kelimesiyle karşılamaya çalıştığı bu anlayış ve tavrı geliştiren sanatçılardır. Muallim Naci hattından gelerek Ahmet Rasim, Ali Kemal, Recep Vahyi gibi isimleri bu gruba dâhil edebiliriz. Avrupai tarzda yeniliği ileri seviyede uygulama alanına götürmek isteyen sanatkârlar ve gruplar karşısında daha ılımlı, mahallî ve millî anlayışı temsil etmişler ve bu doğrultuda eser vermişlerdir.

3) *Yenilikçiler*

Bu grup sanatkârlar daha çok Recaizade Mahmut Ekrem ile Abdülhak Hâmit etkisindeki genç isimlerdir. Edebiyat-ı Cedidecileri hazırlayan sanatkârlar da başlangıçta bu grupta yer almışlardır. Bu iki ismin etkisinin yanında 1860'tan sonra açılmaya başlayan Batılı tarzda açılan okullarda Batı dillerini erken yaşta öğrenmiş olmaları, bu sanatkârların yeniliği genişletme ve ileriye götürme çabaları için zemin oluşturmuştu. Bu genç sanatkârlar arasında Menemenlizade Mehmet Tahir, Nabizade Nazım ve Mehmet Celal gibi isimleri sayabiliriz.

Batı dillerinden yapılan tercümelerle başlayan Batı edebiyatlarına öykünerek şiir, hikâye, roman, tiyatro ve diğer türlerde ilk örnekler verilir. Bu etki, bazen taklit, bazen uyarlama, bazen de millî ve mahallî unsurlarla birleşerek yeni bir sentez hâlinde kendini gösterir.

Ara Nesil mensupları, bazı bakımlardan yeniliği tanımada ve Batı edebiyatlarından yararlanmada Tanzimat'ın ikinci kuşağından daha şanslıdırlar. Yenilikçilerin çoğu Batı tarzı okullarda Batı dillerini öğrenme fırsatı bulmuşlar; öğrendikleri bu dille ilgili yaptıkları tercümeleri, dergi ve mecmualarda yayımlamışlardır. Hatta bu grup içerisinde Fatma Aliye Hanım ve Selanikli Fazlı Necip gibi isimler yazı hayatına tercümelerle girmişlerdir.

Ara Nesil mensuplarının faaliyetleri içerisinde tercümecilik önemli bir yer tutar. Bu dönemde Fransızcadan yapılan tercümelerin yanında, diğer Batı dillerinden yapılan tercümelere başlanmıştır. Başta Fransız olmak üzere, Latin, Danimarka ve Rus edebiyatlarından çeviriler yapmışlardır.

Ara Nesil, gerek yaptıkları çevirilerde gerekse telif eser ve makalelerinde birçok Batılı edebiyatçılara yoğun bir ilgi duydukları anlaşılmaktadır.

Söz konusu çeviri ve yazı faaliyeti, onların Avrupa edebiyat ve basınını yakından takip ettiklerini gösterdiği gibi, edebiyatta Batı'ya yönelişin artık dönüşsüz, vazgeçilmez ve engelsiz bir hız kazanmış olduğunu da açıkça ortaya koyar.

Hemen hemen bütün Batı edebiyatlarından tefrika ve münferit parçalar hâlinde yapılan bu çevirilerin kronolojik ve alfabetik listeleri, onlardan çıkarılacak istatistiksel sonuçlar bu vakıayı şaşmaz bir şekilde ve somut olarak ortaya koyacağı gibi, mukayeseli edebiyat araştırmalarının da zengin bir kaynağını oluşturacaktır.

Başta Victor Hugo, Emile Zola ve Shakespeare olmak üzere birçok Batılı şahsiyet hakkında kaleme alınan makalelerde ise genellikle "hayat-şahsiyet eser" bütünlüğüne dikkat edilmiştir. Bu inceleme ve değerlendirme tarzı zamanına göre dikkate değer bir yöntemdir.

Ara Nesil, Batı'dan yaptıkları çevirilerle, eser tanıtımına yönelik ve biyografik mahiyetteki makalelerle aynı zamanda edebiyatımızda romantizm, realizm ve natüralizm gibi akımların tanınmasına yol açmıştır. Ayrıca edebiyatımızın yenileşmesinde önemli etkisi olduğu bu dönem yayımlanan dergilerde sıkça eleştiri ve tartışmalar rastlanılmasından anlaşılmaktadır.

Şunu da unutmamak gerekir ki her nesil bir devir içinde yer alır; nesiller bir önceki nesle karşı çıkışları ile kendilerini ifade eder ve ortaya atarlar. Ancak karşı çıktıkları neslin anlayışını büsbütün ortadan kaldıramazlar. Çoğu zaman yeni anlayışların yanında eskileri de varlıklarını sürdürürler. Bazen bir neslin anlayışı, kendilerine çok yakın zaman dilimi içinde varlık göstermiş bir sonraki nesil tarafından benimsenir, geliştirilir. Bu bakımdan edebiyat tarihleri ve ders kitaplarında Servet-i Fünunculara atfedilen birçok yenilik ve öncülüğün aslında Ara Nesil'de görüldüğü, ortaya atıldığı çoğu kez de filizlenip yeşerdiğini unutmamak gerekir (Birinci 2000: 91).

Ara nesil'e göre "edebiyat"ın tanımı ve işlevi

Bu nesil, edebiyatı önceki nesilden farklı algılamış, edebiyatı ve onun her türünü geliştirme ve güzelleştirme yollarını aramışlardır. Edebiyatı başta politika ve sosyal meseleler olmak üzere diğer alanlar için kullanmamışlar, genellikle estetik bir olgu olarak görebilmişlerdir. Dergilerin sayısının gittikçe artması bu genç kuşağın eser ve düşüncelerini yayma ve böylece de edebiyatla ilgili sorunları daha kolay tartışma alanı bulabilmişlerdir. Böylece henüz başlangıç aşamasında sayılabilen "edebiyat tenkidi"nin gelişme yolu açılacaktır.

Ara Nesil mensupları, bu dönem dergilerinde yayımlanan edebiyat akımları hakkındaki yazılarda edebiyatın çeşitli meseleleri üzerinde durmuşlardır:

1) Sanatta amaç ne olmalıdır? Hakikat mi yoksa güzellik mi sanatın prensibidir?

2) Edebiyat eseri topluma faydası ve ahlaka uygunluğu oranında değerli ve güzeldir.

3) Edebiyat eserinde tabiat ve eşyayı, insan ve olayları nitelendirir ve sınıflandırırken "hakikate ve fenne" uygunluk mu önemli, yoksa sanatlı söyleyiş ile duygulara sesleniş ve güzel anlatım mı önemlidir?

4) Toplum ve tabiatın sadece "rezalet ve sefalet"lerini değil, "fazilet ve güzellik"lerini de ele almak, görebilmek ve göstermek gerekir.

Dönemin yayın organlarındaki tartışmaların genel başlıkları, genel olarak edebiyat ve türleri hakkında yapılan tanımlamalar ve bunlara biçilen işlevler üzerinedir. Genel olarak bu yazılar, "edebiyat nedir, eleştiri deyince ne anlıyoruz, şiir nedir ve şair kimdir; roman, hikâye, tiyatro, bu türlerinin tanım ve işlevleri nelerdir" gibi konu başlıkları taşımaktadırlar. Bunlarla birlikte bu dönem dergi ve gazetelerde birçok Türk ve Batı edebiyatçıları ile edebiyat akımlarının tanıtıldığı ve eleştirildiği yazılara da sıklıkla karşılaşılmaktadır. Şimdi bu neslin yukarıdaki ana başlıklar çerçevesinde eleştirel görüşlerine kısaca değinelim.

Ara Nesil, edebiyatın sözlük anlamından yola çıkarak, zamanla kazandığı yeni anlamlar, değişen içerik ve fonksiyonu üzerinde bazen ortak, bazen kişisel görüşler ortaya koymuşlardır.

Öncelikle onlar edebiyatla ahlakı ilişkilendirirler. Bu bakış bize Tanzimat sonrasında edebiyat ve "edip"e ahlaki bir fonksiyon yükleyen Şinasi'nin şu sözlerini hatırlatmaktadır: "Fenn-i edeb bir marifettir ki insana haslet-âmûz-ı edeb olduğu için namına edeb ve sahibi ehl-i edib tesmiye kılınmıştır."

Ara Nesil'e göre edebiyat, insanın manevî yönünü etkilemesi ve eğitmesi bakımından önemlidir. Keza edebiyat, insanlardaki kötü ahlaki eğilimleri "tasfiye eder" ve onlardaki "fikrî, hissî ve vicdani" güzelliklerin ortaya çıkmasını sağlar. Aynı zamanda toplum eğitimi açısından da edebiyat ile sosyal ahlak arasında sıkı bir ilişki vardır. Örneğin Mehmet Ziver'e göre edebiyat, insanlardaki kötü ahlakı giderir ve onlardaki fikrî, hissî ve bedii güzelliklerin ortaya çıkmasını sağlar ve böylece de "terbiyet-i efkâra hâdim" olur (1305/1888-1889: 27).

Bir milletin "ilmen", "ruhen" ve "maddeten" kalkınması için ilimden önce edebiyata düşen görevler vardır. Bu itibarla güzel sanatların bir kolu olarak edebiyat, felsefe, sosyoloji, fen gibi sosyal ve müspet ilimlerden önce gelir veya onların hayattaki rolünü tamamlar. İnsanoğlu sadece mücerret güzelliğin değil, tabiatta ve kâinattaki güzelliklerin varlığını da edebiyat sayesinde hissetmiştir. İşte Menemenlizade Mehmet Tahir'e göre; bir milletin ilerleyebilmesi ve bekası için edebiyatın müspet ilimlerden daha önce dü-

şünülmesi ve asıl ona önem verilmesi gereklidir. Çünkü bir düşünce ve duygunun ifade edilmesi, başkalarına aktarılabilmesi, edebiyatın yaşatılması, ortak duygu ve düşünce hâline gelmesi için olgun bir dile ihtiyaç vardır. Dili de işleyen ve geliştiren edebiyattır. Bu bakımdan ilim ve fende ilerleme kaydedebilmek, ancak edebiyatın "ıslah ve terakkisine" çalışmakla sağlanabilir (*Mürüvvet*, nr. 34, 12 Eylül 1887).

Abdülgani Sena da (1310/1895) coğrafya, renk ve dil gibi farklılıklara rağmen, hangi millete mensup olursa olsun bütün insanlar tabiat ve olaylar karşısında belli tepkiler göstermişler, sözlü ya da yazılı olarak bu tepkileri nesilden nesle aktarmışlardır. Yazara göre insanların tabiat ve olaylar karşısındaki duygulanma ve etkileşmeleri doğal bir durumdur. İnsan bunları "bir lisan-ı münasiple" ifade eder. İşte bu ifade etme biçimleri, geniş anlamda edebiyatı oluşturur. Bu özelliği bakımından edebiyat aynı zamanda bir milletin uygarlık derecesini gösterdiği gibi toplum ahlakının da bir aynasıdır (214-215).

Şiir

Ara Nesil, diğer türlere göre şiirde daha çok temsilciye sahiptir. Bu isimler arasında öne çıkanlar arasında Menemenlizade Mehmet Tahir'i, Mehmet Celal'i, Recep Vahyi'yi, Mustafa Reşit'i, Abdülhalim Memduh'u, Müstecabizade İsmet'i ve İsmail Safa'yı sayabiliriz.

Ara Nesil yazarları şiir ve şair hakkında bazı görüşleri öne sürer ve tanımlar yaparken, daha çok o dönem edebiyatının nabzını elinde tutan Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit'in etkisi altında kaldıkları gibi bu iki ismin görüş ve düşüncelerine yeni yorumlar getirmek suretiyle genişletmişlerdir. Bununla birlikte o yıllarda Batı'dan çeviri yoluyla edebiyatımıza girmiş olan Romantizm'in kimi özellikleri ile Ara Nesil'in şiir anlayışları arasında dikkat çekici bir benzerlik görülür. Bu benzerlikler, aşırı hassasiyet, subjektiflik, tabiatla birleşmiş duygu ve düşünceleri lirik bir şekilde ifade etme, insan "ben"inin hürriyeti, tabiata kaçış ve sığınma gibi konulardır.

Edebiyat konularındaki bu genişlik ve hürriyet şiirin şekil ve teknik unsurlarına da etkilemiştir. Böylece bu nesil şairleri Türk şiirini divan şiirinin şekil özellikleri ve beyit sistemi çerçevesindeki sınırlarını zorlamış, klasik nazım şekillerinde kimi kafiye düzeni değişiklikleri yapmalarının yanında şiirde başlık kullanma gibi kimi farklı kullanılışları tercih etmişlerdir. Ayrıca bu dönemde Batılı çeviri şiirlerin yayımlanması ve artmasına paralel olarak Batılı nazım şekilleri de dergi ve gazetelerde kendini göstermeye başlamıştır. (bk. Andı 1997: 340-360).

Artık şeklin katı kuralları duygu, düşünce ve hayalleri sınırlamamakta, bilakis şiirin dış yapısı, şairin düşünce ve duygularına göre şekillenmektedir. Şiirde ön planda gelen güzelliktir ve güzellik de şiirin muhtevasını yapan her şeydir. Şiirde örneğini tabiattan alan ve ancak tabiat hâdiseleriyle açıklanabilecek nitelikleri taşıyan "his, fikir ve hayal"in meydana getirdiği güzellikler önem taşımaktadır. Artık bu dönem şiir anlayışında ferdî hisler derinleşmiş, fikirler ulvileşmiş, insan tabiatı her an beş duyuyla hisseder ve yaşar olmuştur.

Ara Nesil içerisinde Abdülhak Hâmit ve Recaizade M. Ekrem'in etkisinin en belirgin olarak görüldüğü sanatçı olan Menemenlizade M. Tahir'e göre (1301/1884) şiir, "mukaffa, mevzun iki söz söylemekten ibaret değildir." Şiirde anlam ve etkinin inceliği esastır. Ona göre "bir söze şiir diyebilmek için vezninden, kafiyesinden ziyade manasının bir melek gibi hafif hafif tebessümlerle ruhu okşayacak nesim-i seherin ağaç yapraklarına verdiği ihtizazlar gibi vicdanda latif latif tesirler hasıl edecek surette olmasına bakılır." (254)

Ara Nesil'in aşırı derecede duygulu şairi Mehmet Celal de, şairi fizikî ve ruhi yapısıyla tasvir eder ve şiiri, vahşî tabiat karşısında dehşete kapılan "minicik bir kuşun" yürek parçalayan çığlığına benzetir (1304/1888).

Ara Nesil yazar ve sanatçıları içerisinde romantik ve santimantal şiir anlayışını ortaya koyanların yanında, şiirin belli bir hazırlıktan sonra ulaşılabilecek, belli bir kültür birikimiyle elde edilebilecek bir cevher olduğunu öne sürenler de vardır. Onlara göre şiir, insanın zihnî ve hissî dünyasını anlatır ve bunun yanında şiir, soyut düşünce ve duyguların ifadesi için bir araçtır. Şiirde ayrıca zihinle kavranan objenin arkasındaki âlem anlatılır.

Nabizade Nazım'a göre şiir, okuyucuya güzel duygular verme ve zevkini tatmin etmenin yanında, onun için bir ibret levhası olmalı ona bir fayda sağlamalı, bu açılardan da hiç bir zaman gerçek dışı olmamalıdır. Böyle şiirlere "şiir-i sahih" diyen N. Nazım, şiirin bir okuyucunun zevkinden daha çok toplumun aydınlanmasına hizmet etmesi gerektiğini vurgulamış olur. Daha önceki örneklere bakılınca edebî sanatların şiirde gerçeklik duygusunu yok ettiğini belirten N. Nazım, "tab-ı selim ve zevk-i selim"e uygun olmak şartıyla şiirde edebî sanatların kullanılmasını yerinde olacağını söyler. O, kullanılan bu türden edebî sanatların şiir türünde dile getirilecek gerçekleri daha kuvvetle ve anlaşılır bir şekilde ifade etmeye yardımcı olması açısından önemser. N. Nazım (1303/1887), şiirin klasik tanımı olan "mevzun ve mukaffa söz" şeklindeki anlayışa da karşıdır. Ayrıca o, Abdülhak Hâmit ve Recaizade M. Ekrem'in şiire getirdiği yeni tanımları da reddeder:

"Bizim şairlerce her şey şiir imiş. Mesela bir şahinin feryadı dahi şiir imiş, kalemi kırıp kırıp ezmek dahi şiir imiş! Pîr-i muganın miço, yani muğbeçeyi çağırması dahi şiir-i ulvi imiş!

Zannederim ki öküz arabasının gıcırtısı dahi şiir olacak!" (45-46)

Bütün bu görüşlerin yanında Ara Nesil'e mensup kimi sanatçılar, o devreye kadar sık sık tekrarlanmış olan edebiyatın ahlakla sıkı ilişkisi olduğunu ifade ederler ve ayrıca toplumun emrinde bir eğitim aracı olması gerektiğini söylerler. Böylece biz, şiirin sosyal bir vakıa olduğu görüşü bu dönemde geçerliliğini koruduğunu anlamış oluruz. Onlara göre insanlara "fenalık ile fazileti" ayırabilmeyi en iyi bir şekilde ancak şairler öğretebilirler.

Nihayet bu nesil, güzel sanatların bir kolu olarak şiiri resimle karşılaştırmış, yer yer şiiri resimden daha üstün ve etkili olarak görmüşlerdir (Mehmet Refet 1311/1895: 462).

Ara Nesil şairleri arasında çok sayıda eser verenlerin başında Mehmet Celal için döneminde "şair-i zi irtical" (kolay ve çabuk şiir yazan şair) denilirdi. Şiirlerini *Adada Söylediklerim* (1886), *Zade-i Şair* (1894), *Gazellerim* (1894), *Asar-ı Celal* (1895), *Sürud* (1895), *Elvah-ı Şairane* (1895), Şîr-i Gazâ (1895) adları altında kitaplaştırmıştır. Bu eserlerin yanında kitaplaşmış tarihî ve didaktik şiirleri de vardır.

Ara Nesil'in şiirde öne çıkan isimlerinden Mustafa Reşit de değişik edebî türlerde çok sayıda eser kaleme almış sanatçılardan biridir. Yazı hayatına düzyazıyla giren Mustafa Reşit, daha sonra şiir de yamaya başlamıştır. Eserlerinden üçü (Şükûfe-i İstiğrak -1892, *Medfun Emeller-I*-1335, *Medfun Emeller II* -1341) şiir türündedir. Ferdî temalara ağırlık veren şair, şiirlerini daha ziyade aşk, kadın ve kahramanlık temaları etrafında kurmuştur. Şarkı sıklıkla kullandığı ve başarılı olduğu nazım şeklidir.

Diğer bir Ara Nesil şairi Abdülhalim Memduh, üç manzum eser yayımlar. Bunlar, *Tasvir-i Vicdan* (1883), *Tasvir-i Hissiyat* (1885) ve *Bürhan* (1885) isimli eserlerdir. *Tasvir-i Vicdan*, hece vezniyle yazılmış ve *Vicdan* başlığını taşıyan tiyatro eserinden bir parça, beyitler ve ilk gençlik dönemine ait 29 şiir bulunmaktadır. *Tasvir-i Hissiyat*'ta tevhitler, nazire ve kıtalardan oluşan yirmi şiir yer almaktadır. *Bürhan*'da vezir Kara Süleyman Paşa'nın kahramanlıklarını anlatan şiirler yer alır. Recaizade Ekrem ile Abdülhak Hamid etkisinde aşk, tabiat ve ölüm gibi temler etrafında kurduğu şiiri, daha çok küçük hassasiyetlerle örülüdür. A. Memduh ayrıca Fransız yazar Edmond Fazy ile birlikte *Türk Eş'ar-ı Garâmı* (*Antologie de L'Amor Turc*, 1905) adıyla Fransızca antoloji hazırlar.

Nazire-i Ziya Paşa (1891), *Minhacül-Mirâc* (1896), *Manzum Türkiye-İtalya Harbi* (1912), *Harb-i Umumî* adları altında dört şiir kitabı yayımlayan Recep Vahyi'nin şiirlerinin önemli bir kısmı dergi ve gazetelerde kalmıştır. Ayrıca Rusçadan yaptığı çevirileri 1891'de bir defterde toplamış, ancak basılamamıştır (Gariper 1997: 19-34). Recep Vahyi, klasik edebiyattan gelen nazım şekilleri ve temlerle yeni şekil ve temleri birlikte kullanmıştır. Eser-

lerini daha çok Muallim Naci etkisinde yazan şair, başta Fransızca ve Rusça olmak üzere beş değişik dilden yaptığı edebî tercümeleriyle de dikkati çeker.

Manzum-mensur karışık *Efsus-I* (1887), *Efsus-II* (1890), *Nîran* (1896), *Aks-i Sada* (1899) gibi eserlerinin yanında *Safahat-ı Kalb* (1901) ve *Elhan-ı Vatan* (1916) adlı şiir kitapları yayımlanan Şair Nigâr Hanım, "ince duyguların şairi" olarak bilinir. Şiirlerinde romantik duyarlılıklar ağırlıklı olarak yer alır. Bu eserlerde toplanan şiirler, klasik nazım şekilleri ve temlerle, yeni nazım şekilleri ve temleri ihtiva eder. İlk şiir kitabı *Efsus-I*, yayımlandığı zaman ilgi uyandırmış, hatta bir kadının kaleminden çıktığına pek inanılmamıştır. Üçüncü kitabı *Niran* ile şiirde olgunlaşma sürecine girer.

Ara Nesil şairlerinden Müstecabizade İsmet, çeviriler yapmış, incelemearaştırma kitapları hazırlamış, klasik zevkle yeni anlayış arasında eser vermiş bir sanatçıdır. M. İsmet, Lamartine'in *Raphael* (1898) romanını İskender Freri ile birlikte çevirmiş; kitaplaşmamış olan *Müntehab-ı Rubaiyyat-ı Hayyam Tercümeleri* (1904)'ni hazırlamış, sözlük çalışmaları yapmıştır. Dönemin birçok şairi gibi klasik zevkle yeni anlayış arasında geçiş dönemi şairi olarak belirginlik kazanır. Bir yandan aşk ve ölüm gibi daha çok bireysel konularda şiirler yazar. Öte yandan kahramanlık ve vatan sevgisi gibi temalara da yer vermiştir. Edebiyat tarihçileri onu Muallim Naci'nin takipçisi olarak niteler. *Terane* (1894), *Dastan-ı Zafer* (1896) ve *Yadigâr-ı Şehrayin* (1900) yayımlanan şiir kitaplarıdır.

I. Ara Nesil'e göre vezin ve kafiye

Ara Nesil'in vezin hakkındaki görüşleri aruz-hece vezinlerinin karşılaştırılması, veznin şiir için önemi ve şiirin ahengini sağlamadaki rolü gibi meseleler üzerinde yoğunlaşmıştır.

Ali Ferruh (1300/1885), parmak hesabı da denilen hece vezninin bizim millî veznimiz olduğu görüşündedir. Arap ve Acemlerle siyasi ve edebî ilişkilerin zamanla ilerlemesiyle resmî yazışmalar ve edebî eserlerde Arapça-Farsça kelimeler giderek artmaya başlamış, böylece Türkçenin kelime kadrosu değişmiş, buna bağlı olarak da millî vezin olan hece vezninin yavaş yavaş terk edilip yerine Arap edebiyatı ürünü olan aruz vezni kullanılmaya başlanmıştır. (118-119)

Nureddin Ferruh (1312/1896) ise, "vezn-i Arabî" dediği aruz veznini de bırakır, "serbest nazmı" savunur. Yazar, veznin şiirde tek başına bir ahenk oluşturduğu görüşü yanlıştır; ona göre şiir her şeyden önce "tekellümün musikisidir"; bu da şiirde "iç ahenk"ten başka bir şey değildir. Ayrıca sanat kurallarının bilim kuralları kadar kesin olmadığına işaret eden Nureddin Ferruh, vezinsiz de şiir yazılabileceğini iddia ederken buna karşı çıkmanın da anlamsız olduğunu söyler (469-470).

"Ara Nesil" Hâmit, Ekrem ve Muallim Naci gibi üstat saydıkları şairlerin görüşlerinden yola çıkarak kafiye hakkındaki düşüncelerini de ortaya koymuşlardır. *Malûmat* dergisinde çıkan imzasız bir yazıda (nr. 28, "Şafak Sadaları", 25 Ağustos 1310/6 Eylül 1894) kafiyenin genç şairler tarafından farklı ve yeni şekiller denenmek suretiyle kullanılması ve zaman zaman da ihmal edilmesi övülür. İmzasız yazıya göre kafiyelerin kurallara uygun olarak kullanılmasından çok, güzel ve doğal olmaları şiir için daha yeğ tutulmalıdır.

Menemenlizade M. Tahir, kafiyenin şiirde "kulak için" yani bir ahenk unsuru olduğu görüşündedir. Ancak kafiyenin hâlihazırda var olan katı kuralları hafifletilmezse, şiir tabiilikten uzaklaşabilir böylece fikir ve hisler kayıt altına alınınca, şiirde sunilik ve samimiyetsizlik ortaya çıkar. Nureddin Ferruh (1311/1896) vezinde olduğu gibi kafiyede de serbestlik taraftarıdır. Ona göre şair, kendisini sınırlayan kafiyeye değil, "hissiyata tabi" yani duygularına bağlı olması gerekir (374-375).

Türk edebiyatında kafiyeyi meydana getiren kelimelerin türünde ve ses düzeninde yapılan değişikliğin ilk örnekleri Servet-i Fünunculardan önce Ara Nesil döneminde görülmeye başlar. Menemenlizade Mehmet Tahir, 1884'te kaleme aldığı "Bir Hazin Temaşa" şiirinde, eski yazıda son sesleri farklı işaretlerle gösterilen, "rikkat-amiz" - "telziz" kelimelerini kafiyelendirirken kulağı esas alan kafiye kullanmıştır. Edebiyat tarihlerinde "muktebes" – "abes" kelimelerinin son seslerinin farklı olması nedeniyle başlayan göz için kafiye / kulak için kafiye tartışmasına yol açan Hasan Asaf'ın "Bürhan-ı Kudret" şiiri ise 1895 yılında yayımlanmıştır. Daha da önemlisi Recep Vahyi, yine bu tartışmadan yıllar önce 1887 yılında yayımlanan bir şiirinde kulağa hitap eden kafiyeler yapmıştır.

2. Ara Nesil ve şiirde yenilikler

Ara Nesil mensupları, Tanzimat'tan sonra oluşan şiirde şekil ve muhtevada yapılan yeniliklerin takipçisi olarak kalmamışlar, Batı'dan gelen yeni nazım şekillerini de şiirlerinde uygulamışlardır. İçlerinden bazılarının eski şekillere bağlı kalmasına rağmen, Ara Nesli oluşturan edebiyatçılar, Batı'dan yaptıkları tercüme ve adapte şiir denemeleriyle, önceki nesillere göre çok daha farklı ve yeni şekil denemelerine girişmişler, eserlerinde Batılı nazım şekillerini tatbike çalışmışlardır. Bu neslin edebiyat mecmualarındaki şiirlerinde kullandıkları yeni ve değişik nazım şekilleri iki ayrı tarzda kendini göstermiştir. Bu dönem şairleri, ya divan şiirine ait eski nazım şekilleri üzerinde yeni tasarruflarda bulunmuşlar, onları farklı kullanmışlar veya Batı edebiyatlarından gelen nazım şekillerinden bazılarını denemişlerdir. Bu edebî devrede yeni şekil denemeleri ve yeni temalar da belirir.

Ara Nesil bir yandan klasik şiirin şekil ve türlerini kullanırlarken diğer yandan Batı edebiyatının etkisiyle sarma kafiye, çapraz kafiye, sone ve serbest şekilleri denemişlerdir. Henüz Servet-i Fünun oluşmadan önce, Ara Nesil dönemi içinde Tevfik Fikret, İsmail Safa, Menemenlizade Mehmet Tahir gibi şairler serbest müstezat nazım şeklini kullanmışlardı (Birinci 1981: 145).

Türk şiirine Tanzimat şiirinin ikinci nesliyle giren tabiat temi, Ara Nesil şairleri tarafından geliştirilir ve yaygınlaştırılır. Yeni imgeler şiire girmeye başlar. Anjanbomanlı mısra yapısı kullanılmaya başlanır.

Bu dönem şiirinde dikkati çeken yeniliklerden biri de şiirlerde müstakil başlık kullanılmasıdır. Divan şiirinde böyle orijinal başlıklara rastlanılmazdı. Şiirler, ait oldukları şeklin (gazel, kıta, murabba vb. gibi) adını taşırlardı. Ara Nesil ise, çoğu şiirlerinde doğrudan doğruya muhteva ile ilgili başlıklar kullanmışlardır. Diğer bir yenilik ve farklılık da divan şiirinde mahlaslı olarak kullanılan nazım şekillerinin bu dönemde yarıya yakın nispette mahlassız olarak karşımıza çıkmasıdır. Bu dönemde artık mahlas şiirlerde gerekli şart olarak görülmemektedir.

Şiirde şekil bakımından yenilik ve değişmeler, Servet-i Fünun Dönemine has bir özellik olmayıp, ondan daha önce ve sıklıkla yapılan tasarruflardır.

İşte bütün bunlar bize gösteriyor ki Ara Nesil, divan şiirine ait bazı nazım şekillerini -bir takım teknik acemilik ve ihmaller hariç tutulursa- farklı ve değişik olarak kullanmışlar, ayrıca Servet-i Fünuncular dan önce Batılı nazım şekillerini eserlerinde tatbik ederek, âdeta onlara birer "yol açıcı" olmuşlardır. Bunda Batı dillerinden yapılan tercümelerin rol oynadığını söyleyebiliriz.

Ara Nesil döneminde şiirin sentaksı değişmeye, diyalog ve konuşma üsluba yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu tür ifadelerde şairane yüksek söyleyiş de geri plana düşerek hayatın gerçekçi tarafı yansıtılmaya çalışılmıştır.

Ayrıca bu dönemde Batılı nazım şekillerinin kullanılışı yaygınlaştığı gibi resim altına şiir yazma geleneği de kendini göstermeye başladı. Dönemin dergilerinde Arap-Fars şairlerinin yanında Divan şairlerimiz ve bunlardan sayıca fazla olarak da Batılı yazar ve şairler tanıtıldı, eserlerinden örnekler verildi.

3. Ara Nesil ve mensur şiir

Mensur Şiir, makaleden uzak denemeye de benzemeyen bir türdür. Denemede zihne dayalı bir düşünce egzersizi, bir tefekkür bulunur. Mensur şiir ise, hayal gücüne dayalı, çağrışımlarla kurulu bir söyleyiş biçimidir.

Recaizade M. Ekrem'in "nesr-i muhayyel" terimiyle karşıladığı, daha sonra da "mensur şiir" olarak adlandırılan ve Türk edebiyatına Batı'dan çeviri yoluyla giren mensur şiir, Ara Nesil'in ilgi gösterdiği bir edebî tür-

dür. Ara Nesil içinde bu tür, "nesr-i muhayyel, "nesr-i şairane", "nesr-i şiir-amiz", "nesr-i nazm-amiz", "mensure", "nesr-i hayalî" gibi değişik isimlerle anılmıştır. İşte o yıllarda başlayan ve sanatkârane nesir olarak da adlandırabileceğimiz bu biçim, son devir Fransız edebiyatında kullanılan "poéme en prose"nin tercümesi gibidir. Şiirde ifade edilebilecek olan temaların şiir diliyle, şiir sanatlarıyla, fakat nesir cümleleriyle anlatılmasıdır.

Servet-i Fünun edebiyatının estetiğini kuran ve topluluk teşekkül etmeden önce gerek fikirleri, gerekse yaptıkları ile birçok yeniliğe imza koyan Recaizade Ekrem, mensur şiirin de ilk teorisyenidir. *Takdir-i Elhan*'da "Her mevzun ve mukaffa lakırdı şiir olmak lazım gelmez, her şiir mevzun ve mukaffa bulunmak iktiza etmediği gibi" cümlesi bir tanım olmanın yanında, yeni bir türün de habercisi olmuştur. Yine *Takdir-i Elhan*'da yer alan şu cümleler de bilinen şiir tanımının dışına çıkan ve mensur şiiri müjdelemektedir: "Bendenizce kafiyesiz şiir yazmaktansa nesr-i muhayyel yolunda tasvir-i meram etmek evla ve efdaldir. Nesr-i muhayyel ise mevzun değil iken, âdeta tavr-ı şiiri alabiliyor." Recaizade M. Ekrem'in aynı tarihlerde de mensur şiire ait örnekler kaleme alması, onun yeni bir söyleyiş biçimi oluşturma gayreti içinde olduğunu gösterir. Aşağı yukarı aynı tarihlerde de İstanbul'da Mustafa Reşit ve Mehmet Celal, İzmir'de de Halid Ziya gibi birçok gencin bu türden örneklerle dönem dergilerinde görünmeleri bunun delilidir (Recaizade M. Ekrem 1884: 10, 70).

Envar-ı Zekâ ve Şark mecmualarında yer alan mensur şiirlerini daha sonra *Gözyaşları* (1887) adıyla kitaplaştıran Mustafa Reşit bu eserlerde günlük yaşayışı içerisinde tesadüfen karşılaştığı küçük hayat sahnelerini ele alır. 1885 yılından itibaren *Tercüman-ı Hakikat*, Şafak ve *Saadet* gibi yayın organlarında bu türdeki ilk örneklerini veren Mehmet Celal, tabiat manzaralarından renkli tablolar oluşturur. Bahar manzaralarının çerçevesinde duran muhayyilesi güneşin ışığıyla renklenmiş günün değişik saatlerinin tasvirlerini yapar. Hüzün ve gözyaşından sık sık söz eden Mehmet Celal ayrıca aşk ve sevgilinin hayali söz konusu eserlerinin iç dünyasını kuran unsurlardır. *Elvah-ı Şairane* (1895) onun bu türdeki eserlerinden oluşmaktadır.

Tenkit

Ara Nesil yazarları, bir edebiyat terimi ve bir türün adı olan Fransızca *critique*'e karşılık olarak hemen hemen aynı anlamda "tenkit" , "intikat" ve "muaheze" gibi farklı terimler kullanmışlardır. Bu yazarlar çeşitli edebiyat ve eleştiri meseleleri üzerinde teorik olarak durdukları gibi belli edebî eser ve şahsiyet hakkında da değerlendirmeler yapmışlar başka bir söyleyişle "uygulamalı eleştiri" yapmışlardır.

Şinasi'den itibaren görülen Namık Kemal ve Mizancı Murat'ta olduğu gibi, "edebiyat-ı ahlakiye" ilkesine dayandırılan bir eleştiri anlayışı edebiyatımıza egemendi. Abdülhak Hâmit ve Recaizade Mahmut Ekrem ise edebiyatı sırf bir ilham, muhayyile ve duygu eseri olarak görüyorlardı. Bununla birlikte Beşir Fuad da pozitif bilimlerin objektif verileri dışında hiçbir şiir ve edebiyat olgusu kabul etmiyordu. İşte Ara Nesil de bazen bunlara benzer kimi zaman da değişik edebiyat ve eleştiri anlayışı ortaya koymuştur. Bu bakımdan Tanzimat nesli ile Servet-i Fünuncular arasındaki köprüyü onlar kurmuşlardır diyebiliriz.

Ayrıca şu da söylenebilir ki bu nesil "subjektif eleştiri"nin olduğu kadar, "objektif eleştiri"nin de örneklerini vermişlerdir. Yer yer kimi konu ve kişiler karşısında hissi bir davranış göstermişler ise de belli eser, kişi ve akımları ele alırlarken, kimi kavram ve sorunlara objektif olarak yaklaşabilmeyi başarabilmişlerdir. Ara Nesil'in kimi Türk ve Batı edebiyatçılarıyla onların bazı eserleri ve çeşitli edebiyat akımları üzerindeki düşünceleri ve en önemlisi de eleştiri ve eleştirmenlere ilişkin söyledikleri bu bakımdan dikkate değerdir.

Menemenlizade Mehmet Tahir, Fransızların "critique" kelimesine karşılık olarak bizde "muahaze"nin kullanıldığını, fakat uygulamada Avrupalıların anladığı anlamda bizde eleştirinin bulunmadığını söyler.

Ona göre (M. Mehmet Tahir 1302/1886) Avrupalıların edebiyatta kaydettikleri ilerleme, her şeyden önce eleştiriye verdikleri önem dolayısıyladır. Bizde ise halk bu türden eserlere pek ilgi göstermemektedir. Zaten ortaya konulan eserlerin çoğu kişisel kin ve nefretleri söyleme maksadıyla kaleme alınmıştır. Eğer "muahaze" etmekten maksat sadece eserin gerçek güzelliklerini ortaya koymak olsaydı, ancak o zaman halk bu türden eserlere rağbet gösterecek ve yararlanacaktı. Zira "muahaze" bir eserin yalnız kötü yönlerini ortaya koymak değil, bunlarla birlikte iyi ve güzel taraflarına da dikkat etmek veya ettirmektir. Kaldı ki eleştiri sadece edebiyatın değil, ilmin de gelişmesinde başlı başına bir araç ve ölçüttür. Yazara göre, eleştirinin "dürbin-i tedkik" (inceleme dürbünü) olma özelliğinin yanında başka bir fonksiyonu daha vardır. Bilimsel ya da kültürel bir eseri derinliğine inceleyip değerlendirmek ve eser hakkında bir hüküm vermekten aciz durumda bulunan "avama reh-nümalık" (halka yol göstericilik) etmektir. (42)

Ara Nesil yazarı Mehmet Ziver'e (1302/1886) göre münekkit en azından "dakîk" (çok dikkatli ve ince düşünceli) olmalıdır; çünkü "müdekkik"(inceden inceye araştıran) kişi daima "kâmilane ve hakîmane" (olgunlukla ve bilgece) hareket eder. Bununla birlikte eleştirmenler, okudukları eserlerin etkisi altında kalacak bir yargıda bulunmamalıdırlar; çünkü onlar "her feryadı işitirler, fakat müteessir olmazlar..." Bu demektir ki eleştirmenler her şeyden önce objektif bir tavra sahip olmalı, her türlü kişisellik ve hissilikten kendini

kurtarmalı, ayrıca inceledikleri her esere insaf gözüyle bakmalıdırlar (54).

Öte yandan "erbab-ı dikkat" olan eleştirmenler, toplumda derin bilgi ve kültür sahibi bir kişi olarak ağızlarına gelen her sözü söylemezler, düşüncelerini ancak uzun uzadıya devam eden "muhakeme ve mülahazalardan sonra beyan ederler". Bu bakımdan onlar, toplumun en seçkin kesimini oluştururlar. (Mehmet Ziver 1302/1886: 59).

Yazara göre, edebiyat eleştirisinin nihai amacı, insan düşüncesini geliştirmek ve bu gelişme aşamalarını ortaya koymaktır. Onun içindir ki eleştiri ve görüşler, "kâmilane, edibane ve hakîmane" olmalıdır. Nasıl ki bir ülkede sanayi ve ticaretin gelişmesinde rekabet önemliyse, birey ve toplumun ilerlemesinde de eleştiri o derecede önemlidir.

Yazar, bütün bu anlatılanlara rağmen bizde eleştiriden ne anlaşıldığını şöyle açıklar:

Bizde eleştiri denilince, "meram ve maksadı tayin etmeksizin tulumbacı-vâri sövüp saymak" anlaşılır. O kadar ki basın hayatımızda bugüne kadar görülen edebiyat eleştirilerinin hiç biri "edibane" hitam bulamamıştır. Çünkü eleştiri diye yazılanların çoğu "edebe, namusa, insaniyete riâyet olunmayarak" kaleme alınmıştır. Öteden beri basınımızda herkes "hürriyet ve müsavat" şartları içinde bulunulması sebebiyle fikirlerini arzu ettiği biçimde ortaya koyabilmektedir. Ne yazık ki bu serbestlik ve sınırsızlık ortamından yazarlarımız kötü şekilde yararlanmakta ve bu "türrehatla" (saçmalıklarla) dolu fikirlerine karşı koyan bir muhatap bulamayınca da meydanı boş bularak kendilerine "tavus kuşu" gibi önem vermeye kalkışmaktadırlar. O hâlde eleştiri ve tartışmalarda her akla gelen söylenmemelidir. İnsan her ne kadar hatadan ayrı düşünülemezse de bu hatasını kabullenmek o kişi için olgunluk ve büyüklük demektir. Ancak basın ve edebiyatımızda bunları görmek mümkün değildir.

Yine yazara göre basın ve edebiyatımızda yapılan eleştiri ve tartışmalarda eskinin kural ve ölçülerinden daha çok "aheng-i zamana" daha açık söyleyişle çağın gereklerine, değer ve anlayışlarına "kulak vermeli" ve bütün değerlendirme ve yargılarımızın "hâl ve zamana muvâfık" olmasına dikkat etmeliyiz. Çağın gerisinde kalan ne bir insan, ne de bir toplum gelişebilir. Geçmiş yaşanmış ve bitmiştir. "Eski"nin ölçüleriyle bugünü idrak edemeyiz. Eskiyi bile ancak bugüne göre "muhakeme etmeli" ve değerlendirmeliyiz. (Mehmet Ziver 1302/1886: 58-59).

Ali Kemal'e göre çağımızda eleştiri, bugün ayrı bir sanat ve bilim kolu durumuna gelmiştir. Hatta bütün bilim ve sanat alanlarına rehber ve öncülük etmektedir.

Yazara göre bu anlamda eleştirmen ve şairlerin "üstad-ı içtihadı, münekkid-i fezâil-nihadıdır." Yani eleştiri ve eleştirmen yazarı teşvik eder ve okuyucu veya seyircinin esere rağbet göstermesine sebep olur. Ayrıca hal-

kın iyi eserle kötü eseri ayırabilmesine yardımcı olur. Sanat eserleri böylece toplum içerisinde büyük ilgi görür ve gerçek değerine kavuşur. İşte bizde bu işlev ve anlamda bir eleştiri ve eleştirmene ihtiyaç olduğunu dile getiren Ali Kemal, eleştirmen yokluğundan dolayı da okuyucularımızın ciddî ve kaliteli romanlara kavuşamamalarından şikâyet eder (1310/1894: 414).

Mehmet Refet'in "İntikat" isimli yazısı, bu konudaki yazılar içinde belki de ilmi ölçütlere en uygun olanıdır. Yazar eleştiriyi insanın psikolojik ve fizyolojik yapısında arar:

Ona göre eleştirel düşünce "şüphe"den doğar. Bulutlar arkasında kalmış fikirleri ve hakikat pırıltılarını ancak şüphe ortaya çıkarır. İnsan, önce bulutların arkasındaki gerçeği belli-belirsiz görür, ondan şüphe eder, sonra bu bulutları inceler, onların birbirine çarpmasını sağlar, daha sonra meydana gelen yıldırımların oluşturduğu şimşek pırıltıları sayesinde hakikati ortaya çıkarır. İşte bu bulutların arkasında müphem kalmış hakikatleri şimşeklerle ortaya çıkaracak ve insan idrakine sunacak olan tek araç eleştiridir.

Mehmet Refet'e göre insanımız artık atalarının olağanüstü gayretiyle ortaya koymuş oldukları edebiyat, bilim ve sanat ürünlerine "meclub-ı hakikat" olarak, yani "zevki hakikatte arayarak" bakmaktadır. Artık bilim ve kültürde açılan bu yeni yolu bir "meşale-i irşad" olarak geçmek için eski edebiyat ve sanat ürünlerine "irca-ı nazar (geriye bakış) eyliyor; verilen fikri hâliyle kabul etmiyor, şüphe ediyor." Daha açık ifadeyle günümüz gençleri ve edipleri, atalarının ortaya koyduğu eserlere bakıyor, onları inceliyor, olduğu gibi kabul etmiyor, şüphe ile bakıyor.

İşte bu sayededir ki "edebiyat-ı sahiha" (gerçek edebiyat) yoluna girilmiş olur. Böylece edebiyatçı ve eleştirmenler, eski edebiyatın düşünce ve ürünlerini tekrarlamaktan çok bu yeni şeyler üzerinde düşünmekte, yani eleştirel bilgi alış-verişi yapmakta ve aralarında tartışmaktadırlar. Bu ortam bir millette ancak "edebiyat-ı sahiha" eleştirel düşüncenin varlığıyla gerçekleşebilir.

Yazara göre eleştirinin birey ve toplum üzerindeki etkisi de önemlidir. Sanat ve edebiyat çerçevesinde de kalınsa eleştiri, hem edebiyatçılara, hem de tüm millete rehberlik eder: "İntikad-ı edebî, edibe, millete rehber-i mütalaat olur." (Mehmet Refet 1310/1894: 415-416).

Bu sözleriyle yazar, eleştirmenin birey, toplum ve hatta bütün insanlık için önemli bir görevi olduğu konusunu bir kez daha vurgulamış olur. Ayrıca eleştirmenin asıl görevlerinin ne olduğu üzerinde de durur. Mehmet Refet'e göre eleştirmen, inceleyen, araştıran ve analiz edendir: "...Fikr-i beşeri tahlil edecek, kalb-i beşere neşter-i tedkikini saplayacak şair değil, mütefennin müntekiddir..." (1310/1894: 418)

Yazar, eleştirmenle "mütefennin"in (bilim adamının) görevini eşdeğer bulur; bununla da kalmaz, eleştirmeni ameliyat yapan bir operatör doktora

benzetir. Yazara göre eleştirmen öyle bir operatördür ki, elindeki neşterle eseri ve sahibini en ince ayrıntısına dikkat ederek inceler. Ayrıca eleştirmen, ele aldığı sanatçıyı, bütün karakter yapısı, doğuştan gelen özellikleri ve içinde bulunduğu çevre şartlarıyla birlikte ele alır.

Bu dönemde artık eleştiri ve eleştirmen anlayışında artık hissî değerlendirmelere yahut izlenimlere dayanan "subjektif" veya "empresyonist" bir tenkit görüşü hâkim değildir. Eleştirmen "mütefennin"(bilim adamı) sıfatını taşıdığı andan itibaren eleştirinin mahiyeti değişmiştir. Kaldı ki bir eserin vücut bulmasında sanatçının mizaç ve kişiliği, muhiti, hayatı gibi faktörlerden bahsetmek, Türk eleştirisini alışılagelen düşünce ve anlayışlardan kurtararak Batılı anlamda eleştiriye yaklaştırır ya da onların etkisi altında bir eleştiri görüşü ortaya koyar. Nitekim aynı yazarın aşağıdaki düşünceleri bir yandan Hyppolite Taine'i, diğer yandan Saint-Beuve'ü kuvvetle hatırlatır:

"Müntekid, karilerine tanıtmak istediği bir şair veya muharririn nakayıs-ı sarfiyye ve nahviyesi ile uğraşmamakla beraber, eserlerinde gördüğü sanayi-i edebîye, tezyinat-ı lafziye karşısında da mütehayyirane, meftunane durmaz. Hadisat-ı hayatiyeyi tedkik eder, tabiatini, mizacını tayin ettiği şair veya muharrir üzerinde tesirat-ı âlem-i hariciyeyi gösterir." (Mehmet Refet 1310/1894: 419)

Bu cümlelerden anlaşılıyor ki artık eleştiri, bir eserin yalnızca imla ve dilbilgisi kurallarına uygun olup olmadığının belirlenmesi ve bu kusurları eser sahibinin yüzüne çarpmaktan ibaret değildir. Eleştirmen bu görevi dil ve gramer uzmanlarına terk etmelidir. Keza bir eserde söz ve edebiyat sanatlarını bulup çıkarmak da tenkitçiye düşmez. Onun esas görevi, bir eserdeki insana ait durumları, insan ile hayat arasındaki ilişkileri ortaya koymak; o edebî eser ve yaratıcısına etki eden dış etkenleri tespit etmektir.

Eleştiride dikkat edilmesi gereken bir nokta daha vardır: Eser ile sanatçı ayrı ayrı ele alınmamalı, aralarında sıkı bir ilişki, birbirini tamamlayan ve izah eden ilişkiler bulunduğu unutulmamalıdır. Bu bakımdan tenkitçinin bir başka görevi de bizzat eseri ele almanın yanında, o esere tesir eden faktörleri, yazarın mizacını, yetişmesini ve bulunduğu çevreyi araştırmaktır.

Bu böyle olmakla birlikte eleştirmenin şu konuyu da unutmaması gerekir: Edebî eser, dış âlemden gelen etkilerin ve sanatçının mizacının bir ürünü ve bileşkesidir. Ancak eleştirmen, edebî eserde görülecek eksikliklerden dolayı şair veya yazarı yerden yere vurmamalıdır. Bu eksiklikler veya zaaflar toplumun; dış dünya ve çevrenin etkisi sonucu da olabilir. Bu bakımdan eleştirmen sadece hata bulan değil, anlamaya ve anlatmaya çalışan insandır. O aynı zamanda eserdeki değerleri ve güzellikleri görmeli ve göstermelidir.

Yazara göre eleştirmeni bütün bu "muahezat" ve "tarizat"tan (eseri ve

sanatçıyı sırf olumsuz yönleriyle ele almaktan) gerçek eleştiriye ulaştıracak ve yükseltecek bir yol da bir çeşit "erudition" demek olan, edebî eseri edebiyat-dışı bilgiler, kaynak ve belgelerle açıklama metodudur.

Mehmet Refet de Mehmet Ziver gibi, eleştirmeni topluma rehber olarak görür. Ona göre de eleştirmenler hem yazar ve şairleri yönlendiren, hem de halkı aydınlatan ve genel kültürünü yükselten kişilerdir. Ayrıca edebiyat akımlarının oluşmasında ve edebiyatın gelişmesinde yol gösterici durumundaki tek kişi ancak eleştirmendir. En geniş anlamıyla toplumun "mürebbi-yi efkârı", yani düşüncelerini eğiten kişisidir; fakat yazara göre bizde bütün bu özellikleri taşıyan eleştirmen henüz görülmemiştir:

"Bizde sıhhat ve sakamet asarı gösterecek, halka rehber-i mütalaat olacak müntekid yetişmemiştir. Edebiyatımız ibre-i Nazıme-i harekâtı bulamamış, tereddüt ediyor." (Mehmet Refet 1310/1894: 416-417).

Halit Safa'ya göre eleştiri, edebiyat eserini içerik ve konularına göre inceleyen, yazarının da başarılı veya başarısızlığını gösteren bir ölçüm aracı ve ölçütüdür. Bunun yanında Halit Safa, Avrupa'da eleştiri ve eleştirmenin yazarlar üzerine olan etkisine dikkat çeker. Ona göre yazar ve eserlerin geleceğin, eleştirmenin ağzından çıkacak "iki söz"e bağlıdır. "Mizane-i tenkid" (eleştiri terazisi) sayesinde yazar ve eserler halk arasında rağbet görür, şöhret kazanır veya tam tersine unutulmaya mahkûm olurlar.

Yazar bu görüşüne örnek olarak Fransız edebiyatını gösterir. Nitekim romancı Georges Ohnet, eleştirmen Jules Lemaitre'in eleştirilerinden sonra şöhretini koruyamamıştır. Halid Safa, bizde eleştirinin Batı'daki anlam ve fonksiyonuna henüz ulaşamadığını, ancak Batılı eleştirmenlerin bu konudaki eserlerinin Türkçeye çevrilerek Türk okuyucusunun bu konuda fikir sahibi olabileceğini söyler (Halit Safa 1311/1896: 354-355).

Bütün bu ifadelerden sonra diyebiliriz ki Ara Nesil'in eleştiri ve eleştirmen anlayışında artık kişisel ve duygusal değerlendirmelere yahut kişisel izlenimlere dayalı "subjektif' veya "empresyonist" bir eleştiri görüşü hâkim değildir. Ara Nesil mensupları, "subjektif tenkit"ten çok "objektif tenkit"in örneklerini vermişlerdir. Gerçi edebî eserlerinde bazen santimantalizme varan hissi bir davranış göstermişlerdir. Fakat belirli bazı eser, şahsiyet ve akımları ele alırken yer yer eleştirinin objektif ölçülerini ve meselelerini de ihmal etmemişlerdir.

Bu bakımdan Ara Nesil, dönemin gazete ve dergilerinde Fuzulî, Nefi, Şeyh Galip, Abdülhak Hâmit, Recaizade M. Ekrem ve Muallim Naci gibi yerli yazarların yanında Bernardin de Saint-Pierre, François Coppee, Alexandre Dumas Fills, Octave Feuillet ve Victor Hugo vb. gibi Batı edebiyatçılarının biyografilerine yer vermişlerdir. Ayrıca ismi belirtilen yazarların kimi eserleri tanıtmışlar; dönemin moda edebiyat akımları üzerindeki düşünceleri içeren eleştirel makaleler yayımlamışlardır (Babacan 1993: 98-110).

Ara Nesil, eski Türk edebiyatının bazı şairleri üzerinde dururken, onları dil ve anlatım yönünden değerlendirmişler, ayrıca diğer yabancı (Doğulu veya Batılı) edebiyat ve edebiyatçılarla da karşılaştırmışlardır.

Ara Nesil'e göre eski edebiyatımız bizim klasiğimizdir. Avrupalı klasikler kadar mükemmeldir. Bununla birlikte divan şairleri Acem edebiyatı yerine Arap şiirini örnek alsalardı, şiirimiz bugün "müşahede"ye dayanan ve gerçeğe daha yakın olan bir estetik zevke ulaşmış olacaktı. Onlara göre yabancı milletlerin edebiyatlarından etkilenmek tabiidir; ancak aşırıya kaçarak taklide düşmek millî edebiyatın gelişme ve ilerlemesine engeldir.

Her şairi kendi çevresi ve sosyal şartlarına göre değerlendirmek gerekir. Milletlerin edebiyatları devirlerden ve onların silsilesinden meydana geldiği gibi, her devri temsil eden ve aynı zamanda bir "tavr-ı mahsus" sahibi olan "üstat şahıs"lardan oluşur. Eski şairlerimizde de görülen budur.

Ara Nesil, edebiyatı ve onun eleştirisini kendilerinden önceki nesilden ayrı olarak algıladılar. Onlar için edebiyat nasıl estetik bir olgu olarak düşünmüş ve edebiyatı sadece edebiyat olarak kabul etmişlerse, eleştiriyi de artık bağımsız bir tür olarak görmüşlerdir. Bunun için edebiyatın her türünde eser vererek, onun her türünü geliştirme ve güzelleştirme yollarını aramışlardır. Özellikle şiiri doğrudan duygu ve düşüncelerin ifadesi olarak görmüşler, şiirde anlatım şekillerini ve sınırlarını tartışmışlar, romanın konularını genişletmişler, eleştirinin de bağımsız bir tür olmasında büyük çaba göstermişlerdir.

Bu nesil ayrıca gazetenin yanında ve ondan daha fazla sayıda yayımlanan dergiler yoluyla eserlerini ve eleştiriye ilişkin görüş ve düşüncelerini yayımlama fırsatı bulmuşlardır. Böylece edebiyat geniş bir tartışma alanı bulmuş oldu. Örneğin yeni edebiyat taraftarları ile eskiyi devam ettirmek isteyenler; romantiklerle natüralistler arasında geçen tartışmalar gibi.

İşte bu dönemde görülen sanat ve edebiyat çerçevesindeki bu tartışmalar eleştiri türünün doğmasının ötesinde, bu türün alanının genişlemesine de yol açmıştır.

Roman ve hikâye

Ara Nesil'e mensup sanatkârlar, şiir kadar olmasa da roman türünde de eserler kaleme almışlardır. Bu romanların bir kısmı uzun hikâyeden romana geçiş özelliği gösterir. Bu nesil yazarlar arasında Mehmet Celal, Selanikli Fazlı Necip, Fatma Âliye Hanım ve Mustafa Reşit dikkat çeken isimlerdir.

Popüler tarzda romantik ve santimantal romanlar kaleme alan Mehmet Celal'in eserleri, yazıldığı dönemde rağbet görmüşse de sonraki nesiller üzerinde önemli bir etki bırakamamış birer kalem tecrübeleri olarak değerlendirilebilir. İlk romanlarının kaynakları arasında kendi yaşantıları büyük yer tutmaktadır.

Mehmet Celal, ilk gençlik yıllarından itibaren Rum kızı Anna'ya duyduğu derin aşkı hayatının ve sanatının merkezine alarak şiirini kurmaya çalışan bir şair olarak hayatının izlerini iki esere yansıtmıştır. *Venüs* (1886) başlıklı uzun hikâyesiyle *Küçük Gelin* (1893) adlı kısa romanında bu aşkı işleyerek otobiyografik ürünler ortaya koymuştur. Ayrıca *Cemile* (1886), *Margrit* (1891), *Elvah-ı Sevda* (1892), *Bir Kadının Hayatı* (1894), *Zehra* (1894), *Damen-alude* (1895), *Müzeyyen* (1898), *Leman*, İsyan ve *Kuşdilinde* romanları mevcuttur.

Çeşitli yazılarında «romancının hakikate uygunluğu gözetmesinin» gereğinden bahsederek, romancıya âdeta «terbiyevî bir görev» yükleyen Mehmet Celal, eserlerinde bunu gerçekleştirememiştir. Bir romancı olarak sergilediği zaaf, bir şair olarak sergilediği zaafa benzer ve kolay okunur fakat derinlikten ve sanat değerinden mahrum, meziyeti samimiyeti olan eserler vermesine neden olur. Zamanında çok okunan, popüler bir romancıdır. M. Fatih Andı'ya göre (1995b) Mehmet Celal, "romantik maceralarla halkın çok çabuk harekete geçen acıma duygularından faydalanarak" yazan romancılar arasındadır. Andı'ya göre Mehmet Celal, "sade ve akıcı bir dille kaleme aldığı aşk konulu, basit kurgulu, romantik duygulara bolca yer veren roman ve hikâyeler" yazmıştır (3-5).

Mehmet Celal'in romanlarında vaka gevşek, tahlil ve tasvirlerle vaka bağlantısı zayıftır. Bir yazar olarak okuyucuya seslenir, kahramanları karşısında tarafsızlığını koruyamaz ve onları subjektif sıfatlarla niteler. Şiiri gibi romanında da çok şey marazi bir aşk etrafında döner. Yoğun ve ihtiraslı aşk romanlarının vazgeçilmez mevzuudur. Bazı eserlerde bu aşk tabiatın romantik manzaralarıyla iç içe örülerek verilir. Mehmet Celal, *Cemile*, *Elvah-ı Sevda*, *Küçük Gelin* ve İsyan romanlarında köy hayatına yer vermesi bakımından Türk edebiyatının köye açılışında A. Mithat Efendi'den sonra eser veren yazarlar arasında yer almasıyla dikkat çeker. Bunlardan ilki olan altmış sayfalık bir uzun hikâye de sayılabilecek *Cemile*'de olay Antakya'da ve Antakya civarında Asi Nehri kenarındaki bir köyde geçer. Romanda, sevdiği Selim ile evlendirilmek üzere olan Cemile'nin zorba bir ağa olan Numan tarafından köye kaçırılışı ve kendisini Numan'a teslim etmemesi yüzünden Numan tarafından bıçaklanışı, tedavisini yapan Sabit'in de yardımıyla Selim tarafından kurtarılarak mutlu bir evlilik yaşayışları anlatılır. Daha çok halk hikâyesi çeşnisinin ağır bastığı bu eserde Numan Ağa'nın Cemile'yi kendi köyüne kaçırışı ve bir köy evine hapsedişi dolayısıyla olaylar çoğunlukla köyde geçer. Bu yönüyle Cemile de *Karabibik*'ten önceki ilk köy romanları arasında sayılabilir.

Fakat yazarının acemiliğine paralel olarak bu romanda köy mekânları ve köylünün hayatı, olayların çoğunlukla köyde geçiyor olmasına rağmen, çok canlı, etkileyici ve teferruatlı tasvirlerle verilmez. Köy tabiatı ve mekânları

âdeta geri planda soluk bir dekor olarak kalır. Oysa hayatının bir bölümünü, çocukluk yıllarında, babasının görevi dolayısıyla Antakya, İskenderun ve Halep'te geçiren Mehmet Celal'in, romanında bu bölgeyi ve insanlarını daha canlı ve çocukluk anılarından gelen bir birikimin desteğiyle daha teferruatlı anlatmış olması beklenirdi. (Andı 1996: 29-38)

Mehmet Celal, bahsi geçen bu romanlarının yanında uzun ve kısa hikâyelerden oluşan kitaplar da yayımlamıştır. *Hâlâ Seviyor yahut İftirak* (1891), *Vicdan Azapları* (1891), *Oyun* (1892), *Mevid-i Mülakat* (1893), *Ak Saçlar* (1895), *Solgun Yadigârlar* (1899), İskambil (1899), *Sefîd-ser* (1899), *Piyano* (1900), İsmete Taarruz (1900) ve *Zindan Kapısında* (1906) kitaplarını yayımlamıştır.

İlk edebî çalışmalarına Fransız edebiyatından, daha çok Victor Hugo'dan yaptığı tercümelerle giren Selanikli Fazlı Necip, romanlarında Doğu-Batı meselesi, alafranga-alaturka çatışması, tarihî ve cinaî konuları ve modernleşmenin getirdiği problemleri işlemiştir. II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet Döneminde de eser verdiyse de sonraki romanları bu ilk romanlar kadar dikkat çekmemiştir.

Gazeteci ve siyasetçi kimliği ile de tanınan Ali Kemal, uzun hikâye ve roman türlerindeki bazı eserleri, Servetifünun ve daha sonraki dönemlerde basılma imkânı bulabilmiştir. Bunların belli başlıları İki Hemşire (1315), *Bir Sergüzeşt* (1316) ve *Fetret* (1329) ismindeki eserlerdir. İlk iki roman denemesini Halep'teki sürgün yıllarının izlenimleri şekillendirir. Hayatından geniş izler taşıyan *Fetret* ise onun "siyasi, edebî, içtimai görüşlerinin sentezi" durumunda ütopik ögeler taşıyan romanıdır.

Romanlarındaki ahlakçı ve didaktik ögeler olması bakımından Ahmet Mithat Efendi'nin takipçisi durumunda olan Mustafa Reşit'in eserleri konu ve kurgu bakımından bir birine çok benzeyen eserler vermiştir. *Flora* (1885)'da denizin kıyısında bir kayıkta yaralı bulduğu kıza âşık olan şairle kızın ailesinin aşklarına karşı çıkması üzerine kaçmaları hikâyeleştirilir. *Lorans* (1892), karşılıklı aşk ve önüne konan engel üzerine kurulmuştur. Lorans'ın güzelliğine ve terbiyesine âşık olan Pertev, bu aşkına karşılık bulur. Fakat kızını bir Fransız'la evlendirmek isteyen Lorans'ın babası, iki gencin evlenmelerine karşı çıkar. Bunun üzerine Lorans hastalanır ve ölür. *Defter-i Amalim* (1892)'de operada gördüğü kıza âşık olan, daha sonra ona rastlayan, fakat âşık olduğu kızın hastalığı sebebiyle İtalya'da ölmesi karşısında çaresiz kalan bir gencin hikâyesi anlatılır. *Son Salon ve Aşk* (1899)'ta yazar, "o devirdeki salonların ahlak çöküntüsüne sebep oldukları" fikrini işler. Hikâyelerinin olduğu gibi, romanlarının da kurgu bakımından zayıf tarafları vardır. Buna rağmen bazı teknik yenilikleri de bünyesinde barındırır. Örneğin "Bir Askerin Nişanlısına Mektubu" eserinde mektup türünü kurgu unsuru olarak kullanır.

Ara Nesil'e mensup yazarların o dönem dergi ve gazetelerinde yer alan roman ve hikâye hakkında teorik görüş ve düşünceleri şöyle açıklayabiliriz: Ahmet İhsan, roman ve hikâyeyi şiire tercih etmiştir. Ona göre (1303/1887), roman insanın beşerî ve vicdani duygularını yansıtır, bu bakımdan bir toplum için "hakîm" yani filozoftan daha önemlidir. Bu tercih hem şiirin o devirdeki durumuna göre eski edebiyatın kalıplaşmış şekil ve muhtevasına tepki gösterilmesi, hem de Batı etkisiyle müşahhas insana, hayata ve hakikate yönelen bir edebiyat anlayışının iyice yerleşmesi dolayısıyladır. Bunu da en iyi şekilde ancak hikâye ve roman vasıtasıyla gerçekleştirmek mümkündür (78).

Mehmet Münci (1309/1894), romanı birtakım hayallere bağlanarak değil, psikoloji ve fizyoloji gibi bilimlerde olduğu gibi, deney ve gözleme dayalı araştırmalarla elde edilebilecek bilgilerin yardımıyla yaratılan eserler olarak görür. İşte Avrupa'da bu tip romanların çoğalması ve rağbet bulması yüzünden "menakıb-ı hissiye ve vicdaniye fevkalâde ehemmiyet kazanmış", böylece roman okuyucularında "zevk-ı hissî ıttırad-ı tedricî ile tezayüd etmiştir." (44).

Ali Suat ise (1309/1894) romanları "aşk, zaruret, sefalet ve insani fazilet"lerin gözler önüne serildiği birer hayalî sergi olarak görür. Ona göre ister romantik isterse realist olsun romanlarda bazı ortak noktalar vardır. Romanların hepsinde ya bir aşk hikâyesinden veya toplumun en alt tabakası olan fakirlik ve fakirliğin yol açtığı ıstıraplardan, düşkünlüklerden yahut da içine düşülen sefaletin ağırlığı altında ulvi duygularını kaybetmemiş insanlardan söz edilir (13-14).

Mehmet Celal ise (1310/1894), bu gibi belli konularda romanların Türkçeye çevrilmesi ve gazete-dergi sayfalarında tefrika edilmesini kimi okuyucular açısından zararlı bulur. Ona göre çok asabi olanlar, aşırı hayalperestler, öğrenci ve kadınlar, henüz iyiyi kötüden ayırabilecek yaşa gelememiş kişiler roman okumamalıdır. Burada Mehmet Celal, romanı tamamen zararlı bir tür olarak görmekten çok, ahlaki bir endişe taşımaktadır. Onun esas amacı, aşırı bir şekilde bu tip romanlara sarılıp rağbet eden ve bu yüzden dersleri, kocası ve ailesi ile yeterince ilgilenemeyen kişilerin dikkatini çekmektir. Nitekim aynı yazının devamında yazar edebiyatı, şiir ve hikâyeyi toplum için faydalı bulduğunu, bu tip eserlerin ise belli bir yaş ve eğitimden sonra okunabileceğini, zaten medenî insan" olmanın bunu gerektirdiğini söyler (18-20).

Ara Nesil'e göre roman yazmakta asıl amaç, insanın duygu, düşünce ve hayallerini, araştırma ve gözleme dayalı tasvirlerle ortaya koymaktır. Onların sık sık tekrarladığı "tetkik", "tasvir", "tecrübe", 'hakikat" kelimeleri edebiyatımızın romantizmden realizm ve natüralizm'e doğru bir sıçrama yapmaya hazırlandığını açıkça göstermektedir.

Bilindiği gibi Ara Nesil, çeviri romanların yayımının arttığı bir dönemdir. Yayımlanan bütün gazete ve dergiler tefrika romanlarla doludur. Ancak bu romanların çoğu Batı'nın büyük romancılarının tanınmış eserleri arasından değil, çoktan devrini kapatmış, boş hayallerle dolu üçüncü sınıf veya popüler romanlardır. İşte bu durum kimi Ara Nesil eleştirmenlerinin dikkat ettiği bir konudur.

Örneğin Ahmet İhsan, bu yanlış çeviri seçimini romanın bizde henüz yeni tanınmasına ve emekleme devresinde oluşuna bağlar. Ona göre roman okuyucusunun okuya okuya olgunlaşacağını, zamanla boş hayaller yerine "toplumun aynası" durumunda olan eserler aramaya başlayacağını, ancak bunun için de zamana ihtiyaç olduğunu, acele edilmemesi gerektiğini ifade eder (1303/1887: 79).

Tiyatro

Bu nesle mensup yazarlar, tiyatroya diğer türlere göre daha az yer vermişlerdir. Ortaya konan eserlerde daha çok aşk ve evlilik konusu ele alınmıştır. Bu eserlerde genellikle gençlere evlilik hususunda söz hakkı verilmemesi bir problem olarak işlenir. Bu nesil yazarları ayrıca dönemin dergi ve gazetelerindeki yazılarında tiyatro türünün tanımı, toplum üzerindeki fonksiyonu, önemi, ferdin ahlak, terbiye ve kültür bakımından gelişmesindeki rolü üzerinde de durmuşlardır.

Onlara göre tiyatro, toplumun ilerlemesi bakımından yararlı bir araçtır. Bununla birlikte bireyin ahlaki ve fikrî olgunluğa erişmesi için de tiyatroya çok önemli bir görev düşmektedir. Tiyatro insanın başından geçebilecek çok olayları, çeşitli karakterleri yansıtma yoluyla izleyenlerin "ders-i ibret" almalarını canlı ve somut bir şekilde temin eder. Diğer önemli bir görev de tiyatronun eğitim aracı oluşudur. Zira tiyatro, insan ve toplumun bilim, sanat ve ahlaki bakımlardan gelişmesine hizmet eder. Eğitim ve kültürün tiyatro aracılığıyla geliştirilmesi aynı zamanda bireyin ahlaki bakımdan olgunlaşmasını sağlamak "tehzib-i ahlak" demektir. Bu bakımdan Ara Nesil mensupları, tiyatroyu bir sahne sanatı ve saf bir edebiyat türü olmanın ötesinde, sosyal bir fonksiyon görevini taşıyan, birey ve toplumun eğitimine yarayan bir araç olarak görürler. Böylece onlar tiyatronun "faydalı bir eğlence" olması düşüncesiyle toplumun ahlaki, fikrî ve siyasi olgunluğa erişmesine büyük hizmeti olacağını söyleyen Namık Kemal'le hemen hemen aynı görüşü paylaşırlar. Kaldı ki tiyatronun hem bir edebiyat türü, hem de sahne sanatı olarak "tehzib-i ahlak"a hizmet edeceği düşüncesi ilk tiyatro yazar ve tenkitçilerinden itibaren kabul edilmiş ortak bir görüştür. Ara Nesil bu görüşle sadece bu devrin yorumunu getirmiştir.

Tiyatro konusunda bazı yazarlar ise, tiyatro ve mevcut tiyatro binalarının durumuna dikkati çekmişler ve Avrupa'daki binaların düzenli oluşu ve güzelliğinden bahsetmişler, bizdeki tiyatro salonlarının ise kahvehanelerden farksız olduğunu ifade etmişlerdir. Bunun yanında tiyatro binalarının nasıl olması gerektiği hakkında görüşlerini açıklamışlardır. Son olarak da geleneksel sahne ve temaşa sanatlarımızdaki müstehcenliğe kaçan sözlerin kullanılmasından dolayı anne-babaların çocukları bu gibi oyunları izlemeye getirmeden önce daha dikkatli olmalarını önermişlerdir.

Bu dönemde eser kaleme alan yazarları ve eserlerine kısaca göz atacak olursak ilk olarak Abdülhalim Memduh, manzum bir eser olan *Bedriye* (1304)'de iki farklı sosyal tabakadan insanın yaşadığı aşk tutkusu ve karşısına çıkarılan sosyal statü farkının yol açtığı facia ele alınır. Bu konu daha önce tiyatromuzda Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk*, Abdülhak Hâmit'in İçli Kız ve Recaizade M. Ekrem'in *Vuslat* adlı tiyatro eserlerinde işlenmiştir. A. Memduh'un Nâlân (1302) ve Ümitsiz Mülakat Yahut İstifade-i İbret adlarında iki tiyatro eseri daha vardır.

Bu nesle mensup yazarlardan İbnürreşad Ali Ferruh'un *Huşenk* (1303) isimli eserini de zikretmeliyiz. Ayrıca yine bu dönem yazarlarından Mustafa Nuri'nin kadın karakterlerin ön plana çıktığı *Büyücü Karı yahut Teehhül-i Cebrî* (1301) adlı oyununda köy dekoru içerisinde karı koca arasındaki karşılıklı güven ilişkisi ele alınır.

Nabizade Nazım'ın *Hoşnişin veya Cihanda Safa Bu mudur?* adlı manzum oyunu *Ceride-i Havadis* gazetesinde (1883) tefrika edilmiş, ancak kitaplaşamamıştır. 1912 yılında sahneye konulduğunda yazılan bir eleştiri yazısından (A.M. Efendi, 1912) eserin konusunu şöyle anlayabiliyoruz: Yirmi yedi yıllık eşinin üzerine ikinci evliliğini yapan birinin bilmeyerek Paris'te öğrenim görmekte olan oğlunun nişanlısıyla evlenmiş olması aile fertlerinin karşısına çıkmaz bir yol dikilmiştir.

Kaynakça

Abdülgani Sena (1310/1895), "Edebiyat", *Hazine-i Fünun*, nr. 27 (29 Kanun-ı Evvel 1310/10 Ocak 1895): 214-215.

Ahmet İhsan (1303/1887), "Roman Nedir", *Umran*, nr. 7 (12 Kanun-ı Evvel 1303/24 Aralık 1887): 78.

Aktaş, Şerif (1980), "Edebiyatımızda Geçen Asrın Sonunda Mutavassitin Gurubunun Edebî Düşüncesi Hakkında", *Birinci Milli Türkoloji Kongresi Bildirileri, Tebliğler,* İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yay.

Aktaş, Şerif (1990), "Ali Kemal", *Büyük Türk Klasikleri*, C. X, İstanbul: Ötüken Yay.

Ali Ferruh (1300/1885), "Evzan-ı Milliyenin Terkiyle Evzan-ı Aruziyenin Kabulü", *Mirat-ı Âlem*, nr. 15-16: 118-119.

Ali Kemal (1310/1894), "Bir Numune-i Tenkid", *Mekteb*, nr.9 (21 Nisan 1310 / 3 Mayıs 1894): 414.

Ali Suat (1309/1894), "Muhsin Bey", *Mekteb*, nr. 1 (30 Kanun-ı Evvel 1309/11 Ocak 1894): 13-14.

Andı, M. Fatih (1995a), *Ara Nesil Şairi Mehmet Celal Hayatı Görüşleri, Şiirleri,* İstanbul: Alfa Yayınevi.

Andı, M. Fatih (1995b), "Mehmet Celal ve Romanı Üzerine", *Mehmet Celal-Küçük Gelin,* İstanbul: Enderun Kitabevi.

Andı, M. Fatih (1996), "Türk Romanında Köye Açılma ve Mehmet Celal'in Romanları", İlmî Araştırmalar, 2: 29-38.

Andı, M. Fatih (1997), *Servetifünun'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri*, İstanbul: Kitabevi Yay.

Aygün, Özcan (1996), "Doğumunun 130. Yıldönümünde Abdülhalim Memduh", *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 3: 12-15.

Babacan, Mahmut (1993), *Ara Nesil'de Tenkid*, İstanbul: İÜ, DT.

Babacan, Mahmut (2003), "Ara Nesil'de Tenkit", *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı*, 77-79: 71-85.

Birinci, Necat (1981), *Menemenlizade Mehmet Tahir, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: İÜ, DT.

Birinci, Necat (2000),"Ara Nesil Edebiyatı", *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, İstanbul: Kitabevi Yay.

Gariper, Cafer (1997), *Ara Nesil Şairi Recep Vahyi*, İstanbul: İÜ, DT.

Gariper, Cafer (2013), "Türk Edebiyatında Ara Nesil Devresi", *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış,* (hzl. Metin Kayahan Özgül), Ankara: Kurgan Edebiyat Yay.

Halit Safa (1311/1896), "Tenkid", *Mekteb*, C. IV, nr. 23 (22 Şubat 1311 / 6 Mart 1896): 354-355.

Kalan, Gülsev (2012), *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Şiir incelemeleri Ara Nesil ve Servet- i Fünun Dönemi Şairleri, Şiirleri ve Yapılmış Çalışmalar,* Çanakkale: 18 Mart Üniversitesi, DT.

Kaplan, Mehmet (1971), *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet* Eser, İstanbul: Dergâh Yay.

Karaca, Alaaddin (1990), İsmail Safa, Ankara: KB Yay.

Mehmet Celal (1304/1888), *Mürüvvet*, nr. 106 (22 Haziran 1304/4 Temmuz 1888).

Mehmet Celal (1310/1894), "Roman Mütalaası", *Maarif*, nr. 159 (18 Teşrin-i Sani 1310/30 Kasım 1894): 18-20.

Mehmet Münci (1309-1884), "Edebiyat-ı Garbîye-Octave Feuillet", *Mekteb*, nr. 1 (30 Kanun-ı Evvel 1309/11 Ocak 1894): 44.

Mehmet Ziver (1302/1886), "Münakaşat-ı Edebiyemize Dair...", *Gülşen*, nr. 14 (1 Mayıs 1302 /13 Mayıs 1886): 54.

Mehmet Ziver (1302/1886), *Gülşen*, nr. 15 (8 Mayıs 1302/20 Mayıs 1886): 59.

Mehmet Ziver (1305/1888-89), "Edebiyat-Asar", *Muhit*, nr. 2 (1305/1888-1889): 27.

Mehmet Refet (1310/1894), "İntikad", *Hazine-i Fünun*, nr. 52 (23 Haziran 1310 /5 Temmuz 1894): 415-416.

Mehmet Refet (1311/1895), "Bir Kritik", *Maarif*, C. VII, nr. 204 (9 Teşrin-i Sani 1311/21 Kasım 1895): 462.

Menemenlizade Mehmet Tahir (1301/1884), "Bir Mektup Yolunda Birisine....", *Güneş*, nr. 6 (1301/1884): 254.

Menemenlizade Mehmet Tahir (1302/1886), "Edebiyatımıza Dair Bir İki Söz", *Gayret*, nr. 11 (14 Mart 1302/26 Mart 1886): 42.

Nabizade Nazım (1303/1887), *"Şairiyet", Manzara*, nr. 4 (15 Nisan 1303/27 Nisan 1887): 45-46.

Nureddin Ferruh (1311/1896), "Kafiye", *Servetifünun*, nr. 258 (8 Şubat 1311/20 Şubat 1896): 374-375.

Nureddin Ferruh (1312/1896), "Şiirde Şekiller ve Kafiyeler", *Mektep*, nr. 30 (11 Nisan 1312/23 Nisan 1896): 469-470.

Önal, Mehmet (1988), "Mehmet Celal ve Şiirleri", *Türk Kültürü*, 26 (303): 421-427.

Özgül, Metin Kayahan (1997), *Metnin Gölgesi Şiire Düştü-Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Özgül, Metin Kayahan (2000), *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*, Ankara: TDV Yay.

Özsarı, Mustafa (2007), *Müstecabizade İsmet, Hayatı ve Eserleri Üzerinde Bir İnceleme*, İstanbul: 3F Yay.

Recaizade M. Ekrem (1884), *Takdir-i Elhan*, İstanbul.

Şahin, İbrahim (2004), *Selanikli Fazlı Necip'in Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Bilge Kitabevi.

Uzun, Mustafa (1989), "Ali Kemal", *DİA*, 2: 405-408.

Yalçın-Çelik, S. Çelik (2003), "Nabizade Nazım'ın Eleştirmen Kimliği ve Eleştiri Yazıları", *Türkbilig,* 6: 127-143 .

Servet-i Fünun Topluluğu (1876-1901)

Ramazan Korkmaz

Tarihî, sosyo-kültürel bağlam

BÜTÜNSEL ve pratik anlamıyla, yüzü dünyaya dönük insanlar yetiştirme projesi olan Tanzimat, kısa zamanda kendi amaçlarına yönelik sosyal, siyasi ve edebî bir söylem (discourse) yaratmayı başardı. Osmanlı modernleşmesinin öncüleri de sayılan Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi sanatkârlar; edebiyatı, toplumun aydınlanması, gelişmesi ve çağın ruhuna uygun bir hedefe yönelmesi için bir araç olarak gördüler ve konuşma diline yakın bir sadelikte kaleme aldıkları şiir, piyes, roman ve özellikle gazete yazılarıyla bu amaca hizmet ettiler. Halk, edebî eserlerde vülgarize biçimiyle de olsa "hürriyet", "milliyet", kimlik ve "vatan" düşünceleri ile karşılaştı ve kendisi, dili, kimliği ve tarihi üzerinde düşünmeye başladı.

Yenileşme sürecinde görülen ve Türk sosyal yaşantısında bir fenomen olarak yerini almaya başlayacak olan gazetecilik; güncel konularda halkı bilgilendirmenin yanı sıra, yeni tür ve düşüncelerle de birleşerek Türkçenin gelişmesine ve metinlere akmasına da zemin hazırladı. Gazeteciliğin pratik yaşama yönelik Türkçe düşünme refleksini geliştirmesi, edebî anlamda üretilen konuların, temaların ve tiplerin Türkçeleşmesine de katkıda bulundu. Her ne kadar kitabın önsözüne "bi'l-iltizam lisan-ı avam üzre kaleme alınmıştır!" notunu düşse de; görücü usulüyle evlenmeyi mizah yoluyla hicveden ve halkı kendi kültür değerleri üzerinde düşünmeye davet eden *Şair Evlenmesi* (1859), edebiyatın yeni ve daha yerel bir çizgide devam edeceğinin işaretlerini de verir.

Tanzimat'ın birinci dönemine (1859-1876) ait sanatçıların halka doğru giden bu tavrı; kısa sürede yenilgiye dönüşen 1876'daki Türk-Rus Savaşı ve Meclis-i Mebusan'ın kapatılması ile kesintiye uğrar. Ağır savaş koşulları dolayısıyla basın üzerinde yoğun bir sansür uygulanmaktadır. Gazetecilik, her gün yapılan ve uzun süren denetimler karşısında geriler ve bunun yerini daha geniş zamana ihtiyaç duyan dergiciliğe bırakır. Devletten büyük oranda destek alan ve "siyasetten başka her şeyden" notuyla yayımlanan dönemin dergileri, doğal olarak siyaset dışılığı benimser ve bireysel duyarlılıkları öne çıkarır.

Hâmit-Ekrem-Sezai Mektebi olarak da bilinen Tanzimat edebiyatının ikinci dönem sanatçıları; Sultan Abdülhamit'in baskıları ve daha çok da mizaçları ve yetişme tarzlarının itilimleriyle toplumsal sorunlardan kaçarak kendi içsel deneyimlerine, duyumlarına yönelirler. Sanatın pratik yarara yönelik bir araç olarak kullanılmasına pek taraftar olmayan bu nesil, pratik ve teorik bağlamda Avrupai tarzda bir edebiyat yaratmak isterler. He ne kadar *Talim-i Edebiyat* merkezli teorik çalışmalarıyla Recaizade Mahmut Ekrem, şiir ve oyunlarıyla Hâmit, roman ve öykü denemeleriyle Samipaşazade Sezai, Avrupaileşme yolunda epey çaba sarf etseler de Türk edebiyatı bu anlamdaki ilk meyvelerini Servet-i Fünun Döneminde verecektir. Bu nedenle Sevet-i Fünun edebiyatı, 1950'li yıllara kadar daha çok "Edebiyat-ı Cedide" (Yeni Edebiyat) adıyla da anılmıştır.

Servet-i Fünun'u yeni (cedit) yapan en belirgin nitelik; şiir ve roman türlerinde alınan mesafenin somut bir biçimde ve birbirini takip eden farklı örneklerle ortaya konmasıdır. Servet-i Fünun'dan önceki dönemlerde, Tanzimat'ın birinci ve ikinci kuşak sanatçıları yanı sıra Ahmet Mithat ve Mizancı Murat denemeleri de; gerek şiir, gerekse anlatı türlerinde yeni atılımların yapılmasına uygun zeminler hazırlamış idiler. Şüphesiz Sevet-i Fünun'un başarısında, sanatçıların kişisel duyarlılık potansiyelleri, yetişme tarzları ve birikimleri kadar, 40 yıllık yenileşme deneyiminin de büyük katkısı vardı.

Ancak Sevet-i Fünun edebiyatı, kendisi gibi edebî toplaşmaları uzun etkiler zinciri ile birbirine bağlayarak ekol veya akıma çevirebilecek bir düşün zemininden yoksundur. Yaklaşık kırk yıllık bir Batılılaşma sürecinin çoğu zaman birbiriyle çelişen insicamsız düşünceleri ile beslenen Sevet-i Fünun; köklü, sistematik bir düşünsel altyapısı olmak yerine; parçalanma sürecindeki imparatorluk aydınının Batılı düşünceye yönelik ikinci elden edindiği bilgi kırıntıları, devrin yönetimince uygulanan sansürler, sürgünler ve daha çok bu baskı atmosferinin besleyip büyüttüğü kötümser mizaçlarca yönetilen bir edebî toplaşma hareketidir.

Sevet-i Fünun edebiyatı hakkında yapılan bazı değerlendirmelerde, bu hareketin ana karakteri, yalnızca 'Sultan Abdülhamit'in baskıları ile izah edilmeye çalışılır. Ancak bu görüş(ler), her şeyi bir şeyle izah etme kolay-

lığını ve tek yanlılığını taşıyan eksik bir değerlendirme biçimidir. Devrin siyasi baskılarının sanatçılar üzerindeki yıkıcı etkisini elbette kimse inkar edemez. Ancak, sanatın nihayette 'bir mizacın arkasından dünyayı seyretmek' olduğunu da unutmamalıyız.

Mizaç, sanatçının dünyaya bakışını yönlendiren en temel güçtür. Onu dünyanın üzerine yürüten de, dünyayı kendi üzerine kışkırtan da; yaratıcı şizofren olarak tanımlayabileceğimiz sanatçının mizacıdır. Diğer tüm dış etkiler, bu kişilik mitinin alacağı tavra göre yorum kazanacaktır. Öyle ki, aynı ekolün, hatta aynı toplaşmanın içindeki sanatçıların aynı olaylara verdikleri tepkiler bile birbirine tamamen zıt karakter taşıyabilmektedir. Sözgelimi, Tanzimat'ın birinci kuşak sanatçılarından Namık Kemal ve Ziya Paşa, yenilikçi düşünceleri dolayısıyla aynı gerekçelerle İstanbul'dan uzaklaştırılmalarına tamamen farklı tepkiler verirler. Ziya Paşa, kararsız, zayıf kişiliği ve kötümser mizacıyla; Babıâli'den kovulduğunu, kendini sürdüklerini, zalimce haksızlığa uğradığını, dolayısıyla dünyanın ve zamanın kötü olduğunu söyleyip bir bakıma lanetler yağdırdığı talihine küserken; Namık Kemal, gür sesi ve mücadeleci kişiliği ile bu haksızlıkları yapanları adeta yok farz ederek: "Görüp ahkâmı asrı münharif sıdk u selametten / Çekildik izzet ü ikbal ile bab-ı hükumetten" der.

Namık Kemal, bu beyitte; kendini baskının nesnesi durumuna getirmek isteyenlerin varlığını kökten reddeder ve birey kimliğini; bilinçli, iradeli seçimleriyle kurulu eylemlerinin öznesi olarak tanımlar; "Devrin yöneticilerinin doğru yoldan çıktıklarını gördüm ve bu nedenle hükûmetten ayrıldım." der. Oysa Ziya Paşa "Beni kovdular!" "Sürdüler!" diye sızlanır, bahtsızlığından yakınır; hatta bundan dolayı edebî anlamdaki görüşlerini bile değiştirir; yeniden eskiyi savunur. Ateşin karakteri ile tam bir ihtilalci potansiyeli taşıyan Namık Kemal, savunduğu düşünceler uğruna çile çekmeyi, savaşmayı, ölümü bile göze alır; daha iradi, bilinçli ve sorgulayıcı bir aydın duruşu sergiler. Yanlış yola gidenlerle ikbal için aynı yere gitmenin vahim sonuçlar doğuracağına inanan Namık Kemal, olaylar karşısında sadece seyirci kalmaz; tekpiler verir, durumu değiştirmek üzere harekete geçer; "Çekildik izzet ü ikbal ile bab-ı hükumetten" diyerek iradi bir insanın seçimlerindeki sorumluluğa işaret eder. İnsan seçtikleriyle var olur. Önemli olan, geçici hevesler için sürünün peşinden yanlış bir yolda gitmek değil; insan kimliği ve iradesiyle varlığını ortaya koyup doğru bildiği yolda ilerlemektir.

Namık Kemal'in bireyci değerlere çok yakın bu tavrı, toplumcu kimliği içinde kolayca ihtilalci bir karaktere dönüşür ve yapılan bütün baskılara, sürgünlere rağmen ihtilalci düşüncelerinden dönmez. *Vatan Yahut Silistre* piyesinin Gedikpaşa'da sahnelenmesinden sonra (1 Nisan 1873); yurtseverlik duyguları galeyana gelen seyircilerin yürüyüşleri, marşlar söyleyip slogan atmaları ve daha sonra piyes hakkında *İbret*'te çıkan yazıların endişelendirdiği "Saray", onu Magosa'ya sürdüğünde bile, şu beyti söyler: "Zalim olsa ne rütbe bî-perva, yine bünyad-ı zulmü biz yıkarız! / Merkez-i hâke atsalar da bizi kürre-i arzı patlatır çıkarız!"

Zalim ve zulmü, hangi derecede, ne rütbede olursa olsun; ateşin karakterli bir ihtilalcinin korkusuzluğu önünde yıkılmaya mahkûmdur. Öyle ki, bu ateşin karakter, değil Magosa'ya veya Fizan'a sürülmek, yerkürenin merkezine (merkez-i hâk) atsalar da bütün dünyayı infilak ettirir yine de çıkarız, diyebilmektedir. Namık Kemal, yok olma tehdidiyle kuşatılan bir toplumun yaşama refleksi olarak öne çıkar; bu ateşin karakter, çağının yanan ruhudur. O, sıradan bir insan olmaktan çok, gelecek özlemlerinin biçimlendirdiği toplumsal bir arketip değeridir ve bütün gücüyle "Yerkürenin merkezine atsanız da bizi, yine de dünyayı patlatır çıkarız." diyerek susturulmazlığını, durdurulamazlığını ve dünyaya sığmazlığını haykırır.

Böyle bir atılımın ana hedefi, kitleleri kendisi ve dünya hakkında bilinçlendirmek; bazı kavram ve mevhumları bir ihtiyaç olarak duymalarını sağlamaktır. Zira üzerinde büyük paylaşım planlarının yapıldığı ve son yüz elli yılda daha çok dünya siyasetindeki güç dengeleri dolayısıyla ayakta kalabilen Osmanlı'nın kendi varlığı ve dünyanın ne'liği hakkında hemen hiç bir fikri yoktur. Toplum, bütün bilinçaltı refleksleri ve yaşama içgüdüleri ile savaşmak üzere cephelere koşuyor, savaşıyor, ölüyor; ama bütün bu olanların dünya gidişatındaki yerini, anlamını ve sonucunu bilemiyor, kestiremiyordu. Büyük bir panik ve bozgun havasının hâkim olduğu bir zamanda Namık Kemal, toplumsal bilinçaltının refleksi olarak bütün bir toplum adına düşünür, konuşur ve üzülür; "Bais-i şekva bize hüzn-ı umumidir Kemal / Kendi derdi gönlümün billah gelmez yadıma". Bu iki dize, Tanzimat'ın birinci kuşağına ait toplumcu misyonu vurgulamak kadar, Namık Kemal'in kendini toplum için feda eden çağdaş bir Promete görünümünü de tamamlar. Toplumun, kendini büyük bir tehdit altında hisseden varlığı, Namık Kemal'i kendi adına öne sürer. Böyle bir 'maşerî değerler bütünü'nce öne sürülen kişinin, kendi bireysel dertlerini düşünmesi, elbette mümkün olmayacaktı.

Oysa Tanzimat'ın ikinci kuşak sanatçılarından Abdülhak Hâmit, imparatorluk güneşinin batışına Namık Kemal'le birlikte tanık olmasına rağmen *Makber*'in ön sözünde; "Ben, bu şiirleri kendim okuyayım diye yazdım." (Tarhan 1982: 3) diyebilecek kadar, varlığını toplum sorunlarına karşı kapayabilecektir.

Siyasi baskıların gerçekten sanatçıları "susturucu", "içe yönlendirici" ve "kötümser kılıcı" etkileri vardır. Fakat sosyal bilimlerde her olay-durum, her zaman aynı sonuçları doğurmaz, hatta aynı olay, aynı devirde yaşayan insanlarda bile birbirine zıt tepki biçimleri de geliştirebilir. Nitekim Tanzimat'ın birinci ve ikinci kuşağı arasındaki fark, bu iki örnekte belirgin bir şekilde görülmektedir.

Birincide kendini toplum için unutan, feda eden bir Promete imgesi; ikincide, içine battığı sorunlar yüzünden kendini dünyaya kapatan, yalnız, mutsuz ve biraz da egoist bir "ben" vardır. Tanzimat'ın ikinci nesline ait

olan ve yaşamın acımasız yüzü karşısında çaresiz duran bu "mutsuz ben", tüm oluşları kendisini tükenişe sürükleyen sürecin bir parçası sayar; durdurulamazlığını sorguladığı ölüm fikri, bu yüzden Hâmit'in şiirlerini kuran ana izlek niteliğiyle karşımıza çıkar.

Namık Kemal ise, ölümü düşünmez bile; bu ateşin karakterin yüzü, iradi bir insan olarak daima yaşama dönüktür. Etkin ve biçimlendirici bir kişilikle ölümü eylemsizlik olarak görür; "Felek bütün esbab-ı cefasın toplasın gelsin / Dönersem kahpeyim millet yolunda bir azimetten".

Sevet-i Fünun kuşağı, Tanzimat'ın bu birinci kuşak sanatçılarından çok ikinci kuşak sanatçılarının hazırladığı edebî zevk ortamı içinde büyürler. Hâmit-Ekrem-Sezai Mektebi diye bilinen bu kuşak, "büyük ihtiras ve ıztıraplar devri" (Kaplan 1987: 13) olarak da adlandırılır. Bu kuşağın asıl önemi, sanatın işlevini pragmatik bir anlayıştan daha estetik bir düzeye çekme çabalarında aranmalıdır. Hâmit, insanımızı, ölümün çıplak yüzü ile ilk defa karşı karşıya getiren bir sanatçıdır. Daha önce geleneğin ve dinin, ölümün korkunçluğunu gizlediği yüceltim (sublime) örtüleri, Hâmit tarafından çekilir ama bu yok edici gücün başedilemez ve ertelenemezliği karşısında şair şaşkınlığa düşer;

Eyvah!.. Ne yer, ne yar kaldı,
Gönlüm dolu ah u zar kaldı.
Şimdi buradaydı gitti elden,
(…)
Baki o enis-i dilden, eyvah!..
Beyrutta bir mezar kaldı.
(…)
Bildir bana nerde, nerde Yarab?
Kim attı beni bu derde Yarab?
(…)
Almaz bunu havsalam, hayalim
(…)
Bu sıfır nedir hisab içinde.
Erkam ona inkılab içinde.

Ölüm, bütün sayıları yutan bir sıfır gibi, yaşamın anlamını yok etmektedir. Hâmit, Tanrı'dan bunun anlamını veya anlamsızlığını soruyor: "Bu sıfır nedir hisab içinde?". Mezarın, insan varlığını ve yaşamın tüm kutsal anılarını yutan sessizliği karşısında ürken şairin, Tanrı'dan çok ikna edici cevaplar aldığı söylenemez. Zira ölüm, sonuçta yine bütün sayıları kendisine çeviren sıfır gibi, hiçlik imgesidir ve hakkında tüm söylenenlere rağmen gerçek olarak karşıda durmaktadır.

Hâmit için ölenler, hiçlik vehmini kamçılayan ölümle pençeleşmek ve onu metafizik açıdan sorgulamak için birer araçtır. Ölüm, her ne kadar geleneksel söylemle yüceltilse de, daha çok yalın ve çıplak yüzü ile şairin karşısındadır.

Recaizade Mahmut Ekrem ise, ölümün önlenemezliğinden, ertelenemezliğinden ve bizzat yok edici etkisinden söz etmek yerine, kaybettiği aile üyeleri arkasından gözyaşı döker ve ağıtlar yakar;

> Bir gün silinir seng-i mezarındaki namın,
> Lakin seni ruhum ebedi yad eder ağlar
> 'Eyvah Nijadım!..' diye feryad eder ağlar.

Ekrem için ölümün kendisi değil, aldıkları daha ön plandadır. Tanpınar'ın o güzel ifadesi ile "kader, bu talihsiz babayı boş yere üst üste dener" (Tanpınar 1988: 482). Ekrem'in Sevet-i Fünun üzerindeki asıl etkisi hocalık yönüyledir. *Talim-i Edebiyat* yazarı, şüphesiz devrin en büyük edebiyat otoritesidir ve Batı edebiyatından esinlenerek kurmak istediği edebiyat teorisiyle; Sevet-i Fünun neslinin hazırlayıcısı ve kuramsal yönden yegâne referans kaynağıdır.

Tanzimat'ın ikinci kuşak sanatçılarına ait bu hiçlik ve boşluk duygusu, yaşama olan inancı sarsan bir karamsarlıkla Sevet-i Fünun neslini etkileyen, besleyen en temel değerlerden birisidir. Fikret ve Cenap'ın; yaşamın kısacık ve kutsal doyulmazlığı ile ölümün korkunç görünümünü karşılaştırdığı "yosunlu kabr", "kabri hazin", "mezar ömr" ve "boş mezar" imgeleri; Hâmit ve Ekrem'in ölüm sorgulamalarından esinlenir.

Abes-muktebes tartışması ve Servet-i Fünun'un oluşumu

Edebî haraketleri tek bir etki kaynağına bağlayarak açıklamanın kolaycılığını bir yana bırakmakla birlikte, bu toplaşmaların ve değişimi zorlayacak niteliksel birikimlerin, çoğu kez basit tartışmalar veya sıradan olaylarla gün yüzüne çıktığını söylemeliyiz.

1896 yılında Hasan Asaf adlı bir gencin, devrin önemli dergilerinden ve bir ara Fikret'in de yazı işlerini yönettiği (1894) *Malumat*'ta "Burhan-ı Kudret" adlı bir şiiri yayımlanır. Şiirdeki; "Zerre-i nurundan iken muktebes / Mihr ü mehe bakmak abes" beyti, tıpkı I. Dünya Savaşı'nı başlatan ve milyonlarca insanın ölümüne neden olacak basit bir cinayet hadisesi gibi "bardağı taşıran son damla" işlevi görür.

Eski şiir taraftarları, Hasan Asaf'ın henüz kafiyeyi dahi bilmediğine dair eleştirilerde bulunurlar. Zira eski şiirde, kafiye oluşturacak sözcüklerin yazılışlarının aynı harflerle kurulması gerekiyordu. Oysa Hasan Asaf'ın şiirinde ilk sözcük "muktebes"in son harfi sin (س) ile ikinci "abes"in son harfi ise peltek se (ث) ile bitmekte idi. Bu anlayışa göre "Burhanı Kudret" manzumesi kuruluş açısından biçimsel bir sakatlık taşıyordu. Hasan Asaf,

Recaizade Mahmut Ekrem'i referans göstererek "şiirin göz (basar) için değil kulak (sem') için olduğu" fikriyle kendini savunur.

Bu basit olay, aslında onlarca yıldır devam eden eski-yeni kavgasının, daha sistemli tartışmalar ve gruplaşmalarla belirginleşmesine yardım eder. Yenilikçi grup, Ekrem'in inisiyatifi ile *Servet-i Fünun* dergisi etrafında toplanır. Ekrem, Galatasaray'dan (Mekteb-i Sultani) öğrencisi Tevfik Fikret'i derginin başına getirir (7 Şubat 1896). Savunma nitelikli de olsa böyle bir toplaşma, güçlerini birleştiren yenilikçi kanada, herkesin dikkate alacağı bir vizyon sağlar ve bu bağlamda Sevet-i Fünun Dönemi etkin bir biçimde başlamış olur.

Bütün bunlardan hareketle Sevet-i Fünun edebî toplaşmasını biçim ve içerik düzleminde hazırlayan genel koşulları şöyle sıralayabiliriz;

1) Son yüz elli yıldır sürekli gerileyen, toprak kaybeden ve ölümcül kopmalarla sarsılan Osmanlı İmparatorluğu'nun vahim durumu: Zira, dışarının "Hasta Adam" nitelemesi, devletin kendisi kadar, bu tükenişi en üst düzeyde ruhlarında duyumsayan ve bilinçaltlarında korkunç yıkım travmaları yaşayan devrin aydınlarını da nitelemekteydi. Devrin hasta ruhu, Sevet-i Fünun edebiyatının temel içerik malzemesi olacaktı.

2) 1876'da başlayan Türk-Rus Savaşı ve Meclis-i Mebusan'ın kapatılarak yoğun bir baskı ve sansür dönemine girilmesi. Baskı ve sıkı denetim, dönem sanatçılarını daha da içlerine çekilmeye zorlar. Zira büyük oranda devletin desteği ile çıkan dergilerdeki "siyasetten başka her şeyden" serlevhası, devrin yazı hayatını biçimlendirecek temel bir ilke idi.

3) Bu sansür dönemi, gazetecilikten dergiciliğe geçişin başlangıcı olacak ve ifade araçları değişince metinsel içerik de değişerek, toplumsal hizmet endişesi yerine bireysel duyarlılıklara yönelecekti.

4) Gazeteden dergiciliğe geçiş, Tanzimat'ın ilk dönemlerindeki halka yönelik sade dil tasavvurlarından vazgeçilmesine ve topluma kapalı daha öznel bir dil anlayışının doğmasına neden olacaktı. Nitekim Servet-i Fünun'un ağdalı dili, böyle bir geçişle yakından bağlantılı idi.

5) Kalemlerde düzenli bir eğitim görmeden yetişmiş önceki kuşaklara nazaran, kırk yıllık Batılılaşma deneyimlerini arkalarına alan ve mekteplerde okuduklarıyla daha donanımlı olan Sevet-i Fünuncuların, Batı edebiyatı ile doğrudan temas etmeleri, *mektepli* olmaları, onları toplumsal yaşamın gerçeklerinden uzaklaştırmıştır. Oysa Tanzimat'ın birinci kuşak sanatçıları kalemlerde yetiştiklerinden toplumsal sorunların bizzat içinden gelmekte idiler. Mehmet Kaplan, Sevet-i Fünuncular için "Mektep ve kitaplar, onları hayata uymaktan alıkoymuştur." (Kaplan 1987: 34) der ki doğrudur. Mektep ve kitapların onları hayata uymaktan alıkoyması, toplumdan koparması; özellikle anlatı türlerinde, sosyal görev ve işlevlerinden arındırılmış kişi

ve olay kurgularıyla çok eleştirilen Sevet-i Fünun'a ait izole bir anlatımın ortaya çıkmasına neden olacaktır.

6) Ekrem'in Batı'daki retorik kuramcılardan mülhem edebiyat estetiği ile ilgili; "Her mevzun ve mukaffâ lakırdı şiir olmak lazım gelmez…her şiir mevzun ve mukaffâ bulunmak iktiza etmediği gibi." (Ekrem 1886: 10). "Kafiye basar (göz) için değil sem (kulak) içindir." (Parlatır 1995: 277). "Zerrattan şumusa kadar her şey şiirin konusu olabilir" (Ekrem 1886: 9) gibi görüşleri, Sevet-i Fünun şiirine oluşturucu/kurucu yönde etki eden unsurlardır.

7) Tevfik Fikret ve Cenap Şehabettin'in ağırlıklı olarak temsil ettiği Sevet-i Fünun şairleri arasında; güçsüz bir iniltiye benzeyen üslubuyla daha çok "küçük şeyler" üzerine şiirler yazan Hüseyin Siret, romantik bir duyarlılıkla ülke sorunlarına yönelen Ali Ekrem, Süleyman Nazif, Faik Ali ve Ahmet Hikmet, kuşağının melankolik yapısını "Lane-i Melal" adlı eserinde açımlayan Hüseyin Suat ve daha çok süsleyici imgelerle aşk şiirleri yazan Celal Sahir gibi isimleri sayabiliriz. Bu şairleri birleştiren ve şiirlerine yön veren asıl güç; devrin hastalıklı ruhunun derin yankılar bulduğu kırılgan mizaçlarıdır.

Şiir

1. İzleksel birikim

a. Ötelerin çağrısı, yol metaforu ve kaçış

Genel anlamda sanatın öyküsü, gerçeğin körleştirici tehdidinden ürküp kaçan insan ruhunun öyküsüdür. İnsan, ontolojik yapısı gereği; rutin bir sistematiğe sahip dünyanın sınırlandırıcı etkisinden ürküntüyle kaçarken aynı zamanda onunla çatışır da.

Dünyayı yaratıcı bir dönüştürümle yeniden yorumlamak isteyen sanatçının varoluş amacı sayılabilecek bu çatışma, kaçışın yönü ve niteliğine göre değer kazanır. Merkezden çevreye ve çevreden merkeze yönelen kaçışlarda; birincisi daha çok mekânsal boyutlu dışa açılma girişimi olduğu hâlde, ikincisi, yol metaforu ile daima içsel ve düşsel yolculukları imler. Bu anlamda Sevet-i Fünun şiiri, merkeze kaçan bir yönelimin şiiridir. Bu yönelimi merkeze; kendine, değerlerine ve dünyaya güvenini kaybetmiş telaşlı bir ses çağırır. Devrin kaotik yapısı ve dış dünyanın tehditlerine karşı direnç noktaları oluşturamayan Sevet-i Fünun kuşağı, parçalanmış bir bilinçle bu sese koşar. Oysa onları bütüncül bir saadet vaadiyle çağıran ses, Ala Geyik'in gizemli varlığı gibi, yaklaştıkça uzaklaşan ölümcül bir seraba dönüşür. Kahraman, bu seraba koştukça kendinden ve dünyasından daha da uzaklaşır ve zaman içinde gerçekle bağını tamamen koparır; gerçekten/dünyadan göklere kaçış ne kadar çok ve kesin ise, düşüş de o denli keskin ve elemli olur.

Sevet-i Fünun şiirini, biçimsel ve izleksel anlamda tek başına temsil edebilecek olan Tevfik Fikret (1867-1915), kendi devrindeki değerler çatışmasını yansıttığı "Süha ve Pervin" adlı şiirinde; trajik kaçışlarının çok boyutlu bir panaromasını çizer; klasik şark öykülerine (*Kerem ile Aslı / Ferhad ü Şirin* vd.) benzer bir adla sunulan "Süha ve Pervin" başlığının altında parantez içi "Hayal ve Hakikat" ibarelerini görürüz. Bu iki sözcük, kişiden ziyade kavramsal düzeyde bir anlatı paktı ile karşılaşacağı konusunda okuyucuyu uyarır. Sembolik öyküye, "birbirinin aguşı iştiyakında" başlayan iki sevgili, konuştukça birbirinden çok farklı olduklarını, hatta sevgili bile olmadıklarını anlarlar ve sonuçta ayrılırlar. Tablo şiiri andıran bu öykü, şöyle başlar:

> **Süha ve Pervin**
> (Hayal Hakikat)
> Bulutlu bir sema-yı nisan altında, sakin ve muattar bir çam ormanı… Geniş uzun bir yol ki, döne döne, güya araya araya mai, durgun bir denizin leb-i reyyân-ı bi-payanını buluyor (…) Süha ile Pervin yola en yakın bir gölgelikte, biribirinin aguşı iştiyâkında...
> Süha
> Müstağrak, esiri bir tabiat... Açık sarı, uzun tarmar saçlarının dağılıp örttüğü beyaz alnında daimi bir çini infial ile ağlar gibi bakan mâi gözlerini dalların arasından karlı bir şahika gibi görünen bulut parçasına dikmiş... Devam ile:
> – Uzak değil, şu zirve-i sefide kadar;
> Şu parlayan tepecik yok mu?... Ah bir sarsar, Anif-i sadme-i gulanesiyle bir kuvvet, Dururken öyle, habersizce, sanki bi-hareket Alıp götürse bizi...
> Pervin
> Esmer ve nermin cazibe-i hüsnüyle meyyal-i hüzuz bir vücud..? Parlak mütebessim enzâr-ı tehekkümünü aşıkının çehresine serperek:
> Şairane hulyanız;
> Fakat niçin? Bu maişet fena mı?..
> Süha
> Hoş; yalnız
> Bütün bu toprağa mensup olanların hâli! (...)
> Ben isterim ki, semavi olan muhabbetime
> Sema kadar açık olsun hudud-ı zevk u emel; (Tevfik Fikret 1326:56).

Düz yazı ve manzum , iç içe verildiği metinde; "müstağrak, esiri (…) tabiat(ı)" ve "açık sarı, uzun tarmar saçları" ile Süha, şairin benimsenmiş değerlerini kişi düzleminde temsil eden bir karakterdir ve şiirin hemen başında; "ağlar gibi bakan mai gözlerini, karlı bir şahika gibi görünen bulut parçasına dikmiş(tir)". Süha, gözünü ayırmadığı bu "zirve-i sefide" çıkmayı, daha doğrusu götürülmeyi arzularken aslında, dünyadan ve onun bedensel

varlığını önceleyen ilişkilerinden de kaçmak istemektedir. Zira, dünyanın bu maddi ilişkilerini sim geleyen Pervin,"meyyal-i hüzuz bir vücud"dur ve yanı başındadır.

Süha, gökyüzüne çıkmayı ve oradan "toprağa mensup olanlar"ın içine gömüldükleri "hay u huy-ı hayat"a "gülme(yi)" düşler. Çünkü, hakikat yönüyle yeryüzü, bedensel hazların merkezidir ve onun "semavi olan muhabbeti"ne dar gelmektedir. Şiirdeki çatışma, kokulu bir çam ormanı kenarında "biri-birinin aguş-ı iştiyakında" iki sevgilinin küçük anlaşmazlıklarından değil, yerle gök gibi iki ayrı dünyanın ontik uyuşmazlığından kaynaklanmaktadır. Süha ve Pervin'in birlikteliği kurgusal biraz da zorlama bir birlikteliktir; zira biri ölümlülüğün nesnesi (vücud), diğeri ölümsüzlüğü özleyen öznedir (ruh). Ama hiçbir şeyleri ortak olmayan iki sevgili, dünyalık bir zaman ve mekânda "bulutlu bir semayı nisan altında, sakin ve muattar bir çam ormanı kenarında" birlikte olmaya zorlanmıştır.

Süha > ruh + göksel değerler

Pervin > vücut + yersel (hâkî) değerler

Gökselliğe ait Süha ne yazık ki, 'yerde'dir ve kanatsızdır. Onu yere bağlayan 'vücud'dur. Bağlantı, rızaya, isteğe göre düzenlenmiş bir bağlantı değildir, zoraki ve trajiktir. Süha aslında bu zoraki birliktelikten kaçıp İkaros gibi göklere ağmak istemektedir.

Çünkü Pervin, büyük bir bilinç travması yaşayan ve anlaşılmayı bekleyen Süha'ya karşı "bigâne"dir ve bu yabancılığını vücut dilinin gereğince yani "ipek örtüsünün saçaklarıyla uğraşan parmaklarını çıtlat(arak)" ifade etmektedir. Sevgililer arasındaki ilişkinin ölümünü simgeleyen bu durum, ciddi bir iletişim sorununu gündeme getirmektedir; insanın en iyi yankı ve yansıma bulacağını umduğu sevgilisi, en fırtınalı döneminde onu anlayıp derdine ortak olacak yerde; kuşlarla, kalabalıkla ilgilenmekte ve nihayet nezaketsizce parmaklarını çıtlatarak Süha'yı çocukça ve şairane olmakla suçlamaktadır. Oysa, Pervin'in aşağılayıcı bir ifade olarak kullandığı bu iki sözcük (şairane-çocukça), metnin ülkü değerlerine yönelik kavramlardır ve büyüleyici bir etkiyle Süha'yı mesut etmektedir. Gerçek; acımasız, anlayışsız ve bütün kabalığı ile Süha'nın karşısına Pervin görünümünde tecessüm etmiştir. Pervin, bütün azgelişmişliğine ve kaba iştihasına rağmen gerçekte, yaşama dönük yüzü ile canlı, sevecen bir genç kızdır, herkes gibidir. Fakat dünyaya sığmayan Süha ise, "gayr yerler" özlemindedir: "Ben isterim ki, semavi olan muhabbetime / Sema kadar açık olsun hudud-ı zevk u emel".

Göksel bir sevgi, kendisi gibi sonsuzluk düşlerini gerekseyecek ve elbette sınırlandırılmış yeryüzü'ne ve onu temsil eden vücutlara sığmayacaktır.

"Ömr-i Muhayyel"de yine böyle bir dünyadan kaçış sözkonusudur: "Hâkîlere bahşeyleyerek haki siyahı / Dûşunda beyaz bir bulutun göklere azim. (...) / Ah istiyorum, göklere amade-i pervaz".

Yer ile göğün, hayal ile hakikatin çekim alanında asılı kalan şair, göğe ulaşmak ister ama bu istenci, eylemsiz bir istençtir. Zira, "Ömri Muhayyel"in tamamında "istiyorum"dan başka amaca yönelik bir eylem ibaresine rastlamayız. Süha ve Pervin'de bu eylemsiz istenç; "Dururken öyle habersizce sanki bihareket / Alıp götürse bizi" şeklinde ifade edilir. Bu eylemsiz istenç, Sevet-i Fünun kuşağının gerçekten/dünyadan daha çok kaçmasına ve aynı ölçüde de düşmelerine neden olur. Kanatsızlık durumunu fark ediş, ötelerin çağrısına uçmak isteyen insanın en büyük trajedisidir. Oysa mavi gökyüzü, bırakılmışlığını duyumsayan insanın başı üzerinde yalıtık ve sınırlı bir dünyaya inat, büyümeye devam etmekte ve onu kuşatıldığı gerçekten kurtaracak ötelere çağırmaktadır.

"Yeşil Yurt" şiiri, Fikret'teki öte yer tutkusunun, gerçek yaşamında da var olduğunu gösterir:

> Bahara benzetilir bir yeşil saadettir (...)
> Uzak yakın bütün afaka neşreder safvet
> tabiatın o samimi tevekkül-i safi
> (...)
> ve bir dakikacık olsun sükut edip kederim

Bu şiir, dönem İngiltere'sinin, Yeni Zelanda'da sömürge kolonisi kurmak için gazetelere verdiği ilanlarda; gelecek göçmenlere güzel manzaralı ücretsiz arazi vereceğini duyurması üzerine, Sevet-i Fünun grubunun oraya yönelik hülyalı beklentilerini içermektedir. Yeni Zelanda projesi, parasızlık yüzünden yarım kalmıştır.

"Yeşil Yurt"ta şair, hasta ruhunun doğanın bozulmamış dinginliğinde şifa bulacağına inanmaktadır. Buradaki yönelim, egzotik bir özlemin kamçıladığı ve yine ütopik fantezilerin beslediği bir kaçıştır. Sıkıntıların idrak edildiği bir mekân olan gerçek dünya, Fikret'te yaşamak için değil, kaçmak için vardır. Cenap'ın "Tayin-i Metalib", "Son Arzu" ve "Deniz Kenarında" adlı şiirlerinde de yine, bedenin değil ruhun sükûnet bulacağı, dinleneceği mekânlar aranır: "İsterim bir de sayelerle muhat" / Bir beyaz aşiyane-i ta'ziz / "Ki derununda ba-kemal-i neşat" / Ruhum etsin ümidini tehziz" (Tayin-i Metalib). Sevet-i Fünun kuşağında "öte yer" imgelemi ile beliren mekân, dünyanın tekdüze gerçekliğinden sıkılan "yorgun ruhlar" için ütopik bir sığınaktır; bu ütopik sığınak, yaşamak için değil, ama insani duyarlılıkları daha derin yaşamak için arzu edilir. Bu nedenle öte duygusu ve başka yer özlemi, Sevet-i Fünun kuşağının ana imgelerini üreten iki temel güç olarak karşımıza çıkar.

b. Sılası yitik gurbet; yalnızlık

Sevet-i Fünun kuşağının yalnızlığı, fiziksel veya bedensel bir yalnızlık değil, ruhsal bir yalnızlıktır. Değerler dünyasında anarşi yaşayan bu kuşak, içlerinde yaşadıkları toplumda ve dünyada kendilerini "evinde" hissetmezler. Bu mustarip kuşak için dünya, ruhsal anlamda "bırakılmışlık"larını yüzlerine haykıran yalıtık bir yerdir. Ne var ki, yalıtık olma hâli, dünyanın içkin bir niteliği değil, onun öznel algılanışındaki niyeti sezdiren bir durumdur. Özgüven ve yaşamın bütün alanlarına duyulan inanç eksikliği, bu kuşağın yalnızlığını besleyen temel etkenlerdir.

Süha ve Pervin şiirinde Süha, sevgilisi yanında hatta birbirinin "aguş-ı iştiyakında" oldukları hâlde yapayalnızdır. Zira Süha, anlaşma, iletişim ve "sevişmek" gibi kavramları, tek boyutlu, herkeslik anlamlarıyla değil; içtenliğin birbirine açtığı iki dünyanın birleşmesini sağlayan kutsal bir oluş süreci şeklinde görür. Oysa iki kişinin içtenlik atılımı ile varlıklarını birbirine açması, çatışma düzeyine gelmiş ilişkilerde mümkün değildir. Nitekim, Pervin, Süha'nın bu çocuksu tavrı ile "çocuksunuz gerçek" diye alay ederek, bigane bir tavır ile "mest ü münhemik" (esrik ve yapışkan bir ısrarla) yaklaşan kalabalığa karışır. Süha ise, yeryüzünde yapayalnız kalır.

"İnanmak İhtiyacı" adlı şiir, böylesi içsel bir yalnızlığın en üst düzeyde idrak edilmesinden kaynaklanan bir çığlık gibidir:

> **İnanmak ihtiyacı**
> Bütün boşluk: Zemin boş, asuman boş, kalb ü vicdan boş;
> Tutunmak isterim, bir nokta yok piş-i hasarımda
> Bütün boşluk: Döner bir hîçi-i muhiş civarımda;
> Döner beynim beraber; ihtiyarım sanki bir sarhoş
> Düşer lağzide-pa, her saha-ı ümmide bir kere...
> Bu yalnızlık bir gurbet ki, benzer gurbet-i kabre; İnanmak...
> İşte bir aguş-ı ruhani o gurbette.
> (…) (Tevfik Fikret 1326: 218)

Şiirde yalnızlık, gurbette oluşa benzetiliyor. Fakat buradaki gurbet, mezar sessizliği ve iletişimsizliği ile kuşatılan insanın, sürgün edildiği bir yerdir. Gurbet'i çekilir kılan, dönüşteki kavuşmadır. Gurbette özlenenler sılada bulunacaktır. Oysa buradaki gurbet, "gurbet-i kabr" terkibiyle sılası yitmiş bir gurbeti işaret eder. Sıla, bizim evimizdir. Kültür kavramını eğer, bize kendimizi evimizde hissettiren değerler bütünü biçiminde tanımlar isek, bu yalnızlığın kültürel bir yabancılaşmadan ya da kopuştan kaynaklandığını söyleyebiliriz. Kültürel değerler dizgesi, bizim ruhumuzun sığınağı, sılası olan kimlik mekânlardır. Bu kimlik mekânlarında kendimizi "evimizde" ve "güvende" hissederiz.

Tanzimat'la birlikte insanımızın kendi kültür değerlerine olan inancının sarsılması, Sevet-i Fünun kuşağında yaşama olan inancın sarsılmasına

dönüşür. Bu travmatik süreç, gerçek yaşamda da art arda gelen yenilgilerle küçülen imparatorluğun merkezine Balkanlar ve Kafkaslardan, güneyden ve kuzeyden akan göç dalgalarının yurtsuzluk sorunlarıyla da beslenir ve güncelleşir.

"İnanmak İhtiyacı"nın, kültürel kimlik krizi yaşayan bir kuşağın çığlığı olmasını sağlayan tarihsel koşullar, dönemin şiir ve romanlarına yalnızlaşma ve yabancılaşma izlekleriyle yansımıştır; "zemin(in) (ve) asuman(ın) boş"luğu, kendiliğinden bir boşluk değil; yerin ve göğün giydirilmiş anlamlarından soyutlanarak yaşamın ve ölümün suallerine yanıt veremeyecek bir duruma getirilmesinden kaynaklanan bir boşluktur. Zira yer ve gök ne boş ne de doludur. Şeylere değer izafe eden biz insanlarız. Kişi, aradığı anlama göre dünyayı yorumlar. Yorumlamada bize kılavuzluk edecek şey ise, arka-plan kültürümüzdür. Sözgelimi ölüm, yani o ertelenemez olan, kapıyı çaldığında; arka-plan kültüründen hiçbir ses alamayan insan, bu büyük gerçek karşısında ürkün tüye kapılacaktır. Oysa ölümün kültürce giydirilmiş anlamı, insanı o kadar ürkütmez. Bu giydirilmiş hâliyle ölüm, "boşluk", "karanlık", "yok olma" gibi ürkütücü anlamlarından arınarak; "uçmağa varma", "göçme", "vuslata erme" ifadelerinde olduğu gibi, yeniden başlama heyecanına veya evden eve taşınma kolaylığına dönüşür.

Ne var ki, "İnanmak İhtiyacı"nda adından da anlaşılacağı gibi, "ihtiyaç" hâline gelen bir "değer"in eksikliğine işaret edilmektedir. İnsan, geçmişle bilinçli irtibatı olan tek varlıktır. Bu değerlerle bağlantının kopuşu, şairi topyekûn bir hiçlik duygusuna sürükleyecektir. Aynı ikilemli çatışma durumunu zaman zaman Cenap'ın yaşadığını da söylemeliyiz. Fakat Cenap'ın yüzü daha yaşama dönüktür ve bu özelliği onun kendisiyle, dünyayla ve Tanrı ile kolayca barışmasını sağlar.

Kültür, toplumların yaşama karşı duruşunu içeren bir bağlantılar, değerler dizgesidir. Geleneksel kültüre ait sesin az duyulduğu veya hiç duyulmadığı zamanlar, onunla iletişimin koptuğu zamanlardır. İşte "gurbeti kabre" benzeyen yalnızlık, böylesi bir kopuştan, "değerlerin olması gerek sesi"ne kapalılıktan kaynaklanan bir yalnızlıktır ki, bölünmüş benliğin kanayan yarasıdır.

c. Parçalanan benlik algısı ve bırakılmışlığın bunaltısı

Sevet-i Fünun kuşağı, yetim ve gezgin arketiplerinin kesiştiği tiplerdir; bu tipler, hiçbir zaman hâllerinden memnun değillerdir ve sürekli olarak yaşamın acımasız, kötü ve katlanılmazlığından yakınırlar.

İletken olmayan sınırlarla çevrili bu yerde kişi tek başına ve yapayalnızdır. Zira yalıtık nitelikli bu yer, kişiyi başka kişi ve zamanlara açmaz. O, bu içinde yaşadığı âna ve mekâna tutukludur.

Cenap Şehabettin'in "Belde-i Mazi" şiirinde, dünyalılığını bir sürgün psikolojisi ile idrak eden insanın, zamana tutuklanmışlığından doğan bunaltı

anlatılır; "Hâlin yed-i gadrinde birer hasta esiriz" / Virane-i maziyi gelin seyredelim biz." İnsan, "şimdi"nin acımasızca ihanet eden, yok eden elinde (yed-i gadr) hasta bir "esir"dir. Kurtuluşu yoktur. Geçmiş ise "virane"dir. Şimdi ve geçmişte kendini anlamlı bir dizgeye bağlayamayan insan, değerler dünyasından şüpheye düşmüş yalıtık bir insandır; büyük bir kültürel kopuşun şokunu yaşamaktadır. Ne var ki Cenap, neslinin bu trajik şokunu, mizacı ve aldığı eğitimin de yardımıyla fazla yıkıcı etkiler bırakmadan atlatırken özellikle Fikret, derin ve köklü bir bunalım yaşar.

Sevet-i Fünun şiiri bir bütün olarak değerlendirilir ise, "Gayyay-ı Vücud"un bu kuşağın dünyaya / varlığa bakışını ve bu bakıştan kaynaklanan bunaltısını en iyi yansıtan çekirdek nitelikli bir metin olduğunu söylenebilir.

"Gayyayı Vücud", tablo şiir anlayışına çok yatkın olan Fikret'in, alegorik bir dış dünya betimlemesi ile başlar ve somut görüntü düzeyinin soyut düşünce imgeleri ile bağdaştırılması ile sona erer;

> **Gayya-yı Vücud**
> Bazı kırlarda gezerken görülür
> Bir çukur yerde birikmiş mütekeddir bir su
> Solucanlarla, sülüklerle, yılanlarla dolu.
> Adacıklar gibi sathında yüzen ebr-i hevam,
> Sazların zıll-ı kesifinde o bi-had, o bi-nam
> Kaynaşan mahşer-müntin, acı bir haşyetle
> (...)
>
> İşte gayyay-ı vücud, işte o zulmet, o batak;
> Beşerin işte, pür-ümmid ü heves, kıvranarak
> Ka'r-ı tarında şinah ettiği girdab-ı üful...
> Ruh-ı safi şeb-i amakına ettikçe nüzul
> Çırpınır gayz ü teneffürle; fakat bi-aram
> Edecektir bu nüzulünde ebedlerle devam. (Tevfik Fikret 1326: 99-100)

Vücut ve ruh, bu şiirin önemli iki açar sözcüğüdür. Vücut; özel anlamda beden, genel anlamda ise, madde düzeyindeki tüm var olanları çağrıştıran bir kavramdır. Ruh ise, semavi, göksel ve aşkın varlığa gönderme yapar. "Gayyay-ı Vücud"da, Süha ve Pervin'de olduğu gibi biri gökyüzüne, diğeri toprağa ait iki farklı değer, çatışma durumunda birlikte olmaya zorlanmışlar ve şiirdeki trajik çatışma da bu ontik uyuşmazlık sorunu üzerine kurulmuştur. Daha doğrusu, ontik uyuşmazlığını kavrayan ve dolayısıyla konuşan, "ruh"tur. Kendini, bırakılmışlığını farkeden özne, çığlık çığlığa "o batak" diye nitelediği "vücut"tan ayrılmak istemektedir. "Vücut" sözcüğü, her iki anlamda da cehennemi cisimleşmelerin olduğu bir dünyayı kasteder. Kendinde olmayan bu dünya, birbiriyle içten çatışan zıtlıkların yanyanalığından kurulu bir yerdir. "Gayyay-ı Vücud"da bu yer "İşte o zulmet, o

batak!" diye tanımlanır. "Ruh-ı safi", bu bataklığa vücut aracılığı ile saplanmıştır. "Vücut" ise, içinde solucanların sülüklerin dolu olduğu Gayya kuyusudur. Gayya, kutsal kitaplardaki cehennem tasavvurundan ödünçlenmiş bir sözcüktür; insanın, ebedî günahkârlığı ve içinden çıkılmazlığıyla dünyadaki bırakılmışlığını vurgular.

Göksel muhabbetin öznesi ruh, varlığın cehennemi çukuruna bırakılmıştır: "Ruh-ı safi şeb-i amakına ettikçe nüzul / Çırpınır gayz ü teneffürle; fakat bi-aram / Edecektir bu nüzulünde ebedlerle devam." Vücutla ruhun bu istem dışı birlikteliği, içinden çıkılmazlık vehmini kamçılayan ve ruha ürküntü veren bir bunaltıyı sürekli körüklemektedir

"Ruh-ı safi"nin bırakılmışlığı, "ebedlerle devam edecek" bir cezalandırmadır. İnsan/ruh, beden aracılığı ile tutuklanmıştır. Dünya tutukevi, insan/ruh ise işlemediği bir suçtan dolayı müebbet giymiş bir tutukludur. İnsan bu suçu (!) ihtiyarı ile işlememiştir. Bırakılmışlığını, cezalandırılmış durumda deneyimlediğinde ise, çaresizdir. Bu ikilem, aslında iki yanı arasında uyumu kuramamış, uzlaşmayı sağlayamamış insanın travmatik bölünüşünü gösterir. Laing, "şizoid tiplerde, bedenle benlik arasında derin ve devamlı bir ayrılık vardır." (Laing 1993: 79) derken, tam da Fikret'in bu benlik parçalanmasına işaret eder.

"Gayya-yı Vücud"da şairin bedeni, baş etmeyi göze alamadığı dış dünyaya karşı geliştirdiği sahte benlik nesnesidir. Ruh, sahte benlik nesnesini "mir'at-ı semalud"da, yani zehir bulaşmış aynada seyrettikten sonra, bu varlık tarafından yutulacağı kaygısına kapılır. "Mir'at-ı semalud" ise, "hayat-ı hakikiye sahnesi" olan yaşamın kendisidir. İnsan, ona bakmaktan kendini alamaz ve yaşamın içine sinen zehir, baktıkça herkese bulaşır. Zehir, yaşamın ölümcül niteliğine gönderme yapan bir sözcüktür. Var olan herkes ya da her şey ölüme doğru koşmaktadır. Varlık yolculuğunun öteki ucu, "zulmet"le yani karanlık imgesiyle sunulur. Fakat zehir bulaşmış aynada kendini gören ve kendi ölümlüğünü kavrayan bilinç, bu durumdan "nefret"le ürkmektedir. İnsanın bu fark edişten sonraki "kurtulamaz", "bulamaz", "dönemez" ve "ayrılamaz"lık durumu, bunaltısının temel nedenidir. Zira insan, yaşama gelmekliği gibi ölüme gitmekliğinde de çaresizdir.

İnsanın zorla bir yere kapatılma, mahkûm edilme ve tutuklanma hâli, özgürlüğünü yitmiş kabul eden ve ontolojik anlamda kendini güvende hissetmeyen insanın derin bunaltısı; varlığı, "gayz u tenaffürle" (kin ve nefretle) seyretmede ortaya çıkar. "Gayyay-ı Vücud"un genel çıkarımı sayılabilecek ana hipogramını; 'Beden ruhun, dünya ise genel anlamda insan varlığının zindanıdır, bataklığıdır. İnsan, iğrenç kokularla dolu bu karanlık kuyuya / dünyaya bırakılmış ve bu bataklıkta yaşamaya mahkûm edilmiştir" diye belirleyebiliriz. Bu müebbet tutuklu, "Süha ve Pervin" adlı şiirde,

yansıma bulamadığı, uyuşamadığı ve pay alamadığı nesneler dünyasından intikam almaya yeltenir;

> Ne isterim mesela: bi-hudud bir meşcer.
> Fakat ağaçları hep ser-şikeste, hep üryan;
> İçinde bir derecik, bir şelalei giryan
> Yosunlarında, uçan kuşlarında, her şeyde
> Takattur etmeli avare, mest ü lerzende
> Bir ibtikay-ı hazanisi aşk-ı sehharın

Sınırsız bir orman (meşcer) istemek, ilk başta yaşam sevgisi içerse de; hemen ardından gelen bu ağaçları bütünüyle çıplak/yapraksız kılma (üryan) ve baştan başa kırma (ser-şikeste) arzusu, parçalanan benliğin, yaratamayan gücünü, nasıl yıkımın enerjisine / gücüne dönüştürdüğünü gösterir. Tıpkı bir kıyamet sendromu yaşayan şair, varlığının yabancılaştığı nesneler tarafından yutulacağından korkmakta ve bu yüzden ondan nefret etmektedir. Uzaklara, ötelere gitme, gökyüzüne çekilme isteğini motive eden şey, ruhla beden arasındaki bu yabancılaşmadır. Baştan başa çıplak ve kırık ağaçların olduğu dünya, çorak ve kısır bir dünyadır. Üretkenliğini, yaşamsal atılım gücünü yitirmiş demektir. Böylesi bir yer, yaşayan bir dünya değil ölen bir dünyadır. Laing; "Şizofrenik durumda; dünya harap olmuş, benlik açıkca ölmüştür. (…) Hayalî bahçeleri gerçek kara kurbağalar işgal etmiştir." (Laing 1993: 87) derken, parçalanan benliğin, şeyler karşısındaki büyük ürküntüsünü anlatmak ister. Fakat burada ölen, şairin sahte benliğinin nesnesi olan bedendir ya da vücutça var olanlardır.

Ayrıca dünyadan öç almaya yönelik de olsa şiirdeki kısırlık ve çoraklık imgeleri, cinsel bir uyumsuzluğa hatta iktidarsızlığa da gönderme yapar. Zira Süha ve Pervin'de, Pervin'in dalda bir çift kumruyu, gökte birbirine kavuşan bulutları göstererek söylediği; "Niçin sevişmiyoruz! Bütün cihan kavuşurken.." şeklindeki sözleri; Süha'yı "mahçup" ve "müteheyyiç" kılar. O, bedensel sevişme yerine platonik bir aşkı tercih etmektedir. Bu yüzden Pervin'in bu isteğini, biraz yüceltme (sublimation) yoluyla yanıtlamaya çalışsa da inandırıcı bulunmaz. Pervin'in "yok hissiz; biraz harareti eksik baharı aşkımızın / Bizim muhabbetimiz bir çocuk ki hep dalgın; değil mi? / Biraz acul olsa." şeklindeki tepkisi dikkate alındığında, bu uyumsuzluk durumu daha iyi anlaşılacaktır. Başlangıçta aşağılanan "meyyal-i huzuz bir vücud"a karşı, "müteenni (sakıngan, çekingen)", "dalgın", "harareti eksik" yönelim; "baharı aşk"ta elbette normal karşılanmayacak ve Pervin'i de Süha'yı da memnun etmeyen bu durum, ayrılmalarına neden olacaktır.

İnsanın en temel itkilerinden biri olan cinsel yönelim, kendini gerçekleştirecek yaşatıcı açılımı bulamayınca, kolayca yıkımın gücüne çevrilebilecek

yeteneği olan yaşamsal bir enerji içermektedir (Freud 1981: 36). Nitekim açılımsız kalan bu yaşamsal enerji, Süha'yı, cinsel objesini ortadan kaldırmak uğruna, bütün dünyayı imha etmeye yöneltecek kadar çılgınca bir bunaltıya sürükler. Kırılan çıplak ağaçlar, ağlayan derecikler, hüzünlü kuşlar, yosunlu kabirlerden oluşan bu tabloyu şair seyrederek, bir bakıma kendi ölümünü orada da görmek ister: "Menazırımda hazin bir hayal araştırırım (…) Sizinle ben o mükedder o solgun eşcarın, / Adım adım uzanan ra'şe-i zilalinde / Birer hayaleti puşide-çehre hâlinde / gezip dolaşmalıyız…"

İşte öldürülen bir dünya ve onunla kurulan ölü ilişki. Burada elbette Fikret'in nekrofil bir insan olduğunu söylemiyoruz ama dünya ile sağlıklı iletişim kurmak yerine; ağaçları "hep üryan, hep ser-şikest" hâline dönüştürdükten sonra bir dünya ile ilişkiye geçmek de şizoit bir kişiliğin parçalanmışlığını ve bunaltısını yansıtan özel bir durumdur.

Süha ve Pervin'in o meşhur diyalogları dikkate alınır ise, cinselliğin bu çatışmanın yalnızca bir boyutunu oluşturduğunu söyleyebiliriz. Zira ruh ile beden arasında uyum yerini sürekli bir çatışmaya bırakmıştır. Bu çatışma fiziksel görünüşten, duyusal algılayışa kadar çok yönlü bir yapıda karşımıza çıkar. Süha sarışın, mavi gözlüdür ve ağlar gibi bakan gözlerini kaçmak istediği gökteki bulutlara dikmiş'tir. Pervin; esmer ve nermin, "cazibe-i hüsnüyle meyyal-i huzuz bir vücud"dur. Yüzü, dünyaya hatta toprağa dönüktür. Süha'nın gökselliğe yönelik hülyalarını "çocukça", "şairane hulya" diye niteler ve "enzar-ı tehekkümünü (alaycı/küçümseyeci bakışlarını) âşıkının yüzüne serperek" onunla içten alay eder. Oysa Süha, bu bilgisiz ve sonuçta kaba bir iştiha olarak sunulan Pervin'e acımakta, onun şahsında dünyaya vücuduyla bağlı tüm insanların yani "toprağa mensup olanların hâli"ne, onların geçici heveslerine gülmek istemektedir.

Süha ve Pervin'le şair, aslında 'hiçbir şeyleri ortak olmayanların ortaklığı' gibi ontolojik açıdan farklı iki sınır değerin (ruh-beden), zoraki ve iğreti biraradalığından duyduğu sıkıntı ve bunaltıyı anlatır. Zira birbirini tamamlayamayan iki temel gücün, çatışma durumunda karşılaşması, yaşam polaritesinin üretkenliğini yitirmesine neden olacak bu da varlığın gelecek boyutunu tehdit edecektir.

"İnanmak İhtiyacı", Fikret'teki bu bunaltı hâlinin, iki temel kategorideki nesnel dünya ve değerler dünyası kopuştan kaynaklandığını gösterir:

İnanmak ihtiyacı
Bütün boşluk: Zemin boş, asuman boş, kalb ü vicdan boş;
Tutunmak isterim, bir nokta yok piş-i hasarımda.
Bütün boşluk: Döner bir hîçi-i muhiş civarımda;
Döner beynim beraber; ihtiyarım, sanki bir sarhoş,
Düşer, lagzide-pa, her saha-i ümmide bir kerre...

Bu yalnızlık, bu bir gurbet ki, benzer gurbet-i kabre; İnanmak...
İşte bir ağuş-ı ruhani o gurbette.
Bu vehm-alud bir zulmet ki benzer zulmet-i kabre; İnanmak...
İşte bir şeh-rah-ı nurani o zulmette. (Tevfik Fikret 1326: 218-219)

"Ukde-yi Hayat", "Ne İsterim", "Süha ve Pervin" ile "Gayya-yı Vücud" gibi şiirlerinde kendisiyle, bedeni ve gerçek dünya ile kopukluğunu, bir anlamda kozmik yabancılaşmadan duyduğu "acı"yı anlatırken; "İnanmak İhtiyacı"nda kişinin değerler dünyasından kopuşunu ve bunun bunaltılı baş dönmesini anlatır; "bütün boşluk" ve "karanlık" olan gerçek evren değil, şairin iç dünyasındaki boşluk ve karanlıktır. Bu boşluk ve karanlık şairin değerleriyle ve diğerleri (kişi-toplum) ile ilişkisini koparmasının nedenleri değil sonuçlarıdır.

Şair kaygan, ayakları sürçüten (legzide-pa), insanı sürekli düşüren bir zeminde dünya ile yüzleşmekte ve ontolojik güvenliğinin konumlandığı benliğini, karanlıkta ve "boşluk"ta, üstelik bütün tehdit ve tehlikelere açık bir vaziyette deneyimlemektedir. Değerler dünyasında yaşanan kaos ve ardından gelen büyük kopuş, şairin "vehm-alud zulmet" imgesiyle sunulan dünya karşısında; kendini yapayalnız, çaresiz ve parçalanmış duyumsamasına neden olur. Bu durumda şair, kendini asla "diğerleriyle birlikte" hissedemeyecek ve "evindeliğin" güvenini yaşayamayacaktır. Nitekim, ontolojik anlamdaki bu güvenlik zaafiyeti, şairi dış dünya tarafından yutulacağı vehmine sürükler:

"Tutunmak isterim, bir nokta yok piş-i hasarımda.
Bütün boşluk: Döner bir hîçi-i muhiş civarımda;
(…)
Bu vehm-alud bir zulmet ki benzer zulmet-i kabre".

Bu dizelerde geçen "boşluk", "hiçi-i muhiş", "vehm-alud", "zulmet", "gurbet-i kabr" gibi terkipler, duran, edilgen bir konumda değil "döne(r)" bir durumdadır. Yani dünya mecazen ayağa kalkmış ve şairin üzerine yürümektedir. Herşey bir kabir karanlığına bürünmekte; dehşet verici bir hiçlik duygusu (hiçi-i muhiş) yaratarak şairin etrafında dönmektedir. Mekânın labirentleşerek hiçliğin/kaosun gücüne dönüşmesi, ruhsal anlamda şairin yaşadığı sıkıntıları ve içine düştüğü boşluğu ifade eder. Mekân koruyucu niteliğini yitirmiş ve yutan, yok eden bir elemana dönüşmüştür. Oysa dünyaya değer ve anlam veren insandır, kendi içinde kıyameti kopan birinin dünyada huzur bulması mümkün değildir. Hiçlik gayyasında başı dönen ve bunaltı içinde tutunacak bir nokta arayan şair, inanmayı; "ağuş-ı ruhani" (ilahi, göksel bir kucak) ve "şeh-rah-ı nurani" (ışıklı, nurlu bir yol) diye değerlendirir. Birincisi (aguş-ı ruhani) onu şefkatle kucaklayacak, dış

tehditlere karşı varlığını güvenceye alacak; diğeri (şeh-rah-ı nurani) ise, dünyanın, yaşamın çetin suallerine yanıtlar bulacak ve onu karanlıktan, kaostan kurtaracaktır. İnanmak, ruhani bir kucak gibi onu saracak dışarının tehditlerini geçersiz kılacaktır. Böyle aşkın nitelikleri olan bir korumaya çok ihtiyacı vardır, zira şairi, yutulmadan daha büyük tehlikeler beklemektedir. Bunlar şairi boşluğun kendisine dönüştürecek olan "iç çökmesi" ve canlılık niteliğini yitirerek nesneye çevrilmesi, yani "taş kesilmesi" ve kişiliksizleşmesidir. Nitekim;

> "Bütün ruhumda müz'iç bir cemadiyyet olur naim,
> Kesafetten ibaret bir tecelli arzeder eşya,
> (...)
> Bu vehm-alud bir zulmet ki benzer zulmet-i kabre"

dizelerinde, böyle bir nesnelleşme kaygısının açık izlerini görmekteyiz. Şair, ruhundaki rahatsız edici, usandırıcı düzeydeki cansızlaşmanın, taşlaşmanın (müz'iç bir cemadiyyet) farkındadır. Bu taşlaşma korkusu, onun en büyük kaygısıdır. Asıl sorun, bu taşlaşma tehdidinin farkında olunmasına rağmen, yaratıcı bir dönüşüme gidecek yola koyulamamaktan kaynaklanır.

Tanzimat'la başlayan Türk yenileşme tarihinde; yaşama ve Tanrı'ya olan inançlarındaki zaafiyetle en çok yüzleşen, kuşağın Sevet-i Fünun şairleri olduğunu söyleyebiliriz. Ancak hem edilgin kişilik özellikleri bakımından, hem de arka-plan kültürlerinin yüzeyselliği dolayısıyla bu kuşağın yeni ve özgün fikir kombinasyonları geliştiremedikleri görülür. Bu nedenle Sevet-i Fünun şiiri yaşamdan şikâyet, memnuniyetsizlik, kaçış ve bunaltı gibi ana izlekler üzerine kurulur. Kendine, değerlerine ve dünyaya olan güvenini yitirmiş insanın trajik yalnızlığı, hemen bütün Sevet-i Fünun şiirini besleyen önemli bir kaynaktır.

Bu güven yitimi, ölümün daha yıkıcı bir imgeye çevrilmesine ve dolayısıyla yaşamın "sonsuz karanlık" bir sürece benzetilmesine neden olur. Yine Sevet-i Fünun şairlerinden Faik Ali, "Daima" adlı şiirinde; "Bu yolun müntehası zulmettir / Ah evet müntehası samt u zalam" derken, yaşam yolunun sonunda kendini bekleyen zulmetteki / karanlıktaki büyük yitime ölüm gönderme yapar. Ölüm ise, dönüşsüz, mutlak bir sondur. İnsan ölümle sessiz ve karanlık bir boşlukta yiter. Aynı imge yapısına H. Nazım'ın "Anı Teellüm"ünde de rastlarız: "Hayat-ı atiyem ağuşte-i zalamı adem." Bu dizede ölüm, kutsal yaşamın yolunu kesmiş ve geleceğini yutacak bir "kara delik" gibidir. Yokluğun karanlık kucağında biten yaşama şairin yeniden güvenebilmesi, tutunabilmesi için; büyük bir kültür şokuyla beslenen ölüm düşüncesinin bu karanlık, yıkıcı ve tahripkâr imge yığıntısından kurtarılması ile mümkün olacaktır.

Sevet-i Fünun şairlerinin geleceğe olan güvenlerinin yitmesinde ve yaşadıkları bunalımların özünde; mizaçları ve devrin ruhu kadar, aşkın değerleri dışlayan tavrıyla Batı'daki pozitivist düşüncenin de şüphesiz payı vardır. Bu bağlamda, geleneksel anlamdaki Tanrı düşüncesinin, bütün kültür çatışmalarına rağmen onları parçalanmışlıklarından kurtaran önemli bir değer olarak karşımıza çıktığını da belirtmeliyiz. Cenap Şehabettin, bu kaotik boşlukta kaybolmamak ve biraz da Tanrı hakkında kendi içinde oluşmuş şüpheleri yenmek için sürekli telkinde bulunur; "Varsın sen ilahi, yine varsın, yine varsın / Aklımda, hayalimde ve hissimde yaşarsın" ("Tevhid") Fakat dikkat edilirse, bütün bu söylemlerin arkasında, kendisine karşı durulmuş geleneksel söylemin blok ifade biçimlerinin olduğu rahatlıkla görülebilir. Blok ifadeler, düşüncenin yalnızca kalıp olarak taşıyıcısıdır ve öze ait derin nüfuz kriterlerini taşımazlar. Bu nedenle Sevet-i Fünun kuşağının, en azından Tanrı düşüncesinden kaynaklanan öze yönelik kalıcı bir dinginliğe eriştiklerini söylemek mümkün değildir.

Büyük evrenin, mikrokozmik düzeyde bir modeli sayılan insan, gerçek anlamda cennet ve cehennemi kendi içinde taşır; gücünü, yaşatan-yaratan güce çevirdiğinde cenneti, yıkımın gücüne kattığında ise, dünyadaki cehennemi inşa eder. Ne var ki, insanın kendini, değerlerini ve inançlarını zaman zaman sorgulaması, daha ilerlemek ve daha aydınlık bir dünya kurmak için kaçınılmazdır.

Nitekim Sevet-i Fünun şairleri, bu sorgulamalarında birbirine zıt çok uç noktalarda sürekli gidip gelmişlerdir. Onları en iyi anlatan sözcük "ikilem"dir. Zaten onların bunaltısı, genellikle düşünsel ve duyuşsal anlamda bir karara, bir yere varamamış olmalarından kaynaklanır. İkilem ise, tinsel anlamda bir yere varamayan insanın en büyük trajedisidir.

ç. Küçük şeyler

Sevet-i Fünun şiirinin, "Zerrat'tan şumusa her şey şiirin mevzuu olabilir" diyen Ekrem'den miras aldığı önemli bir özellik de, küçük şeyler karşısındaki duyarlılıktır; bir resim fırçası, kuş tüyü, firkete, yüksük, kırık bir saz ve solgun bir yaprak gibi, gündelik yaşamın keşmekeşinde kolayca fark edilemeyecek derecede gözden kaçan küçük hatta önemsiz şeyler bile, bir şiir yazmak için yeterli materyallerdir. Ali Ekrem'in firkete ve yüksük için yazdıklarını bu aşamada örnek verebiliriz:

> Söyle nazik, güzel demircik sen
> Acaba kaç nigah-ı dikkatle
> Ne kadar itina-yı san'atle
> Şekl-i zib aldın incecik telden (Firkete)

Yüksüğün ince şeklini yazmak
Bana pek güç gelir, kadınlardan
Sorunuz, belki bir güzel parmak
Onu tersim için bulur imkan (Yüksük)

Sevet-i Fünun şiiri, günlük yaşantımızda sürekli kullanıldığı için görüntü düzeyinden düşmüş nesneleri, yani küçük şeyleri, çok yönlü işlevleri doğrultusunda işleyerek; algı körleşmesinin önüne geçmek ister. Bu bir anlık duraksama, algı körlüğü ile yutulan eşyayı kutsamasa da yeniden görmemizi sağlar. Dünyanın büyük ve ezici cismaniliği karşısında, ayrıntılarda saklı şiiriyeti yakalama endişesinden beslenen bu anlayışa; Fikret, Cenap, Hüseyin Siret ve Ali Ekrem'in şiirlerinde de rastlamak mümkündür.

2. İmge yapısı

Sevet-i Fünun şiiri, aşırı bir duyarlılığın şiiri olmasına rağmen, bu niteliğiyle tezat oluşturan bir yapıda daha çok düşünsel söylemin veya tezli anlatımın kullandığı radikal imgeleri (Wells 1961: 121) tercih eder. Sevet-i Fünun şairleri, yaşamın kötü, vücudun veya dünyanın bir zindan olduğunu söylediklerinde de, toplumsal içerikli tartışmalara girdiklerinde de hep aynı radikal imgeleri kullanırlar. Lirizm, onlarda yaratıcılığı değil, kendisi ve eşya/dünya ile hesaplaşmayı hazırlayan bir duygu zemini hazırlamaktan öteye geçmez. Bu bakımdan şiirsel yaratıcılığı esas alan yayılgan veya gelegen imgelere Sevet-i Fünun şiirinde pek fazla rastlanılmadığını söylemeliyiz. Fikret'in "nazım mı?", "şair mi?" (Akay 1998: 167) olduğu tartışmalarının temelinde, bu radikal imge sisteminin şairi yaşamdan kaçarken bile onu sorgulamaya yöneltmesinden kaynaklanır. Radikal imgeler, soyutlayıcı bir lirizmle düşünce nosyonunu içlerinde iyice eritemedikleri sürece, daima özgün ve yaratıcı açılımları içeren yayılgan/gelegen imge düzeyine ulaşamazlar. Bu bağlamda, zaman zaman tartışmalarına rağmen Mehmet Akif ile Fikret'in ortak imge sistemine sahip olduklarını söylemeliyiz.

Sevet-i Fünun şiir özelliklerinden bahsedilirken belirtilen "yeni terkip ve hayal" arayışlarının temelinde, özgün bir imge ile yaratıcı bir açılıma ulaşma arzuları vardır. Fakat "saat-i semenfam", "leyal-i girizan", "teb-i ümmid" vb. yeni terkipler, bütünsel anlamda yayılgan / gelegen imgeyi kurmaya yetmez. Doğrusu yayılgan/gelegen imgelerin, ana dilinin berrak sularında boy veren nadir bir çiçeğe benzediğini söylemeliyiz. Şiir dilinin başka bir dile çevrilemeyişi de zaten, ana dildeki yaratıcı refleksin taşınamaz, aktarılamaz oluşundan kaynaklanır.

Radikal imgelere örnek vermek gerekir ise;

Hakikati hayale hep feda ederim
(…)
Bence hayatı teessürdür eyleyen isbat
(Süha ve Pervin)

Bir kudret-i külliye var ulvi ve münezzeh,
Kudsi ve mualla, ona vicdanla inandım.

Toprak vatanım, nev'-i beşer milletim…
İnsan İnsan olur buna iz'anla inandım.

Şeytan da biziz, cin de, ne şeytan ne melek var;
Dünya dönecek cennete insanla, inandım
(Haluk'un Amentüsü)
Din şehid ister, asuman kurban
(Tarih-i Kadim)

Ölmek hayatı tazelemektir: biz ölmesek
efkâr ölür; hayat-ı beşer şahs-ı fikretin
bir cümle-i tekamülü… Her fikir, müşterek
bir sadmedir,
(Mazi… Ati)

Bu tarzdaki alıntıları çoğaltıp sayfalar dolusu örnekler verebiliriz. Hemen her şiirde bu tür radikal imgelere kolayca rastlamak mümkündür. Bu durum, Fikret'in dünyadan, toplumdan kaçarken veya ona yönelirken bile duygularından çok düşüncelerinden hareket ettiğini gösterir. Zaten Fikret'i, Türk modernleşmesi içinde saymamızın önemli nedenlerinden biri de, şüphesiz onun yaşam karşısındaki düşünsel kökenli bu sorgulayıcı tavrıdır. Bu tavrın arkasında; hümanist söylem ve pozitivist dünya görüşünün yönlendirici etkisini bulmak mümkündür; biopisişik olarak gelişme ve ilerleme potansiyeli ile dolu olan insan, evrenin merkezidir ve insanın düzelmesi, kurtulması demek; cennetin yeryüzüleştirilmesi demektir. Kolektif insan yaşamının gelişmesi ve sürekliliği, düşünsel gelişmelerin sürekliliği ile kaimdir ve fıtratta "terakki / tekâmül ezeli"dir.

Sevet-i Fünun şiirindeki asıl başarıyı, yayılgan imgelerden sonra en makbul imge sistemi sayılan batık imgelerde görürüz. Batık imgelerin, doğa–insan ilişkisini yorumlarken kullandığı örtük analoji yöntemi, okuyucuda yoruma açık bir hareket alanı sağlar. Varlık alanları arasındaki sınır geçişlerini kolaylaştıran ve dolaysısıyla her şeyin, kolayca bir şeyi anıştırdığı/çağrıştırdığı bir duyuma gönderme yapan batık imge, doğayı, kurtarıcı bir kült gibi gören Sevet-i Fünun kuşağı için âdeta kendiliğinden oluşan bir şiiriyet perspektifidir. Özellikle Cenap Şehabettin (1871-1934)'in şiir perspektifini, yaratıcı bir resim terbiyesi ile de beslenen batık imgelerin oluşturduğunu söyleyebiliriz:

Bir beyaz lerze, bir dumanlı uçuş;
Eşini gaib eyleyen bir kuş
gibi kar
Geçen eyyam-ı nevbaharı arar…
(…)

Ey uçarken düşüp ölen kelebek
(…)

Gittiniz gittiniz siz ey mürgan,
Şimdi boş kaldı ser-te-ser yuvalar.
(*Elhan-ı Şita*)

Ah o son tüy ki, muhteriz, kovalar,
ca –beca ruh-ı aşiyanesini,
Yuvanın yad-ı pür-teranesini
(…)

Yıkılan lanelerle birlikte dökülür ab u hâke yapraklar;
Na'ş-ı evrak ile dolar laklar
(*Temaşa-yı Hazan*)

İnsanın yok oluş macerası, evrendeki tükenişte gözlenebilir. İnsan, belki de büyük evrenin, küçük ve bilinçli bir kopyasıdır. Batık imge, biçimi bulanıklaştırarak, varlık alanları arasındaki sınır geçişlerinin daha kolaylaşmasını sağladığından, kişi kendini doğadan ödünçlediği bir imge aracılığı ile yeniden kurabilir. Bu imge sistemi, Halil peygamberin kuşları gibi, insanın parçalarını doğadan/dağlardan çağırıp toplayan bir işlev üstlenir ve insanı kendi içinde bütünlüğe taşımaya hizmet eder.

"Elhan-ı Şita"da kar, kuş ve insan yani ontolojik açıdan farklı üç varlık kategorisindeki unsur, tek bir ölüm izleği etrafında birleştirilmektedir. İnsani biçimin, teşhis ve intak sanatlarıyla silinerek doğaya yansıtılması insanı, evreni yeniden ve empatik bir düzeyde okumaya yöneltir. Çünkü kendisini anlamamızı bekleyen dünya, sembolik bir dille bizimle konuşmaktadır. Topyekûn bir parçalanma ve tükeniş süreci içindeki doğa; önce kara, sonra da kuşa ve kelebeğe dönüşerek insana ölümlülüğünü anımsatır. Şiirdeki "boş kalan ser-te-ser yuva", "ser-sefid baykuş", "uçup giden mürgan", "uçarken düşüp ölen kelebek" ibareleri, ölümün kaçınılmazlığını, her yerdeliğini ve birdenbireliğini vurgular. Örtük bir analoji yöntemi ile insan, doğadaki değişmelerde kendi sınırlandırılmışlığını ve ölümlülüğünü okur.

Cenap, "Gece Kandili" adlı şiirinde de yine zamanla sınırlandırılmış olan ve önlenemez bir tükenişi yaşayan insanı, cılız/soluk ışıklı kandil ve bezgin / esneyen oda metaforları ile açımlamak ister;

Yalnızlıktan esneyen odayı
Cılız, soluk ışığıyla ısındıran kandil!

Ona baktıkça ben niçin bilmem
Bir ihtiyarlamış öksüz çocuk görür gibiyim.
(Gece Kandili I)

Evrende insan, cılız/soluk ışıklı bir kandil, veya yalnızlıktan esneyen bir oda gibi midir; yoksa şair, eşyaya sinen kendi tükenişini mi gözlemlemektedir? Şiirdeki "esneyen oda" metaforu, yalnızlığın boğucu etkisindeki insanın kendi bungun yansımasıdır. Böyle bir durumda zaman akışkanlığını yitirmiş ve geçmezleşmiştir. Bu yalıtık ve yıpratıcı nitelikteki zaman, odanın duvarlarına değil de şaire 'esneme' ifadesiyle bir anlamsızlık, hatta Camusvari bir saçmalık duygusu vermektedir. Bu ironik yansıma, mekân–insan arasındaki diyalektik etkileşimi vermesi bakımından da ayrıca dikkate değerdir. Doğrudan görüş seviyesinin altında bulunan doğainsan arasındaki bu benzerlik, Fikret'in "Sabah Olursa" adlı şiirinde de karşımıza çıkar:

"Hayata neş'e güneştir, melal içinde beşer,
çürür bizim gibi…
Siz, ey feza-yı ferdanın
küçük güneşleri, artık birer birer uyanın!
Ufukların ebedi iştiyakı var nura".

Burada görülen güneş, çürüme, uyanma, ufuk gibi ibareler, iki farklı varlık alanının (insan-doğa) özdeki birliğine yönelik metaforik göndermelerdir. İnsan, doğada daima kendini okur ya da insan, doğayı okurken daima kendini okur.

Batık imge sistemi, Sevet-i Fünun şiirini manzumeden şiire taşıyan (Aktaş 1996: 83) önemli unsurlardan birisidir ve bunu daha çok Cenap Şehabettin'in şiirlerinde görmekteyiz.

Ayrıca Sevet-i Fünun şiirinde, bu şiir hareketini eski şiire bağlayan fakat çokça bilindiği ve kullanıldığı için yüksek edebî değeri olmayan süsleyici ve müptezel imgelere de sıkça rastlamaktayız. Fakat bu imge biçimlerinin (süsleyici ve müptezel imgeler) şiirsel yaratıcılık açısından çok önemli olmadığını ve bir tür yaratıcılıktan kaçış olduğunu belirtmeliyiz. Özellikle müptezel imgeler, kullanım sıklığı dolayısıyla özgün açılım ve çağrışım değerini yitirerek sembolleşmiş imge türleridir ve edebî anlamda hemen hiçbir değeri yoktur. Şairin, sevgilinin boyunu serviye, kaşını yaya ve kirpiklerini oka benzetmesi gibi. Divan şiirinin tükenişini de biraz bu müptezel imgelerin kanserojen bir yapıda şiirin dünyasını sarmasında aramalıyız. Zira söz, böylece yaratıcı hamleden yoksun bırakılmış ve ölmeye mahkûm edilmiştir. Tanzimat -özellikle de Sevet-i Fünun- şiiri, -karşı da olsalar- bu tükenişe yeni bir hâl kazandırmak amacıyla doğan, bu endişeyle beslenen ama bunu, özgün örneklerle bir türlü kesin başarılara dönüştüremeyen bir harekettir. Bu başarısızlığın neden ve niçinleri, ayrıca irdelenmesi gereken

önemli hususlardır.

3. Genel özellikleri

Sevet-i Fünun şiirinin, yapı ve içerik bakımından yenilik arz eden özelliklerini genel olarak şöyle sıralayabiliriz:

1) *Mai ve Siyah*'taki Ahmet Cemil gibi kendilerine mahsus bir şiir dili yaratmak isteyen Sevet-i Fünun kuşağı, bunun için, önceki kuşakların topluma yönelik sade dili yerine; daha ağır, ağdalı ve örtük bir dili tercih ettiler. Kendi estetik anlayışlarına uygun ve müzikalite yönünden ahenkli gördükleri; tiraje, şegâf, ibtika, takattur, lerzende, puşide gibi sözcükleri, eski lügatlerden çıkarıp kullanmaları yanı sıra; Arapça ve Farsçada bulunmayan tebeşbüş, mükevkeb, mukmir, müşemmes, nevin gibi sözcükleri de kendileri uyduruyorlardı.

2) Özellikle Fransız şiirinden esinlendikleri tarzda yeni imgelem sistemi kurmak için; şehik-i tenhayi (yalnız hıçkırık), ihtizazat-ı leyl (gece titreyişleri), zulmet-i ebkem (dilsiz karanlık), saat-i semenfam (yasemin kokulu saatler), havf-i siyah (siyah korku), leyal-i girizan (kaçıcı geceler), karha-ı hayat (hayat yarası), teb-i ümmid (ümit yarası) gibi, duyulararası geçişkenliği kolaylaştıran alışılmadık bağdaştırmalara yöneldiler.

3) Kırılgan duyarlılıklarını belirtmek için, aşırı heyecan ifade eden ki, ve, evet gibi edatlarla; ah, of, ey gibi ünlemleri sıklıkla kullanırlar;

> Ey kulubun sürud-ı şeydası
> Ey kebuterlerin neşideleri,
> O baharın işte bu ferdası;
> Kapladı bir derin sükuta yeri
> karlar
> Ki hamuşane dem-be-dem ağlar.
> Ey uçarken düşüp ölen kelebek
> (*Elhanı Şita*)

4) Eski şiirde nazım sentaksı, genellikle beyit esası üzerine kurulu iken; bu ilkeyi radikal bir şekilde değiştiren Sevet-i Fünun şiirinde; aynı dizede başlayıp biten ikiüç şiir cümleciği olduğu kadar, anlam itibarıyla 78 dizede tamamlanan uzun cümlelere (anjambman) de rastlamak mümkündür;

> Sen de gittin; senin de arkandan ağladım,
> ağladım harab oldum…
> Ne olurdu, gunude-i nisyan,
> geçebilseydi bî-emel bir an, diyebilseydim:
> "Ooh kurtuldum!"
> (Bir Mersiye)

Şiiri düz yazıya yakınlaştıran bu artistik konuşma endişesi, şiirle düz yazı arasında bir tür sayılan mensur şiirin doğuşunu hazırlar.

5) Şiirde ahenge çok önem veren Sevet-i Fünun şairleri, divan şiirinde belli kaidelerle işlenen serbest müstezat türünü, büyük bir başarı ile kullandıkları aruzun hemen her vezni ile denemeye çalışmışlardır.

6) Batı edebiyatından gelen Sone ve Terzarima gibi nazım türleri, yine aruz kalıpları ölçüsünde sıkça kullanılmıştır.

7) Recaizade Mahmut Ekrem'in, çıkakları birbirine yakın sözcüklerin kullanımıyla içerik ve biçimi sessel imgede birleştiren ve adına "aheng-i taklidi" dediği tarzın başarıyla denendiğini görürüz;

> Küçük, muttarid, muhteriz darbeler
> Kafeslerde, camlarda pür-ihtizaz
> Olur dem-be-dem nevha-ger, nağme-saz
> Kafeslerde, camlarda pür-ihtizaz
> Küçük, muttarid, muhteriz darbeler ...
>
> Sokaklarda seylabeler ağlaşır,
> Ufuk yaklaşır, yaklaşır, yaklaşır;
> Bulutlar karardıkça zerrata bir
> Ağır, muhtazır dalgalanmak gelir;
> (Yağmur)

"Yağmur" adlı şiir okunduğunda, metinde sıklıkla tekrarlanan 'k', 't', 'd', 'b', 'r', 'l', 'c/ç', 'ş' sesleri, sessel imge (akustik imagery) olarak, insan muhayyilesinde yağmurun yağışını ve damlaların kayarak camlardan akışını çağrıştırır.

Roman

1. Yazar kadrosu ve iki temel roman; *Aşk-ı Memnu / Eylül*

Sevet-i Fünun edebiyatının şair ve yazar kadrosu, yenileşme çabalarının meyvelerini vermeye başladığı bir dönemde "mektepler"de okuyarak yetişen ve modern bir Türk edebiyatı yaratma iddiasındaki (Kavcar 1985: 26) gençlerden oluşur. Batı edebiyatıyla doğrudan temas kurabilen bu gençler, sanata, mizaçları ve yaşadıkları devrin sıkı/bunalımlı atmosferi gereği apolitik bir tavırla yaklaşırlar.

Yazar kadrosunu Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Ahmet Hikmet ve Safveti Ziya'nın oluşturduğu Sevet-i Fünun romanı; aşk, ölüm, kaçış ve yabancılaşma ana izlekleri üzerine kurulur. Dar bir sanatçı kadrosu ve kısa bir zaman dilimini (1896-1901) kapsayan bu dönem; "toplumdan kopuk", "içe kapalı", "dar bir çevreye tutuklanmış" gibi, bazı haklı tespitleri içeren eleştirilere uğramasına rağmen, yenileşme sürecindeki

Türk edebiyatını, özellikle anlatı türlerinde yeni ufuklara taşır. Daha önce ezberlenmiş klasik öyküleri anlata anlata öyküleme yeteneğini ve yaratma reflekslerini kaybetme noktasına gelmiş bulunan Türk sanatçıları, estetik bir kaygıyla yeniden metin üretmenin zevkine Sevet-i Fünun Döneminde ve onun oluşturduğu edebiyat ortamında varmaya çalışır.

Edebiyat-ı Cedide olarak da bilinen bu dönemin yazarları ve eserleri incelendiğinde, olay örgüsündeki güçlü nedensellik kurgusu, mekâninsan ilişkisindeki diyalektik boyut, kişileri rolüne uygun davranışlara hazırlayarak gerçekçi bir izlenim oluşturma ve anlatı kişilerini psikolojik derinliğiyle kavrama gibi yeniliği yapan unsurları kolayca görmek mümkündür.

Halit Ziya Uşaklıgil (1866-1945), *Mai ve Siyah* (1896) romanı ile katıldığı Sevet-i Fünun edebiyatının en önemli ve en velut yazarıdır. Avrupa'daki realist ve naturalist yazarları yakinen takip etmekle kalmayıp onlardan olay ve tip ödünçlemeleri de yapan Halit Ziya, her ne kadar Tanpınar'ın söylediği gibi "kendisini bizzat içinde idrak etmediği hayata doludizgin girmedi(yse)" (1977: 277) de; çalkantılı, bunalımlı bir devrin ve arayışlar içinde olan snop bir kuşa ğın sesindeki özlemi yazıya dönüştürmesini bildi.

Aşk-ı Memnu

Roman, hikâye, mensur şiir ve denemelerinin yanı sıra edebî inceleme tarzında yazıları da bulunan Halit Ziya'nın asıl sanatçı kişiliğini *Aşk-ı Memnu* (1901) romanı ortaya koyar. Bovarizm etkisinde yazılan *Aşk-ı Memnu*, Türk romanı için yeni bir milattır. Yazarın acemilik dönemi ürünleri sayabileceğimiz *Sefile* (1886/ tefrika), *Nemide* (1892/ kitap olarak yayımlanan ilk eser), *Bir Ölünün Defteri* (1893) ve "olay"dan karektere yöneldiği kalfalık dönemi çalışması *Ferdi ve Şürekası* (1895), hatta Sevet-i Fünun neslinin romanı sayılan *Mai ve Siyah* gibi romanları; adeta *Aşk-ı Memnu*'yu yazmak için yapılan hazırlık çalışmalarıdır. Daha önceki eserlerinde hatalı ve eksik yapılarıyla dikkati çeken olay kurgulama, betimleme, karakter yaratma ve gerilim kontrolü gibi teknik anlatı unsurları; olabildiğince kusursuz bir biçimde *Aşkı Memnu*'da açımlanacaktır.

Batılılaşma süreci, ilk yetkin meyvesini siyasal alandan önce edebî alanda *Aşk-ı Memnu* romanı ile verir. Türk edebiyatının roman türündeki ilk başarılı örneği saydığımız *Aşk-ı Memnu*, kendisinden önce yazılmış öncü roman denemelerinin bir başarısı olarak ortaya çıkar.

Ahmet Mithat, Namık Kemal, Ekrem ve Sezai'nin roman denemeleri genellikle "olay"ın sentezleyici olduğu anlatılardır. Bu tür anlatılarda; karakter geliştirme, bir düşünceyi sentezleme, zaman mekân kişi üçlüsünün eyitişimsel (diyalektik) bir bağlılıkta serimlenmesi ve olay birimcikleri arasındaki nedensellik bağının tutarlılığı gibi hususların, büyük ölçüde aksadığını görürüz.

Hazırlayıcı nitelikli bu romanlarda, karakterler geliştirilmedikleri ve bir sınavdan geçirilemedikleri için, anlatının başından sonuna değin hep aynı düzlemde kalırlar veya birdenbire değişim/ aydınlanma yaşamaları dolayısıyla pek inandırıcı bulunmazlar. Sözgelimi *İntibah*'ta Ali Bey, *Araba Sevdası*'nda Bihruz tek boyutlu, olayların akışına kapılmış ve dolayısıyla dramatik gelişme süreçlerinden koparılmış sera tiplerdir. Derin etki perspektifi oluşturamayan bu sera tipler, genellikle okuyucu tarafından alaycı bir gerçeklikle karşılanırlar. Oysa *Aşk-ı Memnu*'da yazar, başkişi Bihter'in yanı sıra, onu tamamlayan niteliğiyle norm karakter olan Nihal'in de doğal da olsa duyusal gelişme ve değişmelerini tutarlı olay dizgeleri hâlinde anlatabilmektedir. Bu özelliği ile *Aşkı Memnu*, Türk roman tarihinde olay ağırlıklı kurgudan karakter geliştirici kurguya geçişin dönüm noktasını oluşturmaktadır. Yazar üzerinde kapsamlı bir çalışma yapan Ömer Faruk Huyugüzel, *Aşk-ı Memnu*'yu "yazarın üslup bakımından da zirveye ulaştığı bir roman" (Huyugüzel 2004: 68) diye niteler.

Tanrısal bakış açısı ile kaleme alınan *Aşk-ı Memnu* romanı, anlatıdaki temel değişim ve dönüşüm anları dikkate alınarak dört ana bölümde incelenebilir:

Birinci Bölüm: İnsanın, dünyanın ve yaşamın, doğaüstü kökensel öykülerine gönderme yapan mitik düşünce, ilk oluş anlarını "kutsal", "yıpranmamış" ve "olağanüstü zaman" (Eliade 2001: 13) olarak kabul eder ve ilk çıkışların, sonraki örneklerini belirleyici bir etkiye sahip olduğunu savlar. Modern roman kişileri, hangi çağda yaşarlarsa yaşasınlar, değişmez insani gerçeklerin mitik tepki formlarını, kutsal enerjilerini içlerinde taşıyan ve bu büyük güçten aldığı esinle trajik tepki biçimleri geliştiren anlatı figürleridir.

Bu bakımdan Bihter'i, işlev itibariyle modern bir destan kişisi olarak görmek ve onun bireysel macerasını, kutsal yaşam yorumlarını içeren mitik düzeyde değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Bihter, hafifmeşrepliği ile tanınan Melih Bey Takımı'nın bir üyesi ve Firdevs Hanım'ın kızı olarak dünyaya çıkar. Bu kötü şöhretin içinden dünyaya çıkış, onu başlangıçta rahatsız eder. Bihter'in temel amacı, sadık kalacağı zengin bir koca bulmak ve onunla, yaşam yolunu mutlu bir şekilde yürümektir. Zira onun temel ülküsü, annesine benzememektir. Ancak o, Firdevs Hanım'ın kızıdır. Hem genetik olarak hem de kültürel anlamda annesinden tevarüs eden ve yazgıya dönüşecek olan kimliği taşıdığının farkında değildir.

Firdevs Hanım ve kızları, Adnan Bey'i, çapkın âşıklarınca da takip edildiği sandal gezilerinden birinde tanırlar. Adnan Bey'in evlenme teklifi Bihter'e iletildiğinde; önce bilinçaltında güven imgesi olan babanın yerini alacak zengin / güvenli bir kocayı, sonra iki çocuğa yapacağı anneliği, daha çok da "oymalı, Louis XV sandalyeler, avizeler, iri kalpaklı lambalar, mahun

sandal"dan oluşan görkemli yalıyı düşünür; Adnan Bey'le evlenmek, bir nevi bu görkemli yalı ile evlenmek olacaktı.

Burada, Bihter'i yaşıyla denk düşecek evlilik alternatifleri düşünmekten men eden önemli bir neden de; "annesinin unutulmasına imkân olmayan" kötü şöhretidir (Uşaklıgil 1983: 23). Bihter daha yüksek emelleri önüne set çeken bu kötü şöhretinden dolayı ailesine derin bir düşmanlık da duymaktadır.

Bihter, bu evliliği biraz zorunluluktan ama daha çok da kendine sağlayacağı lüks yaşam beklentisi ile kabul eder. Başlangıçta oldukça masumane amaçlar taşıyan bu seçimde Bihter, varlığı ile özü arasına nesneleri yığarak kendine yabancılaşacak bir süreci başlatır. Adnan Bey, ellisini geçkin yaşlı ve iki çocuklu dul bir insandır. Oysa Bihter henüz yirmi iki yaşındadır ve damarlarında onu sürekli maceraya çağıracak Firdevs Hanım'ın kanı akmaktadır. Varoluşcu düşüncenin kurucularından Soren Kierkegaard, "Birey, her an hem kendi hem de türünün kendisidir." (2003: 43) derken aslında Bihter'in tevarüs eden yazgısını da açıklar. Bihter, kendi kanında taşıdığı annesini sürekli yadsır ve onu bastırmaya, susturmaya gayret eder. Onun temel iddiası, "annesine benzememek" ve "kocasına ihanet etmemek"tir. Bu bölümde Bihter, yetişme gelişmesini inisasyon törenleriyle fark eden Nihal'e iyi bir anne rolü oynar.

İkinci Bölüm: Evliliğinin birinci yılına rastlayan Göksu gezintisi "mekânsal bir gezi" olmaktan öte Bihter'in kendi içinden dışa çıkmasını sağlayan sembolik bir açılıma gönderme yapar. Göksu'da Behlül'ün Peyker'i çıplak ensesinden öpme girişimini gören Bihter, Peyker'in "ben, kocamı aldatmak düşüncesiyle evlenmedim" (128) şeklindeki sitemiyle de bu olayı iyice içselleştirir. Peyker'den yüz bulamayan Behlül, Firdevs Hanım'a yönelir ve ona kur yapmaya başlar. Bütün bunları bir kamera objektifliği ile seyreden Bihter, gördüklerini, spontane bir biçimde bilinçaltına kaydeder. Gezi dönüşü durgunlaşan Bihter'i Behlül "bir serbestlik eğilimiyle kafesinden kaçıp da henüz evin çatısından ayrılmadan bayılıveren kanaryalara benze(tir)" (143) Akşam yatak odasına çekilen Bihter, aynada kendini sorgular:

> "... özellikle o aynanın içinde kendisinin, kendi resminin yanında artık yalnız kalamayacaktı.
> Yalnız! Yapayalnız!
> Hatta işte şimdi kendisinden de korkuyordu. Kendisini görürse, evet, bu karanlıkta kalmak isteyen kadın, Bihter'le karşı karşıya gelirse bir tehlike meydana gelecek, biribirlerine söylenmemesi gereken şeyleri söyleyeceklerdi. O zaman (...); o uyku, o derin, boş, ışıksız, rüyasız uyku, bir daha dönmemek üzere silinecek zannediyor ve bundan korkuyordu". (Uşaklıgil 1983:144)

Bihter'in kendisiyle yüzleşmesi, ayna metaforu ile açımlanır. Ayna, romandaki değerler sınıflamasını gösteren KORA şemasında ülkü değerleri

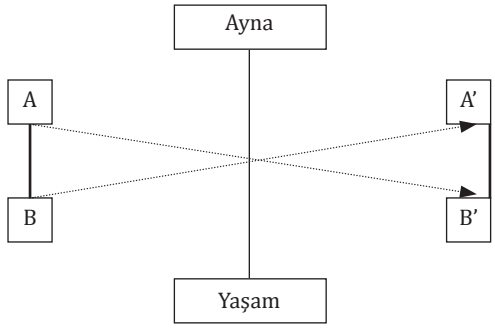
simge düzeyinde temsil eden açar nitelikli bir unsundur ve tıpkı Şintoizm'de Güneş Tanrıçası Amaterasu'yu kızgınlıkla çekildiği mağaradan çıkarmak ve dünyaya ışığını yeniden kazandırmak isteyen Tanrıların, onu ayartmak için tuttukları mitik aynaya benzer (Burckhard 1994: 129). İçsel gelişmenin ve aydınlanmanın dolaysız açılımına işaret eden ayna'da kendini hayranlıkla seyreden Bihter, özüne yönelik derin / gizemli ve örtülü anlamı dünyevileştirerek Amaterasu gibi bir bakıma yeniden doğar:

AB durumu: Firdevs Hanım'ın aldanışını gösterir: "Firdevs Hanım aldanmıştı; evlilik ona beklediği şeylerden hiçbirini getirmiyordu." (s. 7)

A'B' durumu ise, içinde annesini taşıyan Bihter'in aldanışını yansıtır: "bu evlilik korkunç bir hata idi (...) kadınlığını aç bırakmıştı. Tamamiyle aldandığına, mutsuz bir kadın olduğuna çoktan karar vermişti." (s. 270, 278)

Bihter aynaya baktığında, Adnan Bey'in evlilik teklifini aldığı ilk gece çağrısını duyduğu görkemli Yalı'nın, eşyalarıyla birlikte uykudan uyanarak mutluluk için kendisinin yetmeyeceğini haykırdığını duyar. Parası ve yalısı için evlendiği yaşlı kocasının ateşsiz, yapışkan öpücükleri, onu artık tiksindirmektedir. O, ateşli öpücükleriyle ruhunu sarsacak genç bir sevgili düşlemekte ve bir mezar vehmiyle varlığını sıkan bu yalı'dan "kaçmak iste(mektedir.)" (159)

Düşlerin, kişiselleşmiş mitler olduğunu söyleyen Campbell (1999; 30) ne kadar haklıdır. Bihter, kişisel mitleriyle düşlerinde karşılaşır. Dinamik bir ruhun işlerliğine gönderme yapan bu düşler, yeniden doğuş için gerekli



enerjiyi sağlayacak temel güçtür. Gerçekte uyanan eşyalar değil, Bihter'in sürekli yüceltmelerle bastırdığı, geriye ittiği, umursamadığı benliğidir. Uyanan benlik, özüyle varlığı arasına nesneleri yığan Bihter'i yaşam adına sorgulamaktadır. Tüm bu sorgulamada, bir tarafta yarım kalmış ateşli öpme girişimi ile Behlül ve geçkin yaşına rağmen hazzın oyuncağı hâline gelen annesi; diğer tarafta ise, annesine benzememe iddiası ve vicdani sorumlulukları vardır. Birinciler alevden bir imge gibi beyninde yanıp sönmekte ve

onun genç bedenini hazzın cazip ülkelerine çekmektedirler. İkinciler ise, kanındaki annesinin bir kuklası olmaması gerektiğini söyleyen, değerlerin sesidir: "kocasına ihanet etme(yecek) (…) Firdevs Hanım'a benzemeyecekti. Bu anne!... Hayatının devamlı bir yüz karasıydı." (153) Psikolojik anlamdaki bu çatışma kompleksi, annesine benzememeye kararlı Bihter'i trajik kılan en temel unsurdur.

Negatif bir anne imgesinden tinsel anlamdaki bu yeniden doğuş, gezinin yapıldığı ağustostan aralık ayına kadar geçen yaklaşık dört aylık bir sürede Bihter'i, Behlül'e taşımaya yeter. Karlı bir aralık gecesi, karanlık odasına girdiği Behlül, ellerini tutarak ona "ilanı aşk" eder.

Ertesi gün Bihter, kendini "bir daha silinmeyecek bir leke ile kirlenmiş, alçak, pis bir yaratık" gibi görür ve "büsbütün Firdevs Hanım'ın kızı olm(aktan)" (187) dolayı suçluluk psikozuna girer. İğrenilecek bir mahluktan kaçar gibi kendinden kaçmak ister. Düşüşünü affettirecek hiçbir neden bulamaz. Behlül'ü sevmediğini de anlar. Yoğun bir iç çatışma yaşayan Bihter bunalıma girer: "Şimdi kendinden iğreniyordu; hayattan, her şeyden iğreniyordu." (187) Ancak Bihter, düşüşün ilk heyecanı ile kendisini amansızca sorgulamakla beraber, "bir bilinç alevi"nin önlenemez bir biçimde kendini Behlül'ün kollarına çektiğinin de farkındadır ve içten içe bu çekilişin cazibesine kapılmaktan da memnuniyet duymaktadır.

Üçüncü bölüm: Kişilerarası ilişkilerin içtenlik ve iradi boyutunu terk edip; ihtiras ve yarar boyutuna taşındığı bir anlatım paktından oluşur. Duygusal plandaki değişim ve dönüşümler, yine bir "dışarı çıkma" ile kendisini gösterir: Kış boyunca kapalı kalmaktan sıkılan Behlül, Beyoğlu'nun sorumluluk gerektirmeyen günübirlik ilişkilerine geri döner. Zira Bihter'in istendiğinde odasına gelip onunla ilişki kurması, Behlül'ün kendini "arzu edildikçe alınıp kullanılan" (255) bir eşya gibi duyumsamasına neden olur. Bir "uyurgezer tedbirsizliği ile" geceleri odasına gelen, hemen "hiçbir isteğini geri çevirmeyen" Bihter, onda, kendini kolayca veren "basit bir kadın" imajı uyandırır. İğretiliğini, iğrenç bir tuhaflıkla seyrettiği Firdevs Hanım'ı "kızının gelecekteki bir sayfası gibi" (259) görür. Behlül'ün yalıdan Beyoğlu'na üç günlük çıkışında Bihter de kendini bir nesne gibi kullanılıp "bırakılmış" (287) hisseder. Doğrusu Behlül de onu, "küçük hürriyetlerine bile karışan sevdasıyla can sıkacak bir şey" (264) olarak tanımlamaktadır. Aşkın öznesi olan Bihter, içtenlik yönelişleri, bedensel çekilişleri ve kanının içerdiği yazgısıyla küçümsenerek "can sıkıcı bir şey" konumuna indirgenmektedir. Bu durum sömürücü yönelişin kaçınılmaz bir sonucudur.

Eserde nesnelliğe indirgenen başka bir kişi de Nihal'dir. Onun bütün yaşamsal tercihleri, başkalarının düşünmesi ve onaması ile ortaya çıkar; genç kızlık dönemine girmesi de, Behlül'le nişanlanması da aynı biçimde başkalarınca fark edilir ve kendine duyurulur. Sözgelimi nişanlanma hadi-

sesine, Firdevs Hanım "Nihal'i siz alacaksınız. Madem ki ben öyle karar verdim."(299) şeklinde Behlül ise, amcasına çıkıp "Nihal'i bana veriniz ve bu iş bitsin." (310) diye yaklaşır. Yani Nihal, "alınıp-verilecek" bir eşya gibidir. Hakkındaki en önemli kararları başkaları verir ve o yalnızca bu kararlara uyar.

Dördüncü bölüm: Nihal'in dinlenmek üzere Ada'ya gönderilmesi ile başlar ve Bihter'in intiharı ile son bulur. Olaylar yine mekânsal bir dışarı çıkma ve onu izleyen iç aydınlanma süreçleri üzerine kurulur.

İçtenliğini yitirmiş ilişkilerin, hesaplaşmak üzere karşılaşmalarını içeren bu bölümde, psikolojik gerilim zirveye ulaşır. Nihal, sevmediği hâlde hasta ruhunun tutunacağı son bir umut diye gördüğü nişanlısı Behlül'ün cüzdanından düşen not ile Yalı'ya döner ve Bihter'le gizli konuşmalarına tanık olur. Bu acı gerçeğe dayanamayan Nihal bayılır, Beşir her şeyi Adnan Bey'e anlatır ve yasak ilişkisi ortaya çıkan Bihter, kocasının silahı ile intihar eder. Böylece mevrus günah, ateşle yakılarak yok edildiği gibi, batık bir Emma Bovary imgesini içinde taşıyan Bihter de mevrus günahın kefaretini canıyla ödeyen trajik bir "kurban"a dönüşür.

Yazarın, Bihter'in yazgısındaki sosyo-genetik kalıtsallığa özellikle vurgu yapması, Avrupa'daki deneysel tıbbın ve fizyoloji ilminin verilerinden vülgarize bir biçimde yararlanan naturalist romancıların etkisine de işaret eder.

Aşk-ı Memnu, geleneksel bağlamda epiğin ve masalın biçimlendirdiği soylu insan tipolojisini kökten yıkarak yerine, düşleri ile gerçekleri arasına sıkışmış sıradan insanları koyar. Sıradan insanların evrensel göndergeleri bulunan durum ve duyumlarla açımlanması; romana, olabilirlik düzeyi yüksek bir anlatım performansı sağlar.

Türk edebiyatında kent ve kültür romancılığının öncüsü sayabileceğimiz Halit Ziya, Bihter'in trajik öyküsünden sonra yazdığı, ilişkilerin ölümünü içeren *Kırık Hayatlar* ve *Nesli Ahir* gibi romanlarında da, bütün sanatkârlık yaşamının hülasası olan *Aşk-ı Memnu*'daki başarısını yakalayamaz.

Mehmet Rauf (18751931), Sevet-i Fünun romanı için, Halit Ziya'dan sonra en önemli isim hiç şüphesiz Mehmet Rauf'tur. Yaşamı, romanlarındaki tutkulu ve trajik sonlu aşk öykülerine çok benzeyen Mehmet Rauf, gerçek edebî varlığını Sevet-i Fünun döneminde kaleme aldığı öykü, roman ve mensur şiirlerde gösterir.

İlk romanı *Ferda-yı Garam* (1897), önce yazdığı öykülerdeki tutkulu aşkların daha geniş bir kurguyla açımlanmasıdır (Tarım 1998: 69). Mehmet Rauf'un *Eylül*'den sonra yazdığı ve edebî anlamda çok fazla değer taşımayan *Bir Zambak* (1910), *Genç Kız Kalbi* (1912), *Bir Aşkın Tarihi* (1912), *Menekşe* (1913), *Karanfil ve Yasemin* (1924), *Böğürtlen* (1924), *Define* (1926), *Kabus* (1928) ve *Halas* (1929) gibi romanları yanı sıra; ana izleklerini aşk, evlilik ve kötümserliğin oluşturduğu basit kurgulu öyküleri de vardır. Bu

öyküler, genellikle daha sonra yazılacak olan romanların kabataslak çizilmiş ön-tasarımları gibidir. Romanlarının hazırlık çalışması sayabileceğimiz öykü kitaplarından bazıları şunlardır: İhtizar (1909), Âşıkane (1909), *Son Emel* (1913), *Hanımlar Arasında* (1914), Üç Hikâye (1919), *Kadın İsterse* (1919), *Pervaneler Gibi* (1920), İlk Temas İlk Zevk (1922), *Aşk Kadını* (1923), *Gözlerin Aşkı* (1924) vd.

Mehmet Rauf, kişiler kadrosunu romanlarından aldığı beş de piyes yazmıştır: (Tarım 1998: 109), *Pençe* (1909), *Cidal* (1911), İki Kuvvet (1920), *Ceriha* (1923) ve tek komedi eseri olan *Diken* (1917).

Eylül romanından sonra yazarın en çok yankı uyandıran eseri, mensur şiirlerini topladığı *Siyah İnciler*'dir (1901). İnsanın iç dünyasına analitik bir dikkatle yönelen yazarın bu lirik çalışmasında, Paul Bourget'nin özümsenmiş etkisini görmek mümkündür.

Fakat ona asıl şöhretini kazandıran, *Sevet-i Fünun*'da tefrika edildikten (7 Haziran 1900 14 Mart 1901) sonra, Edebiyat-ı Cedide'nin 6 nolu kitabı olarak yayımlanan (Törenek 1999: 74) ikinci romanı *Eylül*'dür.

Eylül

Mehmet Rauf romancılığının en önemli eseri olan *Eylül*, Türk roman geleneğinde, psikolojik realizmin başlangıcı sayılabilecek bir eserdir. Bu nedenle kısa da olsa bu eser üzerinde durmak yararlı olacaktır.

Eylül romanındaki dramatik aksiyon; başkişi Suat'ın yaşadığı bireysel gelişim, değişim ve dönüşüm macerası üzerine kurulur. Bu bağlamda romanı üç ana bölümde incelemek mümkündür:

Birinci bölüm: roman kişilerinin henüz kendilerini, biribirlerini ve beraberliklerini tam olarak tanımadıkları, sorgulamadıkları mutlu bilgisizlik döneminden oluşur. Bu dönem, konaktan yalıya taşınıncaya kadar geçen süreci kapsar.

Suat ve Süreyya, birbirini çok fazla tanımadan evlenmişlerdir. Beş yıllık evlilikleri, geniş bir aile anlayışının hüküm sürdüğü Süreyya'nın babasına ait konakta geçtiğinden çok fazla yalnız kalamamışlar ve kendilerini dinleme ve içsel anlamda tanıma fırsatı bulamamışlardır. Başkişi Suat, bütün varlığını eşi Süreyya'nın mutluluğuna adamış bir kadındır. Edilgin bir kişiliği temsil eden Süreyya, sadece arzu eden ama bu arzuyu gerçekleştirmek için arkasına yeterince eylem aktini koyamayan, biraz bencil bir tiptir ve son zamanlarda "mahpushane" gibi gördüğü konaktan, deniz kenarında bir yalıya taşınmayı düşlemektedir. Ancak bunun için ne parası, ne de bu olanağı sağlayacak etkin bir irade gücü vardır.

Suat, sevgiliden çok bir anne şefkatiyle Süreyya'nın mutlu olmasını ister ve tam da bu noktada babasından aldığı parayla Süreyya'nın düşünü gerçekleştirir; Boğaz'da kiraladıkları bir yalıya taşınırlar. Bu mekân değişimi; konaktaki otoritenin baskısından kurtulma, daha özgür ve daha kendileri-

ne ait bir yaşam sürme anlamları içerdiğinden onlara ilk başta çok iyi gelir. Bu bölümde, Suat ve Süreyya kendilerinin tam olarak farkında değillerdir; formel evlilik bağının dışında onları birbirine taşıyacak, bağlayacak duygusal, kültürel enstrümanlar yoktur. Yazar, onların kendilerini fark etmeleri için, anlatı mekânını biraz da zorlayarak konaktan yalıya taşır.

İkinci bölüm: tanıma ve sorgulama mekânı olan Yalı'da geçen günleri ve yaşanan olaylar sonucu erişilen sancılı iç aydınlanmasını, yani mutsuz bilincin öyküsünü anlatır. Bu bölüm, romandaki dramatik aksiyonun temelini oluşturur.

Yalı, rüya gibi tam bir özgürlükler alanıdır. Burada baskılar kalkmış ve uygun çevre koşulları temel yönelimleri doğrultusunda kişileri ayrı dünyalara taşımıştır. Çocuksu bir bencilliğin gemlediği Süreyya, sürekli düşünü kurduğu denizine kavuşmuş ve âdeta evliliğini unutmuştur. Yalnızca Süreyya'nın mutluluğunu düşünen Suat, bu duruma önceleri pek aldırmasa da Necip ile olan beraberlikleri arttıkça evliliklerini sorgulamaya başlayacaktır. Zira Süreyya'nın deniz vakitleri, Suat ve Necip'in piyano resitalleri ile birbirlerine içten, gizlice akma vakitlerine dönüşmüştür. Suat ve Süreyya, iki ayrı yöne giden ırmaklar gibidirler ama bunun farkında değillerdir.

Süreyya'nın yakını olan Necip ile Suat arasında, ortak bir zevki yaşama ve paylaşmadan doğan yakınlık zamanla onları birbirine taşır; kendilerini ve birbirlerini tanırlar; âşık olurlar. Musiki ve doğa sevgisi gibi iki temel köken sel güçle beslenen bu platonik karakterli aşk, "memnu" niteliğiyle varoluşsal anlamda birbirine akan Suat ve Necip'in derin iç çatışmalar yaşamalarına neden olur. Özellikle, evlilik yükümlülüğü ile yüreğinin sesi arasına sıkışıp kalan ve aşkının imkânsızlığını duyumsayan Suat'ın yaşadığı iç çatışmalar ve bunalımlar, romana psikolojik bir derinlik kazandırır.

Yalnızca evlilik bağıyla ilintili Suat-Süreyya beraberliği, yüzeysel ve tek boyutludur. Her ne kadar rızaya ve isteme bağlı olsa da bu ilintinin, iki farklı dünyayı ortak bir potada eritebilecek içeriği yoktur. Oysa çok yönlü bir niteliğe sahip Suat-Necip ilişkisi daha derin ve daha yakıcıdır:

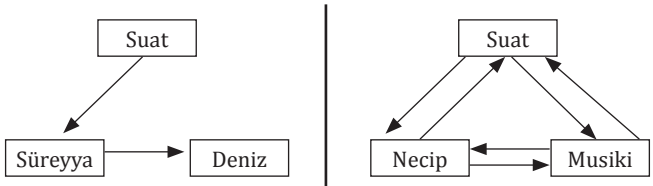
1. Durumda: Suat–Süreyya beraberliğinin tek yönlülüğünü görüyoruz. Suat, Süreyya'yı isterken, o, denizi düşünmekte ve kendisini çocuksu bir bencillikle tamamen deniz vermektedir. Suat'ın varlığı ile yokluğu onu pek de ilgilendirmez.

Hatta kendisini külfetten kurtaracağı ümidiyle Necip'in Suat ile ilgilenmesini arzu da eder. Birinci durumdaki birleştirici etkenleri; evlilik, alışkanlıklar ve ön kabuller olarak sıralayabiliriz. Burada Suat, kendini evliliği için feda etmiş durumdadır.

2. Durumda: Suat-Necip ilişkisinin yalıtık değil, aksine onları çoğaltan ve birbirine taşıyan döngüsel bir akışkanlık ağı oluşturduğunu görüyoruz. Suat ve Necip, kendi parçalanmışlıklarını musiki ile önce keşfederler

sonra yine aynı yolla onu bütünlüğe erdirmeye uğraşırlar. Musiki, iki farklı insanı birbirine taşıyan temel unsurdur. Aşk ise, bu taşınma ve dönüşme süreci sonunda oluşan bir durumdur.

Ancak, yazar bu romanda aşkı, içeriğini yitirmiş normativ kabullerin biçimlendirdiği, ürettiği bir enstrüman olmanın ötesinde; görünür ayrılıkları aşan ve iki farklı insanı, kökten birbirine taşıyarak "aynı yere bakarken buluşturan" büyük bir fark ettirici değer olarak işler. Romanın asıl başarısı, karakterlerin kendi içlerinde yaşadıkları değişme ve gelişmelerin bu ince



I. DURUM **II. DURUM**

duyuş refakatinde ve gerçeğimsi bir inadırıcılıkta verilmiş olmasında yatar. Sözgelimi bu aşk ilişkisi yalnızca Suat'ı değiştirmez; önceleri uçarı ve çapkın bir tip olan Necip'i de değiştirir. Daha önceleri bedensel hazlar peşinde koşan Necip, Suat'ı tanıdıktan sonra onu elleri, "rayihası, nazarı, tebessümü için (de) sev(meye)" başlar. Bu durum, aslında Necip'in ruhundaki köklü inkılâbı gösteren bir açılıma işaret eder. Yazar, dışarıdan gözlemlenemeyen bu içsel gelişme, değişme ve sorgulama süreçlerini, güçlü bir "neden-sonuç ilişkisi" doğrultusunda ve başarılı bir betimleme tekniğiyle verir.

Bir imkânsızlığı birlikte duyumsayan Suat ve Necip, en fazla Süreyya'ya karşı konumları yüzünden vicdan azabı çekerler. Karakterlerin vefa/sadakat duygusu ve ahlaki endişeleri ile; biribirlerine yönelmiş olduğunu geç farkettikleri kökensel akışın önlenemezliğinden kaynaklanan içsel çatışmaları ve kıskançlıkları, romanın psikolojik gerilimini besleyen en önemli etkenlerdir. Bu mutlak imkânsızlığı bile bile birbirinden vazgeçemeyişleri, roman karakterlerini trajik kılan bir olgudur.

Üçüncü Bölüm: Eylül'ün gelmesiyle birlikte konağa yeniden dönüşle başlayan ve ölümlü ilişkilerin sembolik anlamda yakılarak ateşin arındırıcı gücüyle temizlenmeye çalışıldığı anlatı dizgesidir.

Kışın yaklaşması dolayısıyla yeniden konağa dönmek zorunda kalmaları, bir bakıma Eylül adının metaforik içeriğiyle de bağlantılıdır; baharda başlayan bir dostluk ilişkisi, yaz boyu gelişmiş, olgunlaşmış ve aşka dönüşmüştür. Ancak kişiler arasındaki "memnu/yasak" durumu yaratan kaygılar, bu ilişkinin yönünü kışa doğru çevirmiştir. Eylül, evrenin yeniden doğmak

üzere ölüme hazırlandığı bir aydır; bu ayda yaşam ve ölüm, olgunluk çizgisinde buluşur. Bir hesap ve hasılat mevsimidir Eylül. Bu metaforik söylem, Suat-Necip ilişkisi kadar, Suat-Süreyya beraberliğine de yansıyacaktır.

Yalıtık niteliğiyle konak, tam bir labirent mekândır. Labirent mekânlar, kişinin dünya ve kendisiyle olan uyumsuzluğunu/çatışmalarını yansıtan yerlerdir ve fiziksel anlamda genişliğine ya da açıklığına bakmadan karakteri sıkarlar. Bu yüzden labirent mekânlar, fiziksel genişliği ne olursa olsun kapalı ve dar mekânlardır. Nitekim Eylül'de konak, genellikle karanlık, basık, boğucu havasıyla gerek üzerinde yaşayanlar, gerekse okuyucu zihninde bir tutukevi imgesi uyandırır. Yazar, bütün bireysel farklılıkların baskı/otorite altında uyuma dönüştürülmeye çalışıldığı bu labirent mekânı, bütün soğukluk imgeleriyle birlikte yakar. Suat'ın yanan konağın içinde kaldığı fark edilince; Necip, kendiliğinden gelişen aşkı gibi yine spontone bir atılımla; biçimsel farklılıkları kesin ve keskin dönüşümlerle aşmayı simgeleyen alevlerin içine dalar.

Konağın ve âşıkların yanması, her ne kadar bazı eleştirmenlerce "zorlama bir son" gibi görülürse de; sembolik anlamda, genç âşıkların yurtsuzluklarını ve Necip'in kararlılığını yansıtması bakımından önemlidir.

Edebî yönünden çok siyasi yazıları ve kavgaları ile tanınan Hüseyin Cahit Yalçın (1875-1957)'ın; 'genç ve güzel fakat cani karakterli bir kızın ihtirasları uğruna işlediği cinayetleri' anlatan *Nadide* (1891) ve tutkulu bir aşk macerası yaşayan on yedi yaşındaki Nezin'in öyküsünü içeren *Hayal İçinde* (1901) adlı iki romanı vardır (Huyugüzel 1982: 109). Bu romanlar, basit vaka kurguları olan anlatılardır. Hüseyin Cahit'i asıl, Sevet-i Fünun, *Fikir Hareketleri* adlı dergiler ve özellikle *Tanin* gazetesindeki İttihat ve Terakki'nin çalışmalarını destekleyen yazıları, siyasi tartışmaları ile tanırız. Oğlumun Kütüphanesi başlığı ile yayımladığı ve sayıları 62'yi bulan büyük çeviri külliyatında; yazar, Avrupa'daki eğitim, siyaset, psikoloji, felsefe ve estetiğe ait çalışmaları Türkçeye kazandırarak bilim, kültür ve sanat dünyamızın gelişmesine büyük katkılar sağlamıştır.

Mizacı ve işlediği konular itibariyle Sevet-i Fünun sanatçılarından ayrılan Ahmet Hikmet Müftüoğlu (1870-1927)'nu da bu kuşak içinde sayabiliriz. *Sevet-i Fünun*'da yayımladığı ve daha sonra *Haristan ve Gülistan* (1900) adıyla kitaplaştırdığı kısa ve lirik öykülerinin dili, devrine göre daha sadedir. Sevet-i Fünun kuşağına mensup olduğu bu dönem öykülerinde bile yazar, yaşamın sıkıntılarını tam bir kaçış ve sızlanma psikozu ile değil, estetik yaratımı açımlayan bir araç olarak görür. 1900 yılından itibaren toplumsal sorunlara karşı ilgisi daha çok artan Müftüoğlu, ulusalcı bir söylemle yazdığı öykülerini Çağlayanlar'da (1920) toplar. I. Dünya Savaşı'nda tutsak olan ve Türkistan'daki kampa sürülen bir Türk subayının, Tatar kızı Gönül Hanım'la yaşadığı duygusal ilişkiyi anlatan *Gönül Hanım* (1920/tefrika)

adlı tek romanı, onun ülkücü aksiyoner kişiliğinin tarih, ulus ve medeniyet anlayışını yansıtır.

2. Genel özellikleri

1) Başlangıç dönemi Türk romanı, kendisinden önceki köklü epik anlatı geleneğinin etkisiyle olay örgütleyici bir yapıya sahiptir. Türk romanı olay örgütleyici bir anlatıdan karakter sentezleyici anlatıma Sevet-i Fünun romanı ile geçer. Özellikle olgunluk dönemi eserleri, *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül*'de; roman karakterleri, olayların akışına kapılıp gitmezler. Olayları karakterlerin yaşantıları ve seçimleri belirler. Bu nedenle Türk edebiyatı, bireyin kendi ve dünya ile yüzleşmesini içsel bağlamda sorgulayan psikolojik roman türü ile ilk kez Sevet-i Fünun döneminde tanışır.

2) Türk romanında bireyleşme deneyimleri ve kişinin kendini toplumsal rol ve kimlik giydirimleri ötesinde bütün çıplaklığıyla tanıma çabaları, yine Sevet-i Fünun romanı ile başlar. Bu nedenle, olgunluk dönemi Sevet-i Fünun romanlarındaki entrik kurguyu, kendini yaşama arzusundaki karakterlerin yoğun iç çatışmaları idare eder. *Ferdi ve Şürekası*'nda HacerİsmaiI, Aşk-ı Memnu'da Bihter-Nihal-Behlül, Eylül'de Suat-Süreyya-Necip ilişkisini, karakteri derin ve boyutlu olmaya zorlayan bu iç çatışmalar yönlendirir.

3) Şiirde sembolist ve parnasyenleri örnek alan Sevet-i Fünun kuşağı, romanda Balzac, Flaubert, Stendhal, Zola, Goncourt Kardeşler gibi realist ve naturalistleri takip ederler. Realist ve natüralist anlayış, sosyal çevreden genetik sistematiğe, eşyadan iklime kadar hemen her şeyin insan varlığı üzerindeki etkisini dikkate alan bir ilkeler dizgesini savunur. Sevet-i Fünun romanındaki ayrıntılara varan betimleme titizliği ve mekâna yansıyan insanı okuma endişesi biraz da bu anlayıştan beslenir. *Aşk-ı Memnu*'daki Göksu gezintisinin Bihter üzerindeki uyarıcı etkisi, *Eylül*'de Suat ve Necip'in paylaştıkları tinsel ve mekânsal ortamın onları birbirine dönüştürmesi, çevresel etkenlerin insan yaşamında ne kadar önemli olduğunu gösteren unsurlardır. Hatta *Eylül* romanının adı bile, doğadaki tükenişi açımlayarak insani boyuttaki çözük ve ölümlü ilişkilere gönderme yapar.

Bu nedenle, Sevet-i Fünun romanlarındaki mekân, genellikle kapalı, labirent izlekli dar mekânlardır. Kişinin kıstırılmışlığını, yaşadığı mekândan okumak mümkündür. Sözgelimi, *Ferdi ve Şürekası*'nda genç İsmail Tayfur'un 36 kuruşluk bir farkı bulmak üzere sabahtan beri uğraştığı ofis odasındaki "rafları yüklü oldukları iri kalın defterler altında çökmüş gibi görünen dolap", "muhasebe odasının tekdüze hayatından bıkmış usanmış gibi ağır hareketle zincirlerini toplayarak, güllelerini sürükleyerek dönen asma saat" (6); *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in "mezar"a benzettiği yatak odası ve *Eylül*'deki Suat ve Süreya'nın "şu çöplük" diye niteledikleri köşk; roman karakterlerinin mekâna yansıyan yüzlerini ifade eder.

4) Sevet-i Fünun romanında sosyal çevre "aile ortamı" ile sınırlandırılmıştır. Bütün olaylar bu aile ortamı çerçevesinde geçer. Dolayısıyla entrik kurguda çatışmayı sağlayacak olan üçüncü kişi, yakın aile çevresinden birisi olma zorunluluğu nu ortaya çıkarır. *Nemide*'de Nahit, *Ferdi ve Şürekası*'nda Saniha, *Aşk-ı Memnu*'daki Behlül ve *Eylül*'deki Necip hep bu tür aile ile kan bağı (Saniha hariç) ilişkisi olan karakterlerdir. Toplumsal yaşamın aileyi dışa kapayan geleneksel boyutu, çatışmayı sağlayan üçüncü kişilerin aile dışından gelmesini engeller.

5) Dönem romanının önemli özelliklerinden birisi de yazgıya dönüşen bir genetik mirasın karakterleri ortak bir paydada toplamasıdır. Özellikle anneden, hassas yapılı kızlarına hastalıklı huyları veya alışkanlıkları miras olarak geçer; *Nemide*, yıllar önce veremden ölen annesi gibi aynı hastalıktan ölür (Nemide); Hacer, zayıf bünyesi, kırılgan/küskün mizacıyla ince hastalıktan (verem) ölen annesine benzer (*Ferdi ve Şürekâsı*); Bihter, önceden eleştirdiği annesi Firdevs Hanım'ın yazgısını ödünçler (*Aşk-ı Memnu*).

Genetik mirasın insanı bu denli yönlendirmesi, boyut kazanma eğilimindeki roman karakterlerini ciddi anlamda sarsar ve iç çatışmalara sürükler. Romanlardaki psikolojik yön, karakterlerin yaşadığı bu iç çatışmalarla beslenir.

6) Sevet-i Fünun romanının temel karakter yaratma motifi; babakız/anaoğul arketipel eşlemesi üzerine kuruludur: (Nemide-Şevket Bey / Nail-annesi, Ferdi-Hacer, Ahmet Cemil-annesi, Adnan Bey-Nihal, Suat-babası). Dönem romanında genellikle kızların anneleri, erkeklerin babaları ölmüştür. Freud'un Oedipus kompleksi diye adlandırdığı, kız ve erkek çocukların farklı cinsten ebeveynlere dolaysız biçimde yönelmesini içeren bu anlayış, romanlardaki olay kurgusunun ana unsurlarından birisidir. Yaşamın acımasızlığı karşısında birbirine tutunma ihtiyacındaki karakterler, karşı cinsten ebeveynlerle daha derin bir yakınlık kurmuş olurlar.

7) Bütün romanlarda aşk, kötümserlik ve kaçış üç ana izlek olarak karşımıza çıkar. Aşk, fark ettirici, birleştirici bir değer olarak işlenir. İlk romanlarda, aşktan ziyade kaba bir sahip olma dürtüsü ve tutkulu bağlanmalar şeklinde gördüğümüz sevgi motifi, ancak *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül* romanlarında daha seviyeli bir karakter kazanarak, iki insanı içten birbirine taşıyan, açımlayan bir değere/aşka dönüşür. Roman karakterleri, kendilerini ve dünyayı, ancak âşık olduklarında anlamaya başlarlar.

Kötümserlik izleği ise ölüm, ekonomik sıkıntı, ihanet gibi yaşamın baskıları karşısında bunalan ve bir tavır geliştiremeyen insanın temel ruh karakteristiğini yansıtır. Gerçeğin, baskıcı nitelikteki ve her yerdeliği, Sevet-i Fünun sanatçılarını sürekli bir "öte yer" arayışına iter. Romanlardaki kaçış izleği, yaşama karşı duyulan memnuniyetsizliğin dışavurumu saydığımız –

ontolojik anlamdaki– bu yurtsuzluk itkisinden beslenir. Ne var ki, gerçek her yerdedir ve kaçışlar daima düşüşlerle sonuçlanmaktadır. Romanların genellikle trajik ölümlerle sonlanması, ölüm göndergeli yaşam gerçeklerinin daima insana ve insanın ülkülerine galip geldiğini vurgular.

8) Romanların dili, şiirde olduğu gibi ağır ve süsleyici bir üslubu yansıtır. Öyle ki Halit Ziya Cumhuriyet Döneminde eserlerinin dilini bizzat kendisi birkaç defa sadeleştirmek durumunda kalmıştır. Ancak, ilk baskılardaki mensur şiir deneyiminden kaynaklanan şiirsel üslubun, sonradan sadeleştirme endişesiyle bozulduğunu belirtmeliyiz.

9) Özellikle ilk dönem romanlarında zaman, epik geleneğin etkisinde, olayların geçmesine zemin hazırlayan dış bir çerçeve gibidir. Geleneksel anlatımın olay ağırlıklı bu kurgusu ancak *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül*'de kişilerin aydınlanma, olgunlaşma veya kendilerini tanıma sürecine dönüşür. Teknik anlamdaki zamanın yavaşlaması ve derinleşmesi, öykü zamanının süre olarak kısalmasına, dolayısıyla da bakışların dıştan içe yönelmesine neden olur. Sevet-i Fünun romanının psikolojik bir derinlik kazanması, kişilerin mizaçları ile çarpılan bu zaman sorunsalından kaynaklanır.

10) Sevet-i Fünun romanının, birbirine benzeyen klasik olay dizgeleri ve ortak ana izlekler üzerine kurulduğunu özellikle söylemeliyiz. Romanların KORA şemasına göre genel bir çıkarsaması yapıldığında, özellikle kavramlar ve simgeler düzeyinde aynilik düzeyine varan benzerliklerin bulunduğunu görebiliriz. Bu bakımdan *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül* romanlarını, Sevet-i Fünun romanının ana esprisini en iyi temsil eden örnek eserler olarak tanımlayabiliriz. İncelemede bu eserler üzerinde daha çok durulmuş olmasının temel nedeni de budur.

Öykü

Sevet-i Fünun öykücülüğü, verili bir sanat anlayışını benimsemediğinden, genel olarak şiir ve romandaki gibi "mesajcılık" yerine "sezdiriciliği" (Tural 1996: 106) esas alır. Kapalı, dar bir sosyal ortamda, kişinin kendi ve dünya ile uyumsuzluğundan doğan sorunlarını, sıkıntılarını ve iç çatışmalarını anlatan öykülerde Maupassant-vari bir anlatım tekniği görülür. Olayların genel olarak tekdüze bir zaman ve mekân boyutunda cereyan ettiği öykülerin, klasik bir olay örgüsü vardır.

Sevet-i Fünun romanının bir tür yazım atölyesi olan bu öyküler aşk, kötümserlik, yalnızlık ve ölüm ana izlekleri üzerine kurulur.

Daha on yedi yaşında ilk denemeleri yapan ve toplam 152 kısa, 4 uzun öyküsü ile, modern Türk anlatısında epiğin etkisini kıran Halit Ziya, bu öykülerini 15 ayrı kitapta toplar: *Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası* (1888), *Bu muydu?* (1888), *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* (1888), *Küçük Fıkra-*

lar (1896), *Bir Yazın Tarihi* (1900), *Solgun Demet* (1901) *Bir Şi'r-i Hayal* (1902), *Bir Hikâye-i Sevda* (1920), *Hepsinden Acı* (1924), *Onu Beklerken* (1935), *İhtiyar Dost* (1937) vd.

Mehmet Rauf'un genellikle kendi yaşam deneyimlerinden hareketle yazdığı kısa öykülerinde; karşılıksız aşklar, ihanetler, alınganlık, hastalık, ölüm fikri ve intihar olaylarından beslenen kötümser bir atmosfer hâkimdir (Tarım 1998: 93). Toplam 132 öykü yazan Mehmet Rauf, romanlarının tasarım çalışması niteliğinde ve teknik açıdan zayıf olan bu öyküleri, 12 hikâye kitabında toplar; *İhtizar* (1909), *Âşıkane* (1909), *Son Emel* (1913), *Hanımlar Arasında* (1914), *Üç Hikâye* (1919), *Kadın İsterse* (1919), *Pervaneler Gibi* (1920), *İlk Temas İlk Zevk* (1922), *Aşk Kadını* (1923), *Gözlerin Aşkı* (1924), *Eski Aşk Geceleri* (1927), *Safo ile Karmen* (1920)

Sevet-i Fünun Döneminde yazdığı ilk öykülerini *Hayat-ı Muhayyel* (1899) ve *Hayat-ı Hakıkıyye Sahneleri* (1910)'nde (Huyugüzel 1982:36) toplayan Hüseyin Cahit de yine kendi kuşağının temel izlek ve söylemini esas alan bir sanatçıdır. Yazar, özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra yazdığı ve *Niçin Aldatırmış* (1943) adıyla kitaplaştırdığı öykülerinde, ilk eserlerindeki romantik karakterli bireysel sızlanmalardan vazgeçerek toplumsal sorunlara yönelir.

Ahmet Hikmet, lirik bir üslup ve devrin külfetli dil malzemesiyle yazdığı öykülerini *Haristan ve Gülistan*'da (1900) toplar. Yazar bu öykülerde şarkın masal geleneğini Batı'nın modern öykücülüğü ile birleştirmeye çalışır (Tuncer 1992: 204). Genel olarak bakıldığında Sevet-i Fünun kuşağına ait öykücülüğün; sonradan değişen dil ve yazı sorunları gibi nedenlerle aynı dönem romancılığının gölgesinde kaldığını söylemeliyiz. Ancak bu öykülerin, geçiş dönemi romanının kabataslak birer eskizi olduğunu da belirtmemiz gerekir.

Diğer türler

Sevet-i Fünun edebiyatı, asıl varlığını ortaya koyduğu şiir, roman ve öykü türleri dışında tiyatro, eleştiri ve mensur şiir tarzında da ürünler vermiştir.

Sevet-i Fünun tiyatrosunun en dikkate değer sanatkârı, şiirde manzumeyi bir türlü aşamayan, fakat 11'i uyarlama 11'i özgün olmak üzere toplam 22 oyun yazan Hüseyin Suad Yalçın (1867-1942)'dır (Altuniş Gürsoy 2001:111). Eserlerinde yanlış evlilikler, aile içi anlaşmazlıklar, duyusal ve cinsel sömürü, özgürlük, siyasi despotizm, para ve çarpık ekonomik ilişkilerden kaynaklanan sorunları işler. Halit Ziya'nın Kâbus; Mehmet Rauf'un Pençe, Cidal, İki Kuvvet adlı oyunlarını bu bağlamda sayabiliriz. Ancak bütün bu çalışmalara rağmen Sevet-i Fünun tiyatrosu, üzerine kurulduğu Tanzimat tiyatrosunun geçiş dönemi acemiliklerinden (Yalçın 2002: 30) kurtulamaz.

Sevet-i Fünun'da eleştiri, kısır çekişmeleri aşarak sistemli bir dizge bütünlüğe kavuşamadığı gibi, kendisinden önce bulunan ve üstat olarak kabul ettikleri Ekrem'in perspektifini de yakalayamaz. Bu dönem için, ciddi bir eleştiri anlayışından bahsetmek oldukça zordur. Sevet-i Fünun sanatçıları, daha çok Batı edebiyatlarından çeviri yoluyla esinlendikleri konuları aralarında kıyasıya tartışırken, eleştirinin kendisini öne süren düşünsel zeminden yoksun olduklarından da habersizdirler. Bu nedenle hep yüzeyde kalırlar ve eskiyeni çatışmasının çoğu zaman polemikten öteye geçemeyen kısır döngüsünü aşamazlar. Ancak, Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit ve Ahmet Hikmet'in eleştiri vadisinde boy gösterdiği bu süreçte, Hippolyte Taine'in görüşlerinden beslenen Cenap Şehabettin ve bilhassa Ahmet Şuayp'ın çalışmalarından bahsetmek gerekir.

Cenap Şehabettin, daha önceki "tenkid mi", "intikad mı" tartışmalarının gereksizliğine vurgu yaptıktan sonra, asıl bu kavramın "ıstılahi" anlamının önemine değinir. Gerçek anlamda "asrın ruhu, tarihin vicdanı" olan eleştir menin (münekkit) asli görevini, yalnızca bir eserdeki hataları bulmak / saymak değil, eserin içindeki güzellik ve ulviyyeti ortaya çıkarmak diye tanımlayan Cenap (Tarakçı 1986: 55), eleştirel değerlendirmede sanatçıdan çok eserin merkeze alınmasını savunur.

Ahmet Şuayp (1876-1910), Sevet-i Fünun eleştirisini en bilinçli düzeyde yürüten kişidir. Kapsamlı bir biçimde incelediği Hippolyte Taine'in, edebiyat eleştirisine getirdiği bilimsel determinizme karşı çıkar (Ercilasun 1981: 132). Zira Taine'in, biçimlendirici nitelikteki "ırk, an, çevre" ilkesi, Sevet-i Fünun'a uyguladığında, edebî eserlerin toplumu pek yansıtmadığı görülür. Oysa Ahmet Şuayp, "an" ve "çevre"nin insanı etkilediği görüşüne katılmakla beraber, güçlü kişiliklerin çevre ve zaman etkilerini aşabileceğine de inanır. [→ "Eleştiri (1860-1923)]".

Bütün bu çalışmaların, retorik ve belagat deneyimlerini de arkasına alarak kuramsal boyutlu yaratıcı bir dönüşüme eriştirilemeyişi; ne yazık ki, eleştirmenlerin uzun yıllar tezkireci mantığı ile ve daha çok da politik sövmeceövmece içerikli kekeme bir dille konuşmasına neden olmuştur.

Batı edebiyatını yakinen takip eden ve orada yenilik olarak gördüklerini Türkçenin iklimine taşımak arzusundaki Sevet-i Fünun kuşağının önemli yazın türlerinden biri de mensur şiirdir (poeme en prose). Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit ve Celal Sahir'den oluşan yazar kadrosu (Çetişli 1987: 112), Fransız şairlerden Baudelaire ve Arthur Rimbaud etkisiyle başladıkları mensur şiir denemelerinde, etkileri günümüze ulaşan büyük bir başarı elde ederler. Ekrem'in şiiri nesre yakınlaştıran söylemi ile yetişen Sevet-i Fünun kuşağı, klasik nazım sentaksını bozarak bu geçişi daha da kolaylaştırırlar. Mensur şiir; dikte etme, vazetme, telkinde veya açıklama-

da bulunmak yerine; dış gerçekliğin hülyalı ve sezgisel tasarımını kurmak ister. Bu bağlamda yayımlanmış Halit Ziya'nın Mensur Şiirler (1891), Mezardan Sesler (1891) ve Mehmet Rauf'un Siyah İnciler adlı eserlerini sayabiliriz. (→ "Mensur Şiir")

Kaynakça

Akay, Hasan (1998), *Servet-i Fünun Şiir Estetiği (Cenap Şahabettin'in Gözüyle)*, İstanbul, Kitabevi Yay.

Aktaş, Şerif (1996), *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi I*, Ankara, Akçağ Yay.

Altuniş Gürsoy, Belkıs (2001), *Hüseyin Suad Yalçın Hayatı ve Eserleri*, Ankara: Akçağ Yay.

Burckhardt, Titus (1994), *Aklın Aynası*, (çev. Volkan Ersoy), İstanbul, İnsan Yay.

Campbell, Joseph (1999), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (çev. Sabri Gürses), İstanbul, Kabalcı Yay.

Çetişli, İsmail (1987), "Türk Edebiyatında Mensur Şiirin Doğuşu, Gelişmesi ve Özellikleri", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1): 97120.

Eliade, Mircea (1993), *Ebedi Dönüş Mitosu*, (çev. Ümit Altuğ), İstanbul, İmge Kitabevi.

Ercilasun, Bilge (1981), *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, Ankara, KB Yay.

Freud, Sigmund (1981), *Cinsiyet ve Psikanaliz*, (çev. Selahattin Hilav), İstanbul, Varlık Yay.

Huyugüzel, Ömer Faruk (1982), *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı, Hikâye ve Romanları Üzerine Bir Araştırma*, Ankara, KTB Yay.

Huyugüzel, Ömer Faruk (2004), *Halit Ziya Uşaklıgil*, Ankara, Akçağ Yay.

Kaplan, Mehmet (1987), *Tevfik Fikret (Devir-Şahsiyet-Eser)*, İstanbul, Dergâh Yay.

Kavcar, Cahit (1985), *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Ankara, KTB Yay.

Kierkegaard, S. (2003), *Kaygı Kavramı*, (çev. Türker Armaner), İstanbul, İş Bankası Kültür Yay.

Laing, R. D. (1993), *Bölünmüş Benlik*, (çev. Selçuk Çelik), İstanbul, Kabalcı Yay.

Mircea Eliade (2001), *Mitlerin Özellikleri*, (çev. Sema Fırat), İstanbul, Om Yay.

Parlatır, İsmail (1995), *Recaizade Mahmut Ekrem (Hayatı-Eserleri-Sanatı)*, Ankara, AKM Yay. Recaizade Mahmut Ekrem (1302 /1886), Takdir-i Elhan, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988), 19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul, Çağlayan Kitabevi.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul, Dergâh Yay.

Tarakçı, Celal (1986), *Cenap Şehabeddin'de Tenkid*, Samsun, Eser Mtb.

Tarhan, Abdülhak Hamit (1982), *Bütün Eserleri 2 (Makber/ Ölü/ Hacle/Baladan Bir Ses)*, (hzl. İnci Enginün), İstanbul, Dergâh Yay.

Tarım, Rahim (1998), *Mehmed Rauf (Hayatı-Sanatı-Eserleri)*, Ankara, İş Bankası Kültür Yay.

Tevfik Fikret (1326), *Rübab-ı Şikeste*, İstanbul, Tanin Mtb.

Törenek, Mehmet (1999), *Hikaye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf*, İstanbul, Kitabevi Yay.

Tuncer, Hüseyin (1992), *Servet-i Fünun Edebiyatı*, İzmir: Akademi Kitabevi.

Tural, Sadık (1996), "Kısa Hikayeciliğimiz Açısından Halit Ziya Uşaklıgil", *TD*, 529: 03106.

Uşaklıgil, Halit Ziya (1983), *Aşk-ı Memnu*, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevi.

Wells, Henry W. (1961), *Poetic Imagery*, New York.

Yalçın, Alemdar (2002), *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara, Akçağ Yay.

Fecr-i Ati Topluluğu (1909-1912)

Cafer GARİPER

Tarihî, sosyo-kültürel bağlam

TÜRK edebiyatında, biraz da devrin zeminini hazırladığı, içe kapanık, ferdî duygu ve düşünceleri işleyen yenileşmenin ikinci kuşağı, Ara Nesil ve Servet-i Fünun'u içine alan uzun bir süreçten sonra 1908'de II. Meşrutiyet Dönemine girilir. Meşrutiyetin ilanıyla siyasi hayatta yapılan yenilik, sosyal hayatta ve sanat dallarında geniş etki alanı yaratmakta gecikmez. Şair ve yazarlar, II. Meşrutiyet'in getirdiği geçici hürriyet havasında ve serbestlik ortamında yer yer yeni konulara yönelirler. Toplumun farklı kesimlerini, değişik mekânlarda yaşanan hayat sahnelerini edebî eserin dünyasına taşımaya çalışırlar. Bunun yanında imparatorluğun dağılma sürecinde yaşanan savaşlar, hezimetler, göçler, içte politik mücadelelere bağlı karışıklıklar ve bunları takip eden yıkımlar dönemin psikolojik atmosferini kuran başlıca faktörler olur. Bütün bunlar, edebiyat eserlerinin dünyasında gizli veya açık bir şekilde yerini alır.

II. Abdülhamit yönetiminin gittikçe artan baskıcı uygulamalarının etkisiyle, Hüseyin Cahit'in Fransızcadan çevirdiği "Edebiyat ve Hukuk" başlıklı makalenin yayımlanması üzerine 5 Aralık 1901'de Servet-i Fünun dergisinin geçici olarak kapatılmasından itibaren Türk edebiyatı 1908'e kadar durgun bir döneme girer. Yönetim tarafından uygulanan yaptırım, sansür ve sürgünlerin yanında sanatkârların üzerlerinde hissettiği psikolojik baskı, edebiyat yayınlarının azalmasına sebep olur. Ahmet Midhat, Hüseyin Rahmi ve Hüseyin Cahit gibi Türk edebiyatının çok sayıda eser veren ya-

zarlarının kalemlerinde bile bir duraklama dikkati çeker. Servet-i Fünun mensupları yayın hayatından çekilirler. Bir süre sonra yeniden yayın hayatına başlayan Servet-i Fünun dergisine dönmezler. Dergide birkaç edebiyat ürünüyle edebî duyuruların yer almasının dışında edebiyat yazılarına pek rastlanmaz olur. Servet-i Fünun, ilk sayılarında olduğu gibi, fen yazılarının yayımlandığı bir dergiye dönüşür. Bununla birlikte bu yıllarda edebiyat çalışması tamamen durmuş değildir. Yeni yetişmekte olan genç bir kuşağın habercisi durumundaki bazı adlarla yayın hayatından çekilen Servet-i Fünun mensuplarının kalem ürünlerinin elden ele dolaşması, II. Meşrutiyet'in ilanıyla bu ürünlerin yayın hayatına hemen girmesi bunu gösterir (Akyüz 1995: 142).

İstanbul'un dışında, denetimi İstanbul basını kadar sıkı olmayan Selanik ve İzmir gibi merkezlerde nispeten daha rahat bir ortam vardır. İstanbul'daki *Mecmua-i Edebiye*, Selanik'teki Çocuk Bahçesi, İzmir'deki Muktebes gibi yayın organları çevresinde toplanan gençler, bu dönemde edebiyat faaliyetini sınırlı şekilde yürütürler. Servet-i Fünun kadar güçlü olmamakla birlikte bu dergiler etrafında toplanan gençlerin kalem faaliyeti dönemin edebiyat ortamını oluşturur. Gelecek vadeden gençler arasında Ahmet Haşim, Tahsin Nahit, Enis Avni (Aka Gündüz), Ali Canip (Yöntem), Mehmet Behçet (Yazar) gibi adlardan söz etmek mümkündür.

> "23 Temmuz 1908'de II. Meşrutiyet'in ilân edilmesiyle basında da bir patlama olur. Sansür resmen değilse bile fiilen kalkmıştır. Türkiye, tarihinin en serbest ve basını da en hür dönemini yaşamaya başlamıştır. Üç dört yıl içinde, birkaç sayı çıkıp kaybolanları da dahil olmak üzere yayın hayatında görülen dergi ve gazetelerin sayısı 200'den fazladır. Anarşi derecesine varan bir yazı hürriyeti edebî eserlerde de kendini gösterir. Önemli ortak vasıfları II. Abdülhamit'in şahsını, devrini, rejimini kötülemek ve ona hakaret etmek olan, çoğu asgarî sanat ve edebiyat zevkinden mahrum bir yığın şiir, tiyatro, roman ve hikâye bu dönemin edebî mahsullerini teşkil eder." (Okay 1995: 228)

Hürriyet havasının yarattığı serbestlik içerisinde insanlar duygu ve düşüncelerini yansıtabilecekleri geniş alanı gazete ve dergi sayfalarında, tiyatro sahnesinde, edebiyat eserlerinde bulurlar. Böylece basın ve edebiyat hayatı ideolojik, politik bir devreye girer. Estetik kaygı geri plana düşerek edebiyat eserleri geniş oranda sosyal, siyasî ve ideolojik düşüncelerin taşıyıcısı durumuna dönüşür. Bunda imparatorluğun dağılış sürecine girmiş olması ve buna bağlı olarak Tanzimat sonrasında belirmeye başlayan Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük, Batıcılık gibi düşüncelerin dönemin ruhuyla uygunluk taşıyan argümanlar şeklinde öne çıkmaya başlaması rol oynar. 1912'de Balkan Savaşı'yla birlikte Osmanlıcılık düşüncesinin iflas etmesi üzerine İslamcılık ve Türkçülük ideolojileri güç kazanır. 1911'den

itibaren Millî Edebiyat'ın yükselişi de bunu gösterir. İmparatorluğun en zor yılları içerisinde Arapların ve diğer bazı İslam topluluklarının Osmanlı'dan ayrılmak için başlattıkları girişime ve I. Dünya Savaşı'nın mağlubiyetle sonuçlanmasına bağlı olarak İslamcılık ideolojisi de önemli ölçüde zayıflar. Dönemin bütün bu sosyal, siyasi çalkantıları, savaşların getirdiği yıkımlar, ideolojik tercihlerin yükselişi ve çöküşü, politik çatışmalar edebiyat eserlerinde yankısını bulur.

Diğer yandan dönem içerisinde sanatın yozlaşmasından ve aşırı politik zemine kaymasından rahatsız olanlar da bulunmaktadır. Sanat merkezli bir düşünceye sahip olan bu gençler, edebiyatı günlük modaların, ideolojik ve politik çalkantıların dışında estetik kaygılarla değerlendirmek arzusunu taşırlar. İşte böyle bir düşünceyle edebî topluluk oluşturarak edebiyat dünyasına yenilik getirmek çabasıyla hareket eden grupların içinde, Fecr-i Ati başta olmak üzere, estetik anlayışlarının köklerini mitolojide ve tarihî dönemlerde arayan Nev-Yunanîler ile yankısız bir yöneliş olarak kalan Nâyîler yer alır.

Topluluğun kuruluşu ve sanat anlayışı

II. Meşrutiyet'in ilanının arkasından beliren ilk toplu edebî hareket *Fecr-i Ati*'dir. *Fecr-i Ati*, *Servet- Fünun*'a ve II. Meşrutiyet'in ilanıyla ortaya çıkan sosyal ve politik edebiyata tepki olarak doğmuştur. Geniş etki alanı oluşturamayan, 1909-1912 yılları arasında dağınık bir durum gösteren bu grubun faaliyeti, dönemin genç şair ve yazarları tarafından yapılan birkaç hevesli toplantı ve düzensiz yayınlarla sınırlı kalır. *Servet-i Fünun* estetiğinin etkisi altında, şiirde sembolist ve kısmen empresyonist izler taşıyan; hikâye ve romanda realist-natüralist çizgide gelişen, sanat merkezli anlayış çerçevesinde eser vermek isteyen ve bir "beyanname" ile ortaya çıkan *Fecr-i Ati* mensupları şiir, mensur şiir (düzyazı şiir), tiyatro, hikâye, roman, eleştiri gibi değişik edebî türlerde kalem faaliyetinde bulunurlar.

II. Meşrutiyet'in getirdiği serbest ortam içinde basının politika arkasından koşmasından usanan ve sanat adına endişe duyan genç nesilden çıkan bir grup, edebiyat topluluğu oluşturmaya karar verir. Çoğu Hukuk Mektebinde öğrenci olan, çamlar altında şiir sohbetleri yapan, Hukuk Mektebinden önce de birbirleriyle tanışan bu gençler (Reşat Feyzi 1930: 184-188), Şahabettin Süleyman'ın girişimleriyle 20 Mart 1909'da *Hilâl* matbaasının odasında bir araya gelir, kuracakları topluluğa isim ararlar (Karaosmanoğlu 1990: 30). Ahmet Ha*şim'den geldiği anlaşılan ilk isim teklifi 'Sina*-yı Emel'dir. 'İdeal zirvesi' manasına gelen bu başlık, grubun karakterini vermektedir. Daha sonra yine aynı karakteri aksettiren başka bir isim üzerinde anlaşma sağlanır: *Fecr-i Ati* (yarının şafağı). Bu son adı teklif eden Faik

Âli'dir (Karaosmanoğlu 1990: 32). En yaşlı üye sıfatıyla Faik Âli başkanlığa getirilir. Topluluk, teşekkülünden beş gün sonra *Servet-i Fünun* dergisinin 12 Mart 1325 (25 Mart 1909) tarihli 930. sayısında yer alan haberle kuruluşunu duyurur. Bu haberle "Sanat şahsî ve muhteremdir" prensibine bağlı olduklarını ifade eden gençler, yakında bir de dergi çıkaracaklarını bildirirler. Fakat söz konusu dergi biraz da içinde bulunulan dönemin karışıklığının etkisiyle yayın hayatına giremez.

Dergi çıkarma projesini gerçekleştiremeyen *Fecr-i Ati* mensupları, başta *Servet-i Fünun* olmak üzere, dönemin çeşitli dergilerinde yazılarını yayımlama yoluna giderler. *Servet-i Fünun*'un 11 Şubat 1325 (24 Şubat 1910) tarihli 977. sayısında tam sayfa olarak yer alan ortak bir beyanname yayımlayarak *sanat anlayışlarını* ve ne yapmak istediklerini açıklarlar. Aynı tarihte *Tanin* gazetesinde de yer alan beyanname şöyledir:

> "Şimdiye kadar memleketimizde edebiyat kelimesinin hâiz olduğu ehemmiyet ve ciddiyeti anlayan ve bu ehemmiyeti halka ifhâm eden, tereddüt etmeden söyleyebiliriz ki, pek az kimse gelmiştir. Tarih-i edebîmizi tetkik edersek en parlak devirlerde bile edebiyatın bütün ihâta-i manasıyla anlaşılıp anlatılmadığını görürüz. Onun için bizde sanat ve edebiyat, daima boş vakitlerin bir hemdem-i-lâtifi olmaktan fazla bir ehemmiyet almamış ve bunların nasıl terbiye-i hissiyenin tekâmülüne hizmet tarîkiyle bir milletin pişvâ-yı terakkiyâtı olduğu takdîr edilememiştir. Edvâr-ı kadîmeden ayrılıp asr-ı hâzıra doğru gelince yavaş yavaş suret-i telkinin bir istihâleye uğradığını görüyoruz. Kemal Bey ve hem-zamanları birçok münasebetlerle bu hususiaki fikirlerini söylemişlerdir. Kemal Bey'in 'Edebiyatsız millet, dilsiz insan, kabilindendir' sözü meşhûrdur. Fakat efkâr-ı umumiyenin anlamamaktan ve anlamak için hiç bir rehber-i hayırkâr ve ciddî bulamamaktan mütehassıl lâkaydisine böyle bir cümlenin devâsâz olması elbette mümkün değildir. Bu zamana mahsus edebiyatların da bu hususta hidemâtı görülmekle beraber Osmanlı efkâr-ı umumiyesinin bu rehberi kat'î surette bulduğu tarih, itiraf etmeli ki, Edebiyat-ı Cedîde'nin genç ve faal zekâlarının *Servet-i Fünun* sahifelerinde ilk te'sîs-i meslek ettikleri zamana tesâdüf eder. Bu hey'et-i edebiyenin erkânı o mecmûanın sahifelerinde muhitini tenvîr eden bir manzume-i muzî'e vazifesini görüyordu. Fakat hükûmetin gittikçe artan zulmü onların kalemlerine ilk darbe-i anîf ve kahhârı indirdi. Ve bunlar ileride tekrar toplanmak ümidi ile dağılıp gittiler. Hürriyetin ilânıyla yeniden ziyâlarına intizar edildiği zaman ise pek az istisna ile artık onlar eski melîke-i hayalleri olan sanat ve edebiyata karşı bir sehâb-ı lâkaydiye bürünmüştüler. Bunu söylemekle bizden evvel gelenlere itiraz arzusunda değiliz. Zira onların edebiyatımıza ettikleri hizmeti takdir etmemek her hâlde kadr-nâşinâslık olur. Biz onlara mâzi-i meslekleri için teşekkür ile hâl ve istikbâle atf-ı nazar edeceğiz.
> İşte bu istikbale bakmak azim ve niyetiyle *Fecr-i Ati* teşekkül ediyor. *Fecr-i Ati* âzâsı, kendilerine herkesten ziyâde edebiyatperest ve azimperver olmaktan fazla bir kıymet ve ehemmiyet atfetmek cesaretini almamakla beraber temelini attıkları müessesenin bu beyabân-ı ilim ve edeb içinde bir sayezâr-

ı zümürrüdîn olmasına intizaren şimdilik Avrupa'daki emsâlinin küçük bir numûnesini temsîl ve irâe etmesine çalışacaklardır. Lisanın, edebiyatın ulûm-ı edebiyye ve ictimâiyyenin terakkisine hizmet etmek, ayrı ayrı şurada burada tenemmüv eden istidatları sînesinde cem ederek ittihad ve ictimaın hâsıl edeceği kuvvetle tekemmüle, müsademe-i efkârın parlatacağı bârika-ı hakikatle tenvîr-i efkâra çalışmak! İşte *Fecr-i Ati*'nin gaye-i azim ve merâmı! *Fecri Ati* âzâsının semerât-ı mesâisini ihtiva edecek bir kütüphane, teessüs etmek üzeredir. Edebiyat-ı Cedîde'nin parlak zekâlarına matla-ı envâr olmak meziyetini hâiz olan *Servet-i Fünun* mecmuası nâşir-i efkârıdır.

Bundan başka memleketimizin terakkiyât-ı fikriyye ve hissiyyesini temin edecek âsâr-ı mühimme-i garbiyyeyi kendi âzâsına ve mükâfatlı müsabakalarla hariçten intihap olunacak zevâta tercüme ve neşrettirmek, umumî konferanslar vererek halkın seviye-i zevk-i edebîsinin ilâsına, hudûd-ı malûmatının tevsî'ine çalışmak, memâlik-i garbiyyedeki müessesât-ı mümasile ile te'sis-i revâbıt ve münasebât ederek memleketimizin tenevvüât-ı edebiyyesini garba, garbın envârını âfâk-ı şarka nakledecek metin ve ulvî bir nâkil vazifesi görmek, Fecr-i Ati'nin cümle-i âmâlindendir.

Tanzîm ve hükûmete itâ olunan nizamnâmenin bir sûreti yakında neşrolunacaktır. Efkâr-ı münevvere eshâbının bu teşebbüs-i hayrı bir nidâ-i teşci ve takdîr ile karşılanacağına eminiz. Çünkü acı bir itiraf olmakla beraber söylemekten çekinmeyiz ki, memleketimizin ilme, sanata ihtiyacı pek şedîttir. Bu ihtiyacı telâfi için atılacak en küçük adım, rehâya, itilâya doğru atılmış demektir; ve bundan mahrum olmak muazzez vatan için elîm bir öksüzlüktür."

Türk edebiyatında bir edebiyat topluluğunun yayımladığı ilk bildiri olma özelliğini taşıyan bu iddialı beyannamenin altında "*Fecr-i Ati* Encümen-i Edebîsi Namına Katibi *Müfit* Ratip"in imzası ve encümenin yazı kadrosunun isimleri bulunmaktadır. Yirmi bir kişilik isim listesi Ahmet Samim, Ahmet Haşim, Emin Bülent, Emin Lami, Tahsin Nahit, Celâl Sahir, Cemil Süleyman, Hamdullah Suphi, Refik Halit, Şahabettin Süleyman, Abdülhak Hayri, İzzet Melih, Ali Canip, Ali Süha, Faik Âli, Fazıl Ahmet, Mehmet Behçet, Mehmet Rüştü, Köprülüzade Mehmet Fuat, Müfit Ratip, Yakup Kadri'den oluşmaktadır. Topluluk, en büyüğü Faik Âli otuz dört yaşında, en gençleri Mehmet Behçet, Abdülhak Hayri, Köprülüzade Mehmet Fuat 19 yaşında, diğerleriyse yirmi iki-yirmi altı yaş arasında genç bir kadrodan oluşmaktadır. Topluluğa daha sonra Süleyman Fehmi, İsmail Suphi, Nevin, Mehmet Ali Tevfik, Hasan Bedrettin, İbrahim Alaattin de katılır. Fakat bu geniş kadronun sıkı bağlarla birbirlerine bağlı olduğunu, bir edebiyat topluluğunda olması gereken ortak sanat anlayışını ve hareket kabiliyetini taşıdığını söylemek güçtür. Hatta düzenli toplantı yaptıkları bile söylenemez. Ahmet Haşim'in grubun toplantılarından sadece birine katıldığı düşünülürse; gençlerin ne kadar zayıf ilintilerle birbirlerine bağlı oldukları anlaşılır. Gençleri *Fecr-i Ati* topluluğuna sürükleyen asıl etkenleri II. Meşrutiyet yıllarının şartlarında, genç şair ve yazar adaylarının beslendikleri sanat anlayışlarında ve yetişme tarzlarında aramak gerekir.

Tam bir sanat bildirisi özelliği taşımayan *beyanname*den *Fecr-i Ati* mensuplarının nasıl bir edebiyat anlayışına sahip olduklarını çıkarmak kolay değildir. Yalnız ileri sürdükleri fikirlerden ve Türk edebiyatı hakkında yaptıkları değerlendirmelerden bazı sonuçlara ulaşmak mümkündür:

Türkiye'de *edebiyat* kelimesinin taşıdığı anlamı gereğince anlayan ve halka anlatan pek az kişinin geldiği fikrini taşıyan Fecr-i Aticiler, edebiyatın önemi üzerine dikkati çektikten sonra sanatın ve edebiyatın boş vakit geçirme aracı sanıldığını, insanın duygu dünyasını terbiye ederek geliştirmesi özelliğinin üzerinde durulmadığını belirtirler. Böylece edebiyatın sosyal hayat üzerindeki etki alanına dikkat çeken bu ifadelerle topluluğun kuruluşunu haber veren ilk ilandaki "Sanat şahsî ve muhteremdir" sözünün uyandırdığı "fildişi kulesine çekilmiş bir sanat anlayışı getirmediği, bu beyannamedeki eğitici karakterden anlaşılmaktadır" (Okay 1990: 232). Fakat bu görüş, onların sosyal ve politik bir edebiyat kurma arzusunda olduklarını da göstermez. Hatta II. Meşrutiyet'in ilanıyla devre hâkim olmaya başlayan sosyal ve politik edebiyata tepkiyi içinde barındırır (Karaosmanoğlu 1990: 33). Beyannamenin son paragrafında ileri sürülen memleketin sanata ve ilme son derecede ihtiyaç duyduğu fikri bunu gösterir (Okay 1990: 232). Bununla birlikte sosyal ve siyasi fikirler sınırlı da olsa *Fecr-i Ati* mensuplarının eserlerinde yer bulur.

Batı tarzı bir edebiyat derneği kurma fikrinde olan Fecr-i Aticiler, kendilerinden önceki edebî topluluk durumunda olan Servet-i Fünunculara karşı saygılı bir ifade takınırlar. Edebiyat onların kalem faaliyetiyle gerçek bir sanat hâline gelmiş ve hak ettiği yeri almıştır. Fakat *Servet-i Fünun* Dönemi kapanmıştır. Şimdi yapılacak iş geleceğe, yani yeniliğe yönelmektir. Bu düşünceden hareketle, *Servet-i Fünun* mensupları gibi, sanat ve estetiği öne almak, "çöl" şeklinde gördükleri bilim ve edebiyat alanında Avrupa'daki benzerlerinin küçük bir örneğini vücuda getirmek ve Türk edebiyatını canlandırmak istediklerini bildirirler.

*Fecr-i Ati*cilerin, beyannamelerinde olduğu gibi, kullandıkları edebî türler ve bağlı oldukları edebiyat ekolleri bakımından da tam anlamıyla ortak karakter gösterdikleri söylenemez. Teorik olarak şiirde daha çok sembolist anlayışa bağlananlar olurken, kısmen parnas ve empresyonist etki altına girenler de bulunur. Roman ve hikâyede de genel olarak realist ve natüralist bir yol tutarlar. Bu tavırlarıyla da *Servet-i Fünun*cudardan pek ayrılmış olmazlar (Okay 1990: 232). *Fecr-i Ati* mensupları bu özellikleriyle "herhangi bir ayırt edici karaktere sahip ve iyi belirlenmiş çizgileri bulunan yeni bir akımdan çok, belki ortak estetik bir ideali olan genç şair ve yazarlardan oluşan bir edebiyatçılar topluluğu" görünümü sergilerler (Uçman 2003: 564).

Şiir

Fecr-i Ati şiiri, genel karakteri itibarıyla *Servet-i Fünun* şiir sanatı ile sembolist ve sınırlı olarak empresyonist etkiler altında şekillenen, içe dönük, ferdiyetçi bir şiirdir. Topluluk mensupları, çocukluk ve ilk gençlik yıllarını *Servet-i Fünun* estetiğinin devre hâkim olduğu bir atmosferde geçirirler. Bu durum, genç şairlerin şiirin muhteva ve formunda *Servet-i Fünun*'un etkisi altında kalmalarını, onların da sanatının kaynağını teşkil eden sembolist etkilere açık olmalarını getirir. Denebilir ki, *Fecr-i Ati* şiiri, *Servet-i Fünun* şiir estetiğinin devir, nesil ve mizaç farkının eklenmesiyle önemli ölçüde devamı durumundadır.

Fecr-i Ati'nin kalabalık yazı kadrosu içinde şiir alanında Ahmet Haşim, Emin Bülent, Tahsin Nahit, Köprülüzade Mehmet Fuat, Ali Canip, Mehmet Behçet, Faik Âli ve Hamdullah Suphi yer alır. Bu şairler içerisinde *Fecr-i Ati* estetiğini birinci planda temsil eden ve sürdüreni Ahmet Hâşim olur. Ahmet Haşim'den sonra Celal Sahir, Emin Bülent, Tahsin Nahit ve Mehmet Behçet bu estetiğe bağlı kalmaya çalışan şairlerdir. Köprülüzade Mehmet Fuat, Ali Canip, Faik Âli ve Hamdullah Suphi ise *Fecr-i Ati*'nin faaliyet yıllarında önemli ölçüde ilkelerine bağlı görünür. Bununla birlikte bazıları daha topluluk dağılmadan, 1910 yılından başlayarak, yaşanan dönemin de etkisiyle başta *Millî Edebiyat* olmak üzere yeni arayışlara girerler.

Dış dünyada gözlenen nesnelerin ve varlıkların insanın iç dünyasında uyandırdığı izlenimlere yönelen *Fecr-i Ati* şairleri, bu izlenimlerden yola çıkarak imajlarla yüklü, renkli, hareketli ve değişken tablolar çıkarırlar. Görünenden çok hissedilen birer manzara özelliği taşıyan tablolarda, kendi ruh dünyalarıyla nesneler arasında devamlı ilgi ve benzerlik kuran bu şairler, günün değişik saatlerini, zamanın geçişini, tabiat varlıklarındaki değişmeyi ışık ve renk dönüşümüyle vermeye çalışırlar. Sembolist ve kısmen empresyonist anlayışı sanat eserinde sergilemekte zaman zaman *Servet-i Fünun* mensuplarından daha başarılı bir çizgi yakalarlarken, kimi şiirlerde de *Servet-i Fünun* şiirinden daha kapalı ve marazî söyleyişe giderler.

Fecr-i Ati şairleri, daha çok aşk ve tabiat temaları etrafında sanatlarını kurarlar. Daha geri planda özlem, ayrılık, yalnızlık, kötümserlik, ölüm ve sanat işledikleri temalar arasındadır. Bu temalar, yenileşmenin ikinci neslinden itibaren *Ara Nesil* ve *Servet-i Fünun* şairlerinin de üzerinde durduğu temalardır.

Şiirin formunda da *Servet-i Fünun* topluluğunun izinden yürürler. Tanzimat'tan sonra Türk şiirinde görülen bütün nazım şekillerini kullanan *Fecr-i Ati*ciler, özellikle Fransız edebiyatından gelen sone ile serbest müstezadı tercih ederler (Polat 1996: 2). Aruza bağlı olan topluluk mensupları, Tevfik Fikret'le başlayan serbest müstezadı daha ileriye götürerek Fransız sembo-

listlerinin serbest nazım tekniğine yaklaştırırlar (Akyüz 1995: 156). Benzer şekilde dilde de *Servet-i Fünun*'un takipçisi durumundadırlar (Kerman 1979: 174).

Şiire *Servet-i Fünun* etkisinde giren Ahmet Haşim (1887-1933), ilk kalem tecrübelerini 1901'de *Mecmua-i Edebiye*'den başlayarak çeşitli dergilerde yayımlar. 1908'e kadar beğendiği ve okuduğu şairler arasında Abdülhak Hamit, Muallim Naci, Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin yer alır. Fransız şiirini tanıdıkça yerli şiirin çekim alanından uzaklaşarak yeni bir şiir estetiğiyle ortaya çıkar (Akyüz 1995: 157). Şiir estetiğini kurmaya çalıştığı bu yıllarda o, sanatının gelişim çizgisinde bir yandan Fransız sembolistlerine, Verlaine, Rimbaud, Remy de Gourmont, Regnier ve Verhaeren'e giderken diğer yandan klâsik şiirin -özellikle Şeyh Galip'in- remizleri, sembolik dili (Ülkü 1941: 17-24) ve üst gerçekçi tecrübesi ile temasından doğan bir alanda şiirini inşa eder. Böylece Fransız sembolistleri ve onlardan gelen izlenimcilikle (Özmen 2016: 116) az da olsa klasik Türk edebiyatından gelen kimi unsurları hayat tecrübesinin etrafında birleştirerek sanatını bir mizacın görünürlük kazanmış şekli kılar. Dönemi içerisinde şair, şiirinin yanında poetika üzerine görüşleri ve düzyazılarıyla da dikkati çeker.

Ahmet Haşim'in şiir sanatını başlangıç dönemi, gençlik ürünleri ve olgunluk dönemi şiirleri şeklinde ele almak mümkündür. Şiir yazmaya devre hâkim olan *Servet-i Fünun* anlayışı çerçevesinde başlayan, ilk gençlik yıllarını *Servet-i Fünun* yazı atölyesinde geçiren Ahmet Haşim'in üzerinde Cenap Şahabettin'in ve Galatasaray Lisesinde hocası Tevfik Fikret'in belirgin etkisi görülür. Yine Galatasaray Lisesinden bir başka hocası Müftüoğlu Ahmet Hikmet'in sanat eseri konusundaki telkinleri, şiirinin kozasını örmesinde etkili olur. Başlangıç ve gençlik dönemi şiirlerinde *Servet-i Fünun*'un kelime servetine ve estetiğine geniş ölçüde bağlı kalan şair, 1915'ten başlayarak dört beş yıllık suskunluktan sonra 1920'lerin başından itibaren sanatının olgunluk döneminde dilde arınmaya giderek kendi şiir dilini ve estetiğini kurar. Saf şiir (poesie pur) arayışı içinde görünen Ahmet Haşim, buna olgunluk dönemi ürünlerinin bir kısmının yer aldığı *Piyale*'de daha çok yaklaşır. Onun bu dönemi, *Servet-i Fünun*'un devamı durumundaki *Fecr-i Ati* estetiğini farklı ve üst bir alana taşımaya, ulaşmak istediği asıl estetiği kurmaya çalıştığı dönemi olarak anlam kazanır. Bu noktadan itibaren artık *Fecr-i Ati* estetiğinden çok, Ahmet Haşim estetiğinden söz etmek doğru olur.

Çoğu serbest müstezat tarzında, uzunlu kısalı, dalgalı mısralar hâlinde ortaya çıkan çocukluk hatıra ve izlenimlerinin beslediği gençlik dönemi şiirlerinin yerini, olgunluk döneminde şekilde daha mükemmeli arayan, tabiat varlıklarının ve manzaralarının terennümle söylenmiş büyülü ve renkli tabloları almaya başlar. Bedbinliğin öne çıktığı, konuşma dilinden uzak, şahsi bir dille söylenmiş bu şiiri, yarı kapalı akşam manzaralarıyla

kaynaşan melal duygusu sürükler. Sanatında "varlığı ancak tahlil yolu ile sezilebilen, ulaşılması imkânsız bir 'başka âlem' fikri hâkimdir, denilebilir." (Kaplan 1978: 143). Bu "başka âlem" fikri, genellikle soyut akşam saatleriyle birleşen "hayal ülkesi" özelliği kazanır (Ayvazoğlu 2000: 66-70). Ahmet Hâşim'in, önceleri kaybedilmiş çocukluk cennetinin, sonraları kısmen ütopik bir dünyanın algısını veren şiiri, hayali öldüren gündüzün bol aydınlığından gecenin yarı karanlık hülya iklimine, hayatın ıstırap verici çıplak gerçekliğinden düş âleminin yumuşak ülkesine geçişin ve kurduğu rüya estetiği içinden idealize edilmiş üst bir gerçekliği arayışın sanatıdır. Daha yerinde bir söyleyişle bu döneminde şiir, Ahmet Haşim için tıpkı rüya gibi bir varlık alanıdır, yeni bir var oluş ve yaşama biçimidir. Bütün imkânsızlıkları ortadan kaldıran, gizli bir elin temasıyla bütün nesnelerle ontik ve ruhani ilişkiler kuran muzdarip bir ruhun sırlı beldesidir; "O, daha çok nesneleri, dış dünyayı romantikler gibi kişileştirmeden, onların anlık görünümleriyle kendi 'ben'i arasında özdeşleştirmeye varan sembolik bağlar" kurar (Özmen 2016: 109).

Şair, "musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın" ara bir dil olmasını istediği şiirin insanın üzerinde saf etki yaratacak telkin gücüne ulaşmasını arzu eder. Bunu da ancak mizacına ve bakış açısına uygun ifade imkânını hazırlayan titiz bir dil işçiliği ve kelime seçimiyle ruh hâlinin çeşitli görünümlerini yakalamada bulur. Onun şiiri, gücünü biraz da insan ruhuna nüfuz eden telkin kudretinden alır. Buna çağrışım dünyasının zenginliğini de eklemek gerekir. Düzyazıdan ayrı bir sisteme bağlı olmasını istediği şiirini, düzyazının uyduğu kuralların dışında şahsî bir nizamın ifadesi kılar. Sanatının ilk dönem ürünleri olan uzun şiirlerinde kimi zaman beliren öyküleyici üslubu da aştıktan sonra düzyazı ile şiir sanatı arasındaki mesafeyi gittikçe açar.

Onun şiirinde ilhamın sürükleyiciliğinden çok zihnin nizamı hâkimdir. Zira şiiri, zihnî bir şiirdir. Bu doğrultuda sanatını daha çok fantezilerine bağlı fikir sürükler. Türk edebiyatında bu derecede fikrin nizamına bağlı olup da bu ölçüde fikirden uzak bir başka şiir bulmak pek mümkün görünmemektedir.

Her şeyden önce şiirin bir dil işi olduğu görüşünü taşıyan, şiirde müzikaliteyi, ahengi ve resim fikrini ön plana çıkaran Ahmet Haşim, anlaşılmak için değil duyulmak için şiir yazan bir sanatkârdır. Şiirin kaynağı olarak bilinçaltını gören şair, renkli hayallerin ve ses kompozisyonunun yarattığı nağmenin telkin ettiği duyguya bağlı olarak beliren iç yaşantı(sı)nın peşindedir.

İlk dönem şiirlerinde yer yer ait olmadığı bir dünyaya bilinmez bir yerden gelmiş, varlıkla kaynaşamayan, ürkmüş, garip, vahşi bir ruhun, Tanpı-

nar'ın ifadesiyle "primitif" (Tanpınar 1992: 286) insanın izlenimini verir. Hayatını sanatı ve mizacı etrafında inşa eden şairin bu durum, "Başım" şiirinde açıkça belirdiği gibi, gittikçe kendi biyolojik/ontik varlığından başlayarak etrafa doğru genişleyen paradoksu hazırlar (Gariper 2014: 130-131). Fakat o, buna rağmen nesneler dünyasıyla uzlaşı ortamını her zaman araştıracak, olgunluk döneminde çatışmaya bağlı gerilimi idare ve sevk etme gücünü geliştirerek varlıkla kendisi arasında nispi bir uyum ortamı kuracaktır. Bunu da dış dünyanın çirkinliğini örten akşam saatleriyle ve nesnelerin estetize edildiği şiir sanatıyla gerçekleştirecektir.

Dış dünyadaki varlık katmanları ve nesnelerle insanın iç dünyasındaki uyumunun sentezini kurmaya çalışan şairin yarı kapalı âlemler olmasını istediği şiir iklimi; üst gerçekliği arayan bir rüya atmosferi hâlinde, dokunduğu nesneyi değiştiren, ona olağanüstülük kazandıran, yer yer şahsî masal dünyası görünümü veren bir dizge içinde belirir. Varlıkla insanın iç dünyasının temas alanının yarı kapalı ve büyülü ikliminde ortaya çıkan bu şiir, çok katmanlı, çok anlamlı, okuyucunun da kendi hayatının anlamını içine katmasını ve tamamlamasını bekleyen yapıda karşımıza çıkar. Varlığın görünen yüzünden ötesini araştıran onun şiiri, "sonsuz helezonlar çizerek var olanın sınırlarını zorlar. Ancak görünenin ötesine geçemez. Kısacası metafizik boyutu yoktur. Dolayısıyla onun şiirinde eşyanın muhtelif zaman dilimlerindeki farklı görünümlerinin tasviri vardır. Kelimelerin muhtelif renge büründüğü -daha çok ateş rengi- bu şiirde, eşyayı olduğundan farklı gösterme eğilimi söz konusudur." (Korkmaz-Özcan 2004: 229). Bu durum, bir tarafıyla, şairin eşyanın görünen yüzünün ötesine geçme ve tabiat varlıklarıyla içten kaynaşma arzusunun ifadesi olarak anlam kazanır. Algı sınırlarının ötesinde, ancak sezgiyle temas alanı kurulabilecek bir dünyanın izlenimini verir. Varlık âlemini ve nesneleri, muhayyilenin üzerinde çalışacağı yarı karanlıkta bırakması, şiirinin okuyucu üzerindeki etkisine süreklilik kazandırır.

Servet-i Fünun etkisinde şekillenen ilk kalem tecrübelerinden sonra yazdığı, edebî kişiliğini yansıtma özelliği taşıyan şiirlerinde yalnızlık ve çocukluk hatıraları önemli yer tutar. Onun ilk dönem kalem tecrübeleri arasında yer alan serbest müstezatları biyografisinden çok, ruhunun macerasını verir. Bir tarafıyla biraz da kaçışı ifade eden onun bu uzun soluklu şiirlerini, ruhunun macerasının peşinde sürüklenişiyle fantastik mizacı besler. Kaybolmuş, geçmiş zaman içinde kalmış yaşanmışlıklar, meçhul bir kadın, çoğu zaman anne fikri etrafında genişleyerek şairin birer rüya ve masal âlemine çevirdiği yitik mutluluk tablolarını kurar. Şiirinin gelişim çizgisinde bu geçmiş zaman anları ve hatıraların yerini olgunluk döneminde yaşanan sıkıntılı zaman kırıntıları almaya başlar. Artık şair, içinde bulunduğu zama-

nın enstantanelerini, özellikle akşam saatlerini şiirinin tematik unsuruna dönüştürür. Rüya estetiği içinden, insan ruhundan başlayarak bütün tabiata ve kâinata, dış dünyadan da insan ruhuna doğru yayılan gizli bir dil ile büyülü bir iletişim alanı kurma yoluna gider. Zira onun sanatı duyu organları ile poetik zihnin tam bir uyuşum içinde çalıştığı noktada varlık kazanır. Gözün bakışını ve kulağın duyuşunu iç dünyanın varlıkla kaynaşma iştiyakı tamamlar. Şiirin okuyucu üzerinde saf bir etki yaratması gerektiği fikrini taşıyan şair, ülkenin ve dünyanın çalkantılı bir döneminde yaşamasına rağmen sanatını sosyal hayata ve politik fikirlere açmaz. Türk edebiyatının bu modernist şairi, devrin baskın karakteri durumundaki şiiri sosyal davaların ve ideolojilerin propaganda aracı kılmaya çalışan manzumeci yönelişlerine karşı Yahya Kemal'le birlikte saf şiir anlayışının temsilcisi olur. Bu bakımdan onun şiir sanatı, döneminin yaygın manzumeci şiir anlayışına da bir karşı duruş anlamındadır... Hatta giderek okuyucu ile arsına şiir dilinden oluşan bir set çekmesi, devrin çözük şiir zevkine karşı, bir tür sanatını koruma tavrı olarak yorumlanabilir.

Servet-i Fünun'un dil zevkini ve estetiğini sürdürdüğü *ağdalı bir dille yazılmış uzun soluklu şiirlerinin bulunduğu "Şi'r* Kamer" serisi ile "Yollar", "Zulmet" ve "O Belde"nin de yer aldığı serbest müstezatları sonrası *Göl Saatleri*'nde ve özellikle olgunluk devri sayabileceğimiz *Piyale* döneminde; üslûbu arınmış, dili sadeleşme yoluna girmiş, tahkiyeden uzak, kısa zaman dilimlerinin peşinde, küçük formda şiirler yazan bir şairle karşılaşılır. Öz şiir arayışıyla yoğunluk kazanan (Ercilasun 1992: 25) ve aynı zamanda resim fikri uyandıran bu imajist şiirlerde akşamın değişik renkleri ve görünüş şekilleriyle *melal* duygusu temel unsurdur. "Havuz" şiirinden aktardığımız;

> Akşam yine toplandı derinde...
> Canan gülüyor eski yerinde,
> Canan ki gündüzleri gelmez
> Akşam görünür havuz üzerinde,

mısraları sanatındaki bu değişimi ve karakteristik özelliği gösterir. Şair, son dönem şiirlerinde dış âlemi bozarak sıfat ve isim gruplarıyla sembolik tablolar vücuda getirir (Çetin 1954: 189-190). Kimi zaman durağan tablo fikrini aşan şair, şiiri zamanın yasalarıyla birleştirerek durmadan değişen hareketli, canlı görünüşlere çevirme çabasına girişir.

O, dokunduğu varlığı değiştiren, nesnelere farklı bir mahiyet veren, varlığın alelâde bakışla görünmeyen yanlarını, mucizevi tarafını bulup çıkaran; koklama, dokunma, görme, tatma duyu organlarının birlikte çalıştığı, şairden çok ressama yaklaşan bir dikkate sahiptir. Bununla birlikte onun

sanatının asıl mucizeli tarafı duyular dünyasının algısını iç dünyasının süzgecinden geçirerek ona yeni ve farklı bir mahiyet kazandırmasında aranmalıdır. Renk ve ışığı sanatının temel ögelerinden biri hâline getiren şair (Kaplan 1987: 294) sonunda tabiat varlıklarının ışık ve renk oyunundan hareketli, değişken, imgelerle yüklü görünümler çıkarır.

Sanat hayatının sonuna kadar aruz veznine bağlı kalan Ahmet Haşim, *Servet-i Fünun*'da kullanılmaya başlanan serbest müstezadın yapısını daha da gevşeterek şiirini Fransız serbest şiirine yaklaştırır. Böylece renkli, akıcı, değişken şiir muhtevasına uygun formu kurma imkânına kavuşur. *Fecr-i Ati* dağıldıktan sonra başka edebî topluluğa katılmayan, edebiyat dünyasında sanat gücüyle bir değer olarak kalan şair, modern Türk şiirinin kurucularından biridir. Şiirlerinin önemli bir kısmını *Göl Saatleri* (1921) ve *Piyale* (1926) kitaplarında toplamıştır. Ölümünden sonra bütün şiirleri bir ciltte yayımlanmıştır.

Türk edebiyatında temsil ettiği saf şiir anlayışıyla *Fecr-i Ati* Döneminden itibaren etki alanı yaratmaya başlayan, asıl etkisini 1920'li yılların başlarında edebiyat dünyasına giren genç şairler üzerinde gösteren Ahmet Haşim'in sanatı hakkında Ahmet Hamdi Tanpınar şu değerlendirmeyi yapar:

> "Biz ilk defa olarak Ahmet Hâşim ile Avrupalı manasında ve beşerî nispette büyük şairi tanıdık; şiirin arkasında bütün bir estetik ve nizam âleminin mevcudiyetindeki zarureti öğrendik. Sanatla hayatın arasındaki münasebetin derecesini tayin eden, şiiri bin bir temayüllü hayatın önünde anlaşılmaz bir dil ve acaip bir şarlatan vakarıyla vaazlar veren bir hatip gülünçlüğünden kurtarıp, onu ruhumuzla baş başa kaldığımız pek az anların lezzeti yapan da odur. Bu itibarla Dergâh mecmuasında çıkan Piyale mukaddimesi hakikî bir dönüm yeridir." (Tanpınar 1992: 284).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi Ahmet Hâşim, şiire kendisi olma imkânını verecek, etki alanını yeni yetişen edebî nesiller üzerinde açık veya gizli, az veya çok daima gösterecektir. Özellikle şiiri, sanat merkezli bir anlayış çerçevesinde gören genç nesiller bu kaynaktan devamlı beslenecektir. Onun şiir sanatı, kendi neslinden başlayarak sürekli bir etkiye sahip olacaktır. Fakat bu etkiyi bir mizacın etrafında yoğurarak şahsiyetini verebilecek az sayıda sanatkâr çıkacaktır. Bunlar da Ahmet Haşim'in taklitçisi değil, onun estiğini kavrayıp kendisi için gerekli dersi çıkarabilenler olacaktır.

Onun, *Piyale* ön sözünden de anlaşılacağı gibi, daha ziyade seçkinci bir tavrın ürünü olan şiir sanatı, geniş halk kitlesiyle arasına yüksek bir duvar örer. Buna rağmen, estetik zevki ve edebî kültürü yükselmemiş geniş kitleye karşı kapılarını kapalı tutan bu şiir, şairini haklı bir şöhrete ulaştırır.

> "Sayıları fazla olmayan bu şiirleriyle Hâşim, II. Meşrutiyet devrine hâkim olan basit, sığ ve geveze şiir akımını değerden düşürmüştür. Onun Türk şiirine yaptığı en büyük hizmet, san'at için daima tehlikeli olan muhteva tahakkümüne karşı 'yapı' ve 'güzellik'in üstünlüğünü ortaya koymuş olmasıdır." (Kaplan 1981: II)

Ahmet Hâşim'in bir sanatkâr olarak temas edilmesi gereken yanlarından biri de poetik görüşleri ve düzyazı yazarlığıdır. Kaynağını sembolistlerde, özellikle Henry Brémond'da bulan ve şiir sanatıyla uygunluk gösteren saf şiir anlayışı "Şiir hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı yazısıyla poetika alanına dökülür. Önce "Şiirde Mana ve Vuzuh" başlığıyla 1921'de *Dergâh*'ta çıkan, sonra ad değişikliğiyle 1926'da *Piyale* kitabının başına konan bu yazı, olgunluk dönemi şiir sanatının anahtarı durumundadır. Türk şiirinin poetika sahasında ortaya konan ilk dikkate değer yazılarından biri olması bakımından da önemlidir.

Onun ayrıca çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan, şiir sanatından farklı, değişik konular etrafında dönen, bir zekânın ve mizacın ürünü olduğunu gösteren ilgi çekici fıkra, deneme, hatıra formunda düşünce yazılarıyla gezi izlenimlerini toplayan küçük kalem tecrübeleri bulunmaktadır. Keskin gözleme ve belirlemelere dayanan düzyazıları, nesnelere ve hâdiselere ikilik arasından bakan, ayrıntıyı ve aykırılıkları yakalayan bir zekânın ve mizacın ürünüdür. Şiirinin tersine açık olmasını istediği düzyazıları sağlam mantık örgüsüne sahiptir. Bunlar, Fransız yazarı Alain'ın yazılarını hatırlatan, hayatın ayrıntıda kalan yanlarını, inceliklerini yakalayıp yansıtan kısa ve yoğun yazılardır. Dış dünyadan alınan duyumlarla birtakım hadiseler ve olgular etrafında toplanan bu yazılar, bir mizacın süzgecinden geçerek vücut bulur. Dikkatli kelime seçiciliği ve yoğun ifade alanıyla şiirde kurduğu üsluba yaklaşan bu yazılar, şiirinden farklı olarak kıvrak, keskin ve fazla komplike olmayan cümle yapısı, sağlam mantık örgüsü ile açık bir ifadeyi arar. Bazen sanat ve edebiyat eserlerine yönelttiği eleştirel bakış, açık ve keskin belirlemeler şeklinde ortaya çıkar. Geniş kültürel arka plana sahip, ele aldığı eserin esaslı noktasını yakalayan bir eleştiriciyi haber veren yazıları sınırlı sayıda kalmıştır. Düzyazılarını *Bize Göre* (1928), *Gurabahâne-i Laklakan* (1928), *Frankfurt Seyahatnâmesi* (1933) adlı kitaplarında toplamıştır.

Sanat meraklısı bir annenin gösterdiği özenle yetişen, 1897'den itibaren çocuk yaşta dönemin çeşitli dergilerinde şiirleri yayımlanmaya başlayan Celal Sahir (Erozan, 1883-1935), sanatkâr mizacı, tavırları ve erken gelen şöhretiyle dikkatleri üzerinde toplar. Başlangıç yıllarında dönemin öne çıkan şairlerinden Muallim Nâci, Abdülhak Hâmit ve Recaizâde Mah-

mut Ekrem'in "mukallidi" durumundadır (Karaca 1992: 13). 1899'dan itibaren *Servet-i Fünun* dergisinde şiirlerinin çıkmaya başlaması beğeniyle takip ettiği aynı adlı topluluğun en genç üyesi olmasını sağlar. "İlk dönem şiirlerinde ağırlıklı olarak 'aşk' ve 'tabiat' temasını işleyen Celal Sâhir, 'aşk'a daha ziyade platonik yaklaşmış, tabiatı kartpostal manzaralarından ilhamla ele alıp işlemiştir.

Hayal dünyasında yaşama, kendini yalnız hissetme, Celal Sahir'in bu döneminde de kendini ağırlıklı olarak hissettiren özellikleridir (Karaca 1992: 13). O, *Servet-i Fünun*'dan getirdiği şiir estetiğini *Fecr-i* Ati'de de sürdürür. *Servet-i Fünun* anlayışı doğrultusunda yazdığı şiirleri *Beyaz Gölgeler* (1909)'de toplar. Aynı yıl *Buhran*, 1911'de de *Siyah Kitap* yayımlanır. Son iki kitabında şiirleriyle birlikte mensur şiirleri de yer alır.

> "Bu şiirlerin hemen hepsi denecek ölçüde büyük ekseriyeti, kadın, aşk ve tabiat temaları çevresinde, çok defa marazî denecek ölçüde kötümser bir tavırla ferdî duygulanmaları yansıtır. Bu şiirlerin aslında tek bir teması vardır. Bu, aşk ve kadın konularında '*ben*'in arzu edilen ve hayali kurulan objeye karşı duygu hâlinin ifadesinden ibarettir. (…) Zira tabiat aşkın dekoru, hayal âlemi onun ızdırabından kaçan şairin sığınağı, yalnızlık onun yokluğunun ifadesi durumundadır." (Aktaş 1996: 127).

Şair, temada olduğu gibi, düzyazıya yaklaşan mısra yapısıyla da *Fecr-i Ati* döneminde *Servet-i Fünun*'un *mısra yapısını ve dil anlayışını sürdürür.* O, yaşadığı dönemin öne çıkan edebiyat anlayışlarına yönelerek kalem faaliyetini yürüten sanatkârlardandır. *Fecr-i Ati*'den sonra *Millî Edebiyat* anlayışına bağlanır ve bu yolda eserler verir. 1911'den sonra heceyle yazdığı iki yüz kadar şiiri çeşitli gazete ve dergilerde kitaplaşmadan kalır.

Şiirlerinde *Fecr-i Ati* topluluğunun genel özelliklerini yansıtan Emin Bülent (Serdaroğlu, 1886-1942), ferdî konuların yanında sosyal ve millî konulara da yer vermesiyle *Fecr-i Ati* çizgisinden kısmen ayrılır. Ferdî şiirlerinde içe dönük, marazî ve karamsar özellikler gösteren şair, Nâmık Kemal'in gür sesini hatırlatan bir destan şairi karakteri taşıyan şiirler de kaleme alır. 1910'da baş gösteren Girit ayaklanması ve bunu Avrupa'nın desteklemesi üzerine yazdığı, "Kabrinde müsterîh uyu ey nâmdar atam / Evlâdının bugünkü adı sade intikam!" mısralarının yer aldığı "Kin" şiiri, döneminde akis uyandırır (Tuncer 1994: 222). Trablus ve Balkan Savaşları sırasında yazdığı şiirleri ("Hisarlara Karşı" ve "Hatif Diyor ki…") ile şöhretini sağlar. Tevfik Fikret etkisinde yetişen şairin şiirlerinde Namık Kemal, Ahmet Hâşim, Fuzûlî ve Paul Verlaine'den izler görülür. Özellikle "*Çöller"* şiirinde, hem hayal hem de üslûp bakımından Ahmet Hâşim'in "*Şi'r*-i Kamer"inden gelen etki açıktır (Akyüz 1985: 660):

"Akşam… yine sahrâdan esen çöl sesi ağlar..
Hüzniyle, sükûniyle iner leyl-i ziyâdâr..
Bir samt-ı fenâ, gizli bir âheng-i peyâpey
Baygın gibi, rü'ya gibi, ölmüş gibi her şey.
Baygın gibi, rü'ya gibi, tenhâ sarı kumlar,
Bir ketm-i fecâatle durur nefha-i esrâr.
Akşam, düşünür hüzn-i garîbiyle bütün çöl..

Mahmûr uyanır gölgede binlerce ziyâlar,
Çöller düşünür, gün düşünür, gölgeler ağlar.." (Emin Bülent 1325: 86)

Emin Bülent, Ahmet Haşim'den sonra topluluğun öne çıkan şairi durumundadır (Evrimer 1958: 32). Sanatı üzerinde titizlenmesi şiirlerinin az sayıda şiir yazmasına yol açar. İzzetinefsine düşkünlüğüyle tanınan, bu sebeple önemli görevlerden ve politikadan kaçınan, kalabalıklardan uzak bir hayat yaşayan şairin şiirlerinin önemli bir kısmı, ölümünden sonra, hayat ve şahsiyetinden bahseden bazı yazılarla birlikte yayımlanır (Akyüz 1985: 660). Bunlar 1945'te *Emin Bülent'in Şiirleri* adıyla Salih Zeki Aktay tarafından bir kitapta toplanır.

Fecr-i Ati estetiğini geniş şekilde yansıtan ve bu estetiğe bağlı kalmaya çalışan Tahsin Nahit (1887-1919), daha çok Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin ve Ahmet Hâşim etkisinde şiirler kaleme alır. *Ruh-ı Bîkayd* (1910) adıyla topluluk içinden ilk şiir kitabı yayımlayan da odur. Ada şairi olarak tanınan Tahsin Nahit'in şiirlerinde aşk ve kadın başta olmak üzere özlem, ayrılık, yalnızlık, kötümserlik, ölüm, tabiat ve sanat gibi temler yer tutar. Tabiatı subjektif algı çerçevesinde romantik duyuşla resmeden şair, aşkı tabiatla özdeşleştirerek, daha çok sevgiliyle birlikte tabiat dekoru içinde yaşanan hayat sahneleri şeklinde sunar (Çetin 1993: 30-32). Şiirlerinde dil ve üslûp aksamaları, hayal gücünün zayıflığı dikkati çeker (Evrimer 1961: 53-54). *Fecr-i Ati* sonrasında sanatını kısmen Yahya Kemal'in neoklasik tecrübelerine açar. Diğer yandan Rıza Tevfik'in sade söyleyişi ve *Millî Edebiyat*'ın az da olsa etki alanına girer. Topluluğun dağılmasından sonra şiirden uzaklaşan, çalışmalarını daha çok tiyatro alanında toplayan şair, orta seviyede bir sanatçı kabiliyetine sahiptir (Akyüz 1995: 159). Kısa bir ömür sürmesine rağmen çok sayıda kalem ürünü ortaya koyar. Çok sayıda şiiri dönemin dergilerinde kitaplaşmadan kalır.

Sanat hayatına *Fecr-i Ati* ile başlayan Mehmet Behçet (Yazar, 1888-1980), ilerleyen dönemde estetik anlayışını değiştirmeyip topluluğun görüşlerine büyük ölçüde bağlı kalır. Sanatını, samimiyet ve lirizm üzerine kurar. Dile ve nazım tekniğine hâkim olduğu görülen şair, Cenap Şahabettin'in şiirinden ve Ahmet Haşim'in *Şi'r-i Kamer* serisinden izler taşır. Ağdalı bir söyleşe sahipken zamanla dil ve üslûpta sadeleşmeye doğru gider (Akyüz

1985: 650). Son şiirlerinde konuşma dilinin bütün özelliklerini sergiler. Daha çok Ahmet Haşim estetiğinden izler taşıyan şiirlerini *Erganun* (1911), *Fecr-i Ati* sonrası şiirlerini ise uzun aradan sonra *Yumak* (1938) adıyla kitaplaştırır. Mehmet Behçet, Servet-i Fünuncuların mensur şiirine karşılık *Fecr-i Ati* grubunun rağbet ettiği *fanteziye* adı verilen düzyazı tarzında da kalem ürünleri verir. Bu tür yazılarını *Buhurdan* (1923) adı altında toplar (Akyüz 1995: 159).

Fecr-i Ati'ye katılmadan önce *Servet-i Fünun* topluluğu içinde yer alan Faik Âli (Ozansoy, 1875-1950), ilk şiirlerini Abdülhak Hâmit ve Tevfik Fikret etkisinde kadın-aşk-tabiat ekseninde ferdiyetçi, içe kapanık, duygu yüklü bir dille kaleme alır. 1908'den itibaren *Servet-i Fünun* karamsarlığından ve ferdîlikten sıyrılarak yaşadığı dönemle ilgili şiirler yazar. Ferdî 'ben'in etrafında şekillenen *Servet-i Fünun* Dönemi şiirlerini *Fâni Teselliler* (1900) adlı kitapta toplar. Sosyal hayata doğru açılan şiirlerini ise *Midhat Paşa* (1908) ve *Elhan-ı Vatan* (1915) adlarıyla kitaplaştırır. *Midhat Paşa* başlığını taşıyan tek manzumelik küçük kitapta ülkenin içinde bulunduğu sefaleti sergileme yoluna giden şair, hükümetin başarısızlığını, dış güçlerin ülke üzerindeki olumsuz etkilerini dile getirme çabası içinde görünür. *Elhan-ı Vatan*'da 1908-1915 yılları arası siyasî, sosyal, askerî konuları işler. 1913'te yayımlanan *Temasil*'de ise II. Meşrutiyet öncesi kaleme aldığı ferdî konulu şiirleri toplar.

Müfit Ratip'in daveti üzerine *Fecr-i Ati*'ye katılan Ali Canip (Yöntem, 1887-1967), *Servet-i Fünun* etkisinde kaleme aldığı şiirlerini 1907'den itibaren çeşitli dergilerde yayımlar. *Fecr-i Ati* grubu içerisinde 1910-1911 yılları arasında *Servet-i Fünun* dergisinde daha çok Batılı nazım şekilleriyle sembolist özellikler gösteren aşk, yalnızlık ve bedbinlik temleri etrafında şiirler yayımlar (Filizok 2001: 76). Fakat bu grubun edebî eğilimlerine fazla bağlanmaz ve Fecr-i Ati mensuplarını tenkit eden yazılar kaleme alır (Filizok 2001: 41). Kısa süre sonra Selanik'te *Genç Kalemler* dergisi çevresinde *Yeni Lisan* anlayışına bağlanarak Millî Edebiyat hareketinin öncülerinden biri olur. Bunda ilk edebî terbiyesini Muallim Naci'den almış olmasının etkisi de düşünülebilir (Aktaş 1996: 164). Daha sonraki yıllarda Ali Canip, edebiyat dünyasında sanat eserlerinden çok edebiyat araştırmaları ve ders kitaplarıyla dikkatleri üzerinde toplar.

Şiir yazmaya Galatasaray Lisesinde çocuk yaşta başlayan Hamdullah Suphi (Tanrıöver, 1885-1966), Abdülhamit yönetimine karşı kaleme aldığı sosyal ve politik manzumeleri müstear (takma) isimle yurt dışında yayımlatır. Diğer Fecr-i Ati mensupları gibi *Servet-i Fünun* etkisinde kaleme aldığı, grubun şiir estetiğini yansıtan şiirlerinde aşk, tabiat ve melal gibi temler yer tutar. İzlenimci sanat anlayışından izler taşıyan bu şiirlerinde ince bir söyleyişe ulaştığı görülür. Bir ara başkanlığını da yaptığı Fecr-i Ati Encü-

men-i Edebîsi'nden ayrılarak hayatının sonuna kadar bağlı kalacağı *Millî Edebiyat* hareketine katılır (Serarslan 1995: 177). Birkaç hikâye ile mizah yazıları da yazan Hamdullah Suphi, şiiri genç yaşta bırakarak şöhretini başka alanlarda, hitabet sanatında sağlama yoluna gider (Baydar 1960: 197). Sayısı otuzu aşan şiirleri kitaplaşmadan dergi sayfalarında kalmıştır.

Fecr-i Ati topluluğuna bağlandığı yıllarda grubun sanat anlayışına uygun tarzdaki ferdî konuları melal duygusu içinde ele alan Mehmet Fuat (Köprülü, 1890-1966), *Servet-i Fünun* estetiğinin takipçisi durumundadır. Romantik özellikler taşıyan marazî duyguların, içe kapanışların ve herkesten uzak yaşama şekillerinin sergilendiği serbest müstezat ve Batılı nazım şekilleri çerçevesinde yazılmış sayısı yirmiyi aşan bu şiirler *Servet-i Fünun* sayfalarında kalır. Cenap Şahabettin ile Ahmet Haşim hassasiyetini hatırlatan bu akşam ve tabiat izlenimlerinin yer aldığı şiirlerinde çoğu kez insanın iç dünyası ile dış dünya arasında gizli bir dil kurar. Hayalî bir sevgilinin arayışı içerisinde yaşanan hayattan uzak bir dünyanın algısını taşıyan bu şiirler ağdalı söyleyişe sahiptir:

> "Akşam… Zehebî göllerin üstünde, semen-fâm
> Evcâf-ı muhîtâta iner bir şeb-i âlâm…
> Zulmette soluk sisler uçar; ân-ı mümtır
> Göl şimdi yeşil havzâ-yı sâfında uyuklar." (Köprülüzade Mehmet Fuat 1325: 246)

Fecr-i Ati'den sonra *Millî Edebiyat* hareketine katılan şair, şiirlerinde ölçü, dil ve estetik anlayışı bakımından köklü değişikliğe giderek *Millî Edebiyat* anlayışı çerçevesinde şiirler kaleme almaya başlar. *Millî Edebiyat* anlayışıyla birlikte şiir dilinde sade söyleyişi, halk edebiyatı şekillerini, dönemin atmosferine uygun düşen kahramanlık temalarını ve sosyal konuları işlemeye yönelir. Şiirlerini kitap hâlinde bastırmayan Köprülü, zamanla şiir sanatından uzaklaşır, asıl kimliğini tarih ve edebiyat araştırmalarıyla bulur (Akyüz 1985: 636). Türk kültürü, tarihi ve edebiyatı alanında yaptığı çalışmalarla modern Türkoloji'nin kurucusu olur.

Fecr-i Ati topluluğuna katıldığı sırada Fransızcadan çevirdiği hikâyelerle mensur şiirleri bulunan Fazıl Ahmet (Aykaç, 1884-1967), topluluğun faaliyet yıllarında "terbiye ve felsefe konularında yazılar" kaleme alır (Çoruk 2008: 17). Lirik ve didaktik söyleyişleri de deneyen Fazıl Ahmet, daha çok manzum mizah ve hiciv alanında kalem ürünleri verir. Sayısı üç yüzü bulan (Çoruk 2008: 123) bu kalem ürünlerinde dönemin sosyal ve siyasî olaylarını, kişilerini farklı bakış açısından değerlendirir. Bunlarda hafif, sevimli ve ince bir mizah havası kurmayı başarır. Geleneğe uyarak nazire ve tehzil de yazan şair, aynı zamanda tanınmış Türk şair ve yazarlarının eserlerinin üslûbunu taklitte yarattığı başarı ile de dikkatleri üzerinde toplar. O, "birbi-

rinden çok farklı şairlerin tekniğini kullanmış, taklit etmiş, nazire yazmış, fakat şiir sanatında bir yaratıcılık göstermek yerine tehzil ve hiciv vadisinde bir yol tutturmayı tercih etmiştir." (Okay 1992: 188). Nazım tekniği olarak eskiyle yeni denemeleri birlikte sürdüren şair, zaman zaman keyfi ve yer yer ihmale varan uygulamalara gider. 1908'den sonra mizah türünün Türk edebiyatındaki başarılı örneklerini veren, yaklaşık altmış yıl kalem faaliyetinde bulunan Fazıl Ahmet, bu yazılarını *Divançe-i Fazıl fî Vasf-ı Efazıl* (1911), *Harman Sonu* (1919), *Kırpıntı* (1924), *Şeytan Diyor ki* (1927) ve kendi adını taşıyan *Fazıl Ahmet, Hitabeler, Şiirler, Hicivler vesaire* (1934) adlı kitaplarda toplamıştır (Akyüz 1995: 162).

Mensur şiir ve fantaziyeler

Fecr-i Ati mensupları, Mustafa Reşit, Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un edebî tür olarak geliştirdiği mensur şiir (düzyazı şiir) ve fantaziyeler alanında da kalemlerini denerler. Mensur şiir ve fantaziyeler yazanlar arasında Tahsin Nahit, Celal Sâhir, Süleyman Bahri, Refik Halit, İzzet Melih, Hamdullah Suphi, Raif Necdet, Emin Lami, Haşim Nahit, İlyas Macit, Şekibe Ali, Tahsin Hakkı, Şahabettin Süleyman ve Yakup Kadri'den kurulu kalabalık bir yazar kadrosu bulunmaktadır. *Fecr-i Ati* mensuplarınca dönemin çeşitli gazete ve dergilerinde çıkan bu mensur şiirlerin, kendi adlandırmalarıyla fantaziyelerin bir kısmı zamanla çeşitli kitaplarda toplanır.

II. Meşrutiyet yıllarında mensur şiirlerini *Buhran* (1909) ve *Siyah Kitap* (1911)'ta toplayan Celal Sahir (Erozan, 1863–1935)'in bu kitaplarında şiirleriyle mensur şiirleri birlikte yer alır. Otuz sekiz parçadan oluşan *Buhran*'da altı şiir ile otuz iki mensur şiir bulunmaktadır. *Siyah Kitap*'ta ise otuz yedi şiir ile on nesir parçası yer almaktadır. *Servet–i Fünun* ve *Fecr-i Ati* estetiği içinde eserlerini veren şairin şiiriyle birlikte mensur şiirlerinin tematik yönünü kadın (sevgili), aşk, tabiat ve tabiat unsurları, hayal ve hakikat çatışması, hayat, geçmiş özlemi, hüzün ve melal, yalnızlık ve ölüm gibi temalar kurar. "Kendi hayat görüşünü ve dünyaya bakışını da yansıtan bu temalarda hasta bir romantizm hep içli ve duygulu bir sanat anlayışı kendini hissettirecektir." (Karaca 1992: 41-65). Onun mensur şiirleri kötümser bir mizacın elemleri etrafında varlık kazanır.

Raif Necdet (Kestelli, 1881–1936) de dönemin mensur şiir yazarlarından biridir. *Ziya ve Sevda* (1324)'da yer alan mensur şiirlerinin önemli bir kısmında "hamasî konuları hakîmâne bir ifade ile anlatırken ruhunu dolduran coşkulu hisleri okuyucuyla paylaşmak istemiştir. Öte yandan yaşadığı hayattan duyduğu huzursuzluğu yeni bir çağın beraberinde getirdiği sıkıntıları da sıklıkla ifade etmiştir." (Dervişoğlu 1995: 125-126). Hüzünle sevinci iç içe yürüten Raif Necdet'in mensur şiirleri arasında vatan ve millet

sevgisi, bayrağa bağlılık, şehitlik gibi dönemin ruhuyla birleşen kavramlarla da sıkça karşılaşılır. *Hisler ve Fikirler* (1326)'de "saadete uzanan aşkları, insanı boğan hüsranları dile getirmiş, hüznün yanında sevince, kâbusların yanında hülyalara yer vermiştir." (Dervişoğlu 1995: 131). Zaman zaman hayatın gerçekleri karşısında hayallerin nasıl boyun eğmek zorunda kaldığını dile getirmiştir. Raif Necdet'in mensur şiirlerinde "bazen birbirini tamamlayan ibareler sıralanarak ve kelime tekrarları yapılarak ifadeye süreklilik kazandırılırken, bazen de seciye yaklaşan söyleyişlere yer verilir." (Dervişoğlu 1995: 130). Onun ahengi sağlamada başvurduğu tekniklerden biri aliterasyondur.

Mensurelerinde genellikle kadın güzelliğinden ve ihanetinden söz eden Şahabettin Süleyman (1885–1919), birlikte yaşanılan kadınlarda, "mazide kalmış veya muhayyel bir sevgilinin idealize edilmiş" aşkını ve güzelliğini arar. "Bütün bu kalem tecrübelerinde kadın, hep şehevî arzulara hitap eder." (Polat 1987: 102). Bazı mensurelerinde ise güzellikle ırsiyet arasında bağ kurma yoluna gider (Polat 1987: 102).

Fecr-i Ati topluluğundan mensur şiiri deneyenlerden biri de Hamdullah Suphi (Tanrıöver, 1885–1966)'dir. Hamdullah Suphi'nin *Servet–i Fünun*'da "Ziya ve Zalâl" (Tanrıöver 1326: 294-295) başlıklı mensur şiiri çıkar. Ancak yazar, bu türde fazla kalem faaliyetinde bulunmaz.

Yazı hayatına mensur şiirlerle giren İzzet Melih (Devrim, 1887–1966), mensur şiirlerini, içinde hikâyelerinin de yer aldığı *Hüzün ve Tebessüm* (1921)'de toplar. İnsanın hayattan beklediklerini bulamaması ve devamlı aldanışı, yoksul yaşamalar, hayatın getirdiği haksızlıklar ve buna karşı isyan, hayatın türlü sıkıntıları ve ümitsizlik, aşkın yüceliği gibi konular onun mensur şiirlerinin iç dünyasını örer. Ses, kelime ve kelime gruplarının tekrarlarıyla ahengi temin etmeye çalışan yazar, ifadeyi sorularla kuvvetlendirme çabası içinde görünür. Zaman zaman tezatlı söyleyişlere giderek vurgulanmak istenen fikirler üzerinde dönüşü, bir üslûp özelliği olarak belirir. Tasvire başvurduğu mensur şiirlerinde bir tablo fikri uyanır.

Mehmet Behçet (Yazar, 1888–1980), *Servet–i Fünun*cuların mensur şiirine karşılık *Fecr-i Ati* grubunun rağbet ettiği "fantezi" adı verilen düzyazı tarzında da faaliyette bulunur. Bu tür yazılarını *Buhurdan* (1923) adı altında toplar (Akyüz, 1995: 159). *Buhurdan*'da sevgilinin güzelliğini tabiat varlıklarıyla çeşitli benzetmeler kurarak ele alan yazar, ona karşı duyulan hislerin yoğunluğunu dile getirir. Diğer yandan da yalnızlık duygusunu işler. Tabiatın çeşitli özellikleriyle kendi ruhu arasında paralellikler kuran Mehmet Behçet, mensur şiirlerinde/fantaziyelerinde aşk temine de önemli bir yer ayırır. Benzer cümleleri arka arkaya sıralayarak ve ses tekrarlarına giderek ahengi sağlar.

Türk edebiyatında mensur şiirin Halit Ziya ve Mehmet Rauf'tan sonra dikkat çekilmesi ve üzerinde önemle durulması gereken usta kalemlerinden biri de Yakup Kadri (Karaosmanoğlu,1889–1974)'dir. Asıl rağbeti 1908–1914 yılları arasında gören bu türü, Yakup Kadri, 1923'e kadar devam ettiren başlıca yazar durumundadır (Akı 2001: 49). O, II. Meşrutiyet yıllarında çeşitli dergilerde yayımlanan mensur şiirlerini *Erenlerin Bağından* (1338/1922) ve *Okun Ucundan* (1940) adlı kitaplarında toplar. Özellikle *Erenlerin Bağından* kitabında toplanan her biri numaralandırılmış on iki parça (sonraki baskılarda bu sayı on dörde yükselir) bu alanda ona haklı bir şöhret kazandırır.

Erenlerin Bağından kitabında toplanan, insan ruhu ve yazgısı üzerinde derinleşen bu mensurelerinde Yakup Kadri;

> "1. Dünyanın boşluğu ve ruhun düşüşü (kemal ve noksan), 2. Kalbin safveti, 3. Uzlet ve hazlar, 4. Uzlet ve yalnızlık, 5. Ruhun sürgünlüğü (hasret ve nedamet), 6. Uzlet ve i'tikâf, 7. İnsan ve tarih, 8. Aşkın gücü, 9. Ölümün esrarlılığı, 10. Şiirin ve güzelliğin kaynağı, 11. İradenin yüceltilişi, 12. Ruhun susuzlukları, 13. Birey temalarının reddi, 14. Cemiyet ve bireycilik (ideal ve individualizm)"i işler (Alptekin, 1989: 102).

On yılı aşan bir zaman diliminde kaleme aldığı pesimist/kötümser ferdiyetçilikten gittikçe topluma doğru genişleyen bu yazı koleksiyonunda yazar, insan ruhunun yer yer nirvanaya ve mistik düşünceye giden arayışlarını sergilemeye yönelir. Edebî metnin kendi üzerinde dönen, sanatkârdan gelen artistik tavrını aşarak insanı kendi yazgısıyla ve ruhuyla karşı karşıya bırakan bu yazılar, varlık-yokluk, başlangıç-son, ümit–ümitsizlik gibi asli problemler etrafında yoğunlaşır. İnsanın ruh kâinatını aralayarak 'iç benlik'le karşı karşıya getirir. Nitekim 1921'de *Dergâh*'ta çıkan bir yazısında Yahya Kemal, Yakup Kadri'nin bu tür yazılarından hareketle "Birkaç senedir Yakup Kadri edebiyatın yazı cephesini kaldırarak ruh denilen ötesini görmeye çalışıyor" (Beyatlı 1975: 296) deme ihtiyacı duyar.

Kelime ve ses tekrarlarının kuvvetli bir ahenk kurduğu bu yazılarında Yakup Kadri, bir tarafıyla da insanın yeryüzündeki trajik durumunu sorgulayan, kaynağını Schopenhauer ve Nietzsche'de bulan, kötümser felsefeye gider:

> "Yıllar yârlardan, yârlar yıllardan vefasız. Kara baht bir kasırga gibi. Bu ne baş döndürücü iş? Geceler günleri günler geceleri kovalıyor; cefalar cefaları kolluyor. Saçlarımızda aklar akları, alnımızda çizgiler çizgileri doğuruyor. Tevekkül güç, isyan vahim, felek hiç rahmetmeyecek mi? Heyhat; aziz dost, onu döndüren kara bahtın kasırgası…" (Karaosmanoğlu 1922: 5)

şeklinde söyleyişler ve bir başka yerde; "Sevda okundan kim masun kaldı? Kimin kalbinde onun yarası yok? İlâhlar bile vuruldu. Zira, onu tutan gözü bağlı bir küçük çocuktur!" (Karaosmanoğlu 1922: 33) diyen yazar, ilhamının kaynağını bir tarafıyla antik Yunan tragedyalarında ve mitolojisinde bulmuş görünür.

Yakup Kadri'nin bu sanatlı yazılarını değerlendiren araştırmacılar söz konusu yazıların hemen hepsini mensur şiir olarak niteleme yoluna gitmişlerdir. Ancak, söz konusu yazı koleksiyonu içerisinde, "Siyah Saçlı Yabancı ile Berrak Gözlü Genç Kızın Sözleri" gibi, mensur şiirden çok küçük teatral söyleyişler içerisinde değerlendirebileceğimiz diyaloglara ve küçük hikâyeye yaklaşan sanatkârane söyleyişe kavuşturulmuş kalem denemelerine de rastlanır (Gariper 2006: 384). (→ "Mensur Şiir")

Tiyatro

Kısa sürmekle birlikte *Fecr-i Ati* Dönemi edebî hareketler bakımından canlı bir dönemi içine alır. Özellikle düzyazıya bağlı türlerde büyük bir gayret dikkati çeker. *Servet-i Fünun* nesrinden pek ayrılmayan hikâye, roman, makale, deneme gibi türlerde dil ve üslup bakımından yapmacıklığa fazla düşülmüş olduğu görülür. Ancak, *Fecr-i Ati* mensupları, mensur şiir ve fantastik yazıda kısmen *Servet-i Fünun*'un etki alanının dışında kalem tecrübelerine girişir (Akyüz 1995: 160). Tiyatroyu da bu çerçevede değerlendirmek gerekir.

II. Abdülhamit yönetiminin sonlarına doğru neredeyse durma noktasına gelen, yerini tuluat topluluklarına bırakan tiyatro, II. Meşrutiyet'in getirdiği serbest ortam içerisinde canlı ve hareketli bir döneme girer. Bu yeni dönemde tiyatrolar açılır, halk hürriyetin ilanı karşısında coşkusunu ve sevincini gösterme alanlarından birini tiyatroda bulur. Birçoğu kısa sürede kaybolup giden çok sayıda amatör ve profesyonel tiyatro topluluğu ortaya çıkar. Türk tiyatrosunun gelişiminde etkili olan kabiliyetler bu çalışmaların içerisinde belirir.

Tiyatro, eski yönetime duyulan hıncın, yeni bir sosyal ve siyasi döneme girişin verdiği sevincin ve taşkınlığın gösterildiği alan olur. Eski yönetimin kötü taraflarını, yeni yönetimin ve hürriyetin iyi yanlarını dile getiren, sanat endişesinden uzak, çarçabuk yazılmış oyunlar ortaya konur. Birçok yazar, dönemin ilgi çeken türü tiyatroya yönelir. *Fecr-i Ati* mensupları arasında Şahabettin Süleyman, Tahsin Nahit, Müfit Ratip, Yakup Kadri, Refik Halit ve İzzet Melih tiyatro eserleri kaleme alan yazarlardır.

Fecr-i Ati'nin tiyatro alanında önemli kalemlerinden biri Tahsin Nahit (1887-1919)'tir. Şiirden çok tiyatro eserleriyle kendisinden söz ettirir. Başkalarıyla yazdığı tiyatro eserlerinin yanında tek başına yazdığı telif eserleri ve uyarlamaları da mevcuttur. Telif eserleri arasında bir perdelik duygusal

dram olan *Hicranlar* (1908) ve *Firar* (1910) bulunmaktadır. Üslubuyla belirli bir başarıyı yakalayan *Hicranlar*'da yazar, evlilikle sonuçlanmayan bir aşk hikâyesini ele alır (Yalçın 1985: 300). *Firar*'da evlenme sözüyle ayrıldığı sevgilisine haber veremeden aniden Selanik'e gitmek zorunda kalan gencin İstanbul'a döndüğünde sevgilisinin, babasıyla evlenmiş olduğunu görmesi dramatize edilir (Yalçın 1985: 305). Ayrıca kendisinin yardımlarıyla Hadiye Ebuzziya'nın kaleme aldığı, fakat bir kadının tiyatro eseri yazması hoş karşılanmayacağı düşüncesiyle Ruhsan Nevvare-Tahsin Nahit imzasıyla yayımlanan üç perdelik *Jön Türk* (1909) adlı başarılı eser onun adıyla birlikte anılagelmiştir (Ebüzziya 1977: 418). Tahsin Nahit, daha sonra Şahabettin Süleyman'la *Kösem Sultan* (1912) ve *Ben .... Başka!* (1913) adlı piyesi kaleme alır. Şahabettin Süleyman'la, son ikisi oynandığı hâlde basılmamış olan, dört tiyatro eseri daha yazar: *Osman-ı Sani* (1913), *Bir Mücadele-i Hissiye*, *Sanatkâr* ve *Talak*. Tahsin Nahit ayrıca *Rakibe* (1918), *Bir Çiçek İki Böcek*, *Akortacı* ve *Bursalı Hala* adlı dört piyes uyarlamıştır (Doğan 1998: 182).

Tahsin Nahit'in Şahabettin Süleyman ile yazdığı *Kösem Sultan* sahneye konur ve dönemin yazarlarının beğenisini kazanır. Yine Tahsin Nahit ile Şahabettin Süleyman'ın birlikte yazdığı teknik olarak oldukça başarılı görünen *Ben .... Başka!*'da edebiyat sohbeti yapmak için bir araya gelen kadınların dedikodudan kendilerini kurtaramamaları ve aşk ilişkisi konu olarak seçilmiştir (Polat 1987: 82-83).

Grubun yetenekli tiyatro yazarlarından Şahabettin Süleyman, Tahsin Nahit'le ortak oyunlarının dışında *Aralarında* (1908), Çıkmaz Sokak (1911), *Fırtına* (1910) ve *Kırık Mahfaza* (1911)'yı yazar. Onun ayrıca Celal Sahir ile yazdığı *Uçurum*, Tahsin Nahit'le yazdığı şeklinde ilanına rastlanan *Osman-ı Sani* ve *Siyah Süs* adlı metni bulunamayan oyunlarından kaynaklar söz etmektedir (Polat 1987: 88-90). *Aralarında* oyunu konusunu aile içi geçimsizlikten alır. Nesiller arası kültür farklılaşmasının aile içinde yarattığı problemleri anlatan *Fırtına*, iki perdelik bir eserdir. *Kırık Mahfaza*'da ise toplum içerisinde sanat eserinin ve sanatçının hak ettiği yeri bulamaması dramatize edilir (Polat 1987: 85). Şahabettin Süleyman'ın döneminde tartışmalara yol açan oyunu *Çıkmaz Sokak*'tır. Sapkın eğilimlerin ele alındığı eser, yayımlandığı zaman büyük gürültü koparır. Oyun, eşler arasındaki "yaş farklılıkları sebebiyle tatmin olmayan kadınların lezbiyen münasebetlerini" sergiler (Yalçın 1985: 310).

Topluluğun dikkat çeken tiyatro yazarlarından biri de Müfit Ratip (1887-1917)'tir. Edebiyat dünyasında *Ara Nesil*'den itibaren moda olan mensur şiirle giren Müfit Ratip, çeşitli dergilerde tiyatro eleştirileri yapar. Çeviri ve uyarlamalardan sonra tiyatro yazmaya yönelir. İlk tiyatro eseri *Zincir* (1910)'de yabancı kadın konusunu ele alır. Bugün metni elimizde bulunmayan, Refik Halid (Karay) ile birlikte yazdığı *Tiryaki Hasan Paşa ve*

Kanije Müdafaası oyunu 1912'de sahneye konulmuş ve beğeniyle karşılanmıştır.

Yakup Kadri'nin tek perdelik küçük mensur bir diyalog olan *Nirvana* (1909) adlı eseri aynı zamanda onun yayımlanan ilk yazısıdır (Aktaş 1987: 53). İbsen'in *Hortlaklar*'ının etkisi altında kaleme alınan (Akı 2001: 71) eserde eve geç gelen içki düşkünü erkekle evde onu bekleyen mutsuz karısı arasında geçen kavga konu edinilir. Yazarın ikinci tiyatro eseri olan iki sahnelik diyalog şeklindeki *Veda* (1909)'da ise yabancı kadın konusu ele alınır. Serbest yaşama tarzına alışmış Fransız bir kadına tutkuyla bağlı Türk gencinin kadın tarafından terk edilmesi üzerine intihar edişi canlandırılır. Yakup Kadri, *Fecr-i Ati* devresinden uzun yıllar sonra yayımlanmadan kalan *Sağanak* (1929) ve *Mağara* (1934) adlı iki tiyatro eseri daha kaleme alır.

Grubun bir başka tiyatro yazarı Refik Halit'tir. Müfit Ratip'le birlikte yazdığı *Tiryaki Hasan Paşa ve Kanije Müdafaası*'ndan sonra sürgün yıllarında bir de *Deli* adında tiyatro eseri kaleme almıştır (Aktaş 2004: 379). Bu eser 1929'da Halep'te yazılmıştır.

İzzet Melih (1887-1966), tiyatroyla yakından ilgilenmesine rağmen Türkçe tiyatro eseri vermemiş, Fransızca yazdığı bir perdelik *Leylâ* (1909) adlı oyunu ile dikkatleri çekmiştir. İki kadın arasında kalan erkeğin psikolojik çatışmaları üzerine kurulan oyun, İstanbul'da sahnelenmiş; İngilizceye, Almancaya ve İspanyolcaya çevrilmiştir (Enginün 2006: 406).

Fecr-i Ati mensupları, tiyatro alanında ortaya koydukları eserlerle II. Meşrutiyet yıllarında tiyatronun gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Başta Tahsin Nahit olmak üzere Müfit Ratip ve Şahabettin Süleyman bu türde dönem içerisinde dikkate değer eser veren yazarlar arasında sayılır.

Hikâye

Fecr-i Aticilerin *hikâye* türünde ortaya koyduğu çalışmanın belirli bir başarıyı yakaladığı söylenebilir. Topluluk üyelerinden çok sayıda yazar hikâye türünde eser kaleme alır. Onların takip ettiği Batılı yazarlar arasında Alphonse Daudet ve Guy de Maupassant bulunmaktadır. Maupassant tarzı klasik vaka hikâyeleri topluluk mensuplarının karakteristik vasfını yansıtır. Bununla birlikte az da olsa bir durumun aktarıldığı hikâyelere de rastlanır. Bu tür hikâyelerde konu geri planda kaldığı için anlatım ön plana çıkar. Ayrıca teatral anlatımın ve kurgunun öne çıktığı tiyatro eserini hatırlatan hikâyelerle de karşılaşılır (Şen 2006: 1673). Kurguda mektup ve hatıratın bir teknik özellik olarak kullanıldığı örneklere de rastlanır.

Fecr-i Ati mensuplarının hikâyeleri genellikle aşk, kadın, terk edilme, evlilik ve aile hayatı konuları etrafında şekillenir. Aşkın önemli yer tuttuğu bu hikâyelerde kimi zaman aşk, santimantal ve marazi bir görünüm alır

(Şen 2009: 1369-1370). Aşkın marazileşmesine bağlı olarak aşkına karşılık bulamayıp intihar eden, tek taraflı aşkın etkisiyle ölen, terk edilmenin yarattığı bunalımla cinayet işleyen karakterlere rastlanır. Sevgililerin ailevi veya sosyal sebeplerle ayrılışı, karşılıklı fedakârlıklar, aşkın mutluluğa dönüşmesi gibi konulara da rastlanır.

Hikâye alanında bu topluluktan adı anılabilecek yazarlar İzzet Melih, Cemil Süleyman, Yakup Kadri, Refik Halit, Şahabettin Süleyman ve Ali Süha'dır. Bunlardan Ali Süha kendi isteğiyle topluluktan ayrılır. Yakup Kadri ile Refik Halit, iki yıl kadar *Fecr-i Ati* topluluğu içinde kaldıktan sonra 1911'den itibaren *Millî Edebiyat* anlayışına yaklaşmaya başlarlar ve edebî kişiliklerini bu dairede gerçekleştirirler. *Fecr-i Ati*'nin temsilcisi olarak geriye, edebî değeri yüksek eserler vermemekle birlikte, İzzet Melih ile Cemil Süleyman kalır.

Edebiyat hayatına hikâye ile giren ve *Timsal-i Aşk* adlı hikâye kitabı "Fecr-i Ati Kütüphanesi"nin ilk eseri olarak yayımlanan Cemil S*üleyman* (Alyanakoğlu 1886-1940), hikâye sanatının yanında üç de roman kaleme alır. 1909-1912 yılları arasındaki yoğun edebî faaliyetiyle topluluğun öne çıkan sanatkârlarından biri durumuna gelirse de daha sonra askerlik görevi, Anadolu ve Orta Doğu'da yaptığı doktorluk mesleği sebebiyle yazı hayatından değilse bile edebiyat ve basın dünyasından yirmi yıla yakın uzaklaşır. Yazdıklarını da yayımlama fırsatı bulamaz (Berksoy 2007: 80-81). Böylece sanatı oluşma aşamasında kalır ve bu durum onun unutulmasına sebep olur. Hikâye ve romanlarında dil, üslûp, konu, ele alınan çevreler bakımından *Servet-i Fünun*'un, özellikle Mehmet Rauf'un etkisi altında kaldığı söylenebilir. Cümle içerisinde aynı kelimelerin tekrarı, "ah", "oh" gibi ünlemlerin sıkça kullanılması, bazen cümlelerin yarım bırakılması, anlatımın bir örneklikten kurtarılması çoğunlukla fiil kiplerinin değiştirilmesi veya fiillerin başa alınması ve benzeri üslûp özellikleri bütünüyle *Servet-i Fünun*'dan gelir (Kudret 1977: 357). Hikâyelerini, on dört hikâyeden oluşan *Timsal-i Aşk* (1325/1909) ve sekiz hikâyeden oluşan *Ukde* (1328/1912) adlı kitaplarında toplayan yazar, basit, halk arasından seçilmiş tiplere de yer vermiş olmasıyla dikkati çeker. Kurmaca kişinin "bitip tükenmez iç çatışmalarını eserlerine taşıyan" yazar, "'ben'in, kendi dışında kalan(lar)dan soyutlandığı; dış gerçeklikte algılanan 'nesne'nin bu 'ben'de 'öznel sapma'ya uğradığı ve 'ben'in, bir durağanlıkta, bir iletişimsizlikte göründüğü konum"ları sergiler (Berksoy 2005: 60). Mensure ve fantezi şeklinde isimlendirilebilecek yazılarının da hikâyeleri kadar edebî ve estetik değer taşıdığı söylenebilir (Berksoy 2005: 51).

Edebî çalışmalarına küçük tiyatro eserlerinden sonra küçük hikâye ve düzyazı şiirle devam eden Yakup Kadri (Karaosmanoğlu, 1889-1974)'nin ilk hikâyeleri 1910'dan itibaren *Servet-i Fünun*'dan başlayarak *Rübab,* İk-

dam ve *Yeni Mecmua* gibi yayın organlarında çıkar. 1916'ya kadar yazdığı hikâyelerde sanat merkezli bir anlayışla topluma karşı ferdi savunur. Bu hikâyelerde marazi aşk (Bir Ölünün Mektupları), ruhi bunalımlar ve bozukluklar, toplum baskısının fert üzerindeki gücü ve sebep olduğu acı sonuçlar esas temalardır. Büyük ölçüde natüralist anlayış ile Maupassant'tan izler taşıyan yazarın hikâyelerine garip, yarı deli veya psikolojik sapmayı yaşayan tipler daha çok bu etkiyle girer. Yazar, cahil ve şuursuz bulduğu toplumu zalim, ferdi ise masum ve mazlum gösteren bir bakış açısı geliştirir. Genellikle Batı Anadolu'ya ait olan mekân tasvirleri sert ve hırpalayıcıdır. Bunda yazarın gerçekçiliğinin yanı sıra karamsar ve eleştirel bakışının da etkisi bulunmaktadır. Başlangıçta *Yeni Lisan* hareketine karşı çıkan Yakup Kadri, birinci dönem hikâyelerinde dil bakımından *Edebiyat-ı Cedide* yazarlarının tutumuna büyük ölçüde bağlı kalır (*Bir Serencam*, 1913). 1916'dan sonra toplumcu sanat anlayışını benimseyen, Türk hikâyeciliğinin Anadolu'ya açılmasında önemli rol üstlenen Yakup Kadri'nin savaş felâketlerini işlediği ve özellikle Millî Mücadele'ye ait gözlemlerini anlattığı, çoğu bir röportaj niteliği taşıyan hikâyelerinde *(Millî Savaş Hikâyeleri,* İstanbul 1947) Anadolu insanı daha çok olumlu yönleriyle sergilenir. Buna rağmen onun hikâyelerinde Refik Halit'in ve Halide Edip'in Anadolu insanına bakışındaki özdeşleşmeye varan yakınlığın yerine daha mesafeli bir duruş kendini hissettirir.

Fecr-i Ati topluluğuyla sanat hayatına giren Refik Halit (Karay, 1888-1965)'in ilk kalem tecrübeleri 1909'dan itibaren bu topluluk içinde görülür. Halit Ziya ile Hüseyin Cahit'in mahallî yaşama tarzını yansıttığı hikâyeleriyle Maupassant tekniğinin izlerini taşıyan bu hikâyelerde yerli konu ve tipler işlenir (Aktaş 2004: 61). Türk hikâyesinin gelişmesi yolunda önemli katkılar sağlayan yazar, asıl büyük hikâyelerini topluluktan ayrıldıktan sonra *Memleket Hikâyeleri* (1919) ile verecek ve bu türün gelişme çizgisi üzerinde önemli merhalelerden biri olacaktır. Söz konusu hikâyeler, Türk edebiyatının Anadolu'ya açılmasında da önemli adımlardan biri durumundadır. Roman yazarlığının öne çıktığı Cumhuriyet Döneminde sürgün yıllarının kalem *ürünü olarak Gurbet Hikâyeleri* (1940)'ni yayımlar. O, II. Meşrutiyet yıllarında "Kirpi" takma adıyla usta bir mizah yazarı olarak belirir.

Topluluğun bir başka hikâye yazarı *İzzet Melih* (Devrim 1887-1966)'dir, hikâyelerinde genellikle süslü tasvirlere, şairane söyleyişlere, karakterlerin konuşmalarında yapmacıklı ifadelere başvurur. Özentiden kurtulamaz. Roman sanatıyla aynı özellikleri taşıyan hikâyelerini *Fecr-i Ati*'nin dağılışından uzun yıllar sonra *Hüzün ve Tebessüm* (1922) ile *Her Güzelliğe Âşık* (1938) adlı iki kitapta toplar.

Hikâyelerinde "kadın, arzu, ihtiras ve para önemli bir yer" tutan Şahabettin Süleyman, "tasvir ve ayrıntıya fazla yer vermez." Onun "Hikâyeleri

tarihî ve realist-romantik hikâyeler olarak kümelenebilir." (Enginün 2006: 411). İçki, kadın, kıskançlık ve aşk konularını ele aldığı romantik-realist hikâyelerinin konuları eğlence yerleriyle sosyete çevrelerinde geçer.

Topluluğun hikâye yazanlarından biri de edebiyat dünyasında adı pek duyulmadan kalan Ali Süha'dır. O, "Cüneyd'in Hizmeti" başlıklı hikâyesinde bir kadın tarafından ayartıldıktan sonra terk edilen erkeğin aşk duygusuyla bağlandığı kadını öldürmesini dikkatlere sunar. Geriye dönüş tekniğiyle mahkeme heyetine anlatılan hikâyede erkek karakter, kendisini ayarttıktan sonra terk eden kadının bunu başka erkeklere de yaptığını, onları intihara sürüklediğini düşünerek onun başkalarına daha fazla zarar vermemesi için cinayete karar vermiştir. Bunda kendisini terk eden kadın karakteri akşam saatlerinde sahilde başka biriyle görmesi rol oynar. Sonunda cinayeti düşündüğü gibi işler.

Roman

Fecr-i Ati topluluğunun *roman* alanında hikâyede olduğu kadar başarı yakaladığını söylemek güçtür. Onların kaleminde roman, diğer edebî türlere göre daha sönük kalır. Kendilerinden önceki edebi topluluk olan *Servet-i Fünun* romanının gölgesinden kurtulamazlar. Nitekim bu kısa edebî devrede az sayıda roman denemesine girişilmiş olması da bunda rol oynar. Topluluğun faaliyetini yürüttüğü yıllar içerisinde yalnızca iki roman kitap hâlinde yayımlanabilir. Bunlar Cemil Süleyman'ın *Siyah Gözler*'i ile İzzet Melih'in *Tezat*'ıdır. Bu iki eserin dışında Cemil Süleyman'ın *Kadın Ruhu* ve İnhizam adlı romanlarının tefrikası yarıda kalır. Roman türünün önemli temsilcileri durumuna gelecek olan Yakup Kadri ile Refik Halit daha sonraki dönemlerde, *Millî Edebiyat* ve Cumhuriyet dönemlerinde bu türün başarılı örneklerini ortaya koyacaklardır. Topluluğun faaliyetini sürdüğü yıllar içinde *Fecr-i Ati*'yi roman alanında asıl temsil eden isimler Cemil Süleyman ve İzzet Melih olur.

Cemil Süleyman, hikâyeciliğiyle birlikte yürüyen *Kadın Ruhu* (1908, *Aşiyan*), *İnhizam* (1909, *Servet-i Fünun*) ve şöhretini sağlayan *Siyah Gözler* (1911) adlı romanlarında teknik aksaklıklara rağmen dönemi için başarılı sayılabilecek psikolojik tahliller yapar. Onun tefrikası yarım kalan *Kadın Ruhu* romanı, üçlü aşk etrafında şekillenir. Yine tefrikası yarım kalan *İnhizam* romanında aşk, hakkında görüş getirilen ve konuşulan konu olarak romana girer. Aşk çevresinde kadının eşi/evi ve toplumdaki yeri tartışılır. Onun asıl öne çıkan eseri *Siyah Gözler*'dir. Küçük roman özelliği gösteren *Siyah Gözler*'de bir gençle ondan yaşça büyük dul bir kadın arasında yaşanan yasak aşk çerçevesinde yer yer toplumun ahlâk değerleri sorgulanır. Karakterlerin adları yerine "Genç Kadın" ve "Delikanlı" kelimelerinin kullanıldı-

ğı ve toplumdan soyutlanmış kişilerin öne alındığı kurmaca dünyada olay örgüsü ilerledikçe "yasak aşkın toplumsal ve ferdî boyutlarının geri plana itildiği görülür. Romanda bunların yerini, âşıkların -özellikle de genç kadının- kıskançlıkları ve vehimleri alır." (Şen 2006: 750). Olay örgüsü, Genç Kadın'la Delikanlı'nın mesire yerinde karşılaşmaları, gizli buluşmalarla yasak ilişki yaşamaları ve Delikanlı'nın daha genç bir kadınla başlayan ilişkisine bağlı olarak Genç Kadın'dan uzaklaşması, Genç Kadın'ın yaşadığı psikolojik bunalımlar, kıskançlıklar üzerine kurulur. Feminal bir bakış açısının hâkim olduğu eserde, kadın duyarlılığı başarıyla sergilenmesine rağmen, bu eserin benzerlik gösterdiği Mehmet Rauf'un *Eylül* romanının başarısına eriştiği söylenemez.

Romantik aşkları işleyen İzzet Melih, adının duyulmasını 1909'da *Resimli Kitap*'ta tefrika edilen ve 1915'te kitaplaşan *Tezat* romanıyla sağlar. Onun ikinci romanı *Sermet* (1918)'tir. *Tezat* romanına Halit Ziya'nın, Fransızcaya çevirdiği *Sermet* romanına da Pierre Loti'nin birer "takriz" yazmalarını sağlamasına rağmen eserlerinde belirli bir edebî seviye tutturduğu söylenemez. İlk romanıyla sonraki arasında dil, üslup, roman tekniği, sanat anlayışı yönüyle bir gelişme olduğu da iddia edilemez. Yazar, edebiyatı edebiyat yapmaktan ayıramaz, özellikle tasvirlerde süslü, şairane söyleyişlerden, konuşmalarda yapmacıklı ifadelerden ve özentilerden kurtulamaz (Cevdet Kudret 1977: 367). *Tezat* romanında "Batum'daki bir Rus kızı ile İstanbul'daki nişanlısı arasında bocalayan bir Türk subayının yabancı zevkleri ile millî duyguları arasındaki çatışmalar anlatılır" (Enginün 2006: 406). Hatırat şeklinde kaleme alınan *Sermet*'te bir kadınla bir erkek arasındaki psikolojik çatışma sergilenmeye çalışılır. Olay örgüsünün düz bir çizgi üzerinde ilerlemesi istenmiş, bununla ilintili olarak kalabalık roman kişilerine yer verilmemiş, karmaşık bir yapının oluşmasına zemin hazırlanmamıştır. Fransız edebiyatında da çokça karşılaşılan hayal kırıklığına uğrayan âşığın avunmak ve unutmak için seyahate çıkması, kendini sefahate kaptırması, buna rağmen aşkını unutamaması gibi motiflerle örülen romanın tekrardan kurtularak yenilik getirdiği ve başarı yakaladığı pek söylenemez.

Topluluk mensuplarının romanları bunlarla sınırlı değildir. Ayrıca Mehmet Behçet'in *Neftî Kanatlar* adlı yüz elli sayfalık yayımlanmadan kalan romanının, Tahsin Nahit'in *Serâb-ı Müstakbel*, Ali Süha'nın *Mezamir-i Elem* adlı eserlerinin bulunduğunu da belirtmek gerekir (Şen 2009: 1340).

Edebiyat teorisi ve estetik

Fecr-i Ati yazarları sanat, edebiyat teorisi ve estetik alanına giren görüşler de getirirler. Onların bu konularda getirdiği görüşler dönemine göre ileri sayılabilecek düşüncelerdir. Bunda Batı edebiyatlarında gelişen modern

sanat teorilerini yakından takip etmeleri rol oynar. Estetiğin alanına giren güzellik, sanat ontolojisi, sanatkâr, edebiyat, edebî türler, şahsiyet ve mizaç gibi konular üzerinde dururlar.

Şahabettin Süleyman'a göre sanat güzelliğin ifadesidir. Güzellik, tabiatın dışında veya içinde bulunur. Güzellik her zaman düzen fikrine bağlı değildir. Çünkü düzen, bir süre sonra sıkıcı olmaya başlar. Oysa sanat canlı ve hareketlidir. Sürekli yenilenen ve yenileyen bir yapıda çirkin sayılan şeylerde bile görmesini bilen bir sanatkâr güzelliğin tükenmez kaynağını bulur (Şen 2009: 1382).

Sanat, konusunu tabiattan almakla birlikte sanatın onu tamamen taklit ettiği görüşü doğru değildir. Sanat, taklit olmanın yanında seçkin bir şahsiyet ve esaslı mizaç ister (Ali Canip 1327: 144-145). Şahsiyet ve mizaç sanat eserini taklit olmaktan kurtarır. Sanat eserini ortaya koyan kişi, sıradan biri değildir. Köprülüzade Mehmet Fuat'a göre;

> "[s]anat eserlerinin varlığı 'derin, mütefekkir gözlerinde tabîatdaki bütün güzelliklerin şeffâf akisleri yanan' sanatçılara bağlıdır. Bunlar, 'san'atın, büyüklüğüne, hissinin ilahî ve hakikî bir mâhiyete mâlikiyetine bütün rûhlarıyla mutekiddiler.' Hakîki ve büyük bir sanat eseri özgün olmalı ve hayatın değişmeyen, genel geçer yönünü ifade etmelidir. Değişmeyen sadece görünürde aranmamalıdır. Sanatkâr hakikatin yalnız bir cephesini değil, her yönünü 'müşâhede ederek, irâe eyleyeceği hâlet-i rûhîyeyi en iyi ifâde edebilecek husûsu izhâr' eylemelidir." (Şen 2009: 1383).

*Fecr-i Ati*ciler, sanat eserinin konusu ve estetik yönü üzerinde de dururlar. Şahabettin Süleyman'a göre sanatta önemli olan konu değil, onu ifade ediş biçimi ve estetik güzelliktir. Estetik güzelliğe kavuşturulamayan bir eser, insanlar üzerinde beklenen etkiyi yapmaktan uzak kalır (Şahabettin Süleyman 1329a: 78). O, güzelliğin dış dünyada değil, insanın ruhunda olduğu görüşünü de ileri sürer (Şahabettin Süleyman 1329b: 48).

Topluluk mensupları, sanatkâr için de görüş getirir. Sanatkârın özel biri olduğu düşüncesini ileri sürerler. Bununla birlikte sanatkârlar mensup oldukları toplumun bir üyesidirler. Onların da üzerinde toplum, diğer kişilerin üzerinde olduğu gibi, baskı kurabilir. Fakat sanatkârlar, bunu şahsiyetleri çevresinde ifade etmesini bilirler. Bu da şahsiyetlerine bağlı olarak farklı üslupların doğmasını sağlar.

Şahabettin Süleyman'ın değerlendirmesiyle edebiyat sözlerden ve kelimelerden kurulu bir sanattır (Şahabettin Süleyman 1328: 186). O, edebiyatı romantik ve realist olmak üzere ikiye ayırır. Edebiyattan seçkin kesimin anlayacağı görüşünü taşır. Halka doğru gitmenin edebiyatı halkın seviyesine indirmek olmadığını, halkın ruhundan ve dilinden bazı ögeleri alarak yüksek sanat kurmak olduğunu ifade eder (Şahabettin Süleyman 1329c:

133). Toplumda tek cins edebiyat olmadığını ileri süren Köprülüzade Mehmet Fuat da her dönemde bir birinden farklı üç dört edebiyatın olduğunu ifade eder (Köprülüzade Mehmet Fuat 1327: 29-31). Edebiyatın milliyetin ve uzun bir süre de dinin etkisinde şekillendiği görüşünü ileri sürer.

Topluluk mensupları edebî türler hakkında da görüş getirirler. Tiyatroyu önemseyen Fecr-i Aticiler, bu türün sanat/estetik yönüne dikkat çekmekle birlikte Namık Kemal'in görüşüne yaklaşan şekilde yararı üzerinde de dururlar. Şiir ve şair hakkında ileri sürdükleri görüşler, şairin diğer insanlardan farklı duyuşa ve ifade edişe sahip olduğu düşüncesi üzerinde toplanır. Şiirle din arasında bağ kurma yoluna giderler. Onlar da eleştiriyi *Servet-i Fünun*cular gibi sanat faaliyeti çerçevesinde değerlendirirler.

Edebiyat tarihi

Edebiyat tarihini edebî bir tür olarak gören *Fecr-i Ati* mensupları, edebiyat tarihi hakkında teorik görüş geliştirirler.

> "Şahabeddin Süleyman'ın *Tarih-i Edebiyat* başlıklı yazısı gerek edebiyat tarihi teorisi, gerekse Türk edebiyatında edebiyat tarihi konularında önemli bilgiler sunar. Şahabettin Süleyman'a göre bir edebiyat tarihinde de 'edebiyatta esas olan nedir, tarihi tedkîkat onun üzerinde nasıl yaşar, edebiyat ile cemiyet ve tabiat arasındaki münasebet ne derecedir. Tenkid denilen şeyin ne gibi şerâit-i hariciyeye [ve] dahiliyye mavcuttur, tabiat, san'at nedir?' gibi soruların karşılığı bulunmalıdır." (Şen 2009: 1391).

Daha sonra o, makalede ele aldığı problemler çerçevesinde *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniyye*'yi yazar. Ayrıca Fuat Köprülü de edebiyat tarihi yazma işine katılır.

Önce Şahabettin Süleyman, liseler için ders kitabı olarak hazırladığı *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniyye* (1910)'yi yayımlar. Estetik alanına giren konulara temastan sonra divanların tertibi, şiirin kaynağı, nazım şekilleri, ölçü, kafiye gibi edebiyat bilgilerine yer vererek edebî dönemler üzerinde durur. Klasik edebiyatı merkeze aldıktan sonra 14. yüzyıldan 20. yüzyılın başına kadar Türk edebiyatının öne çıkan sanatkârlarını değerlendirme yoluna gider. Topluluğun dağılışından sonra yine liseler için Köprülüzade Mehmet Fuat'la birlikte kaleme aldığı *Yeni Osmanlı Tarih-i Edebiyatı* (1914)'nda ise edebiyat tarihi problemi üzerinde durulduktan sonra H. Taine'den gelen bir yaklaşımla edebiyat tarihinin insanlığın gelişim tarihinin ve medeniyet tarihinin bir parçası olduğu fikri işlenir. Türk edebiyatı, edebî devreleri içinde değerlendirilir.

Kimi topluluk üyeleri, edebiyat tarihi yanında edebiyat bilgileri veren çalışmalar da yaparlar. Bunlardan biri olan Şehabettin Süleyman ile Köprülüzade Mehmed Fuat'ın birlikte yazdığı *Mâlûmât-ı Edebiyye* (1912)'dir.

> "Bu eserde özellikle encümen ve 'nesl-i hâzıra' arasında polemiklere konu olan sanat ve ahlak konularında önemli bahisler mevcuttur. Lakin gerek bu zikredilen eser ve gerekse Şehabeddin Süleyman'ın tek başına kaleme aldığı *San'at-ı Tahrir* ve *Edebiyat* (1329) adlı çalışması bir edebiyat tarihi olmaktan ziyâde sanat ve edebiyat teorisi üzerinde duran bir eserdir." (Şen 2009: 1392).

Bu yıllarda topluluk üyesi olmamakla birlikte Süleyman Fehmi'nin *Edebiyat* (1909), Muhiddin (Birgen)'in *Yeni Edebiyat* (1914) adlı edebiyat bilgilerini konu alan çalışmaları da yayımlanır.

Eleştiri

Fecr-i Ati döneminde edebî eleştiri, II. Meşrutiyet'in serbest ortamında ve biraz da topluluğun yeni kurulmuş olmasının hazırladığı zeminde, canlı ve hareketli bir görünüme kavuşur. *Servet-i Fünun* mensupları gibi daha çok 19. yüzyılın tanınmış Fransız eleştiricilerine bağlı kalan *Fecr-i Ati* mensupları, eleştirilerinde bu kaynaktan geniş olarak yararlanma yoluna giderler (Akyüz 1995: 152). Topluluk üyeleri, çeşitli dergilerde çıkan yazılarıyla bir yandan edebiyat dünyasında kendilerine yer açabilmek için, en fazla bağlı oldukları, kendilerinden önceki edebî hareket durumundaki *Edebiyat-ı Cedide*cilerin (Servet-i Fünun) artık devrini tamamladığı ve fonksiyonunu kaybettiği fikrini yayarlar, diğer yandan kendilerine yöneltilen eleştirilere ve polemiklere cevap verme yoluna giderler. Aynı zamanda *Yeni Lisan* hareketi çevresinde dil tartışmalarına girişirken yayın dünyasında beliren bazı eserler etrafında da münakaşaya tutuşurlar. Topluluk mensupları, kimi zaman da hâl ve hareketleriyle, kalem ürünleriyle alay konusu da olurlar.

Fecr-i Ati mensupları, yayımladıkları beyannameden başlayarak yerine geçmek istedikleri *Servet-i Fünun*culara karşı eleştirel bakış getirirler. Her ne kadar saygılı bir ifade takınsalar da onların artık dönemlerini doldurdukları görüşünü ileri sürerler. "Ruh-ı Bîkayd Fırsatıyla" başlıklı yazısında Ahmet Haşim, *Servet-i Fünun* sanatkârlarının suskunluğunu ömrünü tamamlamış olmalarına bağlar (Ahmet Hâşim 1326: 291-294). *Servet-i Fünun* mensuplarıyla taraftarlarından birkaç yazarın buna cevap vermesi üzerine eskiler-yeniler çerçevesinde yürütülen tartışmalarda topluluk mensuplarından Mehmet Fuat ve Tahsin Nahit de aynı görüşte birleşir. Mehmet Fuat, artık yeni bir neslin yetiştiğini, bunun kabul edilmesi gerektiğini ifade eder. Yakup Kadri ise *Servet-i Fünun* sonrasında Tevfik Fikret'in sanatının değişerek halkçı anlayış çerçevesinde yönetime karşı başkaldırıyı ifadeye yönelmiş olmasına dikkat çeker. Bu durum II. Meşrutiyet yıllarında *Servet-i Fünun*cuların kendi sanat anlayışlarından koptukları anlamına gelir.

Dönem içerisinde topluluğa karşı eleştiriler de belirir. 1910 yılından itibaren topluluk mensuplarıyla *Fecr-i Ati* hareketine karşı eleştiri yönelten-

ler arasında şiddetli polemikler geçer. Başta Ali Canip, Ahmet Hâşim, Yakup Kadri, Hamdullah Suphi, Köprülüzade Mehmet Fuat, Şahabettin Süleyman, Müfit Ratip olmak üzere topluluğun birçok üyesi bu eleştiri ve polemiklerdeki yerini alır. Dönemin edebiyat çevrelerinde *Fecr-i Ati*'ye yöneltilen başlıca eleştirilerden biri, onların *Servet-i Fünun* hareketinin bir devamı olmaktan öteye gidemedikleri fikri üzerinde toplanır.

1911'de *Genç Kalemler* dergisi etrafında gelişmeye başlayan *Yeni Lisan* ve bu yeni dilin zeminini kurduğu *Millî Edebiyat* hareketi ile *Fecr-i Ati* arasında daha çok yazı dili etrafında beliren tartışmalar yaşanır. *Genç Kalemler* dergisi çevresinde Türkçeyi Arapçanın ve Farsçanın boyunduruğundan kurtarmak için yürütülen kampanyaya, daha sonra *Millî Edebiyat* hareketine katılacak olan *Fecr-i Ati* mensuplarından Yakup Kadri ile Köprülüzade Mehmet Fuat şiddetle karşı çıkar.

Fecr-i Ati topluluğunun eleştirildikleri konulardan biri, işledikleri temalardır. Onlar, hep aynı temalar etrafında dönmeleri sebebiyle dönem içerisinde hoş karşılanmazlar. Bunlardan Celal Sahir, geniş olarak aşk temi etrafında şiir yazması sebebiyle topluluk mensupları tarafından bile eleştirilir (Şen 2009: 1346). Tahsin Nahit de aynı şekilde hep aşkı işlediği için eleştirilir (Şen 2009: 1351). Ayrıca onun *Ruh-ı Bîkayd* adlı şiir kitabı da *Fecr-i Ati* karşıtlarının eleştirilerinden payını alır.

Önce kendilerine "Edebiyat-ı Hazıra" adını veren gençler, daha sonra *Rübab* dergisi etrafında toplanarak kendilerine *Nesl-i Ati* adını veren genç bir sanat grubu *Fecr-i Ati*'ye karşı sert eleştiriler geliştirir. Bu eleştiriler, *Fecr-i Ati* mensuplarının edebiyatta yenilik yapamadığı, taklitte kaldığı ve artık geçen zamanla birlikte dönemlerinin dolduğu görüşleri üzerinde toplanır. Bu görüşlere önemli tarafıyla Mehmet Rauf da katılır.

Karşılıklı eleştiri ve polemik ortamında zaman zaman *Fecr-i Ati* mensupları Servet-i Fünuncularla karşılaştırılır. Hakkı Tahsin'e göre *Fecr-i Ati*, dönemin edebiyat ortamında krallığını ilan ederek ahkâm yürütmeye başlamış, *Bir Serencâm*, bir Çıkmaz Sokak yazılmış, bir Bülend, bir Hâşim yetişmiştir. Fakat *Fecr-i Ati*, ne bir Fikret, ne bir Rauf çıkarabilmiş, ne de Cenap'ı temsil edebilmiştir (Polat 1982: 141).

Fecr-i Ati mensupları millî olmayışları noktasından da eleştirilir. Topluluğa ciddi eleştiri getirenlerden Selahattin Enis (Atabeyoğlu)'e göre "*Fecr-i Ati* büyük iddiâlarla edebiyat sahâsına girerken lüzumlu bir hareket diye gençlik tarafından alkışlandı. Fakat onlar, inkâr ettikleri Edebiyat-ı Cedide'nin talebesinden başka bir şey değillerdi. Eserlerinde süslü kelimelerden başka hiçbir şey, bir ruh, bir esas yoktu. En büyük kusurları millî benliğimizi anlatacak eserler yazamamalarıdır. Avrupa'dan aldıkları mayaya biraz da 'Türklük' karıştırmalıydılar. Hülâsa '*Fecr-i Ati* vaktinden evvel doğan bir cenîn idi'." (Polat 1982: 142).

Fecr-i Ati topluluğuna yöneltilen eleştirilerden biri dil üzerinde yoğunlaşır. *Fecr-i Ati*'nin zayıf taraflarından birini *dil* problemi karşısında dikkate değer bir anlayış geliştirememelerinde aramak gerekir. Önemli ölçüde *Servet-i Fünun* estetiğine bağlı olmaları, yeni dil anlayışına gitmelerine engel olur. Arapça ve Farsça kelimeleri bolca kullanmaları, tamlamalarında bileşik sıfatlara geniş ölçüde yer vermeleri, zincirleme ibarelerde birbirine bağlı uzun cümlelere başvurmalarıyla *Servet-i Fünun*'un bir devamı gibi görünürler. Bunun yanında alışılmadık söyleyişlere ve bağdaştırmalara gitmeleri de dikkatten kaçmaz. Nitekim dönemin gazete ve dergilerinde *Fecr-i Ati* şiirinde geçen "zehebi", "ey hasta kamer", "bülbül-i âb", "peçeli deniz", "nâmütenahi geceler" gibi kullanımlar eleştirilir. "En çok eleştirilen ise Ahmet Hâşim'in Şiir-i Kamer şiirlerinde kullandığı 'kamer' etrafındaki imgelerdir." (Şen 2009: 1339). "Yeni Lisan" makalesiyle Ömer Seyfettin, "bugünküler" dediği *Fecr-i Ati*'yi dil başta olmak üzere her bakımdan *Servet-i Fünun*'un taklitçisi olmakla, özgün eser ortaya koyamamakla suçlar. *Servet-i Fünun*'u taklit etmekten vazgeçtiklerinde gerçek bir "fecr" olacağını, onların sayesinde yeni dille terennüm olunan "millî bir edebiyat"ın doğacağını ifade eder (Ömer Seyfettin 1327: 4).

Kendilerine karşı yapılan bütün eleştiri ve polemiklere *Fecr-i Ati* mensupları cevap vermeye çalışır. Eleştiri alanında, *Fecr-i Ati* topluluğuna sonuna kadar bağlılığını sürdürenler arasından Şahabettin Süleyman ile Müfit Ratip de kalem faaliyeti yürütür. Estetikle yakından ilgilenen Şahabettin Süleyman, edebiyatın hemen hemen bütün türleriyle ilgili eleştiri yazıları kaleme alır. Ayrıca Köprülüzade Mehmet Fuat'la *Malumat-ı Edebiye* (1912) adlı edebî bilgileri konu alan bir de kitap yayımlar. Bunun yanında Abdülhak Hâmit üzerine küçük bir eleştiri kitabı (*Tenkidat-ı Edebiye: Abdülhak Hâmit, Hayatı ve Sanatkâr, 1913*) ve doğrudan doğruya edebiyatla ilgili olmamakla birlikte, Türk edebiyatını ilgilendiren bazı görüşlerini ve eleştirilerini içinde barındıran *Osmanlılıkta Vahime-i Mes'uliyet* (1915) başlıklı bir incelemesi daha bulunmaktadır (Akyüz 1995: 162-163).

Eleştirilerini tiyatro türü üzerinde toplayan, bu özelliği ile Türk edebiyatının ilk tiyatro eleştiricisi denebilecek olan Müfit Ratip'in çok sayıda eleştiri yazısı dergilerde kalır. Yazar, söz konusu yazılarını kitaplaştırma yoluna gitmez. 2005'te bu yazılar *Fecr-i Ati'nin Kurucularından Müfit Râtip Makaleleri* (Töre 2005) adıyla bir kitapta toplanmıştır.

Fecr-i Ati mensupları, edebî eser çevresinde de zaman zaman tartışmalara girerler. Şahabettin Süleyman'ın Çıkmaz Sokak adlı oyunu etrafında beliren edebiyat-ahlâk ilişkisi tartışması Mehmet Rauf'un *Pençe* adlı tiyatro eseriyle sürer (Enginün 2006: 821). Şahabettin Süleyman'ın Hüseyin Rahmi'nin *Cadı* romanına *Cadı Çarpıyor* kitabıyla yönelttiği eleştiri de dönemi içerisinde yankı uyandırır.

Topluluğun bir başka zayıf tarafı, mensuplarının hayal dünyasında ve imgelerinde aranmalıdır. *Servet-i Fünûn* şiirinin daha çok Fransız sembolistlerinden ödünçlediği hayal dünyasının içinden dış dünyaya ve nesnelere yaklaşan şair, dış dünyanın kendisinde uyandırdığı izlenimleri imgelerle şiir diline dönüştürmeye çalışırken çoğu kez abartılı, garip ve yabancılık hissi veren yapmacıklı bir görüntü sergiler. Daha çok genç insanın iç dünyasının dış dünyada yansımasını bulduğu görüntüler şeklinde beliren imgelem, sembolist ve/veya empresyonist ressamın fırçasından çıkmış hareketli tabiat manzaralarından kurulmuş gibidir. Bu da *Fecr-i Ati* mensuplarının kendilerine has bir hayal dünyası ve imge sistemi kurmakta gerekli başarıya ulaşmadıklarını gösterir.

Fecr-i Ati mensupları yayımladıkları beyannameden başlayarak dönemlerinde kimi zaman alaya da alınır. Bunda onların ortaya koyduğu kalem ürünleri kadar yaşama biçimleri, hareketleri ve tavırları rol oynar. Beyannamelerinin yayımlanması üzerine çıkan bir yazıda "Fecr-i *Ati*'nin tulûuyle Şarkın o parlak, münevver gazze-i ulviyetinin" karardığı iddia edilir. Kimi zaman da alaycı bir dille onların şiir gücü sorgulanır. Kabiliyetli olmadıkları ima edilerek dönemin edebiyat dünyası üzerinde iktidar kurmalarına karşı çıkılır (Şen 2009: 1344).

Fecr-i Ati mensupları, kimi zaman da yapmacık davranışları, hâl ve hareketleriyle basın dünyasında eleştiri ve alay konusu olur. Bunda son moda giyinişleri, kütüphaneleri, mağazaları, eğlence yerlerini dolaşmaları, saçlarını uzatmaları da rol oynar. O yılların bazı gazete ve dergileri âdeta *Servet-i Fünun* romanından fırlamış, kendi toplumuna yabancılaşmış, alaya alınan, gösteriş meraklısı bir tip çizerek yer yer bu tipi karikatürize eder:

> "Dönemin edebiyat ortamını ve bu ortamdaki şairlerin yaşamını anlatan Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanındaki kurgusallık, Fecr-i Ati'yi kuracak ediplerin hayatında, gerçeğin yerini alır. Mai ve Siyah'taki Ahmet Cemil tipi İstanbul edipleri arasında moda olur; 'koltuğuna bir iki Fransızca mecmua, kitap sıkıştıran, saçlarını uzatan Babıâli caddesinde bir aşağı bir yukarı, kütüphane; kütüphane, matbaa matbaa' dolaşır. Adeta 'şairlik için bir kıyafet, bir şekil tespit' edilmiş olur. Mevcut dönemdeki 'gençlerde roman kahramanı "uzun sarı saçlı' gencin hayal ve hüsranları bir sarî hastalık gibi kendini göstermeye' başlar. *Mai ve Siyah*'taki gibi 'Hüseyin Nazmi gibi, her şairin bir candan arkadaşı, bir dert ortağı' vardır." (Şen 2009: 1339).

Bütün bunlar dönemi içerisinde *Fecr-i Ati* mensuplarının bir tarafıyla pek de hoş karşılanmadığını, yer yer gözlemlenen yapmacık davranışlarıyla alay konusu olduklarını gösterir. [→ "Eleştiri (1860-1923)]

Topluluğun dağılışı

Fecr-i Ati'nin sanat faaliyeti aksamalarla bir süre devam eder. Topluluk, geçen zamana bağlı olarak bilgi ve duyguların değişmiş olmasına rağmen büyük ölçüde *Edebiyat-ı Cedide* zevkine bağlı kaldığından, taklitten pek öteye geçemediğinden ve kendi içinde bir edebiyat topluluğunda bulunması gereken sanat anlayışı ve hareket birliğini sağlayamadığından kuruluşunun üzerinden geçen yaklaşık üç yıl sonra *Fecr-Ati* adından pek söz edilmez olur. Topluluğun öncüsü sayılabilecek olan Şahabettin Süleyman'ın ortaya attığı "Sanat şahsî ve muhteremdir" prensibinden hareket eden *Fecr-i Ati* mensuplarını bir arada tutan ortak sanat anlayışının ve aralarında sağlam bağların bulunmaması bir ekol oluşturmalarını önlediği gibi dağılmalarını da kolaylaştırır.

Topluluk mensuplarının bir araya geldiği Hilâl Matbaasının, 31 Mart hâdisesi sırasında isyancılar tarafından basılması, 1910'da topluluk üyelerinden gazeteci Ahmet Samim'in suikasta kurban gitmesi, faaliyetlerinin aksamasına ve moral kırıklığına yol açar. Topluluğa katılmalar ve topluluktan ayrılmalar görülür. 1910'dan itibaren kalabalık yazı kadrosundan çeşitli sebeplerle kopmaların başlamasını, 1911'de *Genç Kalemler*'le beliren *Millî Edebiyat* hareketinin gittikçe gelişmesi, Balkan Savaşı'yla geniş taraftar bulmaya başlaması hızlandırır. Ali Canip, Fuat Köprülü, Celal Sahir, Hamdullah Suphi gibi şair ve yazarlar *Millî Edebiyat* hareketine katılmaya başlarlar. Hamdullah Suphi ve Celal Sahir birer yazıyla topluluktan ayrıldığını ilan eder. Kimileri de herhangi bir gerekçe göstermeden topluluktan sessizce çekilir. 1912'ye gelindiğinde artık mensuplarının önemli bir kısmı *Millî Edebiyat*'a geçen *Fecr-i Ati* yazı kadrosunun yayın organı durumundaki *Servet-i Fünun*'da kalem ürünleri önce azalmaya, sonra da pek rastlanmamaya başlanır. Gittikçe topluluk olma özelliğini kaybeden *Fecr-i Ati*'nin üç yıl on ay süren faaliyeti Aralık 1912'de kendiliğinden son bulmuş olur. Ahmet Hâşim gibi *Millî Edebiyat*'a bağlanmayanların bir kısmı, *Fecr-i Ati*'den gelen sanat anlayışını zamana ve şartlara bağlı değişikliklerle sürdürür.

Topluluğun dağılmasında dönemin şartlarını gözden kaçırmamak gerekir. Savaşların, ayaklanmaların, büyük yıkımların yaşandığı bir dönemde *sanat şahsi ve muhteremdir* görüşüne bağlı kalarak sanat merkezli anlayış çevresinde kalmak güçtür. Böyle bir dönemde edebiyatın sosyal hayattan ve onun problemlerinden kopması pek mümkün değildir (Doğan 2006: 490). *Fecr-i Ati*'nin dağılmasında dönemin kültürel, sosyal ve politik ortamıyla birlikte üç yıl on ay gibi bir süre faaliyette bulunmalarının arkasından gelen bıkkınlığın da rol oynamış olabileceği düşünülebilir. Ayrıca bu zaman dilimi içerisinde aleyhlerinde yürütülen eleştiriler, dönemin siyasî iktidarıyla uz-

laşamamaları, sıkı bağlarla birbirine bağlı olmayan, kendilerine özgü sanat geliştiremeyen topluluk mensuplarını yıpratmış bulunuyordu.

Sonuç olarak *Fecr-i Ati* hakkında şöyle bir hükme varmamız doğru olacaktır: *Fecr-i Ati*, dönemi içerisinde belirli bir edebî hareketlenmeye öncülük etmiş, çok sayıda genç sanatkârın bir araya gelmesini sağlamış, onların ilk kalem faaliyetlerini yürütmesine zemin hazırlamıştır. Bu sanatkârlardan bir kısmı daha sonraki dönemlerde edebiyat dünyasında önemli eserler vermiştir. Topluluğun Türk edebiyatının gelişim sürecindeki etkisini ve yerini asıl burada aramak doğru olur.

Kaynakça

Ahmet Hâşim (1326), "Rûh-ı Bîkayd Fırsatıyla", *Servet-i Fünun*, 38 (981, 11 Mart): 291-294.

Akı, Niyazi (2001), Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Fikir-Eser-Üslûp, İstanbul: İletişim Yay.

Aktaş, Şerif (1987), Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Aktaş, Şerif (1996), Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi I, Ankara: Akçağ Yay.

Aktaş, Şerif (2004), Refik Halid Karay, Ankara: Akçağ Yay.

Akyüz, Kenan (1985), Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Akyüz, Kenan (1995), Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Ali Canip (1327), "Sanat ve Mahiyeti", *Genç Kalemler,* 1(5-13): 144-145.

Alptekin, Turan (1989), "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Şiir Dünyası ve 'Mensur Şiirler'de Şiir Öğeleri", *Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yay., s. 15-44.

Ayvazoğlu, Beşir (2000), Ömrüm Benim Bir Ateşti Ahmet Hâşim'in Hayatı Sanatı Estetiği Dramı, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Baydar, Mustafa (1960), *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar,* İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık.

Berksoy, Berkiz (2005), "Dr. Cemil Süleyman Alyanakoğlu ve Günümüzden 84 Yıl Önce Fecr-i Ati Kütüphanesi Tarafından Basılan İlk Eser Timsâl-i Aşk", *Müteferrika Kitabiyat Dergisi,* 27: 47-72.

Berksoy, Berkiz (2007), *Cemil Süleyman Bir Kuramsal Okuma Denemesi*, İstanbul: Kitabevi Yay.

[Beyatlı], Yahya Kemal (1975), "Üç Tepe", *Eğil Dağlar*, 3. Baskı, İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yay.

Cevdet Kudret (1977), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*, İstanbul: Varlık Yay.

Çetin, Nihad M. (1954), "Ahmed Hâşim'in Kaynakları Hakkında Bir Deneme", *Türkiyat Mecmuası*, XI: 183-212.

Çetin, Nurullah (1993), "Tahsin Nahit ve Şiiri", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi,* 369: 23-33.

Çoruk, Ali Şükrü (2008), *Mizah Şairi Fazıl Ahmet Aykaç*, İstanbul: Kitabevi Yay..

Dervişoğlu, Efnan (1995), "Türk Edebiyatında Mensur Şiir", Ankara: Gazi Üniversitesi, YLT.

Doğan, Abide (1998), "Tahsin Nâhid ve Tiyatrosu", *Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi, s. 181-204.

Ebüzziya, Ziyad (1977), "Ebüzziya Hâdiye (Ruhsan Nevvâre)", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul: Dergâh Yay., s. 418.

Enginün, İnci (2006), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, İstanbul: Dergâh Yay.

Ercilasun, Bilge (1992), "Ahmet Hâşim'in Sanatı", *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Hâşim*, Ankara: AKM Yay.

Evrimer, Rıfat Necdet (1958), *Fecr-i Ati Şairleri: Emin Bülend*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Evrimer, Rıfat Necdet (1961), *Fecr-i Ati Şairleri: Mehmet Behçet ve Tahsin Nahid*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Filizok, Rıza (2001), *Ali Canip'in Hayatı ve Eserleri Üzerinde Bir Araştırma*, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.

Gariper, Cafer (2006), "Türk Edebiyatında Mensur Şiir Literatürü", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4, (7): 361-409.

Gariper, Cafer (2014), **"**Necip Fazıl'da ve Ahmet Hâşim'de Başın Aykırılığı ve Horlanışı", *bilig*, 68: 117-140.

Kaplan, Mehmet (1978), Şiir Tahlilleri I, İstanbul: Dergâh Yay.

Kaplan, Mehmet (1981), "Ahmet Hâşim ve Nesirleri Hakkında Birkaç Söz", Ahmet Hâşim, *Bize Göre, Gurebâhâne-i Laklakan, Frankfurt Seyahatnamesi*, I-V, (hzl. Mehmet Kaplan), Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Kaplan, Mehmet (1987), "Ahmet Hâşim'in Şiirlerinde Renkli Hayaller", Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2, İstanbul: Dergâh Yay.

Karaca, Nesrin Tağızade (1992), *Celâl Sahir Erozan*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

[Karaosmanoğlu], Yakup Kadri (1938/1922), *Erenlerin Bağından*, İstanbul: Dergâh Mecmuası Yay.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1990), Gençlik ve Edebiyat Hatıraları, İstanbul: İletişim Yay.

Kerman, Zeynep (1979), "Fecr-i Ati", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 3, İstanbul: Dergâh Yay., s. 173-174.

Korkmaz, Ramazan-Özcan, Tarık (2004), "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri", Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Ankara: Grafiker Yay., s. 215-309.

Köprülüzade Mehmet Fuat (1325), "Göllerde" *Servet-i Fünun*, 38 (978, 22 Şubat): 246.

Köprülüzade Mehmet Fuat (1327), "Tahassüsât-ı Sanat: Halk ve Edebiyat", *Servet-i Fünûn*, 41 (1042, Mayıs): 29-31.

Okay, Orhan (1990), "Fecr-i Ati", Büyük Türk Klâsikleri, C. 10, İstanbul: Ötüken Neşriyat, s. 231-233.

Okay, Orhan (1992), "Fazıl Ahmet Aykaç", Büyük Türk Klâsikleri, C. 11, İstanbul: Ötüken Neşriyat, s.187-194.

Okay, Orhan (1995), "Fecr-i Ati", *DİA*, 12: 287-290.

Ömer Seyfettin (1327), "Yeni Lisan", *Genç Kalemler*, 2 (1, 27 Mart 1327 / 11 Nisan 1911): 1-7.

Özmen, Kemal (2016), *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*, İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 99-124.

Polat, Nâzım H. (1982), "Yeni Nesil Tarafından Rübâb Mecmuasında Fecr-i Atiye Karşı Yürütülen Mücadele", *Türk Dünyası Araştırmaları*,19: 138-153.

Polat, Nâzım H. (1987), Şahabeddin Süleyman, Ankara: KTB Yay.

Polat, Nâzım H. (1996), "Tahsin Nâhid'in Şiir İklimi –'*Hep Bekler*' Şiirinden Hareketle-", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 3: 1-12.

Reşat Feyzi (1930), "Fecriâti Nasıl Bir Teşekküldü", *Uyanış – Servetifünun*,. 68-4 (1775, 21 Ağustos): 184-188.

Serarslan, Halim (1995), *Hamdullah Subhi Tanrıöver*, Ankara: TKAE Yay.

Şahabettin Süleyman (1328), "Edebiyat", *Rübâb*, 1 (18, 17 Mayıs).

Şahabettin Süleyman (1329a), "Sanâyi'-i Nefise: San'at ve Ahlâk-ı", Şehbâl, 4 (76, 15 Mayıs).

Şahabettin Süleyman (1329b), "Tabi'at, San'at", *Rübâb*, 2 (53, 28 Mart).

Şahabettin Süleyman (1329c), "Edebiyat, Vatan, Ahlâk", *Rübâb*, 2 (53, 31 Mart).

Şen, Cafer (2006), Fecr-i Ati Edebiyatı Tespit-Tahlil-Tenkit, Ankara: Gazi Kitabevi Yay.

Şen, Cafer (2009), "Fecr-i Âtî Encümeni Edebiyatı", Turkish Studies, 4/1-II: 333-1426.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1992), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 3. bs., İstanbul: Dergâh Yay.

[Tanrıöver], Hamdullah Suphi (1326), "Ziya ve Zalâl", *Servet–i Fünun*, 1326, XL (1027, 27 Kânunusâni): 294–295.

Töre, Enver (2005), Fecr-i Ati'nin Kurucularından Müfit Râtip Makaleleri, İstanbul: MVT Yay.

Tuncer, Hüseyin (1994), Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatı, İzmir: Akademi Kitabevi Yay.

Uçman, Abdullah (2001-2003), "Rıza Tevfik'in Kaleminden Fecr-i Ati Akımı", İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C. XXX: 559-580.

Ülkü, Feyzullah Sacid (1941), "Ahmed Hâşim Hayallerini Kimlerden Aldı**?**", Ülkü, (97, Mart 1941): 17-24.

Yalçın, Alemdar (1985), II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı Tarihi, Ankara: Gazi Üniversitesi Yay.

Yankısız yönelişler: Nev-Yunaniler ve Nayiler

Cafer Gariper

Nev-Yunaniler

TÜRK edebiyatında *Nev-Yunanîlik*, bir başka söyleyişle *Néo-Hellénisme* hareketi; Yahya Kemal veYakup Kadri'nin girişimleriyle 1912'de başlayan, 1913-1914 yıllarında yoğunlaşan edebî faaliyetlerde kendini gösterir. Türk edebiyatı ve fikir hayatı için eski Yunan ve Latin klâsik eserlerini model alma, Akdeniz havzasında oluşan medeniyetlerden yararlanma düşüncesine dayanan bu hareket, dönemin edebiyat ve basın çevrelerinde *Nev-Yunanilik* şeklinde adlandırılır. II. Meşrutiyet yıllarının çalkantıları ve arayışları içerisinde beliren *Nev-Yunanilik*, bir edebî ekol oluşturamadığı gibi dönem içerisinde geniş etki alanı da yaratamaz. Bununla birlikte Cumhuriyet Döneminde antik Yunan ve Latin sanatıyla mitolojisine yönelişte doğrudan veya dolaylı gittikçe genişleyen sürekli bir etki alanının oluşmasına zemin hazırlar.

Tanzimat yıllarında başlayan Batı medeniyetine ve sanatına duyulan hayranlık bir süre sonra bu medeniyetin ve sanatın kaynaklarına ilgiyi ve yönelmeyi getirir. Rönesans'ın ve modern Avrupa'nın temelini oluşturan Antik Yunan ve Latin medeniyeti ile bu medeniyet dairesinde ortaya çıkan sanat eserleri 19. yüzyılın sonlarından itibaren Türk aydınlarının ilgisini üzerinde toplamaya başlar. Doğu medeniyeti ve sanatının dairesinden uzaklaşma, Batı medeniyeti ile sanatı dairesine yaklaşma çabası içinde olan ve onu gittikçe daha genişleyen çerçevede tanımaya başlayan Türk aydınlarının modern Batı dünyasını kuran kaynaklara kadar uzanma gay-

reti, yenileşme sürecinin tabiî ve kaçınılmaz bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Nitekim bu dönemde yenileşme hareketi çerçevesinde sınırlı da olsa antik Yunan ve Latin kaynaklarını tanıma çabasının sonucu olarak çeviri çalışmalarına rastlanır.

Musavver Medeniyet dergisinin 3 Kasım 1874 tarihli 9. sayısındaki "Kıbrıs'ta Bulunmuş Baküs Heykelinin Üzerindeki Kitabedir" başlıklı imzasız şiir çevirisini, 1880'de Şark gazetesindeki Melos Anekron çevirileri ve Ebuzziya Tevfik'in Aisepos'tan aktardığı "Yengeç ile Yavrusu" takip eder (Ebuzziya Tevfik 1885-1886: 175). Sadullah Paşa (1839-1890) ise yarım kalan ve yayımlanmayan İlyada çevirisine girişir (Yücel 1957: 297). Bu yıllarda Ahmet Midhat Efendi'nin Latin şairi Virgilius'tan Fransızca yoluyla aktardığı iki şiirle M. Rauf Yekta'nın Lucrècé'den çevirdiği bir şiire rastlanır (Kolcu 1999: 89). Daha önce mitoloji üzerine bazı yazılar da kaleme alan Ahmet Midhat'ın 1897'de *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde çıkan "*Müsabâka-i Kalemiyye İkrâm*-ı *Aklâm*" yazısıyla ileri sürülen klâsik eserlerin Türkçeye çevrilmesi gerektiği fikri etrafında yoğun bir tartışma yaşanır. Bu tartışma, aynı zamanda Rönesans'tan itibaren şekillenmeye başlayan Batı edebiyatının kaynağı durumundaki eski Yunan edebiyatına ait eserlerin Türkçeye çevrilmesi problemini de gündeme getirir. Fakat söz konusu tartışma, önemli ve toplayıcı bir görüşe ulaşamadan kapanır (Kaplan 1998: 61-63).

Yahya Kemal ile Yakup Kadri'nin *Nev-Yunanilik* hareketini başlatmadan hemen önce antik Yunan ve Latin sanatına yönelişte Raif Necdet'in bir yazısı ile Tevfik Fikret'in "Promete" şiiri dikkati çeker. *Resimli Kitap*'ta 1911'de yayımlanan "Musahabe-i Edebiye" yazısında Raif Necdet, Türk edebiyatında o güne kadar Fransız edebiyatının tanınıp örnek alındığını belirterek Batı edebiyatının temelinde yer alan Yunan edebiyatının mutlaka tanınması gerektiği fikrini ileri sürer (Toker 1982: 135).

Yine aynı yıl yayımlanan *Halûk'un Defteri*'ndeki "Promete" şiirinde Tevfik Fikret, ilham kaynağını Yunan mitolojisinde bulmasına rağmen, bu ödünçlemenin antik Yunan ve Latin sanatına karşı bilinçli ve sürekli bir yöneliş oluşturmaz.

Asıl dikkate değer hareket Yahya Kemal ve Yakup Kadri ile birlikte başlayacak ve *Nev-Yunanilik* şeklinde adlandırılacak olanıdır. Çünkü Türk edebiyatında antik Yunan ve Lâtin sanatının *kurucu* ve *yapıcı* bir unsur olarak gündeme gelmesi bu hareketle başlar. *Nev-Yunanilik*, yalnızca edebiyat alanı ile sınırlı görüş ve tekliflerden ibaret kalmaz; yeni bir tarih ve medeniyet anlayışının, daha yerinde bir söyleyişle yeni bir tarih ve medeniyet *projesi* arayışının edebiyat sahasındaki vülgarize yansımasına da dönüşür.

Yahya Kemal'in zihni, 20. yüzyılın başında Paris'te Albert Sorel'in etkisinde geliştirmeye başladığı coğrafyacı tarih teziyle Malazgirt Savaşı'ndan

bu yana dokuz yüzyıl boyunca Türklerin Akdeniz'in kenarında, Anadolu'da kurulan eski medeniyetlerin etkisi altında yeni bir medeniyet kurarak yeni bir terkibe ulaştığı görüşü üzerinde durur. Fakat zamanla Arap ve özellikle İran etkisiyle bu yeni oluşumdan uzaklaşılmıştır. Yapılacak iş, Akdeniz havzasında kurulan antik medeniyetlerin birikimine dayanan yeni bir medeniyet kurmaktır. Böylece Yahya Kemal, söz konusu medeniyet projesi çerçevesinde, Tanzimat yıllarından itibaren süregelen yenileşmeyi asıl kaynaklarına kadar götürerek daha köklü bir medeniyet değişiminin yolunu açmak düşüncesiyle hareket eder. Bu teoriye göre, esasen Türkler Anadolu'ya gelmekle eski Yunan'ın mirasını tevarüs etmiş, fakat İran etkisi ve inanç sistemi bu medeniyetten gereğince yararlanmasına engel olmuştur. Antik Yunan medeniyeti, Avrupa'da olduğu gibi *Türk Rönesansı*'nı hazırlayacak bir medeniyet hamlesine kaynaklık edebilecek durumdadır. Rönesans döneminde Batı toplumlarının uyanışını ve Avrupa medeniyetinin kurulmasını sağlayan eski Yunan ve Lâtin medeniyeti, Doğu'da da benzer uyanışı sağlayacak potansiyele sahiptir. Tutulacak yol, eski Yunan ve Lâtin kaynaklarına kadar çıkarak, yeni bir medeniyet hareketine girişmektir. Böylece Türkler Asyalı medeniyetten Avrupalı medeniyete geçecektir (Yücel 1957: 257).

Henüz kafasında tam terkibini bulamamış fikirlerle 1912'de Paris'ten İstanbul'a dönen Yahya Kemal, kendi düşüncelerine yaklaşan biriyle karşılaşır. Bu sıralarda İstanbul'da okumakta olduğu Anatole France'ın eserleri aracılığıyla Yunan edebiyatı ve mitolojisiyle temasa geçen Yakup Kadri'de de Yunan edebiyatına ve mitolojisine karşı büyük bir ilgi uyanmıştır. Yahya Kemal'in Paris'ten İstanbul'a dönüşüyle bu iki sanatkârın düşünceleri bir noktada birleşir ve yeni arayışların içine girerler. Arayışları onları, *Bahr-ı Sefit havzası medeniyeti* düşüncesi çerçevesinde modern Batı edebiyatının da kaynağı durumundaki eski Yunan ve Lâtin edebiyatına yönelme fikrine götürür. Bu görüşe göre klasik Türk edebiyatının kaynağı durumundaki İran ve Arap edebiyatından uzaklaşılacak, Fransız edebiyatının ve diğer Avrupa edebiyatlarının da kaynağı durumundaki Yunan ve Latin edebiyatından hareketle yepyeni bir edebiyat ortaya konacaktır. Böylece, Türk edebiyatının 1860'tan bu yana kendine örnek aldığı modern Batı edebiyatının kaynaklarına inerek, yenileşme yolunda "Renaissance'da *bütün Avrupa milletlerinin ve Fransızların* néo-classique" şiirinin benzerini vücuda getirerek daha esaslı ve yeni bir edebiyat ortaya koymak mümkün olacaktır. Felsefede de Doğu felsefe geleneğinden çıkarak "Sokrat'tan ve Platon'dan açılan hatta" gelinecektir (Yücel 1957: 256).

Buna benzer şekilde Yakup Kadri, Paris'ten dönen Yahya Kemal'le karşılaşmalarından sonra Akdeniz havzası düşüncesi çevresinde onun konuşmalarından hareketle sanat ve medeniyet hakkındaki düşüncelerini şöyle aktarır:

> " (...) o kendisini ve Türk milletini ne Asyalı, ne de Şarklı telakki ediyordu. 'Biz, Akdenizliyiz, diyordu. Bugünkü medeniyet ilk ışıklarını bu denizin kıyılarında saçmağa başlamış; insan ve insanlık tam ölçüsünü, tam değerini ilk defa burada bulmuştur. Garplılar bu hâdiseye 'Yunan mucizesi' adını veriyorlar. Halbuki, buna bir 'Akdeniz Mucizesi' demek daha doğru olur. Zira, Yunanlılara mal edilen fikir, sanat ve medeniyet unsurlarında, Mısırlılar başta olmak üzere, Akdeniz kıyılarında yerleşmiş bütün milletlerin payı vardır. Nitekim, Yunan mitolojisinde yer almış bazı Tanrıların Âsur'dan, Gildan'dan, Hindistan'dan göçüp gelme olduklarını bizzat eski Yunan tarihçileri itiraf ederler. Ancak şu var ki, birer 'monstre' şeklindeki o Tanrılar Akdeniz ikliminde insanî biçimlere girmiştir. Bunun gibi, Küçük-Asya denilen Anadolu'dan ve Mısır'dan sızan medeniyet unsurları da yine burada aydınlığa kavuşmuş, yine burada tam ifadesini bulmuştur. Buna göre, Akdeniz'i bütün insanî değerlerin eritilip süzüldüğü bir pota telakki edersek hiç de mübalağaya düşmüş olmayız. İnsanî değerler dedik; zaten Yunaniyatın bir adı da hümanizim, yani insaniyat değil midir?" (Karaosmanoğlu 1969: 151-152)

Yakup Kadri'nin onun konuşmalarından aktardığı bu düşünceler şairin çoktandır çıkmak istediğimiz Doğu medeniyeti dairesinden yaklaşık dokuz yüzyıldır oturduğumuz, aynı zamanda Batı medeniyetinin de kaynağı durumundaki Akdeniz havzasında kurulan medeniyetlere eklenme ve o medeniyetlerin kısmen devamı olduğumuz düşüncesine dayanır. Bu değerlendirmede Batılı araştırmacıların ve sanatkârların *Yunan mucizesi* olarak baktığı Akdeniz havzasında kurulan Greko Latin medeniyetine Akdeniz medeniyeti olarak bakma, söz konusu medeniyeti, başta Akdeniz'in kenarında kurulan eski medeniyetler olmak üzere, dünyanın diğer büyük medeniyetlerinin devamı ve terkibi olarak görme gayreti vardır. Şair, böyle bir yaklaşımın daha gerçekçi olduğunu düşünmenin yanında Türk milletinin Akdeniz'in çevresinde kurulan medeniyetlere eklenerek daha köklü bir yeniliğin içine girebileceği düşüncesini taşır.

Yahya Kemal, Yakup Kadri ile birlikte o yıllarda yapmak istediği yeniliği daha sonra;

> "Estetikte, bilhassa lisan estetiğinde süslü ve boyalı Acem bediiyatından sobre ve beyaz olan lisana döneceğiz. Acemin teşbihli ve istiâreli sanatından Yunanın sağlam ve oturaklı cümlesine geçeceğiz. O zamanki müşahedelerimiz de millette bu istidadın bulunduğunu gösteriyordu. Nitekim Türk mimarisi böyledir. Onda Yunan çeşnisi vardır. Mimarimizdeki asillik ve basitlik gibi; süsten, çok boyalı cümleden, çıplak, sağlam cümleye geçeceğiz. Esasen Türkçenin çıplaklığa mâil bir hali vardır. Nesirde Thukydides'in sobre lisanına geleceğiz. Modellerimiz onların epigram, idil, trajedi ve sair şiir şekilleri olacaktır." (Yücel 1957: 256)

şeklinde dile getirir. O, daha 1905 yılından itibaren Paris'te antik Yunan sanatıyla ve şiiriyle Le Conte de Lisle ve J. M. Hereda başta olmak üzere çeşitli şairler aracılığıyla ilgilenmeye başlar. Üslûpta sağlamlığını ve sadeliğini beğendiği bu sanatın Türkçede ifade imkânlarını araştırma yoluna gider. Şair, "beyaz lisan" diye ifade ettiği bir dille Türk milletinin zevkini, duyuş ve düşünüşünü yeni bir sanat olarak ortaya koyma çabasına girişir.

Yahya Kemal, bu anlayış etrafında "Sicilya Kızları" ve "Bergama Heykeltıraşları" ile yarım kalmış olan "Biblos Kadınları" adlı şiirlerini kaleme alır. "Sicilya Kızları"nın şu mısraları;

> Sicilya kızları üryan omuzlarında sebû;
> Alınlarında da çepçevre gülden efserler,
> Yayar bu mahfile âsabı gevşeten bir bû
> Ve gözleriyle derinden bakar gülümserler
> Sicilya kızları üryan omuzlarında sebû.

onun Yakup Kadri'yle birlikte *Nev-Yunanilik* çerçevesinde kurmak istediği estetiğin izlerini yansıtır. Ayrıca şair, 1914'te *Peyam-ı Edebî*'de yayımlanan "*Çamlar Altında* Musâhabe" başlıklı yazı dizisini de bu yolda *Nev-Yunani* ilhamla kaleme alır; "*Çamlar Altında* Musâhabe"lerde, kaynağını eski Yunan'da bulan yarı mitolojik atmosfer içinden konuşur. Fantastik ve ütopik unsurların da yer aldığı bu yazı dizisinde Türkleri Akdeniz havzası medeniyetleri içerisinde ve o medeniyetlerin devamı şeklinde gösterir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle;

"Yahya Kemal henüz kendi realitesiyle ele almaktan çekindiği Türk tarihini bu yazılarda sanki bir çeşit plâstik madde gibi kalıptan kalıba dökmeye çalışır. Malazgird'de muzaffer ordusunun arkasından bu vatana boşanan cengâver kabileler ve üst üste istihalelerde 'erkekler uryan kahramanlar, kadınlar da ince bir tülle örtülü uzun sebûlar' bile olur. Bununla da kalmaz, Etrüsklerin aslen Türk oldukları hakkındaki tarihî faraziye de bu coşkun muhayyilede yerini alır ve böylece Roma medeniyeti menşei itibariyle az çok 'ak tolgalılar'ın geldikleri Asya'ya bağlanır." (Tanpınar 1962: 52-53)

Yakup Kadri ise, bu anlayışın etkisiyle ilhamını eski Yunan ve Latin mitolojisiyle sanatında arayan "Siyah Saçlı Yabancı ile Berrak Gözlü Genç Kızın Sözleri" adlı mensuresini yazar. Mensureleri arasında özellikle "Bir Huysuzun Defterinden" adlı kalem denemesi antik Yunan dönemini, ideal yaşama tarzının örneği, "altın çağı" olarak tasavvur eder (Akı 2001: 34-36). Yakup Kadri'nin antik Yunan'a gidişinde kötümserlik duygusunun yarattığı hâlden nefret ile mazi sevgisi, okumalarının etkisi ve nihayet bunların da üstünde mizacı rol oynar.

Nev Yunanilik yönelimi, dönem içerisinde pek çok eleştiriye de maruz kalır; Tevfik Fikret ile Ziya Gökalp'ın olumlu yaklaşımlarına karşılık başta

Millî Edebiyat mensuplarının bir kısmı olmak üzere çeşitli eleştiriler getiren yazarlar da olur. *Millî Edebiyat* hareketinin II. Meşrutiyet yıllarında kaynak arayışında İslam öncesi Türk mitolojisine gitme çabasına karşılık Akdeniz havzası medeniyeti fikri çerçevesinde Yahya Kemal ile Yakup Kadri'nin Yunan mitolojisine gitme ve yeni sanatın kaynağı durumuna dönüştürme çabası tepkisiz kalmaz. Biraz da Balkan Savaşı'nın etkisiyle antik Yunan'a yönelmenin devrin atmosferinde yarattığı olumsuzluklar belirir. Özellikle Ömer Seyfettin ve Celal Sahir**,** Yahya Kemal ile Yakup Kadri'nin giriştiği harekete hiç hoş bakmazlar. "Boykotaj Düşmanı" adlı hikâyesiyle Ömer Seyfettin, Yahya Kemal'i Yunan kaynaklarına yöneldiği için edebî eser seviyesinde ağır bir şekilde hicveder. Fakat daha sonra 1919'da *Türk Kadını* dergisinde çıkan klâsikleri konu alan yazısında, "Sanatın sırrı Yunan-Lâtin klâsiklerindedir. Sadelik, sağlık, samimilik, vuzuh bu büyük eserlerin esasıdır" diyen yazar, okunacak klâsik yazarların başına Homeros'un konması ve "mukaddes bir kitap gibi" okunması gerektiğini söyleme ihtiyacı duyar (Ömer Seyfettin 2001: 94). Onun *İlyada* adlı eserini Türkçeye aktarır, *Odyssea*'yı da çevireceğini haber verir. Diğer yandan, bir ara Avrupa medeniyetinin köklerini Asyalı Etrüsklere bağlama girişiminde bulunan Yahya Kemal (Beyatlı 1977: 286), dönemin siyasî, sosyal şartları ve yöneltilen eleştirilerin de etkisiyle çağdaş Yunanları eski Yunanın devamı ve varisi saymama anlayışına kadar gider (Beyatlı 1971: 220).

Bütün bunlar iki genç sanatkârın arayışlarının birer yansıması olmaktan fazla öteye geçmez. Nitekim Yahya Kemal, "gençlik harareti ile" (Banarlı 1960: 95) girdiği bu yoldan, biraz da "Cihan harbi tecrübesinin ve millî mücadelenin Balkan felâketinin hatıralarını tazeleyen teessürü altında 'Çamlar Altında Musahabeler' devrinin fikir" (Tanpınar 1962: 57) ve duygu dünyasından uzaklaşarak arayışlarını başka dönemlere kaydırır. Çünkü "Bu acele ve kıvamsız terkipte Yahya Kemal'in sonradan reddedeceği şeylerin hepsi vardır." (Tanpınar 1962: 53). Yahya Kemal, kısa sürede bu görüşten uzaklaşarak dikkatini Anadolu Türk tarihine, özellikle Osmanlı dönemine çevirir ve söz konusu dönemi sanatının başlıca kaynağı hâline getirir. Yakup Kadri ise *Erenlerin Bağından* ve *Okun Ucundan* adlı kitaplarında yer alan mensur şiir parçalarıyla sonraki yıllarda yazdığı romanlarında bu etkileri yansıtacak, *Kitab-ı Mukaddes*'ten gelen çeşitli boyutlardaki unsurları edebî eserlerinde devam ettirecektir.

II. Meşrutiyet yıllarında pek taraftar bulamayan, edebî akım veya okul hâlini alamadan bir arayış ve yöneliş olarak kalan *Nev-Yunanilik* anlayışı, Cumhuriyet Döneminde ona yaklaşan veya ondan belirli ölçüde uzaklaşan yeni açılımlar kazanır. Nitekim "Hasan Ali Yücel, 'Klasikler Münakaşası' ve 'Nev-Yunanilik hareketi'nin, bu yolda büyük yapıtlarla göze çarpacak sonuçlar vermemiş görünmelerine karşın, Cumhuriyet döneminde Yunan-La-

tin sanatına çeşitli alanlarda büyük önem verilmiş olmasını, 'hep bu unutulmuş, lakin yok olmamış gayretlerin devamı' sayar." (Afacan 2003: 69). Başta Salih Zeki Aktay ve Cevat Şakir Kabaağaçlı olmak üzere Ali Mümtaz Arolat, Sabahattin Eyuboğlu, Azra Erhat, Ahmet Hamdi Tanpınar, Melih Cevdet Anday gibi şair ve yazarların kaleminde Yunan mitolojisinden gelen unsurlar sanatı besleyen kaynaklardan biri olur. Millî Eğitim Bakanlığının bir program çerçevesinde 1940'larda başlattığı çeviri faaliyeti hümanist düşünceyle birleşerek bu açılımı geniş okuyucu katmanına doğru yayar. Cumhuriyet yıllarında yetişen yeni nesiller için antik Yunan mitolojisi sistematik ilham kaynaklarından biri durumuna dönüşür. Mustafa Seyit Sutüven, Oktay Rifat Horozcu, İlhan Berk, Behçet Necatigil, Can Yücel, Özdemir İnce, Hilmi Yavuz, Güngör Dilmen, Enis Batur, küçük İskender gibi çok sayıda şair ve yazar antik Yunan sanatı ve mitolojisiyle edebi eser seviyesinde ilgi kurar. Cumhuriyet Döneminde gelişme ve genişleme alanı bulan hümanist düşüncenin de kaynağını daha çok bu Akdeniz havzası medeniyeti projesinde aramak doğru olur. *Nev-Yunanîlik* anlayışının modern Türk edebiyatına edebiyatın kaynağının mitolojide aranması gerektiği düşüncesini getirmiş olması, önemli bir adım olarak değerlendirilmelidir.

Nayiler

II. Meşrutiyet yıllarında Yahya Kemal'in arayışlarının yol açtığı yönelişlerden biri de *Nayiler* adıyla karşımıza çıkar. 1914'te Şahabettin Süleyman (1885-1919)'ın öncülüğünde hevesli bir grup gencin faaliyeti çevresinde beliren, edebî akım veya edebî hareket kimliği kazanamayan bu yöneliş, edebiyat alanında *Nev-Yunanilik* gibi yeni kaynak ve estetik arayışlarının sonucu olarak ortaya çıkar. Bazı yönlerden *Nev-Yunanilik* yönelişiyle benzerlik gösteren *Nayiler*, Akdeniz havzası medeniyeti anlayışının millî ve yerli kaynaklara yönelen yüzünü temsil ederler. Kaynak arayışında Türk tarihinin Anadolu Selçuklu dönemiyle Osmanlı Devleti'nin başlangıç yıllarına kadar çıkmak arzusunda olan bu anlayış mensupları, Türkiye Türkçesinin ilk edebî metinlerinden ve Fransız sembolizminden gelen unsurları birleştirerek yeni bir edebiyat ortaya koymak düşüncesiyle hareket ederler. Bir taraftan oluşturacakları yeni sanatın tarihî zeminini kurma çabasına girerken, diğer yandan bu sanatın estetik kadrosunu sade söyleyiş, musiki ve ahenk fikri üzerine bina etmek isterler.

Nayilerin başlıca temsilcileri arasında Selahattin Enis (Atabeyoğlu, 1892-1942), Enis Behiç (Koryürek, 1891-1949), İsmail Zühdü, Hemedanizade Ali Naci (Karacan, 1896-1955), Halit Fahri (Ozansoy, 1891-1971), Hasan Sait Mevlevî, Hıfzı Tevfik (Gönensay, 1892-1949), Orhan Seyfi (Orhon, 1890-1972), Hakkı Tahsin, Yakup Salih, Yahya Saim, Tahsin Nihat ve Safi

Necip bulunmaktadır (Polat 1986: 535). Bunlardan Enis Behiç, Halit Fahri ve Orhan Seyfi daha sonraki yıllarda asıl şöhretini Millî Edebiyat çizgisinde hececi şairler olarak kazanacaktır.

Fecr-i Ati'nin öncülerinden olan, fakat bir süre sonra bu topluluktan memnun kalmayan Şahabettin Süleyman, genç neslin yürüteceği yeni bir edebiyat hareketi başlatmak düşüncesini taşır. Gayriresmî müdürlüğünü yaptığı *Rübab*'da yazılarını yayımladığı bir kısmı Galatasaray'dan öğrencisi olan, henüz ne yaptığını pek bilmeyen, yaşları on altı ile yirmi arasındaki gençleri bir fikir ve dergi etrafında toplamak ister (Tural 1983: 113). İçlerinde Selahattin Enis, İsmail Zühdü, Ali Naci, Halit Fahri, Süleyman Sırrı, Hakkı Tahsin, Yakup Salih ve Safi Necip'in bulunduğu gençlerle kendisi, dolayısıyla *Fecr-i Ati* arasında anlaşmalı bir tartışma başlatır. Böylece mensupları kuvvetli bağlarla birbirlerine bağlı olmayan *Fecr-i Ati*'yi yıpratarak seslerini duyurmaya, yeni oluşacak edebî harekete yer açmaya çalışır (Ozansoy 1967: 8; 270-274). Bu maksatla Şahabettin Süleyman, *Fecr-i Ati*'nin edebî faaliyetini göstermek için *Rübab*'ın 15. sayısında *Servet-i Fünun*'la *Fecr-i* Âtî'nin karşılaştırmasını yaptığı "Bir Bilanço" başlıklı yazısını yayımlar (22 Cemaziyelevvel 1330/26 Nisan 1328/9 Mayıs 1912). Bu yazı üzerine harekete geçen gençler, aynı dergide *Fecr-i Ati*'nin edebiyat alanında vadettiklerini yerine getiremediğini ileri sürerler. Şahabettin Süleyman'ın *Fecr-i Ati*'yi sözde savunma çabaları üzerine başlayan uzun tartışmalardan sonra gençler kendilerini, altında Tahsin Nihat imzasını taşıyan "Nesl-i Ati Cemiyet-i Edebiyesi" adıyla yayımladıkları beyannameyle edebiyat dünyasına tanıtırlar (Rübab, nr. 29, 8 Ağustos 1912). Beyannamede, Türkçenin ve Türk edebiyatının yenilik adı altında Doğu'yu ve Batı'yı taklide yöneldiği ileri sürülerek, kendilerine verdikleri isimle, *Nesl-i Ati* (*Yeni Nesil*)'nin, taklidi kökünden yıkarak Türkçenin ahengine uygun, yeni ve millî bir yol açmak maksadıyla kurulduğu ifade edilir (Polat 1986: 535). Dönemin edebiyat dünyasında bu yazı olumlu ve olumsuz eleştirilerle karşılanır.

Rübab'ın kapanmasından sonra *Kehkeşan*'da toplanan gençlerden (Ozansoy 1970: 227) *Fecr-i Ati*'ye karşı mücadelenin bayraktarlığını daha çok Selahattin Enis yürütür. Onun değerlendirmesiyle *Fecr-i Ati*, büyük iddialarla edebiyat dünyasına girmiş, gerekli bir hareket olarak görülmüş, fakat inkâr ettikleri *Servet-i Fünun*'un öğrencisi olmaktan başka bir şey olamamışlardır (Selahattin Enis 1330: 251-252). Gençler, bir yandan *Fecr-i Ati*'ye karşı eleştiriler yaparken diğer yandan Selanik'te çıkan *Genç Kalemler* dergisi çevresinde beliren 'edebiyatta millîlik' vasfını onlara bırakmamak için mücadeleye girişirler. Bir yandan da Şahabettin Süleyman tarafından "eserleriyle edebiyatımıza Türklük hissinin hâkim kılındığı" şeklinde teşvik ve takdirle karşılanırlar (Polat 1986: 536).

Kehkeşan'ın da yayın hayatından çekilmesi üzerine yalnızca birkaç sayı çıkabilen *Nihâl*'de bir araya gelen *Nesl-i Ati* mensupları, bu derginin de kapanması üzerine Orhan Seyfi'nin çıkarmaya başladığı *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinin etrafında toplanırlar. Gençlerin arayışlar içinde olduğunu bilen Şahabettin Süleyman, devreye girerek *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinin sayfalarında bir topluluk oluşturmak ister. Sadece iki sayı çıkabilen derginin yazı kadrosu içinde Orhan Seyfi ve Hıfzı Tevfik de yer alır. Şahabettin Süleyman, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*'in ilk sayısında (3 Mart 1330/19 Mart 1914) yeni hareketin âdeta beyannamesi durumunda olan "Nâyîler: Yeni Bir Gençlik Karşısında" başlıklı makalesi ile yeni bir 'edebî meslek' kurduklarını ilan eder. Derginin aynı sayısında "Halit Fahri'nin 'Tutî-name', Orhan Seyfi'nin 'İlk Kar' ve Hıfzı Tevfik'in "Nâyilere" epigrafını taşıyan 'Ney' başlıklı şiirleri bulunmaktadır" (Tural 1983: 113-114). Şahabettin Süleyman'ın yazısı *Nâyîler*in dayanmasını istediği kaynağı, temel fikirleri ve estetiği göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Hıfzı Tevfik'in "Ney" şiiri ise aynı anlayışın şiir alanındaki ifadesi durumundadır:

> "Sorar âfâka selsebil ü cibâl
> "Neredendir bu sekr peyderpey?"
> Titreyip sekr içinde ruh-ı leyal
> "Dinle, gel!" der "o ağlayan bir ney"

Şahabettin Süleyman, âdeta beyanname hükmünde olan "Nâyîler: Yeni Bir Gençlik Karşısında" adlı yazısında; dünden ilgisini kesen gelişmelerin boşlukta kalarak öleceğini, ortaya konan yeniliklerin milletin ruhunun esasına uygunsa daha kuvvetli olacağını ve daha çabuk yayılacağını ifade ettikten sonra; "Nâyîler" adıyla edebiyat dünyasına takdim ettiği bu gençlerin, "maya"yı Osmanlı Türklüğünün kaynağından almak ve bu mayayı yeni görüşlerle birleştirerek edebiyatımızda yeni ve millî bir çığır açmak isteğinde olduklarını bildirir. Kendilerinin, mutasavvıfların piri olan Mevlana'nın yolundan gittiklerini söyler. "Nayi" kelimesiyle Mevleviliğin sembolü durumundaki *ney* kelimesi arasında ilgi kurar. Ney sembolüyle gençleri neredeyse Mevlana Celalettin-i Rumi'nin halefi yapar. Ayrıca şiirde aradığı iç ahenkle *ney sesi* arasında da bağ kurar (Ozansoy 1970: 228). Bu tavrıyla Anadolu'da şekillenen Türk sanat geleneği ile sembolist anlayışı birleştirme çabası içerisinde olduğu görülür.

Şahabettin Süleyman, yazısının devamında Akdeniz havzası medeniyetlerinin, eski Yunanların güzel olan şeyleri resim, heykel ve kelimelerle açıklık ve sadelik içinde mükemmele ulaşmak arzusuyla sanat eseri hâline getirdiğini bildirir. Havza medeniyetinin karakteristik yapısı akıl ve mantığın sınırları içinde vücut bulan mükemmellik ve sadeliktir. Akdeniz havzasında ortaya çıkan sanat muhteva ile şekli, vasıta ile estetik heyecanı bir

arada düşündüğünden fazla süsten hoşlanmaz. Oysa Asya'da vücut bulan medeniyetler estetik heyecanla vasıtaları ayrı ayrı düşünmüş, daha çok vasıta üzerinde durmuştur. Yazar, Doğu (Çin, Hint, İran ve bir dereceye kadar Arap) medeniyetlerinin aşırı süse düşkün olmasını eleştirir. Doğu medeniyetleriyle havza medeniyeti arasında birtakım karşılaştırmalara giderek Yunan medeniyetinin İskenderiye döneminden övgüyle söz eder.

Şahabettin Süleyman, Asyalı bir kavim olmasına rağmen Türklerin de sadelikten yana olduğu tezini ileri sürer. Osmanlı'nın kuruluş dönemine kadar çıkarak Mevlana, Yunus Emre, Nesimî, Âşık Paşa, Süleyman Çelebi ve Emrah'ın sade söyleyişlerinden örnekler sergiler. Türk edebiyatının İran üzerinden gelen etkiyle zaman içinde bu sadelikten uzaklaştığını belirtir. Ayrıca Platon'un felsefesi, güzellik anlayışı ve Yeni Platonculuk ekolüyle ilk dönem Anadolu mutasavvıfları arasında ilgi çekici bir bağ kurarak tasavvufun kaynağını Yeni Platonculuğa bağlar. Buna göre Anadolu'da Mevlana'nın öncülüğünde gelişen tasavvuf anlayışı Platon'un ve Yeni Platonculuğun etkisi altında şekillenmiştir. İlk dönem Anadolu şairleri İskenderiye ekolünün yaptığı gibi süsten uzak, sade bir söyleyiş kurmuşlardır. İşte *Nayiler* diye adlandırdığı bu gençler de aynı kaynağa yönelecek, ilk dönem Anadolu sanatlarını kendilerine model olarak alacak ve süsten, ağdalı söyleyişten, yapmacıklıktan uzaklaşarak sade ve açık bir söyleyişe ulaşacaklardır. O, gençlerin eserlerinde bunun ilk örneklerinin görülmeye başladığını da haber verir. Başta Halit Fahri olmak üzere gençlerin eserlerinden örnekler sergileyerek bu fikrini desteklemek ister. Yazısının devamında Türk edebiyatında yeni bir çığır açmak isteyen *Nayiler*in, *Edebiyat-ı Cedide* ve *Fecr-i Ati* mensuplarının bulamadıkları bir teoriyle hareket ettiklerini söyler. Yapmak istedikleri işi Osmanlının kuruluş dönemine dönmek, dil ile hassasiyeti birleştirmek, duyguları tabii bir dille ifade etmek, vezin ve ahenkten başka bir süs kabul etmemek ve sadeliği örnek almak şeklinde ifade eder (Ş. Süleyman 1914: 3-6).

Şahabettin Süleyman'ı *Nayiler* adıyla antik Yunan'ın birikimiyle 13.-14. yüzyıl Türk sanatına götüren temel öge sembolizmin ve parnasizmin etkisinde arayışlarını sürdüren Yahya Kemal'in dönem içerisinde tarih, medeniyet tarihi ve edebiyat üzerine görüşlerini ortaya koyduğu konuşmalarıdır. Nitekim Verlaine'in bir mısrasında ifadesini bulan, "Musiki her şeyden önce musiki" fikrine bağlı olan sembolizmin musiki ve iç ahenk düşüncesi etrafında kurulmasına paralel yapıda *Nayiler* de şiirde musiki ve "derunî ahenk" fikrine gitmek istiyor görünürler. Fakat Şahabettin Süleyman'ın bu görüşlerinin gençler tarafından iyi anlaşıldığı ve uygulandığı söylenemez.

II. Meşrutiyet yıllarında ortaya çıkan ve *Nayiler* şeklinde adlandırılan bu yöneliş, daha çok kaynak arayışı sonucu olarak edebiyatın arka planını kuran estetik tavrın peşinde olmuş, Türk edebiyatına daha millî ve ye-

rel karakter kazandırmak istemiş, fakat edebî eser alanında dikkate değer ürünler ortaya koyamadan kapanmış, Yahya Kemal'in arayışlarının yol açtığı kısa ömürlü edebî yönelişlerden biri olmaktan öteye geçememiştir. Bunda dönemin şartları kadar, gençlerin içerisinde hareketi sürükleyecek kabiliyette ve donanımda yazar ve şairlerin bulunmaması da etkili olmuş görünmektedir. Kendilerinden önceki edebî topluluk olan *Fecr-i Ati*'ye karşı mücadele başlatan "*Nâyîler* de istedikleri tarzda eserler ortaya koyamadan dağılıp" gitmişlerdir (Polat 1982: 153).

Dönemi içerisinde dikkate değer bir etki alanı kuramayan *Nayiler,* başta Cenap Şahabettin olmak üzere çeşitli sanatkârlar tarafından eleştirilir, hatta alaya alınır (Ozansoy 1970: 228).

Fecr-i Ati ve *Nev-Yunanilik* gibi 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan *Nayiler*'le;

> "Nev-Yunanîlik görüşü onarılarak canlandırılmak istenirse de, bir sonuç alınamaz. Şahabettin Süleyman'ın 'Nâyîler' diye sunduğu bu çıkışta, Yahya Kemal'in 'Nev-Yunanîlik' görüşünün etkisi bulunmakla birlikte, kaynak olarak Yunan kültürüne Selçuklu dönemi verimleri, özellikle Mevlâ'nın eserleri eklenir. Ülkenin zor yıllarında bu girişim, bir fantezi olarak kalır." (Doğan 2011: 18)

Sonunda fazla yankı uyandıramadan silinip gider. Fakat daha sonraki dönemde eserleriyle edebiyat dünyasında yer tutan kimi şair ve yazarların yetişmesinde ve edebî eserin estetik kadrosunun zenginleşmesinde ilk basamağı oluşturması bakımından değer taşır. Bunlardan *Nev-Yunanilik* her ne kadar daha sonraki dönemlerde etki alanı yaratmışsa da bu etki bir edebî hareket olmanın dışında antikiteye duyulan ilgiyle ve Yunan mitolojisinin zenginliğini sanat için ilham kaynağı olarak kullanmakla kalmıştır. *Nayileri*n kaynak arayışında erken dönem Anadolu Türk tarihine gitme, Mevlana, Yunus Emre, Âşık Paşa ve Emrah gibi sanatkârlardan faydalanma çabasıyla 1950'lerin başında *Garip hareketi*ne ilk sistemli tepki olarak beliren *Hisar* grubu arasında ilgi kurmak mümkündür.

Kaynakça

Afacan, Aydın (2003), *Şiir ve Mitologya Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Yunan ve Lâtin Mitologyası*, İstanbul: Doruk Yay.

Akı, Niyazi (2001), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Fikir-Eser-Üslûp*, İstanbul: İletişim Yay.

Banarlı, Nihad Sami (1960), *Yahya Kemal'in Hâtıraları*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yay.

[Beyatlı], Yahya Kemal (1971), *Edebiyata Dair*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yay.

[Beyatlı], Yahya Kemal (1977), *Mektuplar ve Makaleler*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yay.

Doğan, Mehmet Can (2011), Şiir Arkeolojisi, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Ebuzziya Tevfik (1303), "Yengeç ile Yavrusu", (Aisepos'tan çeviri), *Takvim-i Ebuzziya*, 1303 (1885-1886): 175.

Kaplan, Ramazan (1998), *Klâsikler Tartışması (Başlangıç Dönemi)*, Ankara: AKM Yay.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1969), *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, Ankara: Bilgi Yay.

Kolcu, Ali İhsan (1999), *Türkçe'de Batı Şiiri*, Ankara: Gündoğan Yay.

Ozansoy, Halid Fahri (1967), *Edebiyatçılar Geçiyor*, İstanbul: Türkiye Basımevi.

Ozansoy, Halid Fahri (1970), *Edebiyatçılar Çevremde*, Ankara: Sümerbank Kültür Yay.

Ömer Seyfettin (2001), *Bütün Eserleri Makaleler 2, Tercümeler*, (hzl. Hülya Argunşah) İstanbul.

Polat, Nâzım H. (1982), "Yeni Nesil Tarafından Rübâb Mecmuasında Fecr-i Atiye Karşı Yürütülen Mücadele", *Türk Dünyası Araştırmaları*, 19: 138-153.

Polat, Nâzım H. (1986), "Nâyîler", *TDEA,* 6: 535-536.

Selahattin Enis, "Gençlik ve Edebiyat", *Rübab*, I (23, 19 Recep 1330 / 21 Haziran 1328 /4 Temmuz 1912): 251-252.

Şahabettin Süleyman (1914), "Nâyîler: Yeni Bir Gençlik Karşısında", *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, 1 (3 Mart 1330 / 19 Mart 1914).

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1962), *Yahya Kemal*, İstanbul: Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Neşriyatı

Toker, Şevket (1982), "Edebiyatımızda Nev-Yunanîlik Akımı", *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Araştırmaları Dergisi,* 1: 135-163.

Tural, Sadık (1983), "Yahya Kemal'in Arayışlarının Yol Açtığı Edebî Bir Topluluk: Nâyîler", Ölümünün *Yirmibeşinci* Yılında Yahya Kemal Beyatlı, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay. s. 111-122.

Yücel, Hasan Âli (1957), *Edebiyat Tarihimizden*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

Belagatten retoriğe teori arayışları

Kâzım Yetiş

DÜNYADA güzel konuşmanın ve yazmanın, dolayısıyla yazılanları anlayıp tahlil etmenin kaidelerinin, teorisinin bize kadar gelen ilk örneğini eski Yunan'da görüyoruz. Aristoteles'in *Retorika* ve *Poetika* isimli eserleri hâlâ başvurulan kaynaklardandır. XIX. yüzyılda, kaideci olarak kabul edilen retoriğin yanında bir anlayış olarak önceleri "belles léttres" ve "littérature", sonraları "stylistique" kavramları ve anlayışları var olmuştur.

Türk kültürü ve edebiyatı, yüzyıllar içinde iki kültür ve edebiyatla içli dışlı olmuştur. İslam kültürü ve edebiyatı, IX ve X. yüzyıldan itibaren tek başına XIX. yüzyıla kadar Türk kültür ve edebiyatı üzerindeki etkisini ve deyim yerinde ise hâkimiyetini sürdürmüştür. Arap belagati *Kur'an-ı Kerim*'i anlamak ihtiyacının bir sonucu olarak erken zamanda oluşmaya başlar. *İbn el-Mu'tez*'in (861 908) *Kitâb el-Bedî'*i, *el-Câhiz*'in (ö. 869) *el-Beyân ve't-Tebyîn*'i, *Sa'leb*'in (904) *Kavâidü'ş-Şi'r*'i, *Kudemâ b.Cafer*'in (ö. 932) *Nakdü'ş-Şi'r*'i bu sahanın ilk önemli eserleridir. Fakat Arap belagatini asıl sistemleştiren Sekkâkî (1160-1299)'nin *Miftâhu'l-Ulûm*'udur. Onun kısaltılmışı, asıl belagat konularının ele alınışı el-Kazvînî'nin *Telhîsü'l-Miftâh*'ı ve onun genişletilmişi *Taftazânî'nin Mutavvel* ve onun biraz kısaltılmışı aynı müellifin *Muhtasar*'ıdır. Bu son dört kitap yüzyıllarca Osmanlı medreselerinin ders kitabı olmuştur. Türk aydınları, şairleri belki başka kitapları da tanıdılar, fakat *Miftâhu'l-Ulûm*'u, *Telhîs*'i, *Mutavvel*'i, *Muhtasar*'ı okumuşlardır.

Bilindiği gibi klasik Türk edebiyatında şairlerin büyük bir kısmı ya medresede, ya da Enderun'da öğrenim görmüşlerdir, Arapça öğrenmişler-

dir. Belki bunun da etkisiyle Türk edebiyatının en uzun ömürlü ve kuvvetli dönemleri yaşanmış olmasına rağmen belagat, edebiyat bilgi ve teorilerini işleyen, ele alan temel eserlerden yoksunuz. Bu konuda yazılmış bir iki esercik elbette yeterli değildir. Akkoyunlular zamanında yaşayan Şeyh Ahmed elBardahi'nin 1502'de kaleme aldığı *Kitabü Camii Enva'ül-Edebi'l-Farisî* adlı Farsça-Türkçe sözlüğün "fi's-Sanayi'i'l-Edebiyye mine'l-Arûz ve't-Ta'miye" başlıklı bir bölümü bu alandaki ilk kitaptır. Eserde bazı edebiyat terimleri, aruz ve muamma söz konusu edilir. XVI. yüzyıl ortalarında 1549'da kaleme alınan *Bahrü'l Maarif*'te *Muslihiddin Mustafa Sururi*, bazı edebiyat terimlerinin yanında asıl teşbih ve benzetme yönü üzerinde durur. Kitap, klasik edebiyatın manzum sistemi bakımından önemlidir. Aynı yüzyıl şairi Mu'idî'nin *Miftahu't-Teşbih*'inde yine klasik edebiyatın hayal ve mazmun anlayışı çerçevesinde sevgilinin uzuvlarının nelere benzetildiği örneklerle anlatılır. Bu kitapların klasik belagat tarzında bir kitaplar olmadıklarını belirtelim. *Bahrü'l-Maarif* ve *Miftahu't-Teşbih*'te eski edebiyatta sevgilinin uzuvları için kullanılan mazmunlar gösterilir. XVII. yüzyıl şairi İsmail Ankaravi'nin *Miftahu'l-Belaga ve Misbahu'l-Fesaha*'sı beyan ve bedii ele alan ilk kitaptır. Denebilir ki kadrosu en geniş kitap budur. Bu konuda eski dönemden adını anacağımız son kitap Müstakimzade Süleyman Efendi'nin 1773'te yazdığı *Istılahatü'ş-Şiiriyye*'si adı üstünde şiirle ilgili bazı terimleri kısaca veren bir eserdir. Bütün bu bilgiler, yukarıda kullandığımız "esercik" kelimesinin bilinçli olarak seçildiğinin bir göstergesidir. Hâlbuki Namık Kemal'in "Lisân-ı Osmânî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmildir" makalesinde Türk dilinin ve edebiyatının ıslahı için yaptığı tekliflerden beşincisi, "ifadenin hüsn-i tabiîsine hail olan külfetli sanatlardan tecridi"dir (Yetiş 1996b: 64). Bunun sağlanması için de "lisanımıza mahsus bir belagat kitabının telif ve tedrisi"ni şart koşar. Şu hâlde dilin millî olması tabiidir, onunla yapılan edebiyat da millîdir, o edebiyatın teorisi yine millî olarak meydana getirilmelidir. İşte Yenileşme Dönemi Türk edebiyatında ilk eksikliği hissedilen konulardan birinin o zamana kadar Arapçasından okunan belagatin Türkçeye mahsus olarak yazılmasıdır. Bunun elbette birkaç sebebi var: Artık Arap belagatinin, edebiyatla uğraşanları tatmin etmediği görülmüştür. Üstelik bu dönemde Arap belagatini orijinalinden takip edecek şair ve yazarımız da giderek azalmaktadır. Yeni bir edebiyat meydana getirmek için onun teorisinin, estetiğinin de olması gerekmektedir.

Namık Kemal, yeni Türk edebiyatının beyannamesi olarak kabul edilen bu meşhur makalesinde yeni bir estetik arayışı içindedir. Esasen bu makalenin, kültür hayatının tarihi içinde, Türk edebiyatının bir bütün olarak dününü, gününü ve geleceğini değerlendirme özelliği vardır. Bu değerlendirme sırasında, mevcut estetikten memnun olmayan bir arayış hatta Batı estetiğine yöneliş hissedilir. Nitekim "Hattâ üdebâ-yı hükemâdan biri

mehâsin-i edebiyye fevâidini muhakeme ettiği sırada mâlûmât-ı kesîre ve vukûât-ı garîbe ve belki keşfiyât-ı cedîde bile bir eserin bekasına zemîn-i emîn olamayacağını" söyledikten sonra der ki: "Bunlar insandan hariç şeyler olup beyan ise aynıyle insandır." (Yetiş 1996: 58). Bu zat bilindiği gibi Buffon'dur ve tırnak içerisine alınan cümle "le style est l'hommemê me"dir. Namık Kemal "style"i "beyan" diye karşılamıştır.

Namık Kemal bazı prensipler koyar. Bunlar mana ile ifadenin birbirine uygun ve aynı şekilde güzel olması, birinin diğerine tercih edilmemesi, aşırı mübalağalardan sakınma; söylenenin açık, hakikat ve tabiata uygun olması, anlamın sanat, lafız sanatlarına feda edilmemesi, edebiyatın "tabiât-ı beşeriyye"yi tahlil etmesidir. Onun Batılı hangi estetik veya retorik kitabından faydalandığını söyleyecek durumda değiliz. Yalnız bu ölçülerin batı retoriğinin prensipleri olduğunu söylemek hiç de yanlış olmaz. Ayrıca Namık Kemal'in mektuplarından bir belagat kitabı yazmak istediği anlaşılıyor.

Bilindiği gibi yeni Türk edebiyatının ilk örneklerini 1850'li yıllardan veya 1856'dan sonra görmeye başlıyoruz. Bu dönemde bizde ilk yayımlanan belagat kitabı İsmail Ankaravi'nin yukarıda adını andığımız eseridir (1867). Mehmet Nüzhet'in *Mugni'l-Küttab*'ı (1869) Selim Sabit'in *Mi'yaru'l-Kelam*'ı (1870) Mehmet Mihri'nin *Fenn-i Bedî*'i (1872) Ahmet Hamdi'nin *Teshilü'l-Aruz ve'l-Kavafi ve'l-Bedayi*'i (1872) peş peşe yayımlanan belagat, edebiyat bilgileri veren kitaplardır. Tabiatıyla hepsi Arap belagatine, daha başka bir ifadeyle klasik belagate göre yazılmışlardır. Hâlbuki bu dönemde yeni ve eskiden ayrılma yolunda olan bir edebiyat teşekkül ediyordu. Ankaravi'nin eseri XVII. dönem mahsulü idi; hâlbuki diğerleri bu dönemde yazılmışlardı. Ama hepsi bu değişme ve gelişmelere kayıtsızdırlar.

Yine bu yıllarda yayımlanmış *Mebani'l-İnşa* (1871, 1872) ile Süleyman Paşa, klasik anlayışın yanında Batılı bir anlayışı da getirir. Mektebi Fünunı Harbiye'nin "kitabet" hocası olan Süleyman Paşa, bu hocalığı sırasında lisanımızın edebiyatına dair bir kitaba ihtiyaç duyar. Arapça, Farsça belagat kitaplarının yanında Fransız retorik kitabından da faydalanan Paşa, edebiyat nazariyesinin yönünü Batı'ya çevirir. Nitekim "Dibace"sinde kaynaklarını sıralarken Arapça *Meselü's-Sâir* ve *Îzâhu'l-Meânî*, Farsça *Menâzirü'l--İnşâ*'nın yanında Emile Lefranc'ın *Littérature*'ünü de sayar. Bunun *Abrégé du Traité Théorique et Pratique de Littérature* olduğunu söyleyebiliriz (Yetiş 1984). Daha girişte Lefranc'ın kitabından "iyi yazmanın şartı evveli iyi düşünmektir" prensibini alan Paşa'nın, kitabının birinci cildinin ilk bölümü "Kelime ve Kelam", ikinci bölümü "Havass-ı Kelam"dır. Yazar, Fransızca "style" kelimesini "kelam" diye karşılar. "Havass-ı Umumiyye qualités générales du style, havass-ı hususiyye qualités particulières du style" başlıkları altında Batı retoriğindeki üslubun genel ve hususi özellikleri ayrı ayrı ele alınmaktadır. Süleyman Paşa "kelam" terimini bazen klasik anlamda ki

birinci bölümü böyledir bazen "style" karşılığı olarak kullanmakta, bazen de "style" için ikinci bölümün ilk açıklamasında olduğu gibi "inşa" demektedir. Terimlerdeki bu karışıklığı bir tarafa bırakırsak style, Batı retoriğindeki kadrosunun büyük ekseriyeti ile *Mebani'l-İnşa*'da yerini alır. Üçüncü bölümde bu konu "Şerâit-i Kelam" başlığı altında, klasik belagatten itibaren işlenmiştir. Dördüncü bölümde yine eski belagatin "beyan" ilmi, hakikat-mecaz, teşbih, ve kinaye söz konusu edilir. Beşinci bölüm, "Fesahat ve Belagat ve İlmi Kelam" başlığını taşır ve işlenen konular batı retoriğinden gelir. Yazar, burada da terimleri tam oturtamaz. Mesela terim olarak fesahat hakkında başlangıçta söylediklerinde hem Doğulu klasik belagatin *fesahat* bahsi hem de Batılı *fesahat-éloquence* vardır. Fesahatin nelerden sakınmakla sağlanacağı söylenir ve burada eskiye bağlı kalınır. Hemen ardından fesahatin ikna sanatı olduğu noktasına geçilerek éloquence'a kayılır. "İlm-i kelam", "la rhéto rique" in karşılığıdır. Burada retoriğin invention vicdan ve kariha, disposition hüsn-i tertip, élocution suret-i takrir ve action hâl ve tarz bölümleri açıklanır. Fesahat éloquence'ın kendi içindeki kategorileri ise fesahat-i politikiye veya hutbevi éloquence de la tribune ou éloquence politique, fesahat-i askeriyye éloquence militaire'dir. Burada onun almadığı kategoriler vardır. Ayrıca askerî fesahat üzerinde fazlaca durur.

Mebani'l-İnşa'nın altıncı bölümü de tamamıyla Fransız retoriğinden gelir. Composition, terkip ile karşılanır. Buradaki tavsif -description, rivayet-narration, mektup-lettre konuları Batı'dan nakledilerek anlatılmaya çalışılır.

Görüldüğü gibi Süleyman Paşa, batı retoriğinin style, composition, éloquence, rhétorique konularını eserine monte etmeye çalışır. Burada monte kelimesinin altını çizdiğimizi belirtelim.

Mebani'l-İnşa'nın birinci cildinin sonunda lafızla, ikinci ciltte mana ile ilgili sanatlar ele alınır. Sonra sırasıyla şiir ve nevileri, vezin, kafiye ve seçilmiş metinlere yer verilir.

Süleyman Paşa'nın takipçisi birden çıkmaz. Bu devirde hemen pek çok alanda bir düalizm olduğu bilinir. *Mebani'l-İnşa*'dan sonra yüzyıllarca medreselerde okutulan *Mutavvel*, *Ennef'u'l-Mutavvel Tercemeti't-Telhîs ve'l-Mutavvel* tercüme edilir ve iki cilt hâlinde yayımlanır (C. 1, 1872, C. 2, 1873). Daha sonra yayımlanan *Enmüzec* (Hâlet 1290), *Aruz-ı Türki İlm-i Kavafi Sanayi-i Şi'riyye ve İlm-i Bedî*) (Ali Cemalettin 18741875), *Belagat-ı Lisan-ı Osmani* (Ahmet Hamdi 1876), *Zübdetü'l-Beyan* (Mihalici Mustafa Efendi 1880), *Hadikatü'l-Beyan* (ElHac İbrahim 1881), *Belagat-ı Osmaniye* (Ahmet Cevdet Paşa 18811882), *Mebani'l-İnşa*'nın getirdiklerinden habersizdirler veya öyle görünürler. Eski anlayışı aynen devam ettirirler. Hatta klasik manadaki bir belagatin bizdeki ilk karşılığı veya bir başka ifade ile yukarıda andığımız yüzyıllarca medreselerde el kitabı olan *Telhis*'in tam kadro ile

karşılığı bu dönemde görülür. *Belagat-ı Lisan-ı Osmani*, *Belagat-i Osmaniye* tıpkı *Telhîs* gibi fesahat, meani, beyan ve bedî konularını ihtiva ederler. Bu eserlerden *Aruz-ı Türki* adı, Türkçe örneklerinin çokluğu ile Türkçenin veya Türk edebiyatının edebiyat bilgilerinin verilmeye çalışıldığı bir kitap olarak karşımıza çıkar. *Zübdetü'l-Beyan*'da ise atasözü ve deyimlerin örnek olarak bolca kullanılması dikkati çeker. *Belagat-ı Osmaniye*'nin haftalarca süren tartışmaları pek çok bakımdan önemlidir. Kitaba yapılan itirazların ve kitabı savunanların hareket noktaları genellikle Arapça kelimelerin kullanılışı dolayısıyla Arap belagatidir. Fakat bu vesile ile Türkçenin Arapçadan ayrı bir dil olduğu, dolayısıyla kendine mahsus bir belagatinin bulunması gerektiği, bir anlamda millî belagat, Arap belagatinin Türkler için mutlak hakikat olamayacağı konuları aydınların zihinlerinde yer arar (bk. Yetiş 1983, 1984).

Belagat-ı Osmaniye, Ahmet Cevdet Paşa'nın *Mekteb-i Hukuk*'ta verdiği belagat derslerinin notlarıdır. Münif Paşa, Maarif, Cevdet Paşa Adliye nazırıdır. Yeni açılan *Mekteb-i Hukuk*'un birkaç dersine giren Münif Paşa'nın bu okuttuğu derslerden biri de Belagat'tir. İşte bu dersin notları yazma hâlinde günümüze gelmiştir. *İlm-i Belagat - La rhétorique* isimli 64 yapraklı notlardan anlaşıldığına göre Paşa, Aristoteles'te gördüğümüz retoriği nakleder. Kitabın adında olduğu gibi, iç başlıklarda da Türkçesi ile Fransızca karşılığı beraber verilir. Konular işlenirken çok fazla olmayan örneklerin bir kısmı eski Yunan, Roma ve Batı'dan alınır. Eserde önce belagat retorik kavramı üzerinde durulur, hitabetten, hitabetin kullanıldığı yerlerden, retoriğin "tasavvur invention", "tertip disposition", "beyan élocution" bölümleri ayrı ayrı açıklanır. Görüldüğü gibi, bu sistem veya bölümleme Aristoteles'in *Retorika*'sından gelmektedir. *Retorika*'nın son "action" bölümünün bulunmayışı notların eksikliği ile açıklanabilir. Hukukta hitabetin önemi hatırlanırsa Paşa'nın tercihinin sebebi anlaşılabilir. Maalesef bu arayış ve anlayış hemen hiçbir akis bulmaz.

Görüldüğü gibi neşredilen belagat, edebiyat bilgileri gibi nitelemelerle anabileceğimiz bu kitaplardan sadece *Mebani'l-İnşa* klasik bilgilerin yanında yeni, Batılı retorik bilgilerine de yer vermektedir. İlm-i Belagat - La rhétorique ise sadece hitabeti merkez alan Batılı retoriği nakleder. Bunlardan birincisi eski edebiyat bilgilerinin arasına yeni bilgileri koyar ve onları Türkçe örneklerle açıklar. İkincisi ise belki de Mekteb- i Hukuk'ta okutulan ders olması hasebiyle çok eskilerde kalan Aristoteles'in Retoriğini dar çerçevede alır. Süleyman Paşa, yeni oluşan ve gelişen edebiyata bigâne değildir. Münif Paşa'nın doğrudan bir endişesi yoktur.

Ekim 1879'da Recaizade Mahmut Ekrem, Mektebi Mülkiye-i Şahane'ye "Edebiyatı Osmaniye" veya "Belagat ve Kitabet-i Resmiye" hocası olarak tayin edilir. Anılan okulun müdürü Abdurrahman Şeref "tarzı cedid üzre

bir dersin, bir kürsünün tesis olunacağını" (Şeref 1914) söyleyerek Recaizade'yi hocalığa ikna eder. Burada okutulan dersler önce üç sene tekrarlanarak litografya hâlin de basılır. Recaizade, bu baskılarda bulunan ama 1882'deki hurufat baskısına almadığı mukaddimede şöyle der:

> "Vakıa beş on seneden beri yazıla gelmiş birtakım şeyler vardır ki, daha rüşdiye mekteplerinde tahsil ile uğraşan çocuklara varıncaya kadar, herkes rağbet ediyor, lezzetle okuyor, hakkıyla müstefit oluyor. Bir şeyin ki mütalâasından umum hem mütelezziz hem de müstefit olur haddizatında güzel olması iktiza eder.
> Vakıa bazı muaheze-i edebiyyeler yazıldı ki âsâr-ı cedîde-i makbulenin güzelliği nerelerindedir? Bunları hakayık ve dekayıkla bi'l-etraf halka anlattı. Ancak erbâb-ı istidâdın heveskerânı edebiyatına yeni yolda güzel yazmanın yollarını gösterecek ve mekteplerde tedrise elverecek munakkah bir şey yapılamadı." (Yetiş 1996a).

Görülüyor ki Recaizade Mahmut Ekrem, kendisine yeni edebî eserleri ölçü alıyor, onların nazariyesini, retoriğini tespit etmek istiyor. Tabii burada retoriğin, nazariyenin edebî eserlerden çıkarma anlayışı ortaya konur. Bu doğru bir yaklaşım olmakla beraber uygulaması pek kolay değildir. Nitekim müellif aynı yerde şöyle söyler: "... edebiyatımızda ekseriyet üzre cari olan usul ve kavaid ve şiveler Arap ve Acem edebiyatından müstear iken biraz vakitten beri garp edebiyatından dahi birtakım usul ve kavaid ve şiveler alınmaya başladı ki âsârı cedidenin ekserisinde görülüp duruyor." Recaizade'den evvel belagat, edebiyat bilgileri kitabı yazanlar, Süleyman Paşa ve Münif Paşa müstesna, hemen bütünüyle Arap belagatini, anılan iki isim ise batı retoriğini nakliyorlardı. Recaizade, bu derslerinden oluşan *Talim-i Edebiyat*'ında (1882) ilk defa edebî eserlerden nazariye, retorik çıkarmayı düşünür. Bunu ne dereceye kadar başarır? Hemen belirtelim ki Recaizade gerçekten edebî metinler üzerinde, edebiyat konuları üzerinde zihin yorar ama yine de Batı retoriğine gider. Çünkü o garp edebiyatından alınan usul, kavaid ve şivelerin menşeine, retoriğine, retorik kitaplarına da gitmek zorunda kalır. Bunu da tabii karşılamak gerekir. Zira bu konular ve meseleler birden oluşmaz.

Talim-i Edebiyat, Batılı anlamda bir edebiyat nazariyesi kitabıdır (Yetiş 1996). Daha ismiyle dikkati çeker. Çünkü adında edebiyat bulunan ilk kitaptır. Aynı zamanda bizde edebiyat teriminin tarifi ilk defa bu eserde yapılır. İki kısım olarak düşünülen kitabın bu birinci kısmı ikinci kısım muhtemelen kompozisyona tahsis edilecekti "Mana yahut Fikir Lafız yahut Üslup" başlığını taşır. Böyle Batı retoriğinin esas noktalarından biri olan ve daha evvel Namık Kemal'in prensip olarak vazettiği edebî eserde fikir ve üslup dengesi kaide kitabında yerini bulur. Burada önce edebî eserdeki an-

lamın kaynağı, saklandığı yer olarak düşünülen zihin, fikir, his, hayal, hafıza ayrı ayrı ele alınır, edebî esere psikolojik bir derinlik kazandırılır. Ayrıca güzel sanatlarda yaratıcılığın göstergesi olan deha ve hünerverî, zarafet yahut nüktedanlık konularının yanında güzellik ve güzelliği anlama, ölçüleri belirleme için gerekli kabiliyet, seviye ve kıstaslar, hüsn-i tabiat, edebiyatta güzellik neden ibarettir konuları söz konusu edilir.

Talim-i Edebiyat'ın ikinci bölümü üsluptur. Önce mana, anlama sonra şekil, söyleyiş ele alınır. Bu klasik anlayıştan tamamen ayrıdır, ayrılmadır. Çünkü klasik anlayışta şekil önce gelir. Üslup bahsi ile Namık Kemal'den beri karşılığını tam bulamayan "style" tam karşılığına kavuşur. Recaizade, eski belagatin fesahat bahsini üslubun genel özelliklerinden biri olarak ilk defa farklı bir anlayışla değerlendirir. Diğer meziyetler ise vuzuh, tâbiiyet, munakkahiyet, ahenk ve muvafakattır. Onda terimler daha da oturmuştur. Üslubun hususi meziyetleri, üslup nevileri de ayrıca incelenir. Süleyman Paşa ve Münif Paşa'da yama gibi duran Batı retoriğinin konuları Recaizade ile Türk edebiyatına mal edilir, aranan yeni estetik değerler bulunmuş ve edebî metinlerle açıklanmış olur. Fesahatin üslup özelliği olarak alınması ve bunun "sıhhati ifade"den ve "mutabakat-ı elfaz"dan ibaret görülmesi de yeni bir anlayışın sergilenmesi demektir. Nitekim yine klasik belagatte beyan ve bedî içinde söz konusu edilen edebî sanatlar *Talim-i Edebiyat*'ta "Tezyinat-ı Üslup" başlığı altında verilir. Sanayi-i Lafzıye'nin ayrı bir bölümde müstakilen ele alınması ise Namık Kemal'den itibaren bu neslin lafızla ilgili sanatlara önem vermemesinden kaynaklanmalıdır.

Ayrıca belirtelim ki edebî eserlerimizde pek çok örneği olduğu hâlde belagat kitaplarında yerini bulamayan veya farklı şekilde değerlendirilen bazı sanatlar, bu eserde müstakilen inceleme konusu yapılmıştır. Denebilir ki *Talim-i Edebiyat* artık belagatten Batı retoriğine bütünüyle geçildiğinin delili ve göstergesidir. Belki de bunun için *Talim-i Edebiyat* hakkındaki tartışmalar tenkit tarihimizde önemli bir yer işgal eder.

Talimi Edebiyat'ın en yakın takipçisi Abdurrahman Fehmi'nin *Tedrisat-ı Edebiyye*'sidir (1302). Bu kitap da Mektebi Hukuk'un birinci sınıfının "Kitabet ve Kavanin-i Üslup" dersindeki notların kitap hâline getirilişidir. *Tedrisat-ı Edebiyye*'ye Emile Lefranc'ın yanında A. Pelliser de kaynak olur. Fransız müellifinin eseri *Principes de rhétorique Française*'dir. Abdurrahman Fehmi'nin bu eksik veya yarım kalmış kitabı da üsluba hasredilmiştir; yazar Fransız retoriğindeki üslup kategorilerine daha bağlıdır.

Bu dönemdeki yazar veya şahsiyetlerin tavrı pek çok şeyi belirler. Ahmet Cevdet Paşa'nın Mektebi Hukuk'ta okuttuğu ders ile Münif Paşa'nın dersi birbirinden çok farklıdır. Aynı okulda Cevdet Paşa'nın yerine hoca olan El-Hac İbrahim, Paşa'nın kitabını okutur ve onu *Şerh-i Belagat* (1301) diye yayımlar. Yine aynı okulun hocası Abdurrahman Fehmi, *Talim-i Edebi-*

yat'ın yolundan gider yani Batı retoriğini okutur. Abdurrahman Süreyya söz konusu okulda okutulan derslerini *Mizanü'l-Belaga* (1884), onun eksiklerini tamamlayan *Sefine-i Belagat* (18871888) adlı kitaplarını yayımlar. Aynı okuldaki ders notları olan bu kitaplar bütünüyle Arap belagati veya klasik belagattir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in yerine Mektebi Mülkiye'ye hoca olan el--Hac İbrahim Efendi buradaki derslerini beş cüz hâlinde *Edebiyat-ı Osmaniye* (1887 1888) adıyla yayımlar. Eserde, edebiyat, lisan, kelam, üslup kavramları üzerin de durulur; dilin doğru kullanılması için tavsiye bilgiler, "virgül" ya da "ve" kullanılması meselesi, mecazhakikat, mecazı mürsel ve teşbih eserdeki diğer konulardır. Kaynak, anlayış, tavır bütünüyle klasik belagattir. Diyarbakırlı Sait Paşa'nın *Mizanü'l-Edeb*'i (1888) de klasik bir belagat kitabıdır. Edebiyat ile ilgili bazı terimlerin açıklanmasından ibaret Ali Nazif'in *Zinetü'l-Kelam*'ını (1306) sadece anmış olalım. Aynı şekilde Muallim Naci'nin *Istılahat-ı Edebiyye*'si (1890) de bir edebiyat terimleri sözlüğüdür, dolayısıyla bir belagat kitabı değildir. Sözlük netice itibariyle bir terimi açıklar, ne kadar ayrıntılı olursa olsun o sözlüktür. Üstelik onda Türk edebiyatında yeni görülen terimler yer bulmaz. Yalnız nazımnesir maddesinde her vezinli, kafiyeli sözün şiir olmadığını, şiirin mutlaka vezinli, kafiyeli olması gerekmediğini söylemesini klasik anlayıştan önemli bir sapma olarak değerlendirmek mümkündür. Ali Nazima'nın *Muhtıra-i Belagat*'i (1890) de belagat okuyan öğrencilere, imtihana hazırlanmalarında yardımcı olmak için bazı edebiyat terimlerini verir. Bu terimler içinde Süleyman Paşa'da gördüğümüz "şeraiti kelam" ve "aksamı kelam"ın da bulunması dikkat çekicidir. M. Hayri'nin *Belagat*'i (1308), lise seviyesinde klasik bir belagat kitabıdır.

Mehmet Rifat'ın on kitapbölümden oluşan *Mecamiü'l-Edeb*'i (1891) bir "ulumı edebiye" kitabıdır. Fesahat, meani, beyan, bedî klasik belagatin konularıdır. Aruz, kafiye, "aksamı şiir, "ahval-i takrir", kitabet ve hitabet diğer edebî bilgilerdir. Bunların içinden yazma, nesir yazarken dikkat edilecek hususlar "ahval-i tahrir" ile ilmî, edebî telif ve tercüme, bunlarda uygulanacak kurallar, hikâye, tiyatro, tarih, "muhaberat ve mükâtebat", "makamat ve makalat", hitabetin "vicdan ve kariha", "hüsn-i tertip", "suret-i takrir", "hâl ve tarz" bölümleri "Usul-i Kitabet ve Hitabet"te söz konusu edilir. Kitabın son bölümükitabı "Usul-i Tenkit"tir. Yazar burada kelimeleri, terkipleri ayrı ayrı olmak üzere ifadedeki aksamalarla ilgili tenkidi, sonra da anlam ile ilgili değerlendirmeleri, edebî sanatlarla ilgili tenkitleri söz konusu eder. Edebî sanatları beyan ve bedî ile ilgili olarak ikiye ayırır. Sonunda nazım ve seci ile ilgili tenkitler söz konusu edilir. *Mecamiü'l-Edeb*'in ilk kitabı Fesahat'in sonuna eklenen "Tetimme"de yazar, *Talim-i Edebiyat*'a göre daha muhtasar bulduğu *Tedrisat-ı Edebiyye*'den üslubun genel meziyetlerini ve bunlarla il-

gili açıklamaları nakleder. Bunun dışında klasik belagatten gelen fesahat, meani, beyan ve bedî bölümlerinde sırasıyla Arapça, Farsça ve Türkçe örnekler kaydedilir. "Ahval-i Tahrir"in klasik belagat anlayışında müstakil bir konu olmadığını, belagatin ister nazım ister nesir olsun yazmayı esas aldığını, Mehmet Rifat'ın böylece nesre müstakil bir bahis açtığını ve burada nesir yazarken nelere dikkat edilmesi gerektiğini maddeler hâlinde belirlediğini söyleyelim. Ayrıca hitabetin Süleyman Paşa'nın *Mebani'l-İnşa*'sından nakledildiğini ekleyelim. Ayrıca çok iptidai olmakla beraber tenkit için de müstakil bir bölüm açılması edebiyat nazariyesi için önemli bir gelişmedir. Çünkü tenkit de Türk edebiyatına yeni giren türlerdendir. Bu yeni türün nazariyesinin yapılması, temellerinin kurulması gerekirdi. Mehmet Rifat buna bir başlangıç yapar. Buna göre Mehmet Rifat, klasik tarzda belagat veya ulumı edebiye kitabı yazmış olmakla beraber batı retoriğine de bütünüyle ilgisiz kalmamıştır.

İbnü'l-Kâmil Mehmet Abdurrahman'ın *Belagati Osmaniye*'sini (1891) sahasına yaptığı katkıdan çok, konunun yaygınlığı ve ilgiyi göstermesi bakımından analım. Ayrıca esere yapılan "ilave-i mühimme"de "Fransızca'dan iktibas" notu ile style-üslup ve onunla ilgili terimlerin, üslubun umumi ve hususi vasıflarının Fransızcaları ile beraber sıralandığını ekleyelim.

Halit Ziya'nın [Uşaklıgil] İzmir İdadisi'nde verdiği edebiyat derslerinden oluşan ve ilk defa tarafımızdan ilim dünyasına tanıtılan taş basması hâlindeki kitap, bir giriş ve iki bölümden oluşmaktadır. Recaizade Mahmut Ekrem'in açtığı yolu devam ettiren Halit Ziya, konusuna kelime, kelam, fikir, his, deha, sanat, hassasiyet, hayal, hatıra, muhakeme, zevk gibi kavramları açıklayarak başlar. Eserin ilk bölümü üslup ve onun umumi vasıflarına tahsis edilmiştir. İkinci bölüm üslubun hususi vasıflarına ayrılmış olup üslubun üç nevinden bahsedildikten sonra bunlara bağlı diğer özelliklere geçilir ve maalesef bunlardan sadece birkaç tanesinden söz edilir. Belli ki kitap eksiktir. Halit Ziya'nın şahsından da kaynaklansa Batılı retorik anlayışının taşraya geçmesi çünkü Halit Ziya bu sırada İzmir'dedir dikkat çekicidir. Bunu söylerken İzmir'in Batılılaşmadaki durum ve konumunu unutmadığımızı belirtelim.

Menemenlizade Mehmet Tahir, Recaizade'nin Mektebi Mülkiye'den öğrencisidir, hatta *Talim-i Edebiyat* tartışmalarında hocasını savunan bir de yazı yazmıştır. Zühdü Paşa'nın maarif nazırlığı zamanında (18911899) idadilerin ders programlarını tespit için kurulan komisyona üye seçilen Menemenlizade'ye idadilerde okutulacak edebiyat dersi kitabını hazırlama görevi verilir. İşte müellifin *Osmanlı Edebiyatı* (1897) bunun sonucunda ortaya çıkmıştır. Yazar, edebiyat terimi üzerinde Recaizade'den sonra en çok duran şahsiyettir. Kitabın adında edebiyat kelimesi vardır. Başlangıçta edebiyatın mahiyet, maksat ve gayesi açıklanır. "Edebiyat" tarif edi-

lirken Recaizade'nin ve onun kaynağı Lefranc'ın tarifi tenkit edilir ve yeni, farklı bir tarif getirilir. Menemenlizade, Emile Lefranc'dan başka daha evvel Abdurrahman Fehmi'nin de yararlandığı A. Pellisier'den de faydalanır. İki fasıldan oluşan kitabın ilk faslı üsluba ayrılmıştır. Burada önce fesahat ve bunu sağlayan şartlar üzerinde durulur, vuzuh, tabiiyyet, munakkahiyet, ahenk, asalet gibi üslubun umumi meziyetleri üzerinde durulur. Üslubun hususi meziyetlerinin izah ve kategorize edilişinde hocasına değil Lefranc'a bağlıdır. Üslub-ı Musanna'da ki hocası tezyinat-ı üslup diyordu önce sanayi-i lafzıyyeyi alması, Namık Kemal'den beri var olup gelen lafız sanatlarına duyulan tepkiye yazarın iltifat etmediğini gösterir. Bir bakıma ayrı bir fasıl açılmadan "Muvafakat ve Tenevvü-i Üslup" başlığının konulması sonra "Üslub-ı Musanna" başlığı ve ondan sonra "sanayi-i lafzıyye" başlığının gelmesi ve burada lafızla ilgili sanatların sıralanıp açıklanması konunun sistematiği bakımından daha önemlidir. Çünkü üslubun esas süsü, kelime ile ilgili sanatlardır. Bu konularda Menemenlizade, hocasına değil Lefranc'a bağlıdır veya hocasının tasarruflarına iltifat etmemiştir. Eserin ikinci faslında "sanayi-i maneviye"deki sanatları "sanayi-i hissiyye", "sanayi-i hayaliye", "sanayi-i fikriye" diye gruplandırması dikkat çekicidir. Denebilir ki edebî sanatların tasnifinde Menemenlizade Mehmet Tahir de Recaizade gibi kitabı üzerinde zihin yormuştur. Böylece Batı retoriği daha kuvvetli bir şekilde girmiştir.

Mehmet Celal, *Osmanlı Edebiyatı Numuneleri* (18961897) adlı hacimli eserinin birinci kısmında eski edebiyat hakkında genel bir değerlendirme yapar. İkinci kısmında *Talim-i Edebiyat*'ı kadro, tasnif bakımından küçülterek tekrarlar. Eserin üçüncü kısmında nesir nevileri mektup, taziye, makale, tarih, hikâye, roman, takriz, tiyatro, nutuk ve mensur şiir üzerinde durulur. Bunlardan makale, hikâye, roman, tiyatronun Türk edebiyatına yeni girmiş türler olduğunu, mensur şiirin yeni ve farklı bir anlayışla yaygınlaşmaya başladığını belirtelim. Bu da bir anlamda hem yeni edebiyatın retoriği hem de Batı retoriğidir. Yalnız burada Batı retoriğinin dolaylı olarak bulunduğunu, başka hiçbir sistemin bulunmadığını da ekleyelim. Dördüncü kısım şiir nevi ve türlerine ayrılmıştır. Burada Türk edebiyatında örneklerini gördüğümüz yeni tarz şiirden söz edilir ama bunların sadece kafiye örgüsü belirtilir, onlara bir ad bile verilmez. Beşinci kısım hikmetli sözler, bazı edebî cümleler, yedinci kısım şiir, sekizinci kısım nesir güldestesidir. Dokuzuncu kısımda ediplerden bazılarının alfabetik sırada edebî özellikleri üzerinde durulur ve kendilerinden örnekler alınır. *Osmanlı Edebiyatı Numuneleri* geniş kadrolu bir edebiyat bilgileri kitabıdır. Bu alanda yayımlanmış kitaplar içinde ilk defa romanı ve mensur şiiri söz konusu etmesinin yanında Yenileşme Devri edebiyatında kullanılan şiir nevilerine hususi fasıl açar. Yalnız bunların ne olduğunu söylemez. Mesela soneyi anlatır da "sone" demez.

İsmail Hakkı, iki cüzü çıkabilen *Esrar-ı Belagat*'inde (cüz 1, 1892; cüz 2, 1900) belagat ilmine bir giriş yapar. Birinci kısımda ilmi belagat üzerinde uzun uzun durulmuş, belagatin erkânından kabul edilen "akıl, belagatin usul ve kaidelerine vukuf", "büleğanın sözlerini mütalaa", "idman ve mümarese" ayrı ayrı ele alınmıştır. Tabiatıyla bu yaklaşım tarzı klasik bir yaklaşım tarzı değildir, yani yazar belagatin kadrosuna hiç girmez. Bu, bir anlamda bizzat belagat kavramı üzerinde durmaktır. Nitekim "Fenni Belagatın Erkânı" başlığından sonra şu cümle gelir: "San'atı belâgat kâfe-i ulûm ve fununda şerarefeşan olur bir seyyâle-i nuranîdir. Bu sanatta tekemmül hasıl etmek için sanatkârın malûmatça sahibi ihata olması lâzımdır. Fakat erkânı yani başlıca muhtaç bulunduğu âlât ve edevat dörttür." (s. 26) Burada akıl başlığının altında zihin, hayal, hafıza, his, zevk, deha başlıklarının bulunması Recaizade'nin bu konuları almasından tamamıyla farklıdır. Bu konuda şarktan ve garptan çeşitli görüşler nakletmesi de sonucu değiştirmez. İsmail Hakkı, sadece belagat kavramı üzerinde zihin yormakta ve sanat olarak algıladığı belagate sahip olmak için gerekli melekeleri ve çalışmaları söz konusu etmektedir. Devamı gelmeyen bu yaklaşım şekli, üzerinde durulduğu zaman belagatin diğer ilimlerle münasebeti ve bu konuda nazariye geliştirilmesi bakımından dikkat çekicidir. Bu konular esasen belagate mukaddime olarak düşünülmüştür. Birinci cüz "Üslup ile Fesahat Hakkında" genel başlığını taşır. Fesahat üzerinde genişçe durulur, tabiilik ve vuzuha temas edilir. Yazar, Fransız müelliflerinden yukarıda adı geçen Pellissier'den de faydalanır. İsmail Hakkı, kitabını tamamlayamaz. Belli ki Garp retoriği ile Şark belagatini yeni ve farklı bir tarzda mezcedecekti.

İbradalı Mehmet Şükrü, *İlm-i Belagat*'te (19021903) belagat, meani, beyan, bediin tariflerinden sonra, beyanın konuları olan edebî sanatları verir. Adına uygun bir eser değildir. M. İzzet İbn Ahmet'in, *Def'ü'l-Mesalib fi Âdabi'ş-Şair ve'l-Kâtib*'i (1907) yer yer oldukça hacimli ve karışık bir edebiyat terimleri sözlüğü yer yer Arapça, Farsça, Türkçe şiirler antolojisi, bir tenkit, inşa ve edebiyat bilgileri veren kitap mahiyetindedir. Yazarın devri ile ilgisi yok gibidir.

Türk edebiyatı, İkinci Meşrutiyet Döneminde Servet-i Fünun tecrübesini de yaşamıştır. M. İzzet'in kitabı Arap veya klasik anlayışın son örneğidir. Süleyman Paşa'nın açtığı belli belirsiz ve sisli yol İkinci Meşrutiyet'e kadar şu veya bu şekilde devam eder. Hâlbuki bundan sonra neşredilen edebiyat bilgileri kitaplarında artık klasik belagat yoktur. Belki de Servet-i Fünun tecrübesi bu konudaki son darbeyi vurmuştur. Türk aydınları Arap belagatinden giderek uzaklaşmışlardır. Muhakkak ki bunda *Belagat-i Osmaniye* ve *Talim-i Edebiyat* tartışmalarının da payı vardır. Bunlardan birincisi eskinin kendi içindeki, ikincisi ise eski ile yeni arasındaki tartışmalardır.

II. Meşrutiyet Döneminde yayımlanmış kitapları ele aldığımızda değişmeyi daha iyi göreceğiz.

Süleyman Fehmi, *Edebiyat*'ında (1325) kimler için olduğunu söyler ki bu önemlidir. Onun kitabı çocuklar ve yeni başlayanlar için değil, fikir yapısı gelişmiş, yazı yazmada oldukça maharet kazanmış kimseler içindir. Başlangıçtaki edebiyatın manası, nazım ve nesir, bunların arasındaki ilişkiler, edebiyatın güzel sanatlar arasındaki yeri, edebiyatın fen ve tarih ile münasebeti, sanat, sanatta ve edebiyatta ahlak, sanatın gayesi, akıl, his, hayal, zevk, deha ve hünerverî gibi konular bize eser hakkında bir fikir verir. İkinci kısımda yazı yazma sanatının şartları, üslup ve vasıfları söz konusu edilir. Üçüncü kısım mecazlara, dördüncü kısım sanayi-i lafzıyeye tahsis edilmiştir. Artık belagat ve retorik değil edebiyat nazariyesi ve estetik devri başlamıştır. Dolayısıyla Batılı kaynaklar da değişmiştir. Tabiatıyla üçüncü ve dördüncü kısımlar genel çerçevesiyle eski belagatten gelmektedir. Bu, konunun tabiatı icabıdır.

Süleyman Fehmi'nin *Edebiyat* başlıklı kitabını derslerinde öğrencilerine okutan Mithat Cemal'in de *Edebiyat Dersleri* (1326) adında bir kitabı vardır. Yazar, bu derslerde nazım şekilleri ve edebiyat tarihi konusunda nazire, beyit, kıt'a, Sinan Paşa, Nef'î vb. verdiği bilgileri kitaplaştırmıştır.

Reşit, *Nazariyat-ı Edebiyye* (1328) adlı iki ciltlik kitabında Süleyman Fehmi'nin başlattığı belagat ve retorikten uzaklaşmayı geliştirerek devam ettirir. Yazar, eserinde klasik bazı terimleri kullanırsa da bunlara verdiği mana çok farklıdır. Nitekim "Dibace"den sonra "Beyan" başlığını koyar ve onun altında ki başlık "Kavaid-i Fesahat"tir. Buradaki beyan klasik belagatteki ilmi beyan değildir. Yazar bunu ifade anlamında kullanmış olmalı. Fesahatte de ne eski belagat ne de Recaizade'deki fesahat bahsi tekrarlanır. Eski fesahate yeni maddeler eklenmiş, farklı yerlerde ele alınan bazı konular bu bahse taşınmış sonra sırasıyla "muvafakatı beyan", selaset, letafet ve ahenk üzerinde durulmuştur. Nazım başlığı altında hece ve aruz vezni, kafiye, daha sonra inşad söz konusu edilir. Daha sonra "meani" büyük başlığının altına "usuli belagat" serlevhası konur. Belagatin tarif ve izahı yapılır, umumi ve hususi usuller anlatılır, sonunda pek çok edebî sanat sıralanır. Görülüyor ki beyan ve meani mefhumları klasik belagatteki anlamlarında kullanılmamıştır. Kitabın ikinci cildinde üslup ve üslubun meziyetleri verilir; üslubun nevilere ayrılmasının yanlışlığı üzerinde durulur. Reşit'ten sonra üslup artık nevilendirilmeyecektir. Kitabın son bölümü olan "Bedî"de ise sanat ve estetik konuları, şiir, hissiyat, şiirin mevzuu, dehahünerverî, şiirin tebliği vb. konuları ihtiva eder. Daha sonra mevzua nispetle üslup, edebî zevk, tenkit, edebiyatın sahası ve gayesi üzerinde durulur. Reşit, okuyucusunu hem yeni Batılı kaynaklara götürmekte, hem de edebî eserin üzerinde okuyucusunu düşünmeye sevk etmektedir. Kitabın tam bir sistemi olduğunu söyleyemeyiz.

Şahabettin Süleyman'ın, *Sanat-ı Tahrir ve Edebiyat*'ında (H. 1329) eski belagatle alaka artık iyice koparılır. Artık belagat, meani, beyan ve bedî başlıkları yeni veya farklı muhtevalarda da olsa görülmez. Eserde ilk karşımıza çıkan konu sanat, sanatta şahsiyet, mektepler, muhit, tarih, edebiyat, edebiyat tarihi, şiirşair, nazımnesir, şiirin ehemmiyeti, şiir ve fen gibi konularda bir anlamda sanat felsefesi ve estetik söz konusu edilir. Bütün bunlarda hep nazari planda kalınır. "San'at-ı Tahrire Ait Bazı Mütalaat" başlığında akıl, his, zevk, hayal, deha gibi psikolojik melekelerin sanatla ilişkisi üzerinde durulur. San'at-ı tahririn şartlarını ele alan yazar üsluba geçer. Bu bahsin ara başlıklarını hatırlatmak bize bir fikir verir: "Eda, üslup ne demektir?", "Adi muharrirler niçin üsluba malik değildir?", "Üslupta şahsiyet, deha ve üslup, ırk, zaman, üslup, mümtaziyet ve taklit". Burada ayrıca icaz, kesreti kelimat, ahenk, "Gayri Tabii Tasnifler" başlığı altında sıhhat, vuzuh, tabiiyyet gibi üslubun vasıfları söz konusu edilir. Üsluptan sonra "san'atı tahkiye", "san'at-ı tarif ve tavsif", "san'at-ı muhavere" başlıkları ile karşılaşırız. Bu konularla ilgisi dolayısıyla hayal, üslub-ı mürasele üzerinde de durulur. Nihayet herhangi bir sıralamaya bağlı kalınmadan edebî sanatlar verilir. Eserin kaynakları arasında şunlar vardır: Taine, Philosphie de l'art; Veron, Esthétique; Alabala, l'art d'écrire; Lanson, Conseils sur l'art d'écrire. Görülüyor ki burada sanat felsefesi, estetik, yazma sanatı ön plana çıkmaktadır. Bunlar retorik kitabı değildir. Sanat, yazma, edebiyat ve estetik ile ilgili nazariye kitaplarıdır. Aslında Batı'daki sosyal bilimler, felsefe alanındaki gelişmeler edebiyata da aksetmiş, Batı'da eski retorik anla yışından, retoriğin kaideciliğinden, belirleyiciliğinden ileri gidilmiş; konu felsefi boyutta nazariyeye kaymıştı. Böylece bir anlamda retorik ve hatta belagat devresini yaşamadan nazariyeye, felsefeye kayıyor ve tabii belagat ve retorikte olduğu gibi tercümecilikten öteye gidemiyorduk.

Yeni Edebiyat (Muhyittin, H. 1330) idadi, sultani ve darü'l-muallimin öğrencileri için hazırlanmıştır. Bu eserde de belli bir sistem takip edilmeksizin sanat, edebiyat, üslup meseleleri, nazım-nesir, vezin, kafiye, müstezat, serbest müstezat konuları kısaca verilir. Üslubun umumi ve hususi meziyetleri söz konusu edilir. Yalnız özellikle hususi meziyetlerde eskilerden tamamen ayrılan Muhyittin, edebî sanatları mecazlar, "suver-i beyan", "sanayi-i lafzıyye" bölüm lerinde anlatır. Fuzulî'den itibaren bazı şair ve nasirler hakkında bilgiler aktarılır.

Malumat-ı Edebiyyye'nin (Mehmet Fuat Şahabettin Süleyman, 1912) birinci cildinde nazım şekilleri, kompozisyon, üslup, edebî sanatlar üzerinde durulur. İkinci ciltte ise sanat, zevk, güzellik, taklit, sanat ve tarih, sanatın içtimai vazifesi, ahlak ve sanat, tenkit vb. konular söz konusu edilir.

Ali Ekrem'in Darülfünun Edebiyat Fakültesinde değişik zaman ve sınıflarda okuttuğu ders notları taş basması hâlinde günümüze gelmiştir. Bun-

lardan *Lisan-ı Edebiyat*, nazım-nesir, ahenk, hece ve aruz vezinleri, nazım şekilleri, şiirin mevzuları, klasisizm, romantizm vb. edebiyat akımları, edebî tenkit konularını ihtiva eder. *Darülfünun'da Edebiyat Dersleri*, vezin, nesir, dilin gelişmesi, Türk nesrinin genel karakteri ve gelişme seyrini işler. *Nazariyat-ı Edebiye Dersleri*; nazım ve nesir, şiir dili, ahenk, kafiye, nazım şekilleri, hece ve aruz gibi konuları tarih içinde ele alır. Bu kitabın nesir kısmı, Türk nesrinin daha çok Tanzimat'tan sonraki gelişimini söz konusu eder. *Nazariyat-ı Edebiyye Dersleri Mesalik-i Edebiyye*'de ise hayat ve tabiat karşısında aldığı tavır, tuttuğu yol ve benimsediği görüş bakımından edebiyatçılarımızı mesleklere ayırır. Yine Ali Ekrem'in *Şerh-i Mütuna Methal Edebî Meslekler*, Ferit Kam'ın *Âsârı Edebiye Tetkikatı Dersleri*, Süleyman Şevket'in dört ciltlik *Güzel Yazılar*'ı (H. 1336, 1337), Ali Canip'in *Edebiyat* (H. 1340), *Epopée ve Edebî Nevilerle Mesleklere Dair Malumat*'ı (1927), Mehmet Akif'in *Kavaid-i Edebiyye*'si (H. 1329) edebiyat bilgileri veren kitaplardır.

Görüldüğü gibi II. Meşrutiyet'ten sonra sanat, estetik, sanat felsefesi ve edebiyat bilgileri, edebiyat tarihi ön plana çıkıyor. Dolayısıyla belagat, retorik terk ediliyor. Yazmayı, güzel yazmayı esas alan anlayıştan bilgi kazandırma, bilgi verme, uygulamayı değil bilgilendirmeyi esas alan bir anlayışa kayılıyor. Bunun için de beceri kazandırma yerine bilgi verme öne geçiyor. Esasen bunun dünyada da pek farklı olmadığını görüyoruz.

Araplardaki ulum-ı edebiye de aslında bundan pek farklı değil. Yalnız ulum-ı edebiyenin içinde beceri kazandıran belagat de vardı.

Cumhuriyet Döneminde kompozisyon ile edebiyat ayrılacak, edebiyat derslerinde genellikle edebiyat tarihi verilecek, belagat, retorik bütünüyle terk edilecektir. Kaya Bilgegil'in *Edebiyat Bilgi ve Teorileri* (1980), eskiden yapılmış bir derlemedir.

Kaynakça

Bilgegil, M. Kaya (1980), *Edebiyat Bilgi ve Teorileri I Belâgat*, Ankara: Atatürk Ü. Yay.

Yetiş, Kâzım (19831984), "Cevdet Paşa'nın Belâgatı Osmaniyyesi ve Uyandırdığı Akisler 13", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, 1: 5164, 2: 4361.

Yetiş, Kâzım (1984), "Edebiyat Nazariyesi Sahasında Batıya Açılan İlk Kitap: Mebâni'l İnşa", *Mehmet Kaplan'a Armağan*, İstanbul: Dergâh Yay., s. 306316.

Yetiş, Kâzım (1992), "Belâgat, Rhétorique ve Edebiyat Nazariyesi Sahasında Türkçe Neşredilmiş Kitapların Açıklamalı Bibliyografyası", *Türk Dili Araştırma Yıllığı Belleten 1987,* s. 367-406.

Yetiş, Kâzım (1996a), Talîm-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler, Ankara: AKM Yay.

Yetiş, Kâzım (1996b), *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İstanbul: Alfa Yay.

Tenkit (1860-1923)

Bilge Ercilasun

TENKİT bir zihin faaliyetidir ve insanın olduğu her yerde mevcuttur. Tenkit kâinata bakışın bir sonucudur. İnsanın varlığa duyduğu ilginin ifadesidir. Tenkit bir değer yargısıdır, bir zevk tercihinin ifadesidir. Tenkit bir seçimdir. Çünkü insan en basit ihtiyaçlarını kendi tercihlerine ve seçimlerine göre düzenler. Tenkidin pek çok çeşidi vardır. Günlük tenkit, siyasi tenkit, sosyal tenkit, edebî tenkit gibi... Konumuz olan edebî tenkit ise bir taraftan edebiyatla ilgilidir, diğer taraftan da temsil ettiği edebî görüşe göre siyaset, sosyoloji ve psikoloji ile yakınlık kurabilir. Yani bir yazarın eserinde, edebî olduğu kadar sosyal tenkit de bulunabilir. Edebiyatta bu durum, oldukça sık görülür. Çünkü edebî eserin sosyal hayatla çok sıkı ilişkisi bulunmaktadır.

Tarih boyunca tenkit kavramı da değişmiştir. Toplum düzeninde ve hayat felsefesinde uzun süre klasisizm hâkim olmuştur. Klasik bakış örneğe, kurallara tabidir. 18. yüzyılda bir değişme ihtiyacı baş gösterir. Bu değişme ihtiyacı romantizm tarafından temsil edilmiştir. Modern bakış ise romantizm ile birlikte doğmuştur. Hayata ve kâinata bakışın değişmesi yeni bir tenkit anlayışını da beraberinde getirmiştir.

Tenkit dilimizde Fransızca "critique" kelimesinin karşılığı olarak kullanılan bir edebiyat terimidir. Tanzimat'tan önce tenkit kavramı için "ilm-i nakd" tabiri kullanılmıştır. Tanzimat ve Servet-i Fünun devirlerinde tenkit kelimesi bugünkü kadar yaygın değildi. Onun yerine şu kelimeler kullanılmaktaydı: *Muaheze, muhakeme, ilm-i nakd, intikad*. Tahirü'l-Mevlevî'de "nakd", "nazmın kusurlarını bildiren ilmin adı" olarak tarif edilmiştir. Ede-

bî ilimlerden biri sayılan *nakd* için Muallim Naci'de şu açıklama vardır: "Bu ilme nakd denilmesi şu cihettendir ki sahib-i tab'ı vekkad ile nakkad (sarraf pek parlak tab'ıyla) halis akçeyi mağşuş akçe arasından nasıl ayırırsa şi'r-i bî-aybı şi'r-i ma'yûb miyânından öyle tefrîk eder." Namık Kemal, Münif Paşa'ya yazdığı mektupta şöyle diyor:

> "Tenkit" sözünü "kritik" yerine kullanmak doğru değildir. Bundan dolayı selefin eserlerinden iktibasla "kritik"i 'muaheze' sözüyle tercüme etmiştim. Tenkit, bir şeyin iyisini fenasından ayırmak için hüküm vermek demektir. "Muaheze" ise herşeyi fena tarafından görerek bir mütalaa beyan etmektir. Hakikati bulmak için batılı hakikatten ayırmak en sağlam yoldur." (aktaran Kaplan vd. 1978: 629).

Tahirü'l Mevlevî'ye göre Edebiyatı Cedideciler "kritik" kavramı için "nakd" kökünden türemiş olan "tenkad, tenakkud, intikad, tenkid" kelimelerini kullanmışlardır. Bunlardan ilk üçü, sağlam parayı çürüğünden ayırt etme manasıyla Osmanlıcada daha önce mevcut olan kelimelerdir. "Tenkid" ise Edebiyatı Cedide tarafından "tef'îl" vezninde yeni türetilen bir kelimedir. "Tenkad" ve "tenakkud" pek az kullanılmıştır.

Servet-i Fünun yazarları çoğunlukla "tenkid" kelimesini tercih etmişler ve kullanmışlardır. Cenap Şahabettin ise "intikad"ı daha çok kullanır. Batı dillerinde bugün tenkidin karşılığı olarak kullanılan kelimenin kökü, Yunancada "hüküm" demek olan "krites"e dayanır. Yunancada "krinein", "hüküm vermek" demektir ve "kritikos" terimi milattan önce 4. yüzyılda "edebiyat hükmü" anlamını kazanmıştır (Wellek 1963: 22).

Tanzimat Devri

3 Kasım 1839 tarihinde Sadrazam Reşit Paşa tarafından Gülhane semtinde okundu ve asıl adı "Gülhane Hatt-ı Hümayunu" olan askerî, idari, mali ve hukuki alanlarda birtakım yenilikler getirmiş ve bu fermanın etkisi, hayatın bütün alanlarına doğru hızla yayılmıştır. Edebiyat da bunlardan biridir.

"Gülhane Hatt-ı Hümayunu"nun okunmasından yirmi yıl sonra Tanzimat edebiyatının ilk ürünleri ortaya çıkar. Bu arada tabiatıyla yeni bir tenkit fikri de doğmuştur. Bu tenkit genel olarak iki prensip etrafında gelişir: Eskinin (yani divan edebiyatının) reddi, yeninin yaratılması... Tanzimat edipleri yeni bir edebiyata duydukları ihtiyacı, önce eski edebiyatın prensiplerini ve hayat görüşünü tenkit etmek suretiyle belirtirler. Böylece yeni bir tenkit devresi başlamış olur. Tanzimat yazarları eskinin yıkılması konusunda hemfikirdirler. Ancak yeni bir edebiyat kurulması konusunda birbirinden farklı fikirlere sahiptirler. Bu durum, farklı bakış ve tenkit anlayışlarını da getirir. Tanzimat devrinin tenkit anlayışını dört maddede toplayabiliriz:

1) Edebiyatta romantizm (Birinci Nesil: Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa; İkinci Nesil: Abdülhak Hâmit, Recaizade Ekrem)

2) Edebiyatta realizm (Sami Paşazade Sezai, Beşir Fuat, Nabizade Nazım, Mizancı Murad)

3) Edebiyatta orta görüş (Ahmet Mithat, Muallim Naci)

4) Dil ve retorik çalışmaları.

I. Edebiyatta romantizm

Fransız romantizminden geniş olarak etkilenen Tanzimat ediplerinin tenkit faaliyetleri, esasta birleşmekle beraber, sosyal ve ferdî edebiyat anlayışlarına göre iki ayrı karakter arz eder. Bunları "birinci nesil", "ikinci nesil" adlarıyla ifade edebiliriz.

a. Birinci nesil

Tanzimat'ın bu ilk döneminde estetik gayeye değil, sosyal faydaya dayalı bir edebiyat yaratılmıştır. Tenkit de bu prensibe bağlı olarak gelişmiştir. Bu konuda Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın yazıları ve mücadeleleri edebiyat ve kültür hayatına damgasını vurmuştur. Birinci neslin tenkit görüşleri şöyle özetlenebilir:

Eski edebiyatın reddi: Şinasi-Namık, Kemal-Ziya Paşa nesli, Türk edebiyatını Batılılaştırmaya çalışan ilk aydınlar olarak, eski edebiyatın artık ortadan kalkması gerektiğini savunurlar. Onlara göre bu edebiyat, "son derece kaideci, sanatçının kişiliğini boğan, söz oyunlarını ön plânda tutan; duyguları, hayal ve düşünceleri, ifade unsurları ile klişeleşmiş, hayatla ve gerçekle ilgisiz, devrini tamamlamış ve skolâstik karakterde" idi. Artık ortadan kalkmalı ve yerini yeni bir edebiyata bırakmalı idi. Bu yüzden bu devrin tenkidi, "Divan edebiyatının esas ve özelliklerine itiraz"a dayanır ve kurulmak istenen yeni bir edebiyat için "alan açma" niteliğini taşır (Akyüz 1969: 68).

Yeni bir edebiyata ihtiyaç duyma: Tanzimat'ın birinci neslinin edebiyat anlayışları, sosyal fayda, hakikat ve tabiata uygunluk, yeni bir dil ve üslûp prensiplerine bağlıdır. İfade vasıtaları gazete ve dolayısıyla nesirdir (Kaplan 1971: 2).

Şinasi bir yol açıcıdır. O, verdiği küçük eserlerle bir kıvılcım yaratarak bir hareketi başlatmıştır. Şinasi'nin tesiri, eserlerinden büyüktür (Tanpınar 1956: 162). Şinasi'nin dil ve edebiyat hakkında bazı temel fikirleri vardır. O, daha çok tutumu ile kendinden sonrakilere tesir eder. Onun çıkardığı gazetelere yazdığı önsözler bu bakımdan önemlidir. *Tercüman-ı Ahval ve Tasvir-i Efkâr* mukaddimelerinde söyledikleri dikkate değer. Bu kısa önsözlerde Şinasi yeni fikirlerini ortaya koymuştur. Gazete, Tanzimat'la birlikte ortaya çıkan yeni bir kurumdur ve haber kavramını getirir. Şinasi'nin yaptığı, bu

yeni kurumları getirmek, tanıtmak ve Türk dilini buna göre düzenlemeye çalışmak olmuştur. Gazetelere koyduğu önsözlerde bu kurum ve kavramların öneminden bahseder ve dilin bu yolda gelişmesi ve kullanılması gerektiğine işaret eder. *Tercüman-ı Ahval* mukaddimesinde sözün önemi üzerinde durur. Söz meramı anlatmak için ifade vasıtasıdır. Yazı, sözü kalemle tasvir etmek fenninden ibarettir. Bundan dolayı *Tercüman-ı Ahval* gazetesinin bütün halkın kolaylıkla anlayabileceği derecede kaleme alınması gerekmektedir.

Tanzimat devrindeki ilk tartışmalar, kelime ve tamlamaların şekilleri ile ilgili tenkitlerdir. İlk dil münakaşası, *Ruzname-i Ceride-i Havadis* ile *Tasvir-i Efkâr* arasında çıkar. Tartışmanın konusu "mebhûsu anh, dûr u dırâz, sâlifü'zzikr" terkiplerinin şekliydi. Şinasi'ye göre, doğrusu yukarıdaki gibiydi. *Ruzname* bunların doğru yapılmadığını, doğrusunun "mebhûsetü'nanhâ, tûlüdırâz, sâlifetü'zzikr" olması gerektiğini söyleyerek Tasvir'in dili ile alay etti. Şinasi de kullandığı terkiplerin doğru olduğunda ısrar eder. Böylece dil hakkındaki görüşünü de ortaya koyar. Türkçe diye bir dil vardır, diyerek bu dilin başka dillerden aldığı kelimeleri o dillerdeki kurallara göre değil, kendi dilinin kurallarına göre kullanabileceğini ve gerekirse her türlü değişikliği yapabileceğini söyler.

Şinasi, tezkirelerde dikkat edilmesi gereken bazı kurallar olduğunu söyler. Edebiyat konularıyla ilgili bazı notlar bulunmalı, yüksek rütbede olan kimselerin biyografilerinde söz rüşvetleri olmamalı, başka şairden aşırma olduğu gerçekleşen şiirler açıklanmalı, her şairin ne kadar şiiri olduğu, varsa başka ilimdeki ustalığı imkân nispetinde belirtilmelidir. Görüldüğü gibi bunlar edebiyat tarihi ile ilgili ilk ciddi düşüncelerdir.

Çok konuşmayan, çok yazmayan, kendisi hakkında pek az bilgi bırakan Şinasi'nin eserleriyle tartışmalara sebep olduğu ve yeni bir dünyanın kapısını açtığı söylenebilir. Onun hazırladığını bildiğimiz *Türkçe Lügat* de bunlardan biridir. Şinasi'nin tı harfine kadar büyük bir emek vererek üzerinde çalıştığı bu lügatin bugün elimizde olmaması bizim için büyük bir kayıptır.

Modern tiyatronun başlangıcı kabul edilen Şair Evlenmesi de her bakımdan bir tenkidin ifadesi ve sonucudur. Şinasi bu eseriyle hem yeni bir tiyatro anlayışı başlatmış olur, hem de toplumda (görmeden evlenme gibi) süregelen bir davranış biçimini tenkit eder.

Namık Kemal, Türk edebiyatının modern manadaki ilk tenkitçisidir. Onun tenkitleri daha çok, edebiyatın prensipleri etrafında gelişmiştir. Namık Kemal yeni bir edebiyat kurma gayreti içindedir. Yazar bu konudaki düşüncelerini şu eserlerinde belirtmiştir: "Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şamildir", "İntibah Mukaddimesi", "Bahar-ı Daniş Mukaddimesi", *Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risale, Tahrib-i Harabat*, *Takip*, *Celal Mukaddimesi*, *İrfan Paşaya Mektup, Mes prisons Muahezenamesi*, *Mektupları*.

Namık Kemal'in düşünceleri üç temel fikre dayanır: 1) Eski edebiyatı ret, 2) Yeni bir edebiyat kurma ve onu tanıtma, 3) Edebiyat ve cemiyet ilişkisi.

Namık Kemal'e göre klasik edebiyat dönemi artık bitmiştir. Onun, "gulyabaniler âlemi" diye hücum ettiği divan şiiri, "kocakarı masalları" dediği halk edebiyatı mahsulleri, "tasavvuf risalesi" diye küçümsediği mesneviler hakkındaki düşünce ve yorumlarını, Avrupa'da gelişen klasik tiyatro anlayışıyla birlikte ele almak doğru olur. Namık Kemal, divan edebiyatını şu bakımlardan kusurlu bulur: Kullanılan dil, hayal sistemi ve edebî sanatlar... Eski şiirlerde süs hevesi ve merakı yüzünden mana ikinci plana atılmış, böylece yazı dili ile konuşma dili birbirinden ayrılmış, edebiyat tabiilikten uzaklaşmıştır. Namık Kemal'e göre eski divanlar, insanı âdeta gulyabaniler âlemine götürmektedir (bk. Ercilasun 1994: 37). Namık Kemal'e göre roman yeni ve modern bir türdür ve Şark hikâyeciliğinden ayrılmaktadır. Romanlar "güzeran etmemişse bile güzeranı imkân dâhilinde olan bir vak'ayı; ahlâk ve âdât ve hissiyat ve ihtimâlâta müteallik her türlü tafsilâtıyla beraber tasvir" eden eserlerdir. Bizim hikâyelerimiz, tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp müellifin hokkasından çıkmak, ah ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi tamamen edebiyat ve hakikatin dışındadır ve bu yüzden edebî şartlardan uzak, kocakarı masalları hüviyetindedir. *Hüsn ü Aşk* ve *Leyla ile Mecnun* gibi manzumeler ise konu ve yazılış bakımından âdeta birer tasavvuf risalesidirler (Ercilasun 1994: 39).

Namık Kemal, Batı edebiyatına da aynı gözle bakar. Aynı şekilde klasik tiyatro anlayışını da beğenmez ve şiddetle tenkit eder. Ona göre klasik tiyatro anlayışı, tabiata ve hakikate aykırıdır. Namık Kemal, klasik tiyatro anlayışının bütün kurallarına itiraz eder ve bu kuralların gerçeğe uymadığını söyler. Yazar, itirazlarını şu noktalarda toplar:

1) Trajedikomedi ayrımı: Klasik tiyatroda trajedi ile komedi kesin sınırlarla birbirinden ayrılmaktadır. Namık Kemal'e göre bu, tabii bir durum değildir, gerçeğe aykırıdır. Çünkü hayatta üzüntü ile neşe bir arada bulunur. Bu yüzden onları birbirinden tamamen ayıran eserler meydana getirmek yanlış bir iştir.

2) Konuların eski tarihlerden alınması: Namık Kemal, kendi devrinde yazılacak, konu edilecek bunca şey varken eski tarihlerden konu almanın gereksiz olduğunu belirtir. Üstelik bu konular artık işlene işlene tükenmiştir.

3) Trajedilerin manzum olması: Namık Kemal, manzum konuşmanın tabii ve gerçekçi olmadığını söyler.

4) Üç birlik kuralı: Namık Kemal trajedilerde başlıca kurallardan biri olan ve üç birlik kuralı diye bilinen zamanmekânvaka birliği meselesini ele alır ve her birine ayrı ayrı itiraz eder. Olayın yirmi dört saatle sınırlı olması

kuralına da karşı çıkar: Yirmi dört saatlik bir vaka iki saat içine sığıyor da iki senelik, yirmi dört senelik vaka niçin sığmıyor? Mekân birliği için şöyle diyor: Bir adam sevgilisi ile görüşüyor, aynı mekân padişah tarafından kullanılıyor, bu tabiî bir durum değildir.

Namık Kemal, bütün gayret ve faaliyetini yeni bir edebiyat kurmaya yöneltmiştir. Yazılarında bu yeni edebiyatın prensiplerini belirtmeye çalışır. Bu edebiyatın başlıca iki hizmeti vardır:

1) Yeni edebiyat, sosyal fayda fikrine dayanan, muhtevacı ve cemiyetçi bir dünya görüşüne sahiptir. 2) Yeni edebiyat hakikate, tabiata ve akla uygun olmalıdır.

Yazar bu edebiyatın prensiplerini kurarken edebiyatın malzemesi olan dil üzerinde de geniş ve teferruatlı olarak durur. Ona göre edebiyatın değişmesi için önce dilin değişmesi lazımdır. Dil, yazının ve edebiyatın esasıdır. Edebî eser ise insanı ebedileştiren bir vasıtadır. Dil anlaşma vasıtasıdır; dil kalıcılığı sağlar; dil toplulukları terbiye eder... O hâlde yazar burada dilin ihtiyaç, sanat ve sosyal vasıta olarak kullanıldığına işaret ederek onun ne kadar ehemmiyetli, vazgeçilmez ve çok boyutlu bir vasıta olduğunu belirtmektedir. Fikir, dilin olgunluğu nispetinde gelişir. Edebiyat bir milletin ruhu ve dili olmalı, her yazı yazan, halka hitap etmeyi ve faydalı olmayı gaye edinmelidir. Buna göre divan edebiyatı; dünya görüşü ve hayal sistemiyle cemiyete zararlı olmuştur. Namık Kemal, bu zararları kaldıracak ve yeni bir edebiyatın kurulmasını sağlayacak bazı teklifler ileri sürer. Yazara göre yeni bir edebiyat için önce yeni bir dil lazımdır. Bunun için Türkçe bir lügat yapılmalı, kelimeler ve gramer kaideleri tespit edilmelidir. Yabancı dilden alınan kelimeler aslına göre değil, Türkçede kullanıldıkları mana ve şekilleri ile tespit edilmelidir. Bir antoloji yapılmalı ve okullarda okutulmalıdır. Bir de belagat kitabı meydana getirilmelidir.

Namık Kemal, edebiyatta aradığı tabiilik ve hakikiliğin, içinde hakikat ve sağlam düşünce bulunan Arap şiiri ile, "medeni" diye vasıflandırdığı Avrupa edebiyatlarında bulunduğunu söyler. Türk edebiyatı,İran edebiyatının tesirinde kaldığı için tabiattan ve hayattan uzaklaşmıştır. Bu tabiilik ve dünyeviliği elde etmek için Arap ve Avrupa edebiyatlarına yaklaşmak lazımdır. (bk. Tanpınar 1956: 408).

Namık Kemal'e göre edebiyat, ruhu terbiye ve fikri ıslah eden faydalı bir eğlencedir. Edebiyat, cemiyete ahlaki misaller vermek zorundadır. Edebiyat bu vazifesini tiyatro, roman, makale gibi edebî türlerle gerçekleştirebilir. Yazar, çeşitli yazılarında Batı'da doğan ve gelişen bu edebî türleri tanıtır, bunların edebî ve ahlaki faydalarından bahseder. Namık Kemal "tarzı cedidin zuhurundan beri" edebiyatta üç yeni şube meydana geldiğini söyler. Bunlar siyasi makaleler, roman ve tiyatrodur. Türk edebiyatını bu türlerin gelişmesi bakımından Avrupa edebiyatları ile karşılaştırır ve bu türlerin

bizde henüz yeni, iptidaî şekilleriyle mevcut bulunduklarını, fakat gelişmekte olduklarını belirtir.

Namık Kemal'e göre roman yazmak, insan tabiatını tahlile çalışmaktır. Çünkü insana tesir etmek için önce onun kalbinin sırlarını keşfetmek lazımdır. İnsanda duygu ile düşünce bir bütündür. İnsan, duygularıyla kabul ettiği fikirleri benimser. İnsana tesir etmek için onu tanımak gerekir. Roman bunun önemli bir tatbik sahasıdır.

Yazar, romanının Avrupa'da çok gelişmiş olduğunu söyler ve Walter Scott, Charles Dickens, Victor Hugo, Alexandre Dumas gibi yazarları sayar. *Sefiller*'in birkaç ülkede, birkaç dilde birden basıldığına, ayrıca çocuklara mahsus nüshalarının yapıldığına dikkati çeker. Bu sözleriyle bize gelişmiş bir eğitim metodu örneği göstermektedir. Türk edebiyatındaki hikâye ve romanları ise tenkit eder, eksik bulur, kötü düşünülmüş ve kötü yazılmış olduklarını söyler. Kendisi bu türe örnek olarak İntibah'ı yazdığını, bu hareketiyle dilimizin roman yazmaya elverişli olduğunu göstermek istediğini belirtir ve Türkçenin bu yolda geliştirilmesi lazım geldiğini ifade eder.

Namık Kemal tiyatro üzerinde de geniş olarak durmuştur. Tiyatro faydalı bir eğlencedir ve cemiyeti eğiten en önemli edebî türdür. Çünkü göze ve kulağa aynı anda hitap etmekte ve böylece insanın duygu ve düşüncelerini tesiri altına almaktadır. O, tiyatroyu romandan daha mühim ve değerli bir edebî tür olarak görmektedir. Avrupa'da tiyatro, insanların ilerlemelerini sağlamıştır. Siyaset ve fikir adamlarına tesir etmiştir. Tiyatro, dilin gelişmesine de hizmet eder.

Tanzimatçıların eski edebiyatı reddetme ve Türk edebiyatını Batılılaştırma gayretleri, edebiyat ve cemiyetimizde bir düalizmin meydana gelmesine sebep olur ve bu düalizm en iyi ifadesini Ziya Paşa'da bulur.

Zevk ve zihniyet itibariyle eskiye bağlı kalan, aynı zamanda Tanzimat'taki edebî faaliyetin içinde yer alan Ziya Paşa'nın bütün eserlerinde eskiyeni çatışması açık olarak görülür. O, "Şiir ve İnşa" makalesinde Türk edebiyatı hakkında yeni ve devrine göre çok ileri görüşleri dile getirmiş, daha sonra yazdığı "Harabat Mukaddimesinde" divan edebiyatını üstün tuttuğunu açıkça ortaya koymuştur. Ziya Paşa'nın şu eserleri tenkit açısından önemlidir: "Şiir ve İnşa" makalesi, "Harabat Mukaddimesi", *Mektuplar*'ı (Ercilasun 1994: 43). Ziya Paşa hakkında, sık sık, onun gerçekten yeni olmadığı, ihtirasları ve mevki hırsı yüzünden rakiplerini hırpalamak için yeni olarak göründüğü veya yeninin içinde yer aldığı ileri sürülmüşse de bu doğru değildir. Ziya Paşa'da bir yeni taraf, her zaman vardır. O yeniyi, Batı'daki gelişmeyi fark etmiştir (Tanpınar 1956: 291). Bu gelişmeyi meydana getiren unsurların cemiyetimizde de olması konusunda da samimî olduğu söylenebilir. Ancak mizacı ve hayat şartları onu zaman zaman farklı yönlere itmiş, bu arada talihsizlikler peşini bırakmamış ve Ziya Paşa ara

yerde hırpalanarak, bu mücadelenin orta yerinde, çok da ihtiyarlamadan ölüvermiştir.

Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa" makalesinde iki edebî tür üzerinde durur: Şiir ve inşa. Burada asıl Türk şiirinin divan şiiri değil, halk şiiri olduğunu söyler. Fakat bu düşüncesini geliştirmez. Ziya Paşa burada şiiri "kelâmı mevzun" olarak tarif eder. Ziya Paşa'ya göre Necati ve Baki'nin gazelleri, Nedim ve Vâsıf'ın şarkıları Osmanlı şiiri değil, İran şiirini "taklit" yoluyla alınmış "melez birşey"dir; bizim asıl şiirimiz taşra ahalisi ile İstanbul ahalisinin arasında mevcut bulunmaktadır. Bunlar şairlerin "nâmevzun" diye beğenmedikleri avam şarkıları, taşralarda ve çöğür şairleri arasında deyiş, üçleme ve kayabaşı denilen nazımlardır. Ona göre bizim tabii inşamız, *Kamus* mütercimi ve *Muhbir* gazetesi tarafından kullanılan "şivei kitabet"tir. Ziya Paşa'nın *Harabat*'taki hükümleri de ayrıca üzerinde durulmaya değer niteliktedir. *Harabat* iki bölümden meydana gelir. Birinci bölüm "Harabat Mukaddimesi"dir. Burada şairliğin şartları, şiirle ilgili umumi hükümler, Osmanlı Türkçesinin doğuşu gibi konuları ele almış, Osmanlı şiiri hakkında hükümler vermiş, İran ve Arap şairleri hakkındaki fikirlerini ifade etmiştir. "Harabat Mukaddimesi", modern manada ilk edebiyat tarihidir.

Kitabın ikinci kısmı "Harabat"tır. Ziya Paşa, burada Çağatay, Osmanlı, İran ve Arap şairlerinden seçtiği şiirlere yer vermiştir. Bu eser, ilk antoloji olması bakımından dikkate değer. Ziya Paşa'nın *Harabat*'ı hazırlamak suretiyle yine divan şiirine yönelmesi, Namık Kemal'i öfkelendirmiş, ona yazdığı bir mektupta "Eskiyi hortlatmışsın, onu beraber gömmeye azmetmiştik" diye çıkışmasına sebep olmuştur. Ziya Paşa'ya göre şairliğin iki şartı vardır: Kabiliyet, ilim ve maarif tahsili... Kabiliyet, Allah'ın bazı kullara ihsan ettiği hassadır. Bu suretle şairlik, anadan doğuşla başlamaktadır. Fakat Ziya Paşa, kabiliyetin şiir için yetmediğini de uzun uzun izah eder. Bedî, beyan, lügat, nahiv, fesahat gibi dille ilgili bilgiler öğrenmeli; bol bol "nazm-ı kudema" görmelidir. Tarih ilmi, Batı'daki fen, bir Avrupa dili de, öğrenilmesi gerekenler arasındadır. Fakat bir şair milliyetini asla unutmamalıdır. Ziya Paşa'ya göre bir şiir bazı yeniliklere sahip olmalıdır. Bundan başka, bir cemiyette şiirin seviyesi düşerse, işler de gevşer ve hükümetin emirleri dinlenmez olur... Bu görüşleriyle Ziya Paşa, sanatın ferdî ve sosyal fonksiyonlarının önemine dikkat çekmektedir.

Ziya Paşa'ya göre Osmanlı edebî dili (kendisinin Çağatayca adını verdiği) Doğu Türkçesinden doğmuştur. Türkler önceden kullandıkları hece veznini terk etmişler, Nevayi'nin temsil ettiği edebî zümre, İran şairlerini taklit ederek aruzla yazmaya başlamışlardı.

Ziya Paşa, hem şiir hakkındaki görüşleriyle, hem de edebiyat ve dil tarihine bakışıyla bir öncüdür. Eskiye ne kadar bağlı olursa olsun, o yeniyi fark etmiş ve eserlerinde buna dikkat çekmiştir.

b. İkinci nesil

Tanzimat'ın ikinci neslinin sanat anlayışı, "sosyal fayda"ya değil, "ferdî" duygulara dayanır. Onlar sanatı, ferdî ıstırapları anlatan estetik bir varlık olarak kabul etmişler, birinci neslin aksine, edebî türlerden nazmı ifade vasıtası olarak seçmişlerdi. Bu neslin iki mühim siması Abdülhak Hâmit ile Recaizade Ekrem, edebî eserde güzellik ve lirizm aramışlardır (Kaplan 1971: 5). Abdülhak Hâmit bir tenkitçi değil, bir sanatkârdır. Tiyatro ile şiire olan sevgisi ve yeni bir tiyatro ve şiir yaratma ihtiyacı, onu bu konudaki düşüncelerini ifade etmeye zorlamıştır. Hâmit'in tenkitle ilgili eserleri şunlardır: "Makber Mukaddimesi", "Duhter-i Hindu Mukaddimesi", "Nâkâfi" şiiri. Hâmit'e göre şiir, bir heyecanın, şiddetli bir duygunun ifadesidir ve tamamen ferdidir. O, bu düşüncesini "Makber Mukaddimesi"nde şöyle ifade eder:

> En güzel, en büyük, en doğru şiir, müthiş bir hakikatin tazyiki altında hiçbir şey söyleyememektir. İnsan bazen hatırına gelen hayali tanıyamaz, o kadar güzeldir. Zihninden uçan bir fikre yetişemez, o kadar yüksektir. Kalbinde doğan bir hissi bulamaz, o kadar derindir. Bu acz ile bir feryat koparır, yahut pek karanlık bir şey söyler, yahut hiçbir şey söyleyemez de kalemini ayağının altına alır ezer, bunlar şiirdir...

Burada tarif edilen şey, şiirin bir duygu patlaması olduğudur.

Hâmit'in "Makber Mukaddimesi"nde kullandığı "nâkâfi" kelimesi dikkat çeker ve eleştirilir. Bunun gramer bakımından yanlış olduğu söylenir. Bunun üzerine Hâmit "nâkâfi" redifli bir şiir yazarak onlara cevap verir. Bu şiirin ilk kıt'asını aşağıya alıyoruz:

> Evet tarz-ı kadîmi şi'ri bozduk herc ü merc ettik
> Nedir şi'r-i hakikî safha-i irfana derc ettik
> Bu yolda nakd-i vakti cem'-i kuvvet birle harcettik
> Bize gelmişti zîrâ mesleki ecdâd nâkâfî (Tansel 1953: 176)

Burada Hâmit kendisini eleştirenlere meydan okumaktadır. Hakiki şiirin ne olması gerektiği konusundaki düşüncelerini açıkça belirtmektedir. Hâmit'in tiyatro anlayışı da, herkesten farklı ve alışılmışın dışındadır.

> "Halkın rağbet ettiği, millî ahlâk ve âdetlerimizi gösteren Millî Tiyatro eserleri, herkesin bildiğini tekrarlamaktan başka bir şey yapmayan birer ahlâk risalesidir. Birçok örnekleri gibi İçli Kız da bu cinsten bir eserdir. Asıl millî tiyatro eserleri ise; seyircilere herkesin iyi bildiği kendi hayatlarını değil, tanımadıkları cemiyetlerin veya azınlıkların hayatlarını, İslâm veya Osmanlı tarihinin muhteşem olaylarını anlatan eserlerdir. Batıda pek çok bulunan bu tür eserler bizde henüz yoktur."

Hâmit, bu düşünceye uyarak Recaizade Ekrem'in *Atala*'sını, Vuslat ve İçli Kız'dan üstün bulur ve *Duhter-i Hindu*'yu bu görüşe örnek olarak yazdığını belirtir (Akyüz 1969: 4546). Burada şair, tarihî ve egzotik tiyatroyu, millî tiyatro olarak görmektedir.

Hâmit'in sanat anlayışında iki unsur ağır basmaktadır:

1) Empresyonizm: Hâmit'in şiir anlayışında empresyonist tenkidin unsurları görülür. 19. yy. sonlarında Batı dünyasında oldukça yaygın bir tavır olan bu görüş, Anatole France tarafından şöyle tarif edilmiştir: "İyi bir tenkitçi, şaheserlerin arasından kendi ruhunun maceralarını anlatan kimsedir." (Carloni Filloux 1963: 576)

2) İhtilalcilik: Hâmit'in bütün eserlerinde ihtilalci bir tavır hâkimdir. Fakat tenkitte bu tavır, en karakteristik bir şekilde "Nâkâfi" adlı şiirde göze çarpar. Hâmit bu şiirde eskiden beri süregelen kurallara, prensiplere meydan oku maktadır. Bu şiirde, kuralları hiçe sayan, yaptığı işin isabetli olduğuna inanan ve doğru yolda yürüdüğünden şüphesi olmayan, kendinden emin bir fikir adamının davranışı vardır.

Recaizade Ekrem, Tanzimat tenkidinin Namık Kemal'den sonraki ikinci önemli şahsiyetidir. Onun tenkidinin en önemli tarafı, Tanzimat edebiyatının estetiğini yapması, Muallim Naci ve taraftarlarına karşı yeni bir edebiyatı müdafaa etmesidir. Recaizade, ayrıca edebî görüşleri ve duyuş tarzı ile, Servet-i Fünun neslinin önderi ve hocası durumundadır. Ekrem'in tenkit eserleri şunlardır: *Talim-i Edebiyat,* "Zemzeme Mukaddimesi", *Takdir-i Elhan*. *Talim-i Edebiyat*, Ekrem'in Mülkiye Mektebinde hoca iken verdiği edebiyat ders notlarıdır. Recaizade burada edebî eserin unsurlarını inceler. "Zemzeme Mukaddimesi"nde şiirle ilgili düşüncelerini anlatır. *Takdir-i Elhan*'ı ise, Menemenlizade Tahir'in "Elhan" adlı şiiri üzerine yazmıştır. Burada "Elhan" şiiri üzerinde dururken o zamanki tenkit anlayışını eleştirir. Bu arada kafiye anlayışına yenilik getirir. O zamana kadar kafiye göz içindi. Yani kafiye ancak, Arap harflerinde aynı olan harflerle yapılabilirdi. Hâlbuki kafiye, ses benzerliğine dayanır. Göz için değil kulak içindir... Bu anlayışı Ekrem, ilk defa şiirimize getirmiş olur. Ekrem, eserde fikre önem verir ve her edebî eserin ruhu fikirdir, der. *Talim-i Edebiyat*'ı da fikirden hareket eden bir görüşe göre düzenler. Eserde Fransızca kitaplardan alınan bir sıralama takip edilir. Eser, iki kısım üzerine tertiplenmekle beraber sadece birinci kısım hâlinde yayımlanmıştır. Ekrem, edebiyatın gayesi üzerinde de durur. Ekrem'e göre "edebiyatta mantık iltizam olunmaz". Çünkü edebiyatın maksadı, "fikir, his ve hayalce olan mehasin ve bedayii" ortaya çıkarmaktır. Edebiyatın gayesinin, fikir terbiyesi, vicdan tasfiyesi, ahlakı güzelleştirme, zihni aydınlatma olduğu inkâr edilemezse de bir şair şiirini ahlâk dersi vermek için söylemez. Çünkü edebiyat "gayri ahlaki" değil "lâ-ahlaki"dir… Ekrem bu görüşüyle Namık Kemal'in eserde sosyal fayda arayan anlayışından ay-

rılmakta, edebiyatta estetik bir gaye aramaktadır. Onun bu görüşü Servet-i Fünuncular tarafından benimsenmiş ve devam ettirilmiştir.

Ekrem, edebî eserin ruhunun fikir olduğunu, üslubun haricî şekillerden ibaret bulunduğunu söyler ve güzelliğin sanayide zahirî heveslerle, edebiyatta ise zihin ile ölçüldüğünü kaydeder. Ona göre şiirin asıl gayesi güzelliktir. En güzel eserler insanı düşündürenlerdir, der. Bu düşünüş tarzı yenidir ve Avrupaidir. O, edebî eseri şekline göre değil muhtevasına göre değerlendirir. Böylece, şekli esas alan eski retorikçilerin görüşünden ayrılmış olur. Ekrem, estetik meselesini özü bakımından ele almıştır. Onun bu konudaki düşüncelerini şöyle gruplandırmak mümkündür: 1) Ekrem'e göre mahiyet bakımından bir güzellik vardır ve şiir ile tabiattaki bir varlığın güzelliği birbirinden farklı değildir. 2) Ekrem güzelliğin yalnız hisse dayanmadığını, fikir ile hissin birleşerek güzelliği meydana getirdiğini kabul eder. 3) Güzel olan herşey şiirin konusudur. Böylece şiirin konusu genişlemiş olur.

Ekrem'e göre, sözün latif ve ulvi olması için, tebliğ için kullanılan elfaz ve tabiratla muhtevanın birbirine uygun olması gerekir. O hâlde şiir bir bütündür ve onda vahdet aranmalıdır. Şiirde hakiki ulviyet ancak bu yolla elde edilebilir. Edebî eserlerde ve şiirde üç çeşit güzellik vardır: Fikrî (mehasin-i fikriyye), hayalî (bedayi-i hayaliyye), hissî (sünuhat-ı kalbiyye). Bunları, önemine göre şöyle sıralar: Hissî-hayalî-fikrî güzellikler.

Ekrem'e göre şiirde vezin ve kafiye şart değildir; her vezinli kafiyeli söz de şiir değildir. Buna göre mensur şiir kavramı ortaya çıkar ve şiir ile manzume birbirinden ayrılmış olur. Böylece Recaizade, estetik üzerinde düşünmüş, onu ayrıntılı bir şekilde ele almış ve sistemleştirmiştir.

Ekrem, Türk edebiyatında tenkit meselesine de temas etmiş ve bu anlayışı kısmen değiştirmiştir. O, şekle bağlı tenkit anlayışını reddetmiştir. Tenkidin gayet güç bir iş olduğunu ısrarla belirtmiş, tenkitle uğraşanların şu meziyetlere sahip olmaları gerektiğini ifade etmiştir: Küllî ihata, hakimane bir nazar, sür'at-i intikal, şairane tabiat, kalem kudreti, üslup güzelliği, bediaları teşhis, temyiz dikkati, fikir zarafeti, his rikkati... Bunlar, doğuştan gelen veya sonra dan kazanılan yüksek meziyetlerdir. Bunlara sahip olan tenkitçinin her devirde çok az olduğunu ilave etmiştir.

Ekrem'in "muhteva"ya ve bütünlüğe önem veren bu tenkit anlayışı, Servet-i Fünuncular tarafından devam ettirilmiş ve zamanla önem kazanmıştır. Kendi devirlerinde ise bu mesele, gelenekçilerle modernleşme taraftarı olanlar arasında zaman zaman şiddetlenen bir polemik konusu olmuştur (Ercilasun 1994: 54).

Son olarak, gözkulak kafiyesi meselesinin, Ekrem'in tenkit hayatındaki en mühim hadiselerden biri olduğunu belirtelim. Onun bu görüşü, Muallim Naci ve taraftarlarının hücumuna sebep olur; karşılıklı yayımlanan yazılar sonucunda Recaizade, hem Servet-i Fünun gibi önemli bir edebî topluluğun

kurulmasında aktif bir rol oynamış, hem de Türk şiirinde kulak kafiyesi anlayışının yerleşmesini sağlamıştır (Özön 1941: 360).

1880-1885 yıllarında Türk edebiyatında realizm başlar. Sami Paşazade Sezai, Nabizade Nazım realist görüşe uygun hikâye ve romanlar yazarken, bu edebiyat anlayışını tanıtıcı ve müdafaa edici yazılar da yayınlarlar. Bu arada ilk Türk pozitivist ve natüralisti Beşir Fuat da eserlerinde realizm ve natüralizm hakkında bilgiler verir. Mizancı Murat ise realizm akımından bahsetmediği hâlde çağdaşları olan Fransızların tenkidinden faydalanarak edebiyatımıza dair bazı tenkit örnekleri verir. Bu devrin karakteristik vasıfları, çağdaş Fransız realistlerini yakından takip etmeleri, "gayrışahsi" (objektif) bir edebiyat istemeleri, birtakım objektif değerlere dayanan ciddi bir tenkit anlayışına sahip olmaları ve bunu kısmen de olsa edebiyatımıza tatbik etmeye çalışmalarıdır.

Beşir Fuat, Tanzimat devrinin önemli bir ismidir. Onun tenkide getirdiklerini şöyle belirtebiliriz: 1) Beşir Fuat, edebiyatımızda realizmden ilk olarak bahseden, realizm ve natüralizm hakkında ilk temel bilgileri aşılamaya çalışan kimsedir. 2) İlk tenkitli biyografileri yazan; Emile Zola, Alphonse Daudet, Charles Dickens, Gustave Flaubert gibi Batılı ediplerden ilk defa bahseden Beşir Fuat olmuştur.

Beşir Fuat, düşüncelerinde hatalı noktalar bulunmasına rağmen, Türk fikir hayatına müspet ilim zihniyetini ve münakaşa adabını getirmeye çalışmıştır. Fikir hayatı için mühim olan bu değişiklik, onun tenkit eserlerinde de göze çarpar. O, şu meseleler üzerinde durur: Dil, edebiyat ve güzellik, edebî akımlar, edebî şahsiyetler.

Beşir Fuat, dili, "kendisine mahsus hayatiyeti olan canlı bir varlık" diye tarif eder. Gramercinin vazifesi kural koymak değil, mevcut kuralları tespit etmektir. Dilde sadeleşmede tutulacak yol, dile girmiş olan yabancı kelimeleri atmak değil, yabancı gramer kaidelerinden kurtulmak olmalıdır. Beşir Fuat'ın Türk edebiyatında yazılmış ilk tenkitli biyografi olan *Victor Hugo* adlı eseri, onun edebî ve felsefi inançlarını gösterdiği için mühimdir. Tenkit tarihimizde hayaliyyun-hakikiyyun (romantizm-realizm) münakaşası bu eserle başlar. Ayrıca bu kitabın Hugo'nun ölümünden bir ay sonra yazılmış olması, Avrupa'da henüz münakaşası yapılmakta olan Zola'dan ve natüralizmden bahsetmesi de Beşir Fuat'ın, Avrupa'daki edebî ve fikrî faaliyetleri yakından takip ettiğini gösterir. Beşir Fuat ilmi edebiyata tercih eder. Bir edip zekâ bakımından bir fen adamından üstün olsa bile insanlar, zekânın üstünlüğü ile değil medeniyete yaptıkları hizmet ile ölçülmelidir. Bir ilim adamı, bir edebiyatçıdan daha çok cemiyete hizmet eder. Ayrıca o edebiyatın da cemiyete hizmet etmesini ister. Beşir Fuat'a göre romantizm, edebiyatta hürriyet ve eskiyi yıkmak, kaideleri kırmak demektir ve bu bakımdan değerlidir. Realizm ve natüralizmin esasını

da, hayalden ve mübalağadan kaçınmak ve hakikati olduğu gibi anlatmak diye açıklar. Zola'yı tanıtarak natüralizmin dayandığı prensipleri verir. Bunlar gözlem ve tecrübedir. O hâlde roman da sadece dış dünyada gördüğünü tespit etmek değildir. Sanatkâr, hakikate uygun olması zaruri olan hadiseleri, kendine mahsus bir tarzda bir araya getirebilmelidir. Ayrıca o romantizmle realizmi karşılaştırırken güzel ile hakikatin mukayesesini de yapar. Güzel relatif ve geçici, hakikat mutlak, ebedî ve değişmezdir. Sanat, tabii olmak şartıyla hem güzeli, hem çirkini içine almalıdır.

Beşir Fuat edebî türleri de hakikat ölçüsüne göre ele alır. Roman, gerçek hayatın tarihidir, aynı şekilde, şiir de gerçeklerden bahsetmelidir. Hikâye ve romanda hayaller, şiirde hayaller, teşbihler ve edebî sanatlar, mübalağalı ve gerçeğe aykırı olmamalıdır. Teşbihleri tabii olan ve hakikate dayanan şiirler hangi dile tercüme edilirse edilsin hiçbir zaman değerlerini kaybetmezler. Beşir Fuat, şiirde ve romanda akla ve gözleme dayanan bir gerçek arar, edebiyata matematiği sokmayı teklif eder: Yani bir eserin faydası, içine aldığı ger çeklerin toplamı ile bu gerçeklerin önem derecelerinin toplamının çarpımına eşittir; mahzurları ise içine aldığı batıllar ile bu hurafelerin önem miktarı ile orantılıdır; o hâlde bir eserin hakiki kıymeti, bu iki miktarın arasındaki farka eşittir...

Beşir Fuat, eserde doğrudan doğruya teze gidilmesi görüşündedir. Bir iddianın ispatı için birtakım vakaların romana doldurulmasını doğru bulmaz ve bunun bir çeşit makyavelizm olduğunu söyler. Ayrıca natüralist romanın ahlakı bozduğu görüşünü kabul etmez. Ona göre bu çeşit romanlar fikirleri "ifsad değil belki irşad" ederler. Aşkı mabet hâline koyan "hayaliyyun" (romantizm) ürünleri, bu bakımdan daha zararlıdır. Realist romanın bir başka faydası da, gelecek nesillerin yapacağı sosyolojik araştırmaları kolaylaştıracak olmasıdır. Beşir Fuat, edebî şahsiyetler hakkında görüşler de ileri sürmüştür. Bunlar objektif hükümlerdir. O, yazarları hakikate yakınlıklarına göre değerlendirir. Victor Hugo, Voltaire, Emile Zola üzerinde durmuştur (Okay 1969: 160-172).

2. Edebiyatta realizm

Sami Paşazade Sezai, hikâye ve romanı ile romantizmden realizme geçiş noktasındadır. Fakat tenkitleri ile, realist bir edebiyatın ana hatlarını çizmektedir. Sezai gayrişahsî (objektif) bir edebiyat taraftarıdır. Türk edebiyatını bu bakımdan eksik bulur ve onun şahsiyetten (yani sübjektif olmaktan) uzaklaşarak değişmesini ister.

Ona göre, bir kavmin edebiyatının emin ve müstakil olması, ancak objektif olmasıyla mümkündür. Bir fikir, şair veya edibin şahsını değil ruhunu göstermelidir. Edebiyatta iki unsur olmalıdır: *Samimilik* ve *vuzuh*. Bunlar

da sanatkârın dehası ile gerçekleştirilebilen şeylerdir. Bunlara sa'y (çalışma) ve gayret de eklenmelidir. Çalışma, zekâ, tabiattan alınmış bir fikir birleşmeli ve olgunlaşmalıdır ki samimî ve vazıh eserler meydana gelebilsin. Edebiyatın vazifesi, beğenmek ve sevmek değil, beğendirmek ve sevdirmektir.

Mizancı Murat, Tanzimat tenkidinin önemli bir simasıdır. Tenkit meselesi üzerine ciddi olarak eğilmiştir. Onun üzerinde durduğu konular şunlardır: Edebiyatın mahiyeti ve gayesi, tenkidin mahiyeti, yazar ve eser hakkındaki değerlendirmeleri. Mizancı Murat'a göre edebiyat, bir kavmin hâl tercümesi (biyografisi) ve manevi hayatıdır. Edebiyat, medeniyet ve cemiyetlerin başlıca gelişme vasıtası, aynı zamanda aynasıdır. Fakat edebiyat bu vazifesini ancak, ahlaki olmak şartıyla gerçekleştirebilir. Ahlaki edebiyat, yalnız cemiyetin manevi hâllerini tasvir etmekle kalmamalı, millî emellere verdiği cazibeli şekil ve suretlerle geleceğe tesir etmeli, millî gayreti bir maksada doğru sevk ve tahrik etmelidir.

Mizancı Murat, Türk edebiyatını bu ölçülere göre inceler ve geri olduğunu belirtir. Sebepleri şöyle sıralar: Taklide düşkünlük, ahlaki edebiyata değer vermemek.

Mizancı Murat, edebî türleri de değerlendirir: Atasözleri bir cemiyetin manevi hayatını en güzel surette tasvir ederler. Edebî türler arasında ahlaki edebiyata en çok hizmet edebilecek olanlar romanlar ve hikâyelerdir. Edebiyatımızda aşkın yegâne konu olarak ele alınmasını tenkit eder ve eksik bulur.

O, tenkit üzerinde de durur. Ona göre tenkit, eski ve yeni edebiyatımızın en büyük eksiğidir. Edebiyat ve medeniyetler tenkit sayesinde gelişir, taklitten kurtulur, millî ve edebî kıymetlerin yaşamasını sağlarlar. Hâlbuki bizde tenkit yanlış olarak taarruzun müteradifi sanılıyor. Avrupa edebiyatında ciddi ve önemli bir tür olarak kabul edilen tenkit, Sainte-Beuve, La Harpe, Boileau, Voltaire gibi şahsiyetlerin yetişmesini sağlamıştır. Mizancı Murat Türk tenkidini dört safhada inceler: Şeyh Galib'e kadar, Şeyh Galip, Şeyh Galip'ten Namık Kemal'e kadar, Namık Kemal'den sonra... Eskiden eserlere tenkit nazarıyla bakılmamıştır. Mizancı Murat bir tenkitçinin özelliklerini şöyle sıralar: Nazar şiddeti, derinleşme kolaylığı, seçici bir bakış, fikir cevdeti, malumat genişliği, sürati intikal, tetkik şümulü, mana belagati, ifade fesahati, ahlak güzelliği, sanat camiiyeti, garaz ve menfaatten uzak olma... Bunlara malik olmadıkça eser tenkit etmek mümkün değildir. Mizancı Murat eser tenkitleri yapar. *Vatan Yahut Silistre*, *Vuslat*, *Sergüzeşt* üzerinde durur. Eserleri neredeyse bugünkü ölçülere göre inceler; yapı tipler, üslup gibi konular üzerinde durur (Emil 1971: 122-140).

Divan edebiyatına karşı olan ve yeni bir edebiyatın kurulmasını isteyen romantik ve realist nesillerin dışında, tutumları ılımlı olan, eskiyi tamamıyla reddetmeyen, Batı'yı da olduğu gibi taklide kalkmayan bir grup vardır ki biz bunları tamamıyla uygun olmamakla beraber "Edebiyatta Orta Görüş" adı altında toplamak istiyoruz.

3. Edebiyatta orta görüş

Bunları birleştiren özelliklerden birisi, yenilikte aşırıya giden Servet-i Fünunculara karşı ortak bir cephe almalarıdır. Fakat onlar, Servet-i Fünun edebiyatı ortaya çıkmadan da, öncekilerden ayrı vasıflar taşırlar. Bu grupta Ahmet Mithat ile Muallim Naci'yi sayabiliriz.

Ahmet Mithat, eserleri bakımından bazı cepheleriyle romantiklere, bazı cepheleriyle realistlere yaklaşır. Hayat görüşleri bakımından Osmanlı'ya has eski değerlerle batının ilim ve tekniğini birleştirmek ister. Dil konusunda tamamıyla sadelik taraftarıdır. Divan şairlerinden pek hoşlanmaz. Edebiyata bakış tarzı Namık Kemal'inki gibi faydacıdır. Fakat ihtilalci değildir, halkı aydınlatmak ister. Üslubu ve mizacı ile ondan ayrılır. Üslubu sade halk üslubudur, uygulamacıdır. Ahmet Mithat'a göre dilde sadeleşme olmalı, yabancı kurallar atılmalı, bir gramer yapılmalıdır. O, halka bu türü tanıtmak lazımdır, diyerek hikâye ve romanı tarif eder; bu eserlerde ahlaki gaye gözetilmesini ister. Zola'nın eserlerini Türk toplumu için gereksiz bulur. Zola felaketleri büyüterek yazmakta, bundan da idarecileri sorumlu tutmakta, zenginler ve kibarlar aleyhine yazmaktadır. Üstelik onun muaheze ettiği âlemin hiç birisi bizde yoktur. Onun için Zola'yı okumak gereksizdir (Kaplan vd.1979: 53-57).

Muallim Naci, Tanzimat içinde geleneksel görüşü temsil eder. Dil üzerinde geniş bilgisi olan Naci, kelime ve şekil tenkitleri yapmıştır. *Tercüman-ı Hakikat*'te çıkan tenkitleri zaman içinde fazla şekilci olduğundan ve teferruata kaydığından Ahmet Mithat da bundan hoşlanmamış, bir bahane ile Muallim Naci'yi gazetesinden uzaklaştırmıştır.

Naci'nin açtığı bu kelime tenkidi çığırına ilk tepkiyi Recaizade göstermiş, aynı yıl "Zemzeme Mukaddimesi"ni ve bir yıl sonra *Takdir-i Elhan*'ı yazarak asıl tenkidin bu olmadığını ifade etmiştir. Buna karşılık Mualllim Naci, *Demdeme*'yi yazarak Ekrem'e çatar. İş tamamen şahsiyete dökülmüş ve edebî tenkitten uzaklaşmıştır. Neticede Ekrem'le Naci arasındaki bu münakaşalar o devrin edebî neslinin ikiye ayrılmasına yol açar (Tansel 1953: 174).

Muallim Naci 1885'ten sonra yeni tarz edebiyatın tamamen aleyhine döner. Yenilik iddiasında olanların aslında yenilik yapmadıklarını ifade eder. Çeşitli milletlerin edebiyatlarından örnekler verir.

4. Dil ve retorik çalışmaları

Türk dili üzerinde düşünme, edebiyat tarihi, edebiyat antolojisi, edebî bilgiler ile ilgili çalışmalar Tanzimat'la başlar ve bu devrin önemli bir cephesini teşkil eder. Bunları şöyle sınıflandırabiliriz:

Dil ve lügat çalışmaları: Bütün Tanzimat yazarları dil üzerinde düşünmüşler, dilin edebiyatla yakın ilgisine dikkati çekmişler ve bu konuda çalışma yapmanın gerekliliğinden bahsetmişlerdir. Dilin edebiyattaki önemi, dilsiz edebiyatın olamayacağı, bir gramer ve bir lügat yapılması mecburiyeti hemen hemen bütün Tanzimatçılar tarafından kabul edilmiştir. Bundan başka bir de dilde sadeleşme meselesi ortaya çıkmış, bunun nasıl yapılması gerektiği üzerinde düşünceler ileri sürülmüştür. Bir kısım yazarlar bu düşünceleri uygulama safhasına dökerek lügatler meydana getirmişlerdir. Bu yazarlar aynı zamanda işin teorik tarafını da ihmal etmemişler, meydana getirdikleri lügatler dolayısıyla dil hakkında, dil ve edebiyat hakkında görüşlerini belirtmişlerdir. Bunların en önemlisi Şemseddin Sami'dir. *Kamus-ı Türki ve Kamus-ı Fransevi* gibi hacimli lügatler meydana getiren Şemsettin Sami, hem dil üzerindeki görüşlerini ortaya koymuş, hem de devrinin edebiyatı hakkındaki düşüncelerini belirtmiştir.

Şemsettin Sami'ye göre lügat, bir dilin hazinesidir. Dünyada hiç kimse kendi dilinin bütün kelimelerini ve kurallarını aklında tutamaz. Bu kurallar unutulursa dil zaman içinde çöker. Dili bu çöküşten koruyacak olan şey, yalnızca edebiyattır. Bir kamus ve bir gramer kitabı yapmak lâzımdır. Bu iki kitap edebiyatın esasıdır... Şemsettin Sami bu görüşlerini belirttikten sonra Türkçeyi tarif etmiş ve tarihî gelişmesini anlatmıştır (Kaplan vd. 1979: 299-301). Tanzimat devrinde Şemsettin Sami'den başka lügat yazarı olarak Ahmet Vefik Paşa (*Lehçe-i Osmanî*) ve Muallim Naci (*Lügat-ı Naci*) sayılabilir.

Burada 1895 yılından itibaren Necip Asım'ın dil üzerindeki çalışmalarından ve dikkatlerinden bahsedilebilir. Fakat bu çalışmalar Orhun Abidelerinin okunmasıyla ve Türkçe olduğunun açıklanmasıyla ilmî bir boyut kazanmıştır. Türk dili tarihi ile ilgili olan ve edebî tenkitten farklı bir mahiyet kazanan bu konuyu, zaten çok geniş bir alana yayılan konumuzun dışında tuttuk.

Retorik çalışmaları: Tanzimat'tan itibaren edebiyat tarihi, antoloji, edebî bilgileri içine alan kitaplar, biyografiler yazılmıştır. Bu konuda bir fikir vermek için şu eserleri saymak mümkündür: *Harabat Mukaddimesi* ve *Harabat* (Ziya Paşa), *Nümune-i Edebiyat-ı Osmaniyye* (Ebüzziya Tevfik), *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniyye* (Abdülhalim Memduh), *Kudemadan Birkaç Şair* (Recaizade), *Talimi Edebiyat* (Recaizade), *Osmanlı Şairleri* (Muallim Naci), *Esa-*

mi (Muallim Naci), *Istılahat-ı Edebiyye* (Muallim Naci), *Victor Hugo* (Beşir Fuat), *Mebani'l- İnşa* (Süleyman Paşa), *Belagat-i Osmaniyye* (Ahmet Cevdet Paşa), *Mizanü'l-Edeb* (Diyarbakırlı Sait Paşa), *Osmanlı Edebiyatı Nümuneleri* (Mehmet Celal), *Sicill-i Osmani* (Mehmet Süreyya).

Tanzimat'taki edebiyat çalışmaları konusunda söylenecekler, elbette bu kadarla sınırlı değildir. Fakat retorik de edebî tenkitten farklı olan, ayrı bir çalışma ve dikkat gerektiren bir disiplindir. Dolayısıyla burada genel bir bilgi vermekle yetinilmiştir.

Servet-i Fünun Devresi (1896–1901) ve sonrası (1901-1908)

Servet-i Fünun edebiyatına kadar eski edebiyatın düşünce dünyası yıkılmış, yeni bir dünyanın kapıları açılmıştır: Yeni bir edebiyatın prensipleri ortaya konulmuş, yeni edebî türler belirlenmiş, onlara örnekler verilmiş, dil üzerinde düşünülmüştür. Bütün bu meseleler, örnekleriyle, tartışılarak, yorumlanarak ele alınmıştır. Buna rağmen tenkit henüz ciddî ve devamlı bir tür olmaktan uzaktır. Münferit, ârızi ve tesadüfidir. Ancak eski edebiyatı ret, yeni edebiyatı ve edebî türleri tanıtma ve müdafaa için başvurulan bir konudur.

Servet-i Fünun Topluluğunun meydana gelişinde 1895 yılında ortaya çıkan bir tartışmanın önemli bir rolü vardır. *Malumat* dergisi 1895 sonlarında Hasan Asaf adlı bir genç şairin "Burhanı Kudret" adlı bir şiirini yayınlar. Şiirdeki "muktebes" ile "abes" kelimelerinin kafiyesi, geleneğe bağlı olanlar tarafından şiddetle tenkit edilir. Bu arada Recaizade'nin şahsına da hücum edilir. "Muktebes-abes" polemiğinin edebiyat tarihimizde önemli bir yeri vardır.

Bu tartışma, eskiyeni çatışmasında bir dönüm noktası olmuştur. Eski edebiyat taraftarları karşısında yeni bir cephe oluşturmak isteyen Recaizade, bu polemikten sonra harekete geçer. Onun teşebbüsleri ve bazı olayların da yardımıyla bir grup genç, *Servet-i Fünun* dergisinde bir araya gelirler.

Servet-i Fünun Devresi edebiyatta olduğu kadar tenkitte de önemli bir devreyi meydana getirmiştir. Tenkidin mahiyeti üzerinde geniş olarak durulmuştur. Bu görüşler kısaca şöyledir: Tenkitçinin görevi bir eserin kusurlarını ortaya koymak değil, edebî değerini ve mahiyetini göstermektir. Tenkit, nazım veya nesir gibi bir sanattır. "Müntekid denilen sanatkâr", yazarlarla değil, okuyucu ile yakınlık kurmalıdır. Tenkit bir çeşit şerh etme ve açıklama, genişletme ve aydınlatmadır. Hayat için edebiyat ne ise, edebiyat için de tenkit odur. Edebiyat hayatın, tenkit de edebiyatın romanıdır. Bu yüzden tenkit mutlak kurallara bağlanamaz; samimi ve şahsi hükümlere dayanır. Tenkitte bir eseri "anlamak" değil "hissetmek" gerekir. Tenkit, edebî eserin muhtevasını ve bütünlüğünü şahsi zevke göre değerlendirebil-

mektir. Tenkidin asıl ölçüsü "zaman"dır; zevk, güzellik gibi unsurlar, şahsi ve izafi olduklarından tenkitte sağlam ölçüler olamazlar. Zaman ise ebedîdir. Çünkü eserin gerçek değeri, ancak zaman karşısında dayanmasıyla belli olur. (bk. Ercilasun 1994: 240)

Servet-i Fünuncular estetikten başka dil ve üslubun da felsefesini yapmışlardır. Yeni fikir ve hisleri ifade edebilmek için yeni bir dil ve üslup lazım geldiğini belirtmişler ve yeni bir üslup aramışlardır. Ayrıca taklit meselesine eğilmişler, sanatta ve edebiyatta taklit konusunu derinlemesine incelemişlerdir. Onlar edebiyatımıza bütün özellikleriyle romantik tenkidi getirmişlerdir. Edebî tenkit ve teoride kurallardan kaçınmışlar, tenkitte mutlak prensipler koymamışlar, şahsiyete ve intibaya dayanan hükümler vermekte ısrar etmişlerdir. Bu tavır ise empresyonist tenkidin esasıdır.

Servet-i Fünun dergisinde pek çok tenkit ve edebiyat meseleleriyle ilgili makale yayımlanır. Servet-i Fünuncuların hemen hepsi bu konuda yazı yazarlar. Bunlar Ahmet Şuayp, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Cenap Şahabettin, Halit Ziya, Tevfik Fikret, Süleyman Nazif (İbrahim Cehdî), Ahmet Hikmet, İsmail Safa, Süleyman Nesip, Ali Ekrem (Ayın Nadir), Ahmet Reşit (H. Nazım)'tir. Bunlar arasında, sırf tenkitle uğraşan ve ciddi bir münekkit olarak tanınan **Ahmet Şuayp**'ın önemli bir yeri vardır. Ahmet Şuayp; Hippolyte Taine ve Gustave Flaubert üzerindeki araştırmaları, Servet-i Fünun yazarları hakkında yaptığı tenkitler, Fransız basınındaki edebî tenkit ve polemikleri çok yakından takip eden ve onları *"Esmar-ı Matbuat"* adı altında tanıtan yazılarıyla, oldukça objektif ve Batı kaynaklarına dayanan, fakat hükümleri bakımından orijinal olan tenkitler vermiştir. Edebiyatta "gayrişahsiyet" (objektivizm) meselesi üzerinde en açık şekilde duran ve "gayrişahsi" (objektif) bir edebiyat yaratamadıkları için Servet-i Fünuncuları tenkit eden de yine odur. Bu itibarla Ahmet Şuayp'ın yazıları, gerek hacim, gerek muhteva bakımından Serveti Fünun tenkidi içinde çok mühim bir yer tutar.

Servet-i Fünun'un mühim simalarından biri olan **Mehmet Rauf**'un tenkitle ilgili yazıları bir hayli yekûn tutar. Oldukça çeşitli konular üzerinde duran Mehmet Rauf'un en mühim özelliği, tenkitte şahsi hükümleri, yani bir çeşit sanatkâr tenkidini müdafaa etmesidir. Yazdıklarının objektif hükümler olmadığını, kendi şahsi intibaları olduğunu sık sık tekrar eder. Mehmet Rauf'un en mühim yazıları, Türk ve Batı yazarları ve onların eserleri üzerindeki şahsî görüşlerini belirttiği "Tetkikat-i Edebiyye"lerle Batı tenkidinin tarihini anlattığı "Tekâmül-i Tenkid" adlı yazı serisidir. Bunlarda, genel olarak Batı tenkit tarihi hakkında bilgiler verilmektedir. Ayrıca konu hakkında yazarın görüş ve tenkitleri de dikkati çeker.

Hüseyin Cahit, Servet-i Fünun topluluğunun sözcüsü ve müdafaacısı durumundadır. Onun tenkitlerini iki grupta toplamak mümkündür:

Tercümeler, polemikler... Tercümelerin büyük bir kısmı Hippolyte Taine'in *Philosophy de l'Art* adlı kitabından yapılmıştır ve "Hikmet-i Bedâyie Dâir" adı ile seri hâlinde dergide yayımlanmıştır. Bunlar estetik ve sanat, gaye-i hayalî, taklit ve deha gibi konular üzerinde yazılmışlardır. Ayrıca sembolizm, dekadizm, parnasizm gibi edebî akımlar ve bu akımlara mensup şair ve yazarlar hakkında da tercümeleri vardır. Bu tercümelerin bir özelliği de, muarızlarına cevap vermek için kaleme alınmış olmalarıdır. Hüseyin Cahit, birtakım meseleleri bu tercümeler vasıtasıyla açıklamış ve meselâ dekadizmin meydana geliş sebeplerini açıkladıktan sonra onun yalnız Fransız edebiyatına ait bir meslek olduğunu, bizim edebiyatımızda dekadanlığın mümkün olmadığını, çünkü dekadizmi yaratan şartların mevcut bulunmadığını anlatmıştır. 1896-1901 yılları arasında yaptığı polemikleri de *Kavgalarım* adı altında toplamıştır.

Servet-i Fünunun devamlı tenkitçilerinden biri de **Tevfik Fikret**'tir. Onun, "Musahabe-i Edebiyye" başlığı altında çıkan tenkitlerinden şiir, vezin ve dil anlayışını belirtenler bilhassa mühimdir. Fikret, şiirin şekilden çok hissî ve fikrî güzelliğe dayanması meselesi üzerinde durmuş, nesre yaklaşan nazım tarzını müdafaa etmiş, karışık aruz kalıplarının ve şiirde vezin değiştirmenin daha ahenkli olduğuna inanmıştır.

Cenap Şahabettin, Halit Ziya, Süleyman Nazif, Ahmet Hikmet ve İsmail Safa'nın Servet-i Fünun'da çıkan tenkitleri, yukarıdakilere nisbetle daha azdır. Cenap daha çok üslup ve vezin üzerinde durur, edebiyat ve üslupların değişmelerini "tekâmül" nazariyesiyle açıklar, bu bakımdan Servet-i Fünun'da "zaman"dan en çok bahseden Cenap olmuştur. Halit Ziya'nın Alphonse Daudet gibi realist yazarları tanıtan yazıları ile dil hakkındaki makaleleri zikredilebilir. Onun Hikâye adlı incelemesi, romanın Batı'daki tarihini ve roman estetiğini anlattığı için *Servet-i Fünun*'daki makalelerinden daha önemlidir. Süleyman Nazif, edebiyat ve üslupların tekâmülünü ele almış, fakat Cenap kadar teferruatlı bir şekilde üzerinde durmamıştır. Ayrıca o, edebiyatlar arasında benzer noktalar bulunduğuna dikkati çeker ve bu benzerliklerin taklit demek olmadığını söyler. Ahmet Hikmet edebiyatların gelişmesinde taklit ve iktibasın mühim rolü olduğunu kabul eder ve bunu yazılarında, diğerlerinden daha etraflı olarak işler. O, taklit devresinden sonra edebiyatın millîleşeceğine inanır. Bu görüşüyle âdeta millî edebiyat devresindeki kendi fonksiyonunu da hazırlamış olur. İsmail Safa, tenkitlerinde, şiir hakkındaki görüşlerini söyler. *Servet-i Fünun*'da tenkitle ilgili bir makalesi bulunan Süleyman Nesip'in bu yazısı, muarızlarına cevap vermek maksadıyla yazılması, Servet-i Fünuncuların sanat ve edebiyat anlayışlarını belirtmesi bakımından mühimdir ve topluluğun edebî beyannamesi hükmündedir. Ayın Nadir'le H. Nazım'ın durumları büsbütün farklıdır.

Onlar başlangıçta Servet-i Fünun topluluğuna katılmışlar, sonra ondan ayrılmışlar, daha sonra (1901'e doğru) yine dergide yazmaya başlamışlardır. Bu bakımdan dergideki yazılarda da bu muhalif durumları hissedilir. Ayın Nadir'in tenkitlerinde tarif ve kaidelere bağlılığı, H. Nazım'ın her esere üslup açısından bakması, bizdeki eski tenkit anlayışından gelen vasıflardır ve Servet-i Fünuncuların tenkit anlayışına zıttır. Servet-i Fünuncular tenkitte hüküm ve kurallardan uzak olmakta ve eser tenkidinde her eserin öncelikle üslûbuna değil, bütünlüğüne dikkat etmekte ısrar etmişlerdir. Tanzimat'ta Ziya Paşa ile başlayan düalizm, Servet-i Fünun'da Ayın Nadir ve H. Nazım'la devam etmiştir (Ercilasun 1994: 245-246).

Görülüyor ki Servet-i Fünuncular tenkit meselesi üzerinde gayet geniş ve ciddi bir şekilde durmuşlar, ona en az diğer edebî türler kadar yer ve değer vermişlerdir. Şu hâlde Türk tenkit tarihi içinde Servet-i Fünuncuların esas mevkii, tenkide bir edebî tür haysiyeti kazandırmalarıdır. Servet-i Fünun tenkidinde, 19. yüzyılda Avrupa'da revaç bulan romantik tenkidin bütün özellikleri görülür. Bu özellikler şunlardır:

1) Edebî tenkit ve teoride kurallardan kaçınma: Avrupa'da neoklasik tenkidin aşırı kuralcılığına tepki olarak doğan romantik tenkit, genel manasıyla hissî tarafı ağır basan bir baş kaldırma ve isyan hareketidir. Servet-i Fünuncular da, Batı'daki romantik tenkitçiler gibi, tenkitte mutlak prensipler koyma makta, şahsi görüşe ve intibaya dayanan hükümler vermekte ısrar etmişlerdir. Tenkidin bir sanat, tenkitçinin de bir sanatkâr olduğu görüşü, romantik tenkit sonucunda Avrupa'da yayılan ve Servet-i Fünuncular tarafından da benimse nen empresyonist tenkidi yaratmıştır.

2) Sanat için sanat anlayışı: Romantik tenkidin sanata ve şahsiyete fazla değer vermesi, sanatı sosyal muhtevadan uzaklaştırmış ve "sanat için sanat" görüşüne yol açmıştır. Demek ki Servet-i Fünuncuların da aynı görüşe sahip olmaları, yalnız devrin siyasi şartlarından ve kendi mizaçlarından ileri gelmez; yakından takip ettikleri Batılı romantik tenkitçilerin sanat hakkındaki görüşlerinden de kaynaklanır.

3) Devirlerin farklılığı ve "tekâmül" anlayışı: Romantik tenkidin bir özelliği de, devirlerin birbirinden farklı olduğuna ve "tekâmül" anlayışına inanmaktır. Aynı şekilde Servet-i Fünuncular da"zaman" kavramını edebî bir ölçü olarak çok kullanmışlar; zaman içindeki tekâmül ve tarihî şartlara değer vermişler, üsluplarda, sanat ve edebiyat anlayışlarındaki ayrılıkları, "zaman"ın değişmesiyle izah etmişlerdir.

4) Tenkidin diğer ilimlerle ilgisi: 19. yüzyılda Avrupa'da tenkitle biyografi, psikoloji ve sosyal şartlar arasındaki yakınlıklar önem kazanmış, bu suret le tenkit, tartışılan popüler bir tür haline gelmiştir. Yüzyılın sonunda bütün Avrupa ülkelerinde görülen bu çok yönlülük ve karışıklık, birbirine zıt ve birbirinden tamamen ayrı tenkit anlayışlarının doğmasına yol açar. Bunların en mühimleri empresyonist, biyografik ve tarihî tenkit anlayış-

larıdır. Bir tenkitçi, çoğu defa bu tenkit tarzlarının birden fazlasını benimseyip kullanmıştır. Bu durum, Fransız edebiyatı vasıtasıyla Servet-i Fünun tenkidine de geçmiştir (Ercilasun 1994: 244).

Servet-i Fünuncuların Türk tenkidine getirdiklerini şöyle ifade edebiliriz:

1) Tenkidi "edebî bir tür" haline getirmişlerdir.

2) Batılı tenkitçileri yakından takip etmişler ve Batı tenkit metotlarını tanıtmışlardır.

3) Tanzimat'tan beri devam eden edebiyata bakış tarzını değiştirmişler, onu sosyal fayda prensibine göre ele almamışlar, estetik bir varlık olarak görmüşlerdir.

4) Avrupai bir şiir ve roman estetiği yaratarak, kendilerinden sonrakilere tesir etmişlerdir.

5) Edebiyat üzerindeki tartışmalara esneklik kazandırmışlardır. Bir devirde yalnız tek çeşit edebiyat olmadığını tekrarlamışlar, edebî çevrelere kabul ettirmişlerdir. Bu suretle kendilerinden sonra da devam eden tartışmalar, hiç olmazsa bir devirde birden fazla edebiyat çeşidinin var olduğu kabul edilerek yapılmıştır (âlî edebiyat, adi edebiyat gibi).

6) Edebiyatı ve tenkidi bir tür ve mesele olarak ele almış, incelemiş, edebiyatımızda bu meselenin bir tür olarak kabul edilmesini sağlamış, edebiyat ve tenkit geleneğini başlatmış, devamlılığını sağlamışlardır.

7) Kendilerine objektif olarak bakmayı bilmişlerdir. Yazılarında kendi eksikliklerini belirtmişler, zamanla bir değişme ihtiyacı duymuşlar ve yazılarında bu hususu ifade etmişlerdir. Dil ve üslupta, kelime seçiminde aşırıya kaçmaları, bilinmeyen kelime ve terkiplere yer vermeleri, konu seçiminde hep aşkı alarak sınırlı kalmaları, hayatı eserlerinde yansıtmamaları gibi hususlarda kendilerine çok ciddi tenkitler yöneltmişlerdir. (bk. Ercilasun 1995: 45).

Servet-i Fünuncuların, bütün yeniliklerine rağmen birtakım kusur ve eksiklikleri de vardır. Bir kısmını kendilerinin de belirttikleri bu eksiklikler üzerinde durmak istiyoruz:

1) Servet-i Fünuncular Batı tenkidini yalnız Fransızlar yolu ile takip etmişler, Romantik tenkidin doğduğu, geliştiği ve birçok ünlü ismin yetiştiği Alman tenkidiyle tanışmamışlardır. Buna, Fransızca bilmeleri ve Saint-Beuve'ün 19. yüzyılda Avrupa tenkidinde yarattığı popülarizm ve canlılığın yaygın bir şekilde Batı'da yaşanması gibi sebepler, mazeretler gösterilebilir. Bu suretle o zamana kadar edebiyatımızda ve sosyal hayatımızda görülen Fransız tesirini kıramamışlardır.

Fakat bu durum, yalnız bu devrede böyle olmuştur. Cumhuriyet Devrinde onlar da dünya edebiyatlarını takibe başlamışlardır. Hüseyin Cahit, Batı klasiklerini ve temel kitapları tercüme etmiş; 1930'dan sonra yayımladığı *Fikir Hareketleri*'nde, Ahmet İhsan ise *Servet-i Fünun* dergisinde Hint, Çin

ve Japon edebiyatlarından örnekler tanıtmışlardır. Böylece edebiyatımızda yaygın olan Fransız tesirini kırmaya ve dünyaya açılmaya gayret etmişlerdir.

2) Servet-i Fünuncular edebî teori üzerinde geniş olarak durmuşlar, fakat yazar ve eser tenkidinde zayıf kalmışlardır. Yazar ve eser tenkidi yaparken, yazarın hayatı ve çevre şartları gibi tarihî ve sosyal bilgilere ağırlık vermeleri, yani eserin dışındaki hususlarla meşgul olmaları, eser ve yazarla ilgili şahsi intibalarına fazlaca yer vermeleri (empresyonist tenkit) hep çağlarının, yani romantik tenkidin özellikleridir.

3) Servet-i Fünuncular dil ve üslupla ilgili düşüncelerinde yanlış bir yol takip etmişlerdir. Onlar yeni hayal ve fikirlerin yeni bir dil ve üslupla ifade edilebileceğini söylemişlerdir. Bu, bir dereceye kadar doğrudur. Elbette yeni duygu ve düşünceler, yeni bir dil ve üslupla ifade edilmelidir. Fakat bu yeni üslubu; yeni ve anlaşılmaz kelimelerle değil, mevcut kelimelerle ve kelime icadında aşırıya girmeden yaratmaları gerekirdi ve bunu yapabilirlerdi. Fakat onlar, her yeni hayal ve fikir için yeni kelimeler ve terkipler yaratmak istediler, dolayısıyla anlaşılmaz bir ifade tarzı yarattılar.

4) Servet-i Fünuncular, tenkit ve edebiyat anlayışlarında, göründükleri kadar yekpare bir grup değildirler. Aralarında, önemli sayılabilecek görüş ayrılıkları bulunmaktadır. Nitekim bu farklılıklar, onların beş yıl kadar kısa bir süre sonunda dağılmalarına sebep olmuştur. Bundan sonra bir daha bir araya gelememişlerdir. Ali Ekrem'le Ahmet Reşit, kaide ve tariflere bağlılıkları ile bir çeşit, yeni içinde geleneği temsil ederler. Empresyonist tenkit taraftarı olan Mehmet Rauf'la, objektif bir tenkit ve edebiyat isteyen, hatta bu hususta Taine'i bile tenkit eden Ahmet Şuayp da önemli örneklerdir.

5) Servet-i Fünuncular, taklit hakkındaki görüşleri ve eserlerinde işledikleri alafranga tipler ve konular dolayısıyla, muarızları tarafından taklitçilikle suçlanmışlardır. Bize göre, bu durum, onların taklit hakkındaki düşüncelerinden değil, üslup hakkındaki tutumlarından ileri gelmektedir. Onların, Fransızca hayalleri benimseyerek bu hayallerin benzerlerini Türkçede yaratmaya çalışmaları, bunun için de, kullanılmayan Farsça ve Arapça kelimelere baş vurmaları, cümle kuruluşunda Fransız sentaksının etkisinde kalmaları gibi konular haklı olarak tenkit edilmiş ve taklitçilikte aşırıya kaçtıkları inancına yol açmıştır.

6) Servet-i Fünuncular bedbin ve hasta bir nesildirler; bedbin ve hasta bir duyuş tarzına sahiptirler. Buna sebep de onların inançsızlıkları ve tarihî bir perspektiften yoksun olmalarıdır. Estetiği bir din gibi algılayan Servet-i Fünuncular yazılarında bunu, cemiyetten ve tarihî boyuttan uzak, soyut bir şekilde işlerler. Estetiği ve edebî tenkidi, edebiyatı bir tekâmül içinde görürler. Fakat bunu, tarihî bir akış içinde inceleyemedikleri için, edebiyatın sosyal, siyasi ve millî boyutlarını da fark edemezler. Kendileri de sosyal, siyasi, millî duygu ve düşünceler kazanamamışlardır. Bu bakımdan

eserlerinde derinlik görülmez. Sanat ve estetik konusunu derin ve ciddi bir şekilde işlemelerine rağmen, tarihten uzak, tek başına bir mesele olarak ele almışlar, zengin bir tarih duygusu ile birleştirememişlerdir. Çünkü onların mizacına hâkim olan tek ve derin duygu, kaçıştır. Onlar, içinde yaşadıkları toplumun siyasî ve sosyal gerçeklerini tam olarak algılayamamışlar ve bu gerçeklerden kaçmışlardır.

Servet-i Fünuncuların bütün bu eksikliklere rağmen, Türk tenkidine getirmiş oldukları hususlar, romanda ve şiirde yaptıkları yeniliklerden az değildir. Bir bakıma onların tenkidi, kendi getirdikleri edebî yeniliğin müdafaası olmuştur. (bk. Ercilasun 1995: 5-7).

Servet-i Fünun dışı tenkit

Servet-i Fünun topluluğunun oluştuğu yıllarla onu takip eden yıllarda, bu grubun dışında geniş bir edebiyat faaliyeti göze çarpar. Bu faaliyet ve şahsiyetleri, edebiyat ve tenkit görüşlerindeki ayrılıkları da göz önünde tutarak, şu başlıklar altında değerlendirebiliriz: 1) Servet-i Fünun hareketine karşı olanlar, 2) Klasikler tartışması, 3) Yeni bir şiir görüşü ve Mehmet Emin, 4) *Türk Gazetesi* etrafındaki tartışma, 5) *Çocuk Bahçesi* dergisindeki tartışma.

1) Servet–i Fünun hareketine karşı olanlar: Bunlar homojen bir topluluk meydana getirmezler. Bu şahsiyetleri birleştiren özellik, Servet-i Fünun topluluğunun getirdiği yeniliklere karşı olmaktır. Onlar Servet-i Fünuncuların Türk edebiyatına getirdikleri yeniliklerin aslında yenilik olmadığını, taklit olduğunu söyleyerek onu eleştirenlerdir. Bunlar arasında Ahmet Mithat, Ali Kemal, Ahmet Rasim sayılabilir.

Servet-i Fünuncularla karşıtları arasındaki ilk tartışma, Ahmet Mithat'ın bir yazısı ile başlar. 27 Haziran 1312 tarihinde *Mektep* dergisinde Cenap'ın "Terane-i Mehtab" adlı şiiri neşredilir. Bu şiirde geçen "saat-ı semen-fam" terkibi, muarızları kızdırır. Cenap'a hücum eden yazılar yazılır. Bunların en önemlisi Ahmet Mithat'ın "Dekadanlar" adlı yazısıdır. Ahmet Mithat, *Sabah* gazetesinde çıkan bu yazısında Servet-i Fünuncuların hareketinin bir geriye dönüş olduğunu söyler, onları edebiyatı geriye götürmekle suçlar ve özellikle Cenap'ı taklitçilikle itham eder. Cenap bu yazıya "Dekadizm Nedir?" adlı yazı ile cevap verir. Bu tartışmaya İsmail Safa, Süleyman Nesip, Ahmet Hikmet, Şemsettin Sami, Hüseyin Cahit ve Samih Rıfat (*İkdam*'da) da katılırlar. Bir süre sonra Ahmet Mithat Tarik gazetesinde "Teslim-i Hakikat" adlı bir yazı yazarak ve "Benim Cenap ve Halit Ziya Beylere bir sözüm yok" diyerek önceden söylediklerini geri almıştır.

Servet-i Fünun topluluğuna karşı olanlardan biri de **Ali Kemal**'dir. Gazeteci ve fikir adamı olan Ali Kemal, Muallim Naci'nin edebiyat anlayışına bağlıdır ve Servet-i Fünuncuların karşısında yer alır. Muallim Naci gibi dil

konuları üzerinde durmuş, 1897 yılında *İkdam*'da çeşitli makaleler yazmıştır. Bu yazılarında kelime ve terkipleri, gramer bakımından ele almış ve yanlışlıklarını belirtmiştir. Servet-i Fünun topluluğunun kurulması, Ali Kemal ve Ahmet Rasim'le Hüseyin Cahit arasında bir polemiğin başlamasına sebep olur. Ali Kemal, bir taraftan Servet-i Fünuncuların edebî faaliyetlerini tenkit ederken, diğer taraftan modern Fransız edebiyatını tanıtan yazılar yazmıştır. Ali Kemal bu yazılarını sonradan *Paris Musahabeleri*, *Sorbon Darülfünununda Edebiyat-ı Hakikiye Dersleri* adlı eserlerinde toplamıştır.

Ali Kemal, yeniye karşı olmayı daha sonraki yıllarda da sürdürür. İkinci Meşrutiyet Döneminde bu durum daha da katı bir hal alır. Ali Kemal, Millî Edebiyat aleyhinde faaliyet gösterir. Millî edebiyatçıların Türkçülük görüşüne karşılık o, Osmanlıcılık anlayışını savunur. Ali Kemal, fikir aleyhtarlığını, Gökalp'ın şahsıyla özdeşleştirir. Mütareke döneminde işgal kuvvetleriyle birlik olmaya kadar varır. *Peyam-ı Sabah* gazetesinde Türkçüler aleyhinde yazmayı devam ettirir. Bu arada tenkitleri, edebî alandan çoktan çıkmış, siyasî bir boyut kazanmıştır. Önce Ziya Gökalp aleyhine yazarken, daha sonra Millî Mücadele, Atatürk aleyhinde yazar. Nihayet bu faaliyetlerini hayatıyla öder. İstanbul'dan Ankara'ya doğru getirilirken İzmit civarında halk tarafından linç edilir.

Ahmet Rasim, devrinin en çok okunan yazarlarındandır. Millî kültür ve geleneklere bağlı olarak yetişmiş; Fransızcayı sonradan öğrenerek Batı edebiyatını tanımıştır. O da Ahmet Mithat gibi yerli bir edebiyata taraftardır. Bu yüzden Servet-i Fünun hareketinin dışında kalarak bu topluluğu kozmopolit ve taklitçi bulanlar arasında yer almıştır. Hiçbir memuriyete girmeyerek hayatını kalemiyle kazanması da, onun halkın anlayacağı bir şekilde sade ve gösterişsiz yazmasında rol oynamıştır.

Ahmet Rasim, Servet-i Fünuncuların şiir anlayışlarını ve alafranga terkiplerini, alaylı bir dille tenkit eden yazılar yazmıştır. Bunların bir kısmı "Muharrir, Şair, Edip adlı hatıratıyla *Şehir Mektupları* adlı eserinde yer almaktadır. Bu yazılar edebî tenkitten çok polemik havasındadır ve mizahi bir karakter taşımaktadırlar. Ahmet Rasim "dekadan" ve"dekadanlık" kelimeleri üzerinde birtakım kelime oyunları yapmış ve bu suretle Servet-i Fünuncuları hafife almıştır. Ahmet Rasim bir yazarın millî zevke uyması gerektiği konusunda ısrarla dur muştur.

2) Klasikler tartışması (1897): 1897 yılında ortaya çıkan ve diğer meselelerden bağımsız olan bir tartışmadır. 1897 yılının Eylül ayında başlamış ve üç ay kadar sürmüştür. Bu tartışma, klasikler tartışmasının başlangıç dönemini teşkil eder.

Tartışma Ahmet Mithat'ın "Müsabaka-i Kalemiyye İkram-ı Aklam" adlı yazısıyla başlar. Tartışmaya katılan yazarlar şunlardır: Ahmet Cevdet, Cenap Şahabettin, Necip Asım, İsmail Avni, Hüseyin Daniş, Ahmet Rasim, Hüseyin Sabri ve Sait Bey. Tartışmada klasiklerin değeri, tercüme ihtiyacı, tercümede karşılaşılacak güçlükler, bizde klasik dönem bulunup bulunmadığı

gibi konular üzerinde durulmuştur. Burada bu konuda ayrıntılı bir çalışma yapan Ramazan Kaplan'ın hükmüne yer verelim:

> "Klasikler tartışması, tartışılan konulardaki anlaşma noktaları ve oranları ne olursa olsun, özellikle edebiyat felsefesi içinde ele alınabilecek eseryazar ilişkileri, edebî eserde güzellik problemi gibi konulardaki görüşlerle, gerçekten doyurucu ve renkli bir tartışmadır. Klasiklerin çevirisinde dile getirilen güçlükler ve bu konuda yapılması gerekenler ise, bugün de, genel çeviri problemlerinde geçerli olan görüşlerdir." (1998: 63).

3) Yeni bir şiir görüşü ve Mehmet Emin (1897): 1897'de **Mehmet Emin**'in "Anadolu'dan Bir Ses yahut Cenge Giderken" adlı şiiri Selanik'te çıkan *Asır* gazetesinde yayınlanır. Aynı tarihlerde Ayın Nadir'in "Vasiyet" adlı şiiri *Servet-i Fünun*'da neşredilmiştir. Türk-Yunan Harbi sırasında çıkan ve millî muhtevalı olan bu şiirler büyük ilgiyle karşılanmıştır. Mehmet Emin, bu şiirinde hece vezni ve terkipsiz bir Türkçe kullanmıştır. Mehmet Emin, aynı şekilde sekiz manzume daha yazar ve 1898 yılında neşreder. Sonra da bunları devrin edebiyatçılarına gönderir, onların görüşlerini alır ve *Türkçe Şiirler* adı ile kitap halinde yayınlar. Kitabın başında Recaizade Ekrem, Abdülhak Hâmit, Şemsettin Sami, Rıza Tevfik ve Fazlı Necip'in mektupları da vardır. Bu mektuplarda, Mehmet Emin'in doğru yolda yürüdüğünden bahsedilmekte, bu şiirlerde yapılanın, Türk edebiyatı bakımından önemi vurgulanmaktadır (Kolcu 1993: 7881).

Kitabın gördüğü ilgi bununla kalmaz. Cemalettin Efganî "Cenge Giderken" şiirini gördüğü zaman "İşte sizin asıl edebiyatınız budur." demiştir. Gibb ise 6 Haziran 1899 tarihli mektubunda şöyle yazar:

> "...Şimdi siz geldiniz ve ne Şark'a bakarak, ne Garb'e, kendi vatandaşlarınızın gönlünü okudunuz ve bunların hissiyatını kendi lisaniyle ve edîbâne bir tarzda arzettiniz. Fikr-i âcizaneme göre, Türk Şiirinin doğru mazmunu ile doğru tarz-ı ifadesini siz buldunuz; sizi altı asır beklemiştir." (Tansel 1969: XXIV).

Kitap, büyük bir heyecan yaratmıştır. Bu heyecanın sebebi, kitaptaki şiirlerde yepyeni bir dil ve eda kullanılmasıdır. Günlük ve terkipsiz bir Türkçe ve hece vezni ile yazılan, millî duygunun hâkim olduğu bu şiirler geniş bir kitleyi etkiler. Bu küçük kitaptaki şiirler şunlardır: "Cenge Giderken", "Yunan Sınırını Geçerken", "Tırhala Kalesine Bayrak Dikildikten Sonra", "Şehit yahut Osman'ın Yüreği", "Yetim Çocuk yahut Ahmet'in Kaygusu", "Ah Analık yahut Zeyneb'in Duası", "İyilik ve Güzellik Karşısında", "Kuranı Kerim", "Biz Nasıl Şiir İsteriz?"

Şair, şiir görüşü ile de yenilik getirmiştir. Cumhuriyet'ten sonra yayılan memleketçi şiir görüşü, Mehmet Emin'in bu kitabındaki "Biz Nasıl Şiir İsteriz?" adlı şiiri ile başlar ve daha sonra yazdığı "Şiirlerim", "Benim Rüyam",

"Bırak Beni Haykırayım" adlı şiirlerle devam eder. Şair bu şiirlerinde sosyal, millî, idealist ve aktif bir tavır ortaya koyar. Mehmet Emin sanatın millî temellere dayanması gerektiğini ve şairin görevini bu şiirlerle anlatır. Bu şiirler, edebiyata ve sanata dair manzum değerlendirmeler olarak dikkate değer. Mehmet Emin'in bu şiirleri ve görüşleri, İkinci Meşrutiyet'ten sonra Yeni Lisan hareketi vasıtasıyla edebiyatın temeli olacak; devrin bütün sahalarına yayılacak; Türkçü tenkidin esasını teşkil edecektir. Mehmet Emin'in başlattığı hareketi Servet-i Fünuncularınkine benzetebiliriz. Aynı yıllarda Türk edebiyatında meydana gelen bu iki hareket, bir edebiyatın birbirinden farklı iki cephesini ortaya koyar. Bunlardan biri estetik ve sanat değerleri, diğeri ise milliyetçilik ve halkçılık görüşüdür. Böylece modern Türk edebiyatının iki farklı ve önemli unsuru gerçekleştirilmiş olur. Daha sonra estetik ve sanat konusundaki hassasiyet Yakup Kadri ve Yahya Kemal'le, cemiyetçilik görüşü de Türk şiirinde Beş Hececiler adıyla bilinen şairlerle devam eder ve Atatürk Devrinde Memleketçi Edebiyat ekolünü meydana getirir.

4. *Türk* gazetesi etrafındaki tartışma (1904): Türkçülük, İslamcılık, Osmanlıcılık görüşleri üzerinde zaman zaman şiddetlenen tartışmalar yapılmaktadır. Kahire'de çıkan Türk gazetesinde Ali Kemal, Osmanlı Birliği görüşünü benimsediğini belirten bir yazı yazar. Yusuf Akçura ona cevap verir. Gazetenin 24.sayısından 34. sayısına kadar *Üç Tarz-ı Siyaset* yayınlanır. Burada üç görüş anlatılmakta ve Akçura tercihini belirtmektedir. 56. sayıda bu münakaşaya Hüseyinzade de katılır. 24 Teşrin-i sani (Kasım) 1904 tarihinde "Mektub-ı Mahsus" adıyla yayımlanan bu yazı, Ayın Turani imzasını taşımaktadır. Bu yazıda **Hüseyinzade**, Türkçülük görüşüne taraftar olduğunu belirtir. Daha önce bu gazetede Tatarlara, Cengiz ve Timur'a hakaret dolu sözlerin çıktığını belirtir ve onlara cevap verir. Tatar diye ayrı bir millet yoktur ve onlar da Türk'tür. Bütün Türkler "kavmiyetçe ve dince" birdirler. Diğer Türk kavimlerini kötülemek, aslında Osmanlıları yüceltmek için yapılmaktadır. Ama bu, doğru bir yol değildir. Osmanlı Türklerini korumak için diğer Türk kavimlerini kötülemek yanlıştır ve aslında bütün Türkler aynı kaderi paylaşmaktadırlar. Bu bir hakikattir ve bu hakikatten kaçmanın imkânı yoktur, der.

Türk gazetesi yazı heyeti Hüseyinzade'nin bu mektubuna 8 Kânun-ı evvel 1904'te çıkan 59. sayıda cevap verir. Bu yazıda Tatarlar, Cengizliler ve Timurlular hakkında sathi bilgiler yer almaktadır. Bunun üzerine Hüseyinzade "Türkler Kimdir ve Kimlerden İbarettir" adlı bir yazı serisi kaleme alır. *Türk* gazetesine gönderir. Fakat gazetede bu yazılar tahrif edilerek basılır. Hüseyinzade de bu yazı serisini Bakü'de *Hayat* gazetesinde yayımlar (Ercilasun 1997: 482).

Hüseyinzade'nin *Türk* gazetesinde yayımlanan diğer yazısı "Türk Dilinin

Vazife-i Edebiyyesi" adını taşır. Yazar burada Arapçanın din ve mezhep dili olduğunu, Farsçanın şiir ve edebiyat dili olduğunu, Türkçenin ise biraz gayretle "devr-i cedîd için terakkî ve medeniyet dili" olabileceğini söylemektedir: "Eyler dili Çin Seddine dek hükmünü icra / Bir ucudur Altay bu yerin bir ucu Sahra" beytiyle Türklerin oturdukları mekânın genişliğini belirtir ve şöyle devam eder: "Biz öz muhtelif şîve ve lehçelerimizi ıslah ve tevhid ile özümüze mahsus medenî ve edebî bir umumî Türk dili vücuda getirebiliriz."

Zaten Max Müller'e göre Türkçe "fevkalade muayyen ve mantıka muvafık surette mükemmel" olduğundan bütün Asya için bir umumi lisan yerine geçe bilir. Türkler medeniyete hizmet eden istidatlı ve zeki bir millettir. İlme ve fenne çok büyük hizmetleri olmuştur. Fakat yazık ki biz bu hakikatleri bilmiyoruz. Hiçbir Alman veya Fransız, kendisine Burbon, Kelt... gibi adlar takmadıkları hâlde Türkler daima Türk adını terk edip kendilerini ayrı ayrı adlarla anmışlardır. Çok "garip" olan bu âdet "herhalde terk edilmelidir." Hüseyinzade Türk medeniyet tarihini yazacak büyük bir tarihçiye ihtiyacımız olduğunu, Farabi'yi, Ali Şir Nevayi'yi bütün Türk dünyasının tanıması ve bilmesi gerektiğini yazar ve Türk aslından gelme Rus yazarlarından örnekler verir.

Ziya Gökalp'ın ifadesine göre "Rusya'dan İstanbul'a gelen Hüseyinzade Ali Bey Tıbbiye'de Türkçülüğün Esaslarını" anlatmaktadır. Onun "Turan isimli manzumesi Pan-Turanizm mefkûresinin ilk tecellisi"dir. Arkadan Mehmet Emin Bey "Ben bir Türküm dinim cinsim uludur" mısrasıyla başlayan şiirini neşreder. "Bu iki manzume Türk hayatında bir inkılâbın başlayacağını haber" vermektedir. "Hüseyinzade Ali Bey Rusya'daki milliyet cereyanlarının tesiriyle Türkçü olmuştu" diyen Ziya Gökalp, Hüseyinzade'nin Ağaoğlu Ahmet Bey ile beraber Bakü'da Sünnilik Şiilik ihtilaflarını yok etmeye ve Azerbaycan'da Türk birliğini sağlamaya çalıştıklarını, Hüseyinzade ile Türkiye'de olduğu yıllarda temas ederek Türkçülük hakkındaki kanaatlerini öğrendiğini ifade etmektedir (1986: 56).

5. Çocuk Bahçesi dergisindeki tartışma (1905): *Çocuk Bahçesi* adlı derginin ilk sayısı, 13 Kânun-ı sani 1320/20 Zilkade 1322 (25 Ocak 1905) tarihinde Selanik'te çıkmıştır. Derginin 17. sayısından itibaren Mehmet Emin'in şiirleri yayımlanır. İlk çıkan şiiri "Çiftçilik"tir. Bundan sonra şairin 24 şiiri neşredilir. Ayrıca onun tesirinde yazılmış şiirlere de yer verilir. Böylece Mehmet Emin'in tesiri daha da artar. *Çocuk Bahçesi*'nin 32. sayısında Mehmet Emin'in "Ölü Kafası" adlı şiiri yayınlanır. Şair bu şiirini "Büyük kardeşim Feylesof Rıza Tevfik Bey'e" ibaresiyle Rıza Tevfik'e ithaf etmiştir. Bu şiir dergide Rıza Tevfik'in uzun bir mektubuyla birlikte neşredilir. Doktor Rıza Tevfik imzalı bu mektupta Rıza Tevfik, Mehmet Emin'in şiirlerini değerlendirmekte, hece ve aruz vezinleri hakkındaki düşüncelerini belirt-

mektedir. Rıza Tevfik, Mehmet Emin'in Türk edebiyatında bir çığır açtığını söyleyerek onun yaptıklarını alkışlamaktadır. Bu arada divan edebiyatını ve Servet-i Fünuncuların görüşlerini ve yaptıklarını tenkit eder. Bunun üzerine yeni bir tartışma çıkar. Ömer Naci'nin "Evzan-ı Şiirimize Dair" adlı makalesi yayınlanır. Bu yazı, muhteva olarak RızaTevfik'in mektubuna cevaptır. Burada Ömer Naci aruz veznini mükemmel bulduğunu ve aruzun âhenkli olduğunu söylemektedir. Bu yüzden Rıza Tevfik tarafından ileri sürülen aruzu terk etme fikrine şiddetle karşı çıkar. Ömer Naci, Mehmet Emin'in şiirleri hakkındaki görüşlerini de belirtir. Onları beğenir, fakat kullandığı hece veznine itiraz eder. Raif Necdet de bir yazı ile bu münakaşaya katılır. Ömer Naci ve Rıza Tevfik cevap verirler. Münakaşa şiddetlenmiş ve mecrasından çıkmıştır. İstanbul işe karışır. *Çocuk Bahçesi* kapatılır (Kolcu 1993: 97-111; Tevetoğlu 1989: 13-22).

İkinci Meşrutiyet Devri (1908-1923)

23 Temmuz 1908'de Meşrutiyet ilan edilir. Bu durum edebiyatta da hareketlilik yaratır. Onlarca gazete ve dergi yayımlanmaya başlamıştır. İlk edebî topluluk Fecr-i Ati olur.

1. Fecr-i Ati Dönemi (1909-1913)

Fecr-i Ati, Türk edebiyatında ilk defa beyanname ile kendini takdim etmiş bir edebiyat topluluğudur. Bu bakımdan Romantizmin ortaya çıkışına benzer. Fecr-i Ati topluluğunun kuruluşu *Servet-i Fünun* Dergisinin 12 Mart 1909 tarihinde yayımlanan nüshasında haber olarak verilir. 24 Şubat 1910 tarihinde "Fecr-i Ati Beyannamesi" yayımlanır. Bu grup ve beyanname, edebiyat ve ten kit tarihimiz açısından oldukça önemlidir.

Fecr-i Ati grubu "Sanat şahsî ve muhteremdir" görüşü etrafında birleşir. Orhan Okay, Fecr-i Ati'nin edebiyata ve tenkide olan katkısını şu ifadelerle değerlendirmiştir:

> "Böylece Edebiyat-ı Cedideciler gibi sanat ve estetiğe bağlı, fakat yeniliğe daha çok açık, bilhassa batı edebiyatını daha iyi tanıyan bir grup oluşturmak isterler. Devrin dergilerinden *Servet-i Fünun*, *Resimli Kitap* ve *Rübab*'da Fecri Âti yazarlarıyla diğerleri arasında zaman zaman sertleşen edebiyat tartışmaları da olmuştur. Bunlardan bir kısmı, grubun sloganı olan şahsîlik ile çok yakından ilgili sanat-ahlâk ve sanat-toplum ilişkileri gibi konularda cereyan etmiştir. Bir kısmı da sanatta taklit meselesi gibi doğrudan doğruya estetik konulara münhasır kalmıştır. (...) Grubun kalabalıklığı, beyannameleri, kurulamamış da olsa batıdaki örnekleri gibi bir sanat derneği olma teşebbüsleri, en azından pek çok aydının gözlerini edebiyat alanına çekmiştir. Yazarlarının çoğunun daha sonraki yıllarda farklı yollar tutmuş olmalarını da grubun

aleyhinde değerlendirmek doğru değildir. Bu yazarların hemen hepsinin edebiyat tarihimizde az-çok önemli yerleri olmuştur." (Okay 1990: 232-233)

Fecr-i Ati grubunun tenkit ve edebiyat meseleleri ile uğraşan şahsiyetleri Şahabettin Süleyman ile Fuad Köprülü'dür. Şahabettin Süleyman, *Rübab* dergisini çıkarmış, ayrıca *Servet-i Fünun, Resimli Kitap* gibi dergilerde yazılar yazmıştır. "Sanat şahsî ve muhteremdir" sözü ona aittir. O, Servet-i Fünun'un metotlu bir devamıdır.

Şahabettin Süleyman da sanat ve estetik meseleleri üzerinde durur ve tenkitlerinde onlara büyük bir değer verir. Edebiyat bir seçkinlik meselesidir. O, avam edebiyatını kabul etmez. Avam ve havas edebiyatı yoktur; edebiyat ve edebiyat dışında kalanlar (haric-ez-edebiyat) vardır. Servet-i Fünuncular da edebiyatın bir seviye meselesi olduğunu kabul ederler, fakat açıkça avam edebiyatı yoktur, demezler. Yalnız Tevfik Fikret, "Veli Dayılar" için bir edebiyat yaratılamayacağını, bu düşüncenin yanlışlığını bir yazısında söyler. Fakat onların âlî, adi edebiyat gibi sınıflandırmaları, o da başka bir edebiyattır, onu da başkaları yapsın, şeklindeki ifadeleri, hatta Mehmet Emin'in *Türkçe Şiirler*'ine takrizler yazmaları ve onu bu yolda teşvik etmeleri; bize onların bu konuda Şahabettin Süleyman kadar katı bir fikre sahip olmadıklarını gösteriyor.

Şahabettin Süleyman tenkitçinin his yönüne ağırlık verir ve onu bir çeşit sanatkâr olarak kabul eder. Bu, 19. yüzyılda Batı'da pek çok tenkitçi tarafından benimsenen yaygın bir görüştür.

Fecr-i Ati grubunda sanat ve edebiyat meseleleri ile ilgili yazılar yazan bir diğer şahsiyet Köprülüzade Mehmed Fuad'dır. Çok genç olan Köprülü, o tarihlerde *Servet-i Fünun*'da uzun yazılar yazmaktadır. Sanat görüşüne ağırlık veren Köprülü, başlangıçta Selanik'te ortaya çıkan *Yeni Lisan* hareketine karşı çıkar. Fakat kısa bir süre sonra bu hareketin içinde yer alır. Bu yüzden onun görüşlerine Türkçü Tenkit çerçevesi içinde yer verilecektir.

Ahmet Haşim, grubun tenkit açısından dikkat çekici diğer bir simasıdır. Şiirleri ve şiir görüşleriyle edebiyat alanında renkli, canlı, karikatürlü tartışmalara sebep olmuş bu şahsiyeti de, bütünlüğünü bozmamak için, Türkçülük Dışındaki Tenkit bölümünde ele alacağız.

2. Türkçü tenkit (1911-1923)

Millî Edebiyat Selanik'te bir dil hareketiyle başlar. İstanbul fikrî ve siyasi ortam bakımından yeni ve millî bir fikrin yeşermesine müsait değildir. Bu yüzden Millî Edebiyat Selanik'te doğar. Ömer Seyfettin, Ali Canip gibi devrin gençleri şuurlu bir Türkçecilik hareketini başlatırlar. Gayeleri, tabii ve konuşulan Türkçe ile yazmak ve terkipleri dilden atmaktır. Yayın organları *Genç Kalemler*'dir. İlk önemli ve şiddetli tartışmalar *Genç Kalemler*'in etrafında meydana gelir. Hareketin radikal olması, o güne kadar olan dili

ve edebiyatı şiddetle ve katı bir şekilde suçlaması ve inkâr etmesi, geniş tepkiler doğurur. Sert, çetin, sık sık şahsiyete, şahsi hakaretlere varan bir mücadele başlar. Bu arada Yakup Kadri'nin "Netayic" makalesi gibi fikren yanlış, fakat sanat değeri yüksek hicivler de yazılır. Yeni Lisancıların son derece prensipli olmaları ve özellikle Ömer Seyfettin'in uygulamaya geçmesi ve somut örnekler vermesi, hareketin kısa zamanda başarıya ulaşmasını sağlar. Çok geçmeden karşı çıkan, şüpheyle bakan edebiyatçıların çoğu Yeni Lisan anlayışını benimserler. Yeni Lisanla yazılmış güzel ve seviyeli eserler meydana getirilir. (Ercilasun 1995: 273)

Bu gençler arasında bulunan Ziya Gökalp yaşça onlardan çok az farklı olmasına rağmen ruhça çok daha olgundur. Bu yeni hareketin dille sınırlı kalmasını kâfi görmez. Meseleyi daha kapsamlı, derin ve çok boyutlu düşünmektedir. O, meseleyi millet plânında ele almak ister. Bunun için geniş bir tarih perspektifi ve millî bir tarih şuuru gerekmektedir. Böyle düşünen Gökalp, "Turan" şiirini yazar. Türklerin İslamlıktan önceki tarihinden ve efsanevi şahsiyet Oğuz Han'dan bahseder. Mısralarında Oğuz Han'ı bir maşerî şuurla, sezgi ve duygu yoluyla tanıdığını söyler. Gökalp'ın şiiri büyük bir yankı uyandırır. Artık gençlerin önünde yepyeni bir âlem açılmıştır. Gökalp bununla da kalmaz, yeni bir tarih şuurunu ortaya koyan şiirler yazar. Temmuz 1911'de "Türklük", "Meşhed"; 18 Ekim 1912'de "Altun Destan" şiirlerini kaleme alır. Ayrıca sanat anlayışını belirttiği "Ortaç" adındaki şiiri önce *Yeni Mecmua*'da bu adla neşredilir. Sonra "Sanat" adıyla kitabında yayınlanır.

Meşrutiyet tenkidinin ilk adımları atılmıştır. Dil tenkidi, Türkçe şuuru ile beraber sosyal tenkit de başlamış, yeni bir tarih bakışı ve anlayışı doğmuştur. Edebî alanda bu bir Türkçülük hareketidir. Tenkitte ise Türkçü tenkit başlamıştır. Çok geçmeden bu hareket hayatın her alanına yayılacaktır.

Yeni Lisan hareketine ilk itirazlar İstanbul'dan yükselir. Tenkit edenlerden biri de Fuad Köprülü'dür. Köprülü, sanatın arka plana itildiğini ve edebî seviyenin düşeceğini düşünerek Yeni Lisan ve millî edebiyat görüşlerine karşı çıkar. Fakat bir yıl sonra düşüncelerini değiştirecek, millî edebiyat saflarına katılacak, çok geçmeden onun ilim âlemindeki önderlerinden biri olacaktır. Millî şuurun uyanmasının önemli sebeplerinden biri Balkan felaketidir. Servet-i Fünuncular da *Yeni Lisan* hareketine karşı çıkmışlardır. Fakat onlar artık bir grup değildirler, tek başlarına hareket etmektedirler. Bu yüzden *Yeni Lisan* hareketi karşısındaki tutumları birbirlerinden farklı olur. Halit Ziya, *Yeni Lisan*'ı edebî seviye bakımından tenkit eder ve görüşleri isabetli olmasa da sanat açısından bazı mühim tespitlerde bulunur. Cenap ve Süleyman Nazif ise, anlayışa karşıdırlar. Gerek dil, gerekse millî edebiyat anlayışı bakımından da, sonuna kadar fikirlerinde ısrar ederler. Süleyman Nazif'in inançlarıyla davranışları arasında zaten önemli bir tezat görülmektedir. Millî edebiyatın anlayış ve prensiplerine şiddetle hücum

eden, *Yeni Lisan* hareketini "Cengiz Hastalığı" diye alaya alan yazar, Fransız generalinin işgal orduları başında İstanbul'a girdiği gün "Kara Bir Gün" başlıklı yazısını yazmıştır. İşgal kuvvetlerine meydan okuyan bu cesaretli tavır, hem düşmanın itibarını zedelemiş, hem de Türk cemiyetindeki düşmana direnme gücünü artırmıştır.

Fakat yazar, ölünceye kadar millî edebiyat anlayışına itiraz etmiş, millî edebiyatçıları küçümsemiş, ısrarla terkipli Osmanlı üslubunu terk etmemiştir. Bu davranış, ancak psikolojik olarak izah edilebilir. Bir Osmanlıca üslupçusu olan Süleyman Nazif, ancak duygusal olarak kendi dilinin ve görüşünün değişmemesinde ısrar edebilir. O eski dilin üstadı idi. Fakat çok kuvvetli bir sanatkâr olmadığı için aynı kudreti yeni bir dilde gösterememe korkusu, onu böyle bir inatçı tavra itmiş olabilir. Cenap ise *Yeni Lisan* hareketine ve millî edebiyat görüşüne sonuna kadar muhalif kalmıştır. Millî meselelerde kayıtsız olan Cenap'ın bu tutumu, mizacıyla izah edilebilir. Çünkü Cenap, hayata karşı kayıtsız ve hatta müstehzidir. Diline gelince; Cenap'ın dilinde kısa zamanda büyük bir değişme ve sadeleşme olmuş; sade dille de çok güzel ve seviyeli şiirler yazabilmiş, makalelerinde sade bir üslûp kullanabilmiştir. Bu da, onun nazım ve nesir alanında tartışılamayacak derecede yüksek ve seçkin bir sanatkâr olduğunu göstermektedir.

Yeni Lisan davası ortaya atılmış, itirazlara rağmen kısa zamanda kabul de görmüştür ama henüz yeni bir edebiyatın prensipleri belirtilmemiştir. Ali Canip'in, Ömer Seyfettin'in yazılarında bir millî edebiyattan bahsedilmekte, fakat bunun ne olduğu tam olarak açıklanamamaktadır. Ali Canip, *Genç Kalemler*'de millî edebiyatın ne olduğunu değil ne olmadığını söylemiş, bazı eserleri de örnek göstermiştir. Fakat bu yeni, kapsamlı ve iddialı edebiyatın prensiplerini ve programını açıklayamamıştır. Millî edebiyata karşı olanlar seslerini daha da yükseltirler: Millî edebiyat ne demektir? Hiç halk için edebiyat olur mu? Bu, edebiyatın seviyesini düşürmek değil midir? Sonra edebiyatımız başka milletlerin edebiyatlarından faydalanmayacak mı? Böyle bir edebiyatın gelişmesi nasıl mümkün olur?

Millî edebiyata yöneltilen bu suçlama ve tenkitleri üç noktada toplayabiliriz:

1) Edebî seviye bakımından yapılan itirazlar: Millî edebiyat kavramı ile yalnız halka hitap eden eserler kastediliyorsa bu, edebî seviyeyi düşüren bir harekettir ve Türk edebiyatına fayda değil zarar getirir.

2) Diğer milletlerden uzak olan ve gelişmeye açık olmayan bir edebiyat anlayışı: Millî edebiyatın gayesi yabancı tesirlere kapalı bir sanat anlayışı yaratmaksa bu da edebiyatın gelişmesini ve ilerlemesini engelleyen bir harekettir. Çünkü ancak dünya edebiyatlarını takip eden bir sanat anlayışının ilerleme şansı vardır.

3) Siyasi bakımdan yapılan itirazlar: Millî edebiyat anlayışının hakiki muarızları ve hatta düşmanları bunlardır. Bu düşmanlık, İttihat ve Terakki'nin yenilgiye uğradığı Mütareke devrinde büsbütün sesini yükseltmiştir. Hece vezni ve millî edebiyat görüşünden hareket edilmiş, devletin millî politikasının iflas ettiği görüşü belirtilmiştir. Cenap ve Ali Kemal bu görüşün temsilcileridirler.

Ali Canip bunlara tek tek cevap verir. Önce iki anlayış arasındaki farka işaret eder ve bunlar için "Halka Doğru Edebiyat" ile "Halk İçin Edebiyat" ifadelerini kullanır. "Halk İçin Edebiyat" zararlıdır der. Hâlbuki bizim istediğimiz "Halka Doğru Edebiyattır" diyerek millî edebiyatçıların anlayışını belirtir. Böylece Türk edebiyatı yeni bir bakış kazanmış olur. Aydınlar halka doğru gidecek, halk mahsullerini inceleyecek, tanıyacak ve derleyecek, bundan da yeni bir edebiyat yaratacaklardır. Halkın maşerî vicdanı da önemlidir. Türk sanatkârları yalnız somut malzemeleri toplamakla kalmayacak, halkın kollektif şuuraltını da tanıyıp keşfedeceklerdir. Batı'da bunu başarılı bir şekilde yapanlar mevcuttur. Alman edebiyatında Goethe ile Schiller, Rus edebiyatında romantikler ve Maksim Gorki, Leh edebiyatçıları bunu gerçekleştirmişler, halktan aldıkları malzemelerle millî ve üstün bir edebiyat yaratabilmişlerdir.

Ali Canip meseleye bir başka yönden de bakar: Halkın mutlaka düşük seviyeli eserleri okuması gerekmez, halk şaheserleri de anlayabilir. Herkesin kendi seviyesinde anlayabileceği, geniş kitlelere hitap eden seçkin bir edebiyat kurulmalıdır. Bunu da millî edebiyatçılar dışında kalan Hakkı Behiç şöyle formülleştirmiştir: Herkes Anatole France kadar anlayamaz ama Anatole France'ı herkes anlar, demiştir. Aynı görüş, farklı misallerle Ali Canip tarafından da ifade edilecektir. Güzellik meselesi sadece insana değil, zamana ve mekâna da bağlıdır. Böylece tenkide tarihçilik ve milliyetçilik boyutunu getirir. Önemli olan hayattır, yani hayatın kendisidir. O halde sanat sanat için değil, sanat hayat içindir.

Ali Canip ikinci itiraza da cevap verir ve millî bir edebiyat yaratmak istemenin, yabancı edebiyatlara kapalılık demek olmadığını söyler. Şaheserler ve dehalar, bütün insanlığın malıdırlar. Onlardan faydalanmak, insanlar için kaçınılmaz bir şeydir. Bunun için bizim edebiyatımız da, yabancı edebiyatları öğrenecek, dehaları ve şaheserleri tanıyacaktır. Bu iş, millî edebiyatı yaratmaya engel değildir. Ali Canip üçüncü itiraza da yazılarında cevap vermiştir. Fakat bu siyasi tenkide, kurduğu teoriyle cevap veren Ziya Gökalp olmuştur. Asıl cevap veren ise Millî Mücadele hareketiyle milletin kendisidir. Bu arada üniversitedeki Türk gençleri Cenap'ın Millî Mücadele aleyhindeki sözlerini hazmedemeyerek "Cenap Bey Susunuz" adlı yazı ile sert bir mukabelede bulunurlar. Cenap, üniversiteden ayrılmak zorunda kalır.

Millî edebiyatçıların en çok suçlandıkları noktalardan biri de dili Çağatay Türkçesine yakınlaştırmak istemeleridir. Süleyman Nazif, Yakup Kadri ve Yahya Kemal yazılarında, Yeni Lisancıların Çağatayca ve Uygurcadan kelime aldıklarını söyleyerek bunun yanlış olduğunu belirtmektedirler. Bu ise doğru değildir. Millî edebiyatçıların hiçbir zaman Türkiye Türkçesinden uzaklaşmak gibi bir düşünceleri olmamış, hiçbir yazılarında böyle bir şey söylememişlerdir. Gerçi Gökalp şiirlerinde "dilmaç", "ortaç" gibi bazı yeni kelimeler kullanmış, bu kelimelerin manalarını da şiirlerinin altında açıklamıştır. Ama bunlar iddialı hareketler değildir, tekliften öteye gitmemiştir. Kısmen Gökalp'ın bu kelimeleri kullanması, kısmen de Millî Edebiyatçıların bütün dünya Türklüğünü hesaba katan teklifleri, onlara muarız olanları yanıltmış olabilir.

Çok geçmeden Ali Canip "Millî Edebiyat" ifadesini kısmen terk eder. Çünkü yanlış anlaşılmaktadır. Onun yerine "ibdaî edebiyat" tabirini kullanır. "İbdaî edebiyat", yaratıcı edebiyat demektir. Ali Canip asriliğin çağdaş demek olmadığını yine bir misalle belirtir. Corneille asridir de Cenap asri değildir, der ve asri, modern demektir diye ilave eder. Dilin teknik konularına açıklık getiren ve somut tekliflerde bulunan Ömer Seyfettin'e karşılık Ali Canip, dile bir edebiyatçı gözüyle bakmıştır. Yazılarında dili, tabiat ve hayat içindeki fonksiyonuyla ele almış, dilin dünya görüşü içindeki rolünü belirtmiştir.

Ali Canip öğrendiği bütün teorileri Türk diline ve edebiyatına, Türk hayatına uygulamıştır. Servet-i Fünuncular ise yalnız tenkit meselesinde yalnız teoride kalmışlar, Batı'dan aldıkları bilgileri dağınık bir şekilde aktarmışlardır. Ali Canip, Millî Edebiyatın meydana gelişini, halk mahsullerinin keşfedilmesine bağlar. Halk mahsulleri ortaya çıkarıldıktan sonra millî bir edebiyatın teşekkül edeceğini belirtir.

Türkçü tenkit, devrin hâkim ve etkili görüşüdür. Batıcı görüş ile İslamcı görüş tenkitte birbirlerinden çok fazla ayrılmazlar (Ercilasun 1995: 275 278). Gökalp ise bir sosyal tenkit ortaya koymuştur. Bu tenkitten hareket ederek yeni bir hayatın prensiplerini belirtir. Gökalp'a göre cemiyet müesseseleri dinden çıkar. O, asrın ilimlerini ve felsefesini, metodunu ve tekniğini, millî ve dinî ananelerimize aşılayarak muasır bir İslâm-Türk medeniyeti meydana getirmemiz gerektiğini söyler. Avrupa'da bütün müesseseler zamanla dinden ayrılmışlardır ama din bütün fikir hayatı üzerindeki tesirini kaybetmemiştir. Hatta bu tesir, zamanla daha da şiddetini artırmıştır. Din ortak bir duygudur. İnsanları da fikirlerinden ziyade duyguları birbirinden ayırır. Gökalp bu düşüncelerle başlayarak teorisini kurar.

Millî bir edebiyatın prensipleri yavaş yavaş belirmektedir. Bunlar şöyle ifade edilebilir: 1) Tabii ve konuşulan Türkçe ve terkipsiz dil, 2) Halkçılık, 3) Millî muhteva, 4) Batılılık, 5) Hece vezni.

1) Tabii ve konuşulan Türkçe ve terkipsiz dil: Yeni Lisan davası Türk edebiyatında çabuk yerleşmiş, yazar ve şairler konuşulan Türkçe ile sanat değeri yüksek eserler vermişlerdir. Refik Halit, Yakup Kadri, Reşat Nuri, Ömer Seyfettin bunların en önemlileridir. Bu arada Ömer Seyfettin'in dile getirdiği yeni bir dikkat üzerinde durmak lâzımdır. Ömer Seyfettin takır takır yazıyor, hikâyelerinde argo kullanıyor diye tenkit edilmiştir. Ömer Seyfettin ise bunların argo olmadığını, "türkiyetler" olduğunu belirterek bunlara örnekler veriyor, argo ile farklarını belirtiyor ve bunların, bir dilin zenginliği olduğunu, bizim dilimizde de çok olduğunu ifade ediyor. Bu, Türkçenin zenginliklerinin keşfi ve değerlendirilmesidir.

2) Halkçılık: Millî edebiyat anlayışının en önemli prensiplerinden biridir. Millî edebiyatçılar halkı yakından tanımayı, eserler vasıtasıyla halkı terennüm etmeyi gaye edinmişlerdir. Böylece önce edebiyatımızda, sonra cemiyetimizde geniş bir halkçılık hareketi başlamıştır. Ziya Gökalp teoriyi kurmuş ve sosyolojik tahlilini yapmış, Fuad Köprülü halkçılık görüşüne ilmî bir kimlik kazandırmıştır.

3) Millî muhteva: Millî edebiyatçılar için, eserlerde millî muhtevanın işlenmesi önemli bir konudur. Sanatkârlar millî neşeleri ve felâketleri eserlerinde konu edinmelidirler. Bu husus, devrin edebiyatçıları tarafından benimsenmiş, millî muhtevayı işleyen eserler yaratılmıştır. Yeni Turan, Aydemir, Ömer Seyfettin'in hikâyeleri, *Gönül Hanım*, Çağlayanlar, *Kızıl Elma* gibi. Bu eserler hakkında o devirde tanıtıcı ve övücü pek çok yazı yazılmıştır. Bu eserler Türk edebiyatının en güzel örnekleridirler. Millî edebiyat anlayışının dışında bile olsa Akif de bu konuda eser vermiştir. Çanakkale şehitleri için yazdığı şiirle, bir destan yaratmış, Bursa'nın işgali üzerine yazdığı "Bülbül" şiirinde millî bir ıstırabı lirik bir şekilde terennüm etmiştir. Gökalp ise 19 Ekim 1919'da yazdığı "Çobanla Bülbül" adlı şiiri ile, lirik şiirlerinin en güzelini ortaya koymuştur.

4) Batılılık: Millî edebiyatçılar bu görüşü "Asri Edebiyat" diye ifade etmişlerdir. Modernlik anlayışı da dediğimiz bu görüş hem Meşrutiyet, hem Cumhuriyet devirlerinde önemli bir rol oynamıştır. Millî edebiyatçılar Batılılık ve çağdaşlık görüşlerinden hiçbir zaman vazgeçmemiş, taviz vermemişlerdir. Medeniyetçilik diye de ifade edebileceğimiz bu görüş, yeni Türk devletinin vazgeçilmez prensiplerinden biri olmuştur. Bu görüşün getirdiği önemli faaliyetlerden biri de tercüme meselesidir. Başta Gökalp olmak üzere millî edebiyatçılar Batı dünyasındaki önemli eserlerin vakit geçirmeksizin dilimize çevrilmesi hususunda hemfikirdirler. Cumhuriyetten sonra Atatürk'ün direktifleriyle başlayan bu tercüme faaliyeti, edebiyatımıza ve fikir hayatımıza pek çok şey kazandırmıştır. Emeği geçenler arasında ise Gökalp'tan başka Hüseyin Cahit sayılabilir.

5) Hece vezni: Millî edebiyatçılar aruzun Türkçe kelimeleri bozduğunu söyleyerek hece veznini tercih etmişlerdir. Bu konuda zaman zaman taassuba varan münakaşalar yapılmıştır. Onlar hecenin aruz kadar işlenmediğini fark etmişler, hece vezninin bu noksanını gidermeye çalışmışlardır.

Millî Edebiyatçılar, edebiyat alanında kalmayıp prensiplerini toplumun bütün alanlarına doğru genişletirler. Asıl hedef, değişmek ve asrın medeni yetine ayak uydurmaktır. Bu ise "Yeni Hayat" kavramıyla ifade edilir. Ali Canip bir tenkitçi olarak bu *Yeni Hayat*'ı izah eder. Gökalp ise hayatın her alanında *Yeni Hayat'*ın programını hazırlar. Sanat, edebiyat, dil, hukuk, siyaset, cemiyet alanlarında yeni bir Türk hayatının prensiplerini belirler. Böylece ortaya *Türkçülüğün Esasları* çıkar. *Yeni Hayat*'ın prensiplerinden en önemlileri asrîlik, tekâmül ve eğitimdir. Ali Canip bu meseleleri, makalelerinde açıklar ve tartışır. *Yeni Hayat*'ı meydana getirecek en önemli unsur edebiyattır. O halde yeni nesiller belli bir program içinde eğitilmelidir. Asrın ezici şartlarına hazırlanmalıdırlar. 20. yüzyılda milletler, medeni, zengin oldukları nispette acımasızdırlar da. Yeni nesiller bütün bunları bilmeli, özellikle Batı'yı tanımalıdırlar. Bunları öğretecek en tesirli yol, edebiyattır, edebî eserlerdir. Gökalp uzun uzun romanın eğitimde ne kadar etkili bir vasıta olduğunu anlatır. Ali Canip, kuvvetli şairlerin milletler yarattığını belirtir ve misal olarak da Byron'un Childe Harold'unu gösterir. Bu eserin, bütün bir Batı dünyasını Türkiye aleyhine çevirdiğini ve Yunan milletini yarattığını belirtir ve "yirminci asırda sanat hayat içindir" diye bütün gücüyle haykırdığını ilan eder.

Millî Edebiyatçılar edebî türler, estetik ve sanat gibi konuları, millî edebiyat görüşüne bağlı olarak ele alırlar. Bu arada en çok üzerinde durulan konu Millî Tiyatro görüşüdür. Millî Tiyatro anlayışı ve çağdaş tiyatronun ülkemizde kurulması için devrin bütün edebiyatçıları elbirliği ile çalışmışlardır. Bu konuda Ziya Gökalp, Ali Canip, Ömer Seyfettin'in fazla yazı yazmadıkları görülür. Fakat Millî Tiyatro anlayışında bu yıllarda şaşılacak bir fikir birliği görülmektedir. Meşrutiyet'in ilanından sonra tiyatroya ilgi artmıştır. Millî Tiyatro'nun kurulmasında herkes hemfikirdir. Çünkü henüz bir Türk Tiyatrosu yoktur, sahneye uygun, halkın ilgisini çekecek piyesler yazılmamıştır. Sahneye azınlıklar çıkmakta, Türkçeyi hatalı telaffuz ederek bozmaktadırlar. O güne kadar halkın tiyatro zevkini Güllü Agop gibi avam oyuncuları sağlamaktadır. Millî Tiyatro'nun kurulması için Türk kadınlarının sahneye çıkması lazımdır. Böylece Darülbedayi kurulur. Antoine, Fransa'dan getirtilir. Fakat savaş çıkar ve bu güzel teşebbüs yarım kalır. Birkaç yıl aradan sonra *Temaşa* adlı seviyeli bir tiyatro dergisi çıkarılır ve tiyatronun meseleleri dile getirilir.

Savaşların getirdiği bütün sıkıntı ve parçalanmalara rağmen Darülbedayi'nin faaliyeti devam edecek, Türk kadınının sahneye çıkması sağlana-

caktır. 1919'da *Temaşa* dergisi çıkarılmaya başlar. Darülbedayi'nin teorisi bu dergide kurulmuş, planı, programı çizilmiş, eksikleri giderilmeye çalışılmıştır. Ülkemizde modern tiyatro, diğer bütün müesseseler gibi, tenkitler sayesinde kurulabilmiştir. Ayrıca tenkit edilen piyesler etrafında canlı bir tenkit ortamı oluşmuş, yazılar yazılmıştır. Mütareke ve işgal devrinde böyle bir şeyin olması oldukça dikkat çekicidir. İkinci Meşrutiyet devrinde çıkan edebiyat ve sanat dergilerinin bir çoğunda tenkit, tahlil ve incelemelerin ağırlıkta olması, tenkide verilen önemi göstermektedir. Bazı dergilerde ise sanat yazıları, fazla olmasa bile nitelik bakımından önemlidirler. Hatta *Tanin*, İkdam, *Peyam-ı Sabah* gibi siyasi gazetelerde bile ciddi edebî tenkit yazıları yayımlanmıştır. Bu da tenkidin, özellikle modernleşme dönemlerinde büyük bir rol oynadığının inkâr edilemeyeceğini göstermektedir.

Millî Edebiyat Devrinin önemli bir özelliği hem teori, hem pratik açısından bir hayli zengin olmasıdır. Onlar millî bir Türk edebiyatının teorisini kurmuşlar, devrin genç sanatçıları da bu teoriyi hızla uygulayarak millî edebiyat anlayışına uygun eserler vermişlerdir. Millî edebiyat prensiplerinin kısa zamanda başarıya ulaşmasının sebebi, bu prensiplerin sağlam ve doğru olmasıdır. Bu prensiplerin en önemlilerinden biri de estetik kaygıdır. Millî Edebiyatçılar, millî bir edebiyatın oluşmasını isterken ve yukarıdaki prensipleri ortaya koyarken estetik düşünceden taviz vermemişler, eserde edebî seviyeyi gözetmişlerdir. Edebî seviye bakımından zayıf olan eserleri de hiç çekinmeden tenkit edebilmişlerdir. Ali Canip'in, Aka Gündüz'ün *Türk'ün Kitabı* adlı eserini bu yönden tenkit etmesi buna misaldir. Ayrıca yeni bir eseri ne kadar beğenerek takdim ederlerse etsinler, kendi devirlerindeki eserler, millî edebiyatçıları tatmin etmemiştir. Bu yüzden onlar beklentilerini geleceğe yöneltirler ve gelecekte modern ve yüksek bir Türk edebiyatının doğacağına inandıklarını belirtirler.

Millî Edebiyatçılar, edebiyat ve fikir hayatına yeni kavramlar kazandırmışlardır. Onların ilke ve ideallerini gösteren bu kavramlar, yeni nesillerin düşüncelerini zenginleştirecek niteliktedir. *İbdai Edebiyat*, *İbtidai* (orijinal manasında) *Edebiyat*, *Asrilik*, *Yeni Hayat* gibi.

Bu arada Ziya Gökalp'ın tesirinden ve teori hakkındaki düşüncelerinden de bahsetmek lâzımdır. Gökalp, millî edebiyat görüşüne karşı olanların kendilerini hep teoriyle uğraşmakla suçladığını, eser vermediklerini söyler ve yeni bir anlayışın, önce teorisinin kurulması gerektiğini belirtir. Teorisi kurulmadan hiçbir teşebbüsün faydalı bir netice vermeyeceğini ilâve eder. Bu işin öyle gelişigüzel değil bir program dâhilinde yapılması gerektiğini anlatır. Teorilerle uğraşmanın küçümsenecek, azımsanacak bir iş olmadığını da ilâve eder.

Millî Edebiyatçıların zamanında yeni bir tenkit tarzı ortaya çıkmıştır ki bu Türkçü tenkittir. Bu tenkit, devrin bütün alanlarına ve edebiyatçılarına

tesir etmiş, devrin hâkim görüşü olmuştur. Bu tenkit, temelini 19. yüzyılda Batıda meydana gelen Romantik tenkitten almaktadır. Romantik tenkidin bize Servet-i Fünuncular zamanında geldiğini daha önce ifade etmiştik. Fakat Romantik tenkit çok yönlü, çok boyutlu bir tenkit anlayışıdır. Onun bütün prensiplerinin Servet-i Fünuncular zamanında edebiyata taşındığı söylenemez. Millî Edebiyatçılar, milliyet duygusu ve tarih şuuru gibi Servet-i Fünuncuların uğraşmadıkları ve Romantik tenkidin en önemli unsurları olan iki anlayışı edebiyatımıza getirmişlerdir. Milliyet duygusu ve tarih şuuru, yalnız Romantik tenkidin değil, 19. yüzyıl Batı dünyasının en önemli prensipleridir. Batıdaki modernizmi yaratan ve değişme ihtiyacını doğuran en önemli faktörlerdir. Fakat Türkçü tenkidi sadece Batı'dan gelen tesirle izah etmek doğru değildir. Batı'daki düşünce akımlarından etkilenmekle beraber Türkçü tenkit tamamen yerli, millî ve orijinal bir karakter taşır. Edebiyatçılar Batı'daki felsefe ve fikir akımlarını yakından takip etmişler, fakat Batı'dan aldıkları çağdaş metotları objektif bir şekilde yorumlayarak, tenkit ederek, bize mahsus bir Türk edebiyatı ve tenkidi yaratabilmişlerdir. Ali Canip'in Max Nordau ve Taine'i tenkidi, Fuad Köprülü'nün Taine'i tenkidi buna misaldir. Durkheim, Gustave Lanson, Alfred Feuillet'yi okuyan Gökalp da onlara körü körüne bağlı kalmayarak tenkit ve edebiyat meselelerine, Türk cemiyetinin problemlerine hür ve bağımsız olarak bakabilmiş, yorumlayabilmiş ve yeni sentezler yaratabilmiştir. Bunun için Türkçü tenkit, Servet-i Fünuncuların aksine, Batı'ya pek az şey borçludur.

Millî Edebiyatçılar Batı'yı çok yakından takip etmişlerdir. Ali Canip'in, yukarıdakilerden başka, yazılarında adı geçen Batılı tenkitçi ve düşünürler şunlardır: Gustave Lanson, Arthur Ribot, Antoine Albalat, Brunetiere, Eugene Verone, Boileau, Anatole France, SainteBeuve, Emile Faguet, Emanuel Volke, Remy de Gourmont, Gustave Le Bonn... Yazar bu şahsiyetlerin fikirlerinden bahseder. Onlardan alıntılar yapar ve onları tenkit eder. Özellikle Max Nordau hakkında yaptığı tenkit çok ilgi çekicidir. O, Hippolyte Taine'i de tenkit etmiş, onun teorisini kâfi bulmayarak bu teoriye ilavelerde bulunmuştur. Bu ilave ve dikkatlerde millilik unsuru ağır basmaktadır. Ayrıca, bu şahsiyetlerin çoğunun Fransız oldukları görülmektedir. Fakat yazar bu şahsiyetlerden başka, bütün dünya edebiyatlarından ve edebiyatçılarından da bahseder, şaheserlerle dahileri, edebiyatımızın ve cemiyetimizin ilerlemesi için örnek gösterir. Türkçü tenkidin en mühim siması Ali Canip'tir. Ali Canip tenkit ve edebiyat tarihi sahasında Cumhuriyet'ten sonra da önemli eserler vermiştir. Ali Canip sistemli ve şuurlu bir tenkitçidir. Ne istediğini bilir ve metotlu bir şekilde ortaya koyar. Bu devrin diğer aydınları gibi Gökalp'ın tesirindedir. Yazılarında millî edebiyatın temel meseleleri üzerinde durmuştur. Ziya Gökalp ile Ömer Seyfettin Türkçü tenkit içinde sayılması gereken, bu anlayışı kuran, şekillendiren ve ona yön veren isimleridir. Bir sosyolog olmasına rağmen Gökalp'ın Türkçü tenkit içindeki yeri, rolü ve ağırlığı

inkâr edilemez. Hazırladığı eserler, Türk devletinin kendi kendine yaptığı bir otokritik, Türk milletinin yeniden şekillenmesi diye izah edilebilir. Türk tenkidinde, Avrupa'da Madame de Stael'in oynadığı rolü gerçekleştirmiş, yani tenkide milliyetçilik kavramını ve tarih şuurunu getirmiştir. Bu şuur her alanda ortaya çıkmış, Türk edebiyatı en eski çağlardan beri ele alınmış ve incelenmiştir. Böylece ortaya bir de tartışma çıkmıştır. Ali Canip'le Fuad Köprülü arasında meydana gelen bu tartışma, epope meselesi etrafındadır. Aynı Fransız yazarına dayanan iki yazar birbirinden farklı görüşlere varırlar. Ali Canip Türk edebiyatında artık epope yazılamayacağını, Fuad Köprülü ise bu görüşün aksini belirtir. Bu konuda Fuad Köprülü ile Ziya Gökalp'ın görüşlerinin daha doğru olduğunu, Ali Canip'in ise fazla keskin bir hüküm ileri sürdüğünü belirtelim.

Millî Edebiyatçılar tenkidi popüler bir tür hâline getirmişlerdir. Eserler ve teoriler, bütün dergilerde, hatta günlük gazetelerde tartışılmıştır. Bu da, Romantik tenkidin daha önce edebiyatımıza gelmemiş olan önemli bir özelliğidir. Bu yüzden Millî Edebiyat ile beraber canlı bir fikir, edebiyat ve sanat ortamı oluşmuştur. Yayın organları ve dernekler de bu ortamı yaygınlaştıran ve devamını sağlayan yerler olmuşlardır.

Bu devrin tenkidinin önemli bir noktası, aydınların dikkatlerini Fransız edebiyatı dışındaki dünya edebiyatlarına da yöneltmeleridir. Millî Edebiyatçıların en çok ilgilendikleri edebiyat ise Rus edebiyatı olmuştur. Mehmet Emin, Hamdullah Suphi, Ali Canip sık sık, bize Rus edebiyatı gibi halkın ıstıraplarını terennüm eden bir edebiyatın lazım olduğunu belirtirler. Böylece Türk edebiyatında uzun zamandır devam eden Fransız tesiri hiç olmazsa edebiyat ve tenkitte aşılmış olur ve bütün dünya edebiyatlarına karşı bir ilgi uyanır. Cumhuriyet'ten sonra bu ilgi Doğuya da yönelecek, Hint, Çin ve Japon edebiyatlarından yapılan tercümeler, dergi sayfalarını kaplayacaktır. Fakat eğitimde Fransız tesiri daha bir müddet devam edecektir.

Millî Edebiyatçılar kadın meselesi üzerinde de durmuşlardır. Bu konuda Ömer Seyfettin'in çok ilgi çekici bir tespiti vardır. O, edebiyatımızdaki ve cemiyetimizdeki geriliği kadınsızlıkla izah eder ve edebiyat-aşk-kadın kavramlarının birbirine bağlı olduğunu belirtir. Bu, doğru bir tespittir. Cemiyetleri ilerleten, nesillerin devamlılığını sağlayan, kültürleri nesilden nesile aktaran kadındır. Bu, edebî tenkit olduğu kadar aynı zamanda bir sosyal tenkittir de…

Millî Edebiyatçılar edebiyat ve tenkidin yalnız sanat olmadığı, aynı zamanda hayatın kendisi olduğu gerçeğini kavramışlardır. Edebiyata hem bir sanat, hem de bir sosyal vakıa olarak bakmasını bilmişlerdir. Önce edebiyatta başlayan bu kavrayış ve inkılapçılık düşüncesi, kısa zamanda hayatın bütün alanlarına yayılmıştır. Meşrutiyet aydınlarının yaptıkları tenkit, inceleme, görüş ve teklifler Cumhuriyet'in kuruluşunda inkılapların

gerçekleşmesinde büyük rol oynamıştır. Bu yüzden Millî Edebiyatçıların kendilerinden sonraki nesiller üzerinde önemli bir tesiri olmuştur. Millî Mücadele bu yaratılan millî ruh sayesinde kazanılmış, Cumhuriyet bu azim ile kurulabilmiştir. Türkçü tenkit, tenkit ve teori sahasında kalmamış, hayatın her safhasına geçmiş, her müessesenin kuruluşunda etkili olmuştur. Cumhuriyet'ten sonra ilim, edebiyat ve fikir hayatını tamamen yenilemiş ve yönlendirmiştir. Bunu önce askerî sahada gerçekleştiren, sonra da diğer alanlara geçiren ve hayata uygulayan Atatürk olmuştur. Gökalp'ın fikirlerinin etkisiyle hareket eden Atatürk, her şeyde olduğu gibi çağdaş bir ilmin temelini de kurmuştur. Türkiyat Enstitüsünü kurarak başına Fuad Köprülü'yü getirmiş, böylece ülkemizde Türkoloji ekolünün meydana gelmesini sağlamıştır.

Edebiyat alanında ise Türkçü tenkit, Cumhuriyet'ten sonra bir memleket romantizminin doğmasını sağlamıştır. Memleketçi Edebiyat adını verdiğimiz bir bakış tarzı teşekkül etmiştir. Sanatkârlar eserlerinde kullandıkları tabiî, canlı ve kıvrak Türkçeyi iyice geliştirerek estetik değeri yüksek bir dil yaratmışlardır. Ayrıca Anadolu, eserlere hem mekân, hem de tem olarak girmiş ve işlenmiştir. Şiirde, hikâye ve romanda, tiyatroda mekân olarak Anadolu seçilmiştir. Böylece millî muhtevayı işleyen seviyeli eserler meydana getirilmiştir.

Türkçü tenkidin ve Millî Edebiyatçıların cemiyetimizde yarattıkları bu değişim, birkaç nesil boyunca olumlu ve yaratıcı bir şekilde devam etmiştir (Ercilasun 1995: 278288).

Devrin bütün edebiyatçıları ve yazarları kısa bir zaman içinde Millî Edebiyat akımının içinde yer almışlardır. Türkçü tenkidin içinde zikredilebilecek görüşler ve faaliyetler içindedirler. Bunun sebebi siyasi olaylardır. Osmanlı Devleti'nin kısa süre içinde parçalanması, yazarlardaki millî duyguları harekete getirmiş, millî bir direniş hareketi başlatmıştır.

Bunlardan biri **Yakup Kadri**'dir. Yakup Kadri'nin görüşü ferdî sanat anlayışından millî anlayışa doğru hızla değişmiştir. Yakup Kadri, 1909 da Fecr-i Ati grubunun içinde yer alır. 1912 yılında *Rübab* dergisinde "Netayic" adıyla bir yazı yazar ve Yeni Lisancıları ağır bir dille hicveder. 1922 yılında yayınlanan "Rahmet" adlı hikâyesinin önsözünde ise şöyle demektedir: "Asrın muharrirleri, ekseriya yalnız yazmak için yazdıklarını söylüyorlar ve (mevzuun ne hükmü var? İfade güzel, tatlı ve yeni olsun, bu kâfidir) diyorlar. Sakın beni de bu zümreye sokma. Benim içimde sanatın ışığından daha yüksek bir alev yanıyor."

Yakup Kadri, burada millî sanat heyecanını duyduğunu belirtmekte ve ülkesi için ıstırap çeken bir sanatkârın portresini çizmektedir. Yakup Kadri bu sözleriyle, Meşrutiyet döneminde "Bırak Beni Haykırayı" şiirini yazan Mehmet Emin ile aynı görüşü paylaşmış olmaktadır.

3. Türkçülük dışındaki tenkit (1911-1923)

Millî Edebiyat görüşü ve Türkçü Tenkit, hayatın ve edebiyatın bütün alanlarını kaplar. Bu görüşün dışında kalan veya bu görüşten bağımsız olan tenkit anlayışlarını aşağıdaki şekilde gruplandırmak mümkündür:

a. Öz şiir anlayışı

Türk şiirinde estetik kaygı Tanzimat'tan beri dile getirilmiştir. Estetik üzerinde ilk ve ayrıntılı bir şekilde düşünen Recaizade'dir. Onun görüşleri Servet-i Fünun'la ve Fecr-i Ati ile devam eder. Fransa'dan dönen Yahya Kemal ve Fecr-i Aticiler içinde yer alan **Ahmet Haşim**, hayatları boyunca estetik kaygıya önem veren bağımsız şahsiyetler olmuşlardır. Yahya Kemal "Şiir kelimelerle yazılır", der ve şiir estetiği üzerinde düşünür. Ahmet Haşim ise bu konuda daha ayrıntılı yazılar ve şiirler yazar. Onun bu faaliyetleri, şiire ve tenkide zenginlik kazandırır. Haşim, 1909'da *Göl Saatleri* adlı şiir kitabını yayımlar. Bu kitabın başındaki "Mukaddime" adlı dörtlük onun şiir görüşünü yansıtır. Burada Haşim empresyonist bir şiir görüşü ortaya koyar. Bu kıta Türk edebiyatında empresyonizmin net bir şekilde ilk ifadesidir.

> Seyreyledim eşkâl-i hayatı
> Ben havz-ı hayalin sularında
> Bir aks-i mülevvendir onunçün
> Arzın bana ahcâr ü nebâtı

1910'da "Şi'r-i Kamer" serisi yayımlanır. Aynı yıl Tahsin Nahit'in *Ruh-ı Bî-kayd* adlı şiir kitabı çıkar. Haşim "Ruh-ı Bî-kayd Fırsatıyla" adlı bir yazı yazar. Burada Tevfik Fikret'in dünyasını dar bulduğunu belirtir ve şiirin nasıl olması gerektiği hakkında bazı görüşler ileri sürer. Burada Haşim, Fecr-i Ati'nin daha doğrusu kendisinin şiirde neler yapmak istediğini açık seçik anlatmaktadır.

1921'de "Piyale" adlı şiirini neşreder. Bu şiir *Mukaddime* adıyla neşredilir. Şair burada şiirinin ne olduğunu anlatmaktadır. Haşim'e göre şiir, alev ve ateş dolu, yakıcı bir güce sahip bir nesnedir. Aynı yıl "Bir Günün Sonunda Arzu " adlı şiiri yayımlanır. Haşim bu şiirde, farklı ve müphem bir şiir dünyası kurmuştur. Bu şiir, edebiyat âlemini yadırgatır. Oldukça renkli ve canlı bir tartışma başlar. Bu tartışma, görsel bir boyuta doğru genişleyerek karikatürlere kadar varır. Haşim'in gölde bir kamış ucundaki başlı karikatürü yayımlanır. Altında da Haşim'in, "Göllerde bu dem bir kamış olsam" mısrası yer almaktadır.

Fakat bu, ilk değildir ve daha önce de Haşim'in karikatürü yayımlanmıştır. *Göl Saatleri*'nin başlıca motiflerini taşıyan kamışlı ve kurbağalı bir karikatürü Kenan Akyüz'ün antolojisinde yer almıştır. Bu karikatürün nerede çıktığı belirtilmemektedir (Akyüz 1970: 601).

Bunun üzerine şair, Haşim, "Şiirde Mana ve Vüzuh" adlı yazısını yayım-

lar. Bu yazı daha sonra "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" adı ile tekrar yayımlanacaktır.

1921'de *Dergâh* dergisinin 8. sayısında çıkan bu yazı muârızlarına bir cevap niteliğindedir. Haşim burada öz şiirin tanımını ve müdafaasını yapmaktadır. Şerif Aktaş'a göre Haşim'in bu yazısı, Yahya Kemal'in "Aşk (Lirizm)" ve "Sade Bir Görüş" adlı yazılarıyla birlikte ele alınmalı, birlikte okunmalı ve değerlendirilmelidir (2003: 218). Haşim bu yazıda nesir ile şiirin alanlarını birbirinden ayırır ve şiirin oldukça açık ve teferruatlı bir tarifini yapar. Bu tarifte, Fransız sembolizminin etkisi ve ağırlığı görülmektedir.

b. Diğerleri

Bu bölümde, Batıcılar, İslamcılar ve Servet-i Fünunculardan söz edilebilir. *İctihad* dergisinde Abdullah Cevdet, *Sebilü'r-Reşad*'da da Mehmet Akif yazmaktadır. Mehmet Akif, İslâmcı görüşte olmakla beraber halkçılık görüşünde millî edebiyatçılarla birleşir. Ayrıca tenkitte Millî Edebiyatçılara açık ve aktif bir cephe almaz.

Mehmet Akif şiir üzerinde çok düşünür. Hakiki sanatın, ancak çok çalışma ile elde edileceği görüşündedir. İlhama inanmaz. Divan edebiyatını beğenmez ve ona karşı cephe alır. Akif'e göre sanat, çok çalışma ile ilerler. Akif, yazdıkları üzerinde çok düşünür, titizlenir, yazdıklarını en az sekiz defa değiştirdiğini söylemiştir. Bu da onun sanatı ve şiiri ciddiye aldığını, şiirlerini bir kuyumcu gibi işlediğini gösterir. Akif'in bu özelliği, onu, Yahya Kemal ve Haşim gibi öz şiir arayışında olan şairlerle birleştirir.

Sanat ve edebiyat meseleleri ile meşgul olan bir diğer şahsiyet Mithat Cemal [Kuntay]'dır. Onun, Mütareke döneminde ortaya çıkan hece-aruz tartışmasına katıldığı ve aruzu benimseyenlerden biri olarak, 1919'da *Servet-i Fünun*'da yazdığı "Aruz Öldü mü?" adlı seri yazıları sayılabilir.

TANZİMAT'TAN itibaren tenkit, üzerinde çok çalışılan, çok durulan bir konu olmuştur. Bu süre içinde Batı'daki edebiyat ve sanat akımları yakından takip edilmiş, edebiyat incelemeleri yapılmış, edebiyatçı ve tenkitçilerin eserleri tercüme, aktarma ve açıklamalarla Türkçeye nakledilmiştir. Böylece Avrupa'daki kültür tarihiyle, sanatla ve tarihle ilgili son çalışmalar, kültür hayatımıza kazandırılmıştır. Aynı zamanda bunların etrafında zengin ve canlı bir tenkit ortamı yaratılmıştır.

Burada ana çizgileriyle belirtmeye çalıştığımız bu devrelerde çıkan gazete ve dergiler, edebiyat ve sanat meseleleriyle dopdoludur. Bunlarda Avrupa'daki yazar ve şairlerin eserleri tanıtılmış, Batı edebiyatları neredeyse günü gününe takip edilmiş, sanat ve edebiyat meseleleri sık sık tartışılmıştır. Bütün bu yayınlarda devrin tarihi, ayrıntılı bir şekilde mevcuttur ve araştırıcıları beklemektedir.

Kaynakça

Aktaş, Şerif (2003), *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi*, Ankara.

Akyüz, Kenan (1969), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, Ankara.

Akyüz, Kenan (1970), *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*, Ankara.

Argunşah, Hülya (2001), *Ömer Seyfettin – Bütün Eserleri*, *Makaleler 1*, İstanbul.

Carloni, J. C. – Filloux, C. J. (1963), "Fransız Eleştirisine Bir Bakış", (çev. Salâh Birsel), *Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı*, 2 (142): 574-578.

Emil, Birol (1971), "Mizancı Murad Bey'in Edebiyat ve Tenkide Dair Görüşleri", *TDED*, XIX: 119-143

Ercilasun, Bilge (1994), *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, İstanbul.

Ercilasun, Bilge (1995), *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit*, Ankara.

Ercilasun, Bilge (1997), "Hüseyinzade Ali Bey'in Türkiye'deki Faaliyetleri", *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler, II*, Ankara.

Kaplan, Mehmet (1971), *Tevfik Fikret (Devir – Şahsiyet– Eser)*, İstanbul.

Kaplan, M. – Enginün, İ. – Emil, B, Kerman, Z. (hzl.) (1978), *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II,* İstanbul.

Kaplan, M. – Enginün, İ. – Emil, B, Kerman, Z. (hzl.) (1979), *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III,* İstanbul.

Kaplan, Ramazan (1998), *Klasikler Tartışması*, Ankara.

Kolcu, Hasan (1993), *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, Ankara.

Okay, Orhan (1969), *Beşir Fuad*, İstanbul.

Okay, Orhan (1990), "Yirminci Asırda Türk Edebiyatı –Çalkantılar Arasında Edebiyat", *Büyük Türk Klâsikleri*, C. 10, İstanbul, s. 229-236

Özön, Mustafa Nihat (1941), *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul.

Parlatır, İsmail - Çetin, Nurullah (1999), *Genç Kalemler Dergisi*, Ankara: TDK Yay.

Sevgi, Ahmet - Özcan, Mustafa (hzl.) (1991), *Prof. Dr. Ali Canip Yöntem'in Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, Konya.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1956), *XIX. Asır Türk EdebiyatıTarihi*, İstanbul.

Tansel, Fevziye Abdullah (1953), "Muallim Naci İle Recaizade Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hadiseler", *TM,* X: 159-200.

Tevetoğlu, Fethi (1989), *Mehmet Emin Yurdakul*, Ankara.

Wellek, Rene (1963), "The Term, and Concept of Literary Criticism", *Concepts of Criticism*, Yale University Press, USA.

Ziya Gökalp (1986), *Türkçülüğün Esasları*, Ankara.

Mensur şiir

İsmail Çetişli

GÜZEL sanatlar, kendi içinde mimari, heykel, resim, musiki, edebiyat, tiyatro, sinema gibi birtakım alt kollara ayrılır. Aslında sanat olma hususunda bu kollar arasında genel nitelik itibariyle herhangi bir fark yoktur. Sanatlar arasındaki farklılık, öncelikle "malzeme"den (dil, ses, mermer, taş, ahşap, boya, vb.) kaynaklanır. Bunun da ötesinde, malzemenin kullanımındaki tavır ve tarz farklılığı, aynı sanat dalında milyonlarca değişik türde eserin veya alt dalların doğmasına zemin hazırlar.

Güzel sanatların en yaygın dallarından birisi olan edebiyat, malzemesi dil olan bir sanattır. Şair veya yazar, duygu, düşünce, hayal ve intibalarını dille edebiyata dönüştürür. Söz konusu eserleri; ait olduğu milletlere, devirlere, bağlı bulundukları sanat anlayışlarına/akımlara, konularına, amaçlarına ve hitap ettiği okuyucu kitlesine göre tasnif etmek mümkündür. Edebiyat eserlerini tasnif etme veya alt kollara ayırmada yaygın olarak kullanılan bir başka kriter, "tür/türler"dir. Konumuz olan "mensur şiir", böyle bir kriterin ortaya koyduğu edebiyat formudur.

Destan, masal, hikâye, roman, tiyatro, şiir gibi türler, zaman içinde ve çeşitli etkenler altında, iç bölünmeye edebiyatın alt formlardır. Tıpkı aynı kök ve gövdeye bağlı, ama farklı istikametlere uzanan ağacın dalları gibi. Edebiyat tarihi/tarihlerine bu açıdan baktığımızda, şair, yazar veya edebî toplulukların ya mevcut veya gelenekleşmiş edebiyat anlayışlarının/türlerin sınırları içinde faaliyetlerini sürdürmüş olduklarını (gelenekçi tavır)

ya da mevcut edebiyat anlayışlarını/türlerini yeterli bulmayarak yeni tür arayışı içine girdiklerini (yenilikçi tavır) görürüz. Söz konusu arayışlar, kimi zaman mevcut veya gelenekleşmiş türlerin belli ölçüde değiştirilmesi / geliştirilmesi / zenginleştirilmesi, kimi zaman da yeni türlerin oluşturulması biçiminde neticelenmiştir. Yeni türlerin doğumuna zemin hazırlayan etkenler şu şekilde sıralanabilir: Edebiyatın dinamik bir doğaya sahip olması, onu oluşturan unsurların zenginliği, güzelliğin göreceli, toplum/okuyucu zevklerinin farklılığı, toplum hayatındaki her türlü değişme ve gelişmeler, şair veya yazarların bireysellik, orijinallik, mükemmellik ve yenilik arzuları. Bu çerçevede var olan edebî türler, belli bir dönemde teşekkül devrini yaşarlar. İkinci devrede farklı tesirler altında, farklı istikametlerdeki gidiş gelişleriyle gelişip zenginleşirler. Bir sonraki aşama, onlar için mükemmellik evresidir. Son dönemde ise türler kendi içinde çöker, dağılır, başka türlere malzeme olurlar. Bunu; edebî türler, canlı varlıklar gibi, doğar, büyür, mükemmele ulaşır, çözülür ve nihayet ölür, şeklinde ifade etmek de mümkündür.

Edebiyat tarihi/tarihlerine türler açısından yaklaştığımızda, bütün toplumların edebiyatlarının temelinde ilk olarak "destan" ile karşılaşırız. Toplumun veya toplumu temsil eden kahramanların yaşadıkları olağanüstü olayları anlatan destanlar "manzum"durlar. "Nesir"in edebiyat sanatı sınırları içine kabulü, bir hayli yenidir. Destan türü zamanın akışı, toplumların geçirdikleri evrimler, sanatkârların arayışları, tabii ve kültürel coğrafyanın tesiri altında kendi içinde bölünmeye uğramış ve "şiir", "masal", "efsane", "hikâye", "roman" gibi yeni türler doğmuştur.

Bütün milletlerde olduğu gibi, Türk edebiyatı tarihinin ilk örnekleri de destanlardır. Günümüze bazı parçalarıyla ulaşan Türk destanları (Alp Er Tunga, Türeyiş, Ergenekon, vb.), manzum metinlerdir. Destanların dışında birtakım metin parçaları da mevcuttur. Bir hayli uzun bir dönemi içine alan, fakat yeterince ulaşamadığımız destanlar döneminde nazmın kendi ölçüleri içinde edebî sahaya hâkim olduğu sezilmektedir.

XIII. yüzyılda başlayıp XIX. yüzyıla kadar altı yüzyıl boyunca edebî sahaya hâkim olan divan edebiyatında şiir, nesirle karşılaştırılmayacak kadar güçlü ve yaygındır. Bu bağlamda nesir, büyük ölçüde şiir estetiği ve üslubunun tesiri altında, her zaman ikinci planda kalmıştır.

Divan nesrini "sade, orta, süslü" diye üçe ayırmak artık gelenekleşmiştir. Sade ve orta nesir üzerinde durmuyoruz. Ancak sanatlı nesrin, konumuz olan mensur şiire dil ve üslup itibarıyla yakın olduğu kanaatindeyiz. Divan edebiyatında sanatlı nesir denilince ilk akla gelen örneklerden biri, Sinan Paşa'nın (1440-1486) "manzum nesir" olarak nitelendirilen *Tazarru-name*'sidir.

Mehmet Kaplan, Sinan Paşa'nın üslubunun çeşitli edebî sanatlarla dolu olduğunu, kısa ve kesif cümle yapısıyla dikkati çektiğini ve "Yapı bakımından birbirine benzeyen kafiyeli cümleler(in) mensur bir şiir" teşkil ettiğini vurgular. Kaplan'a göre Tevfik Fikret, Halit Ziya Uşaklıgil, Refik Halit Karay ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu, bu üsluptan hareket ederek güzel örnekler ortaya koymuşlardır (1978: 27). F. Abdullah Tansel ise, edebiyatımızda ilk mensur şiir örneğinin *Tazarru-name* olduğu fikrini savunur (1983: 346-347).

Tanzimat öncesi Türk edebiyatının, kendi içindeki ikinci ana kolunu halk edebiyatı oluşturur. Söz konusu edebiyatta da şiir ağırlık taşır. "Masal", "efsane", "menkıbe", "halk hikâyesi", "atasözü" gibi türler, halk edebiyatının nesir sahasını teşkil ederler. Ancak bunlardan bazılarının veya bunların bazı kısımlarının bilinen nesirden farklı olduğu ilk bakışta dikkati çeker. Atasözleri, masalların tekerleme bölümleri ve *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin nesir kısımları, söylemek istediğimizi en iyi ispat edecek örneklerdir.

Nazım-nesir karışımı olan *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin mensur kısımlarından bazı bölümlerin modern hikâyelerdeki nesirlerden farklı olduğu açıktır: "Birbirini kovalayan cümleler büyük bir âhenkle sıralanmakta, bunların meydana getirdikleri akıcı bütünlük, taşıdıkları seci unsurlarının dışında ayrı bir ölçü izleri taşımaktadır. Secili olmayan yerlerde de düzenli bir nesirle karşılaşılması Dede Korkut nesrinde manzumeye yakın bir ifadenin bulunduğunu açıkça göstermektedir." (Ergin 1958: 30).

Kısacası Tanzimat'a kadarki Türk edebiyatı büyük ölçüde bir şiir edebiyatıdır. Edebî olma hususunda küçümsenen, dolayısıyla yeterince gelişmeyen nesir, çok açık biçimde şiirin tesiri altındadır. Yine Tanzimat edebiyatına kadar olan dönemde şiir denilince hep "mevzun ve mukaffâ söz" anlaşılmıştır. Divan ve halk edebiyatındaki bazı nesir örnekleri, devrinin ve bugünün nesir ölçülerinden farklı ve başkadır. Şiir veya şiir unsurlarıyla bir hayli içli dışlı olan bu tarz metinlerde, mensur şiir türünün "gelenek"teki izlerini bulmak imkân dâhilindedir. Bu husus, kanaatimizce mensur şiirin -roman, hikâye ve tiyatroda olduğu gibi- gelenekten gelen yönüdür. Bununla birlikte mensur şiir, yeni bir dönemin yeni bir türüdür. Onun Türk edebiyatındaki doğumu, edebiyat kamuoyu tarafından kabulü, gelişmesi ve yaygın bir moda hâlini alması, bu yeni dönemin sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi şartları içinde gerçekleşmiştir.

Tanzimat sonrası mensur şiire giden yolda yaşanan tartışmalar Tanzimat Fermanı ile birlikte (1839) kapılarını geniş ölçüde Batı'ya açmak mecburiyetinde kalan Osmanlı İmparatorluğu, yeni bir medeniyet dünyasına adımını atmış olur. Daha önceki gelişmelerden de hız alan bu adım, kısa zaman içinde toplum hayatında ve müesseselerde aksini bulur. Estetik ku-

ralları, hayal ve mazmunlar dünyası, hayat felsefesi ile divan edebiyatı ömrünü tamamlarken yerini başka bir edebiyata bırakır.

"Yeni"nin ilk temsilcileri durumundaki Tanzimat Edebiyatı sanatkârları (Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa) işe, divan edebiyatına karşı tavır almakla başlarlar. Edebiyatı, "sosyal ve politik fikirler" üzerine bina edip estetik gaye yerine sosyal fayda fikrini hâkim kılarlar. Böylece edebiyat anlayışı, edebiyatın estetik değerleri ve edebiyattan beklenenler, büyük ölçüde değişir. Namık Kemal'in "Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmildir" adlı makalesi, devrin anlayışını aksettirmesi açısından son derece önemlidir.

Tanzimat edebiyatı ile birlikte ilk dikkati çeken husus, nesir ile nazım arasındaki daha önceki durumun değişmiş olmasıdır. Çünkü şiirin hâkimiyeti, nesrin eline geçmiş durumdadır. Hatta "Nesirci zihniyet, ikinci sırada kalan şiire de kendisini hâkim kılmıştır." (Kaplan 1971: 4). Roman, hikâye, tiyatro, makale, sohbet, tenkit gibi nesir türlerinin ve bunların en önemli yayın vasıtası olan gazetenin birdenbire edebiyat dünyamıza girdikleri gözden uzak tutulmazsa, şiirin alanının ne kadar daraldığı açıkça görülür. Zaten şiir, Şinasi'den itibaren muhteva, yapı, dil ve üslup bakımından önemli değişmeler yaşamıştır.

Türk edebiyatı, Tanzimat'ın ikinci neslinin (Ekrem, Hâmit, Sezai) elinde sosyal fayda peşinde koşmaktan uzaklaşır; "ferdî ihtiras ve ıstıraplar"ın ifade vasıtasına dönüşerek, daha estetik bir kimliğe bürünür. Şiirin şeklindeki asıl şuurlu yenilik de, bu neslin eseridir. Özellikle Abdülhak Hâmit'in yaptıkları, "bir şekil ihtilali" olarak değerlendirilir. Böylece klasik nazım şekilleri geniş ölçüde edebiyat tarihinin malı olur. Bu arada Hâmit, manzum tiyatrolarından bazılarında vezni ihmal ederek sadece kafiye ile yetinir. O güne kadar nazmın temel unsuru olarak kabul edilen "mevzun olma" şartını bir kenara iterek yeni bir tür yaratmanın peşine düşer;

> "Fransızcada en prose [nesren], en vers [nazman] yollarından başka bir de en rime [mukaffâ] yolu var. (...) (Türkçede bunlardan başka mukaffâ nâmıyle bir (genre) daha ihdâsa da çalışıyorsun) diyorsun. İhdâs benim işim değil -ama, ihdâs olunsa fena mı olur? İhdâs olunsa da manzum ve mensurdan fazla olarak- ismine mukaffâ yahut müheccâ denilse olmaz mı? (...) Benim maksadım -işte sana içimdekini söyleyeyim- hecâya da pek itibar etmeyerek nesre de benzememek şartıyla mukaffâ nâmında bir (genre) ihdâs etmektir." (Enginün 1995: 254-255)

"Makber Mukaddimesi", böyle bir arayışın nesirde ifadesini bulmuş güzel bir örneğidir. Birçok eleştirmenin, Tanzimat nesrinin zirvesi olduğu görüşünde birleştikleri mukaddime, mensur şiir türü içinde değerlendirilebilecek metinlerden birisidir.

Recaizade Mahmut Ekrem, *Talim-i Edebiyat, Takdir-i Elhan, III. Zemzeme Mukaddimesi* ve diğer teorik eser / yazılarıyla, yeni edebiyatın estetiğini hazırlar. Recaizade, edebiyatı önce ikiye ayırır: Şiir ve nesir. "Zerrattan şümusa kadar her güzel şey şiirdir." (Recaizade 1301: 9) diyen yazar, şiiri "his", "hayal" ve "fikir" üçgeni üzerine bina etmeye çalışır. Ayrıca o, vezin ve kafiyeyi, şiir formunun iki şartı olarak kabul eder (Recaizade 1301: 76). Bununla birlikte Ekrem'in gözünde vezin ve kafiyenin şiirde mutlak şart olduğu zannedilmemelidir. Recaizade, "Her mevzun ve mukaffâ lakırdı şiir olmak lâzım gelmez. Her şiir mevzun ve mukaffâ bulunmak iktizâ etmediği gibi." (1301: 10) cümlesiyle, şiirde yeni bir ufuk açar. Artık önemli olan sözün vezinli ve kafiyeli olması değil, güzel olmasıdır. (Recaizade 1301: 10). Ekrem, mensur şiire giden yolu sanki biraz daha açabilmek için sözlerine şöyle devam eder: "erbab-ı şi'r ve inşa belâgate itina etmek (...) fesahatten de düşmemek şartıyla sözlerini istedikleri tavır ve kıyafeti verebilir." (Recaizade 1301: 10)

Recaizade Mahmut Ekrem, yeni edebiyatın prensiplerini ortaya koymanın yanında, söylediklerini pek başarılı olmasa da eserleriyle edebiyata mal etmeye çalışır. Sanat hayatının ilk yıllarından itibaren mensur parçalar kaleme alır (*Nağme-i Seher, Zemzeme*); mensur şiir tercümeleri yapar. Daha sonraki yıllarda kaleme aldığı *Nijat Ekrem, Tefekkür, Pejmürde* isimli eserlerinde mensur şiir veya bu türe çok yakın örnekler verir. Söz konusu yeni nesrin adı, "nesr-i muhayyel"dir. "[B]endenizce kafiyesiz şiir yazmaktan ise nesr-i muhayyel yolunda tasvir-i meram etmek evlâ ve efdaldir. Nesr-i muhayyel ise mevzun değil iken âdeta tavr-ı şi'ri alabiliyor." (Recaizade 1301: 70)

Yukarıda özetlenen edebiyat ve şiir eksenindeki teorik tartışma ve görüşler, buna paralel bir biçimde yer yer ortaya konan örnekler, Türk edebiyatında mensur şiirin doğumundaki en temel etkenlerin başında yer alır. Bununla birlikte söz konusu doğumun gerçekleşmesinde başka faktörlerin de önemli tesirleri vardır; ilki, Fransız edebiyatı tesiridir. Zira Tanzimat sanatkârlarının yenilik arayışları, bunu destekleyen teorik söylemleri ve edebî faaliyetlerinin arkasında, Fransız edebiyatı vardır.

Fransız edebiyatı tesirinin bir boyutunu da yeni türlerin Türk edebiyatına taşınması oluşturur. Tanzimat öncesi Türk edebiyatının tanımadığı modern hikâye, roman ve tiyatro, söz konusu türlerin en çok bilinenleridir. Mensur şiir de bu çember içinde düşünülmelidir. Çünkü türün gerçek vatanı Fransız edebiyatıdır.

Fransız edebiyatının 1842'ye kadar olan tarihinde, sanatkârane üslupla kaleme alınmış ve prose poètique / şairane düzyazı şeklinde isimlendirilen birtakım eserler mevcuttur. Batıdan Türkçeye çevrilen ilk eserlerden

Télémaque (1699) bunlardan birisidir. Fransız şairi Aloysius Bertrand'ın (1807-1941) 1842'de yayımlanan *Gaspard de la Nuit* (Gecelerin Gaspard'ı) adlı eseriyle *prose poètique/şairane düzyazı* olan sanatkârane nesrin adı, *poème en prose/mensur şiir* olur. Bertand'ı, Maurice de Guérin'in (1810 -1859) *Le Centaure ve La Bacchante* isimli eserleriyle takip etmesi, bu dönemdeki Fransız şairlerinin dikkatlerin bu yeni tür üzerinde toplanmasına zemin hazırlar. Nitekim çok geçmeden başta Charles Baudelaire (1821 -1867) (*Petits Poèmes en prose / Küçük Mensur Şiirler*) olmak üzere, Arthur Rimbaud (18541891) (*Les Illuminations / Renkli Gravürler, Une saison en enfer / Cehennemde Bir Mevsim*), Stephane Mallarmé (1842-1898) (*Divagations / Hezeyanlar*), Isidore Bucasse, mensur şiir türünde eserler vermeye başlarlar. Bunlara, gençlik dönemlerinde bu türde eserler yazmış bulunan Paul Claudel (18681955), André Gide (1869-1951) ve Marcel Proust (1871-1922) gibi isimleri de ilave etmek gerekir (Akı 1970: 1; Andı 1997: 27). Tür, Fransa'da doğup kimliğini bulduktan sonra hızla diğer Batı toplumlarının edebiyatlarına da yansır. İngiltere'de Thomas De Quincey (1785-1859), Almanya'da Friedrich Hölderlin (1770-1843), Stefan George (1868-1933), RainerMaria Rilke (1876-1926), İspanya'da G. Adolfo Becquer (1836-1870), Danimarka'da Jens P. Jocobsen (1847-1885), Amerika'da Edgar Allan Poe (1809-1849), Rusya'da Ivan Sergenyeviç Turgenyev (1818-1883) mensur şiir türünde eserler veren şahsiyetlerdir (Andı 1997: 27).

Fransız edebiyatının, mensur şiirin doğuşunda Türk edebiyatına olan tesirinin ikinci boyutunu ise, tercüme faaliyetleri oluşturur. Hatta tercüme faaliyetlerini, ilk adım olarak kabul etmek daha doğrudur. Konumuzu doğrudan doğruya ilgilendiren elbette şiir tercümeleridir. Ethem Pertev Paşa ve Şinasi ile başlayıp gittikçe yoğunlaşan şiir tercümeleri, hem manzum hem de mensur hâlde gerçekleştirilmiştir. Bu tercümeler Türk edebiyatına, Batı'nın sadece düşünce ve his dünyası, tabiat anlayışını taşımakla kalmamış, duyuş tarzına ve duyguların ifade şekline de geniş ölçüde tesir etmiştir. Pek çok araştırmacı, özellikle mensur şiir tercümelerinin, mensur şiir türünün Türk edebiyatında doğup gelişmesinde mutlak tesiri olduğu fikrinde birleşirler:

> "Bu manzum çevirmeler yanında manzumelerin bir de nesir çevirmeleri vardır. Bunlar manzumlardan daha çoktur. Değer bakımından birbirini tutmayan bu çeşit yazılar, biraz sonra, edebiyat âlemimizde kötü bir çığır olarak görülecek olan 'mensûr şiir' yolunun kaynağı olmuştur." (Özön 1946: 452-453)
>
> "Bunun bir misâlini de bu yeni nevin (mensûr şiir) edebiyatımıza girişinde görürüz. Çünkü mensûr şiirimizi hazırlayan âmillerden biri mevzûn yazıların nesre çevrilmesi ve şerhi ise diğeri de dilimize yabancı dillerden şiir ter-

cümesidir. Tercüme, dil zaruretleri yüzünden bazı fedakârlıkları icap ettirdiği için yabancı bir dille yazılmış bir şiiri tercüme etmeyi o şiirin dış yapısına karşı nispî bir taarruz saymak lâzımdır. Bu gibi durumlarda şiirin iç yapısını ve derinliğini mühimser, ona sığınırız." (Akı 1960: 59)

"İşte bu dışı bırakarak içi yöneliş mensûr şiire doğru atılmış ilk adımı teşkil eder." (Akı 1970: 1)

"1887-1895 yılları arasında Mehmet Kaplan'ın 'Ara Nesil' adını verdiği Tanzimat nesli ile Serveti Eünûn nesli arasında faaliyet gösteren yazarlar, batı dillerinden türkçeye hayli şiir tercüme etmişlerdir. Çoğu nesir olarak çevrilen bu şiirler, Serveti fünûn üslûbuna tesir eden bir 'mensûr şiir' cereyanı doğurmuştur." (Enginün 1979: 99-100)

İşte XIX. yüzyılın ortalarından itibaren Fransız edebiyatında doğup gelişen ve aynı dönemde diğer Batı edebiyatlarında da yankısını bulan mensur şiir, yukarıda özetlenen tesirler, tartışmalar ve arayışlar ortamında Türk edebiyatına geçer. Zira, XIX. yüzyıl ikinci yarısı Türk sanatkârlarının Batı'da en iyi tanıdıkları edebiyat, Fransız edebiyatı ve onun adı geçen şairleridir. Özellikle Ara Nesil ve Edebiyat-ı Cedide nesli, küçük yaşta öğrendikleri Fransızca ile bu edebiyatı, kendilerinden öncekilerden çok daha yakından takip etmektedirler.

İlk mensur şiir denemeleri

Türk edebiyatında mensur şiir sınırları içinde değerlendirilebilecek ilk denemeler, Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmit, Mustafa Reşit (*Göz Yaşları,* 1888) ve Mehmet Celal tarafından kaleme alınmıştır. Bunları Halit Ziya Uşaklıgil takip eder. Uşaklıgil'in ilk denemesi, oldukça genç yaşlarda *Tercüman-ı Hakikat*'e gönderdiği "Aşkımın Mezarı" başlıklı metindir. Metin gazetede, Muallim Naci'nin, "Mezarda aşk aramak, meyyitte can aramaya benzer." eleştirisi ile birlikte yayımlanır (23 Nisan 1883). Genç yazar, bu eleştiriden ciddi manada üzülür, fakat yoluna devam etmede ısrarlıdır. Bu defa aynı tür denemelerini İzmir'de arkadaşları ile birlikte çıkardıkları Nevruz'a (1 Mart 1300/14 Mart 1884) verir. Ardından *Berk* mecmuasındaki (1885) birkaç denemesi gelir. Bununla birlikte onun mensur şiirlerinin asıl beşiği *Hizmet* gazetesidir (13 Kasım 1886). "Mensur Şiirler! İlk sayıdan başlayarak bunlardan ikişer tane basılıyordu. İlk sayıdan, ilk çıkanlardan başlayarak sahibinin etrafına takılmaların, tenkitlerin, hafife almaların ve alay etmelerin toplanmasına yol açtı." (Uşaklıgil 1969a: 190) *Hizmet* gazetesinin bir başka önemi, türün asıl adına, buradaki örneklerde kavuşmuş olmasıdır. Kısa zamanda Fazlı Necip, Ali Kemal, Mehmet Abdurrahman, Ali Nihat, Mehmet Rafet gibi birçok genç imza Halit Ziya'ya iştirak eder. Ge-

lişmeyi takdir ve teşvik edenler kadar, karşı çıkıp eleştirenler de vardır. Halit Ziya'yı mutlu edip cesaretlendiren, Recaizade'nin bir mektupla *Hizmet*'i, muhtevasını ve mensur şiirleri takdir etmiş olmasıdır. "Ve asıl bana çılgınlığa yakın bir sevinç veren cihet, mektubun hususî bir fıkrası, Mensur Şiirlere ve onun sahibine aitti. Bütün öteki yazılardan ayrıca üstat bunlar hakkında öyle övücü bir dil kullanıyordu ki bunları burada tekrar etmeye cesaret edemeyeceğim." (Uşaklıgil 1969: 193)

Adı geçen ve *Hizmet*'te "Taltifnâme" başlığıyla yayımlanan mektupta Ekrem, konuyla alakalı bölümde şunları söyler:

"Hele o Mensur Şiirleri okumakla fevka'l-had mütelezziz oluyorum. Muharriri olan şâir-i bedayi-perverdi hâlisâne tebrik ile bekây-ı teveccühünüzü temenni ederim efendim." (Huyugüzel 1984: 78).

Böylece, daha önceden mensur şiire giden yolun teorik alt yapısını hazırlayan ve ilk örneklerini veren Ekrem, şimdi de bir yandan gençlerin bu türdeki denemelerini takdir ve teşvik etmekte, diğer taraftan türe yapılan veya yapılacak olan itirazlara cevap vermiş olmaktadır. Recaizade, bu tavrını ileriki yıllarda da devam ettirecektir.

> "Halid Ziya Bey'in mensur şiirlerini elbette görüyorsunuz. Bakınız işte o yeni ve güzel bir çığırdır. Hakiki şairliğin fa'ilât nüvislik demek olmadığı hakikat-i ulviyesi aramızda bilinmeden evvel hiç bir kimse 'mensûr şiirler' namıyla öyle bir takım bedayi'in tasvirine cesaret etmek şöyle dursun, hatta tasvirine kudretyâb olabilir mi idi!" (Recaizade 1314: 42-43)

Mensur şiirin karşısında yer alıp tenkit edenler daha ziyade *Tarik* ve *Saadet* gazetesi çevresinde toplanırlar. Onların itirazlarının temelinde, "mevzun ve mukaffâ söz" olarak sınırlandırılmış eski şiir anlayışı vardır. Söz konusu itirazlara rağmen mensur şiir, özellikle Halit Ziya'nın kaleminde birçok örneklere kavuşmuş, tanınmış ve varlığını kabul ettirmiştir. Uşaklıgil, çeşitli gazete ve dergilerde yayımladığı mensur şiirlerini *Mensur Şiirler* (1307/1891) ve *Mezardan Sesler* (1307/1891) adlı kitaplarında bir araya toplar. Bütün bu gelişmelere rağmen mensur şiir türünün tam manasıyla yaygınlaşması ve "moda" hâline gelmesi Edebiyat-ı Cedide mektebi döneminde gerçekleşir.

Edebiyat-ı Cedide topluluğunun mensur şiir karşısındaki tavrı

Tevfik Fikret'in 1896'da *Servet-i Fünun* mecmuasının başına getirilmesi ile fiilen teşekkül eden Edebiyat-ı Cedide topluluğu, mensur şiir türünü yadırgamaz. Bilakis duyguların ifadesinde sevilerek kullanılan bir tür olur. Çünkü

bu edebî topluluğun genç mensupları, edebiyat hayatına, Ekrem'in önderliğinde ve onun açtığı yoldan ilk adımlarını atarlar. Ayrıca bu nesil Batı'ya açılma konusunda, kendilerinden öncekilerden çok daha ileridirler. Hatta bunun için "taklidî" bir edebiyat yapmak ve "dekadan" olmakla suçlanırlar. Unutulmaması gereken diğer bir sebep, henüz İzmir'de iken türü belli bir olgunluğa eriştiren Halit Ziya'nın, mektebin en güçlü şahsiyeti olduğudur.

Büyük bir insicam gösteren Edebiyat-ı Cedide sanatkârları, tam manasıyla "sanat için sanat" prensibinden hareket eder, eserlerinde bu prensibe sadık kalırlar. Ekrem ve Hâmit'ten gelen ve Ara Nesil'de güçlenen "ferdîlik", onlarda en uç noktaya ulaşır. Sosyal meselelerden el çektikleri gibi, Hâmit'in metafizik düşüncelerinden ve büyük ihtiraslarından da uzaklaşırlar. Şiir, roman, hikâye ve diğer türleri, bireysel duygularının emrine tahsis ederler.

Edebiyat-ı Cedide mektebinde şiirin formunda gayet esnek bir tutum görülür. Önemli olan formun mutlak kurallar içinde olması değil, insan ruhundaki dalgalanmaları en başarılı biçimde sezdirebilecek esneklikte olmasıdır. Bu sebeple nesirle nazım arasında katı ve kesin çizgiler yoktur artık. Bir taraftan nesir cümlesi doğrudan şiire girerken, öte taraftan nesir, şiirin niteliklerini yüklenmeye başlar. Servet-i Fünun şiirinin özellikleri arasında "nazmı nesre yaklaştırmak" hemen herkesin birleştiği ortak bir özelliktir. "Servet-i Fünuncuların şiirde nazmı mutlak bir unsur olarak görmemeleri, duyguların ifadesine önem vermeleri, pratikte "mensur şiir" tarzını yaratmıştır." (Ercilasun 1981: 228)

Servet-i Fünun topluluğu içinde mensur şiire karşı olan yoktur. Bu tarzda eser vermeyenler bile yeni türü tabii karşılarlar. Tevfik Fikret. "Lisan-ı Şiir" makalesinde şunları söyler: "Malûmdur ki şiir bazılarımız tarafından el'ân tarz-ı hâsüIhass-ı belâgat addedilmek istenen nazma münhasır ve müftakir değildir. Binaenaleyh lisan-ı şiir denildiği zaman mutlaka kelâm-ı mevzun anlaşılmak iktizâ etmez." (Tevfik Fikret 1312: 98). Cenap Şehabettin ise, "Şiir Nedir" başlıklı yazısında, yakın zamana kadar şiirin "manzûm ve mukaffâ söz" olarak tarif edildiğini, fakat zamanla bu anlayışın değiştiğini belirtir:

> "Bugün artık yalnız manzum ve mukaffâ söze şiir denilmedikten başka güzel olmazsa manzum ve mukaffâ söz şiiri addolunmuyor. Ve bilakis şerâiti matlûbei melâhati hâiz nesre şiir demekte hiç kimse tereddüt etmiyor. Hatta yalnız nesri sanatkârâneye değil ruhumuz üzerinde ebyât-ı bedianın hâsıl ettiği tesir-i lâtifi hâiz her şeye isnâd-i şiiriyet ediliyor." (Cenap Şahabeddin 1997: 302)

Yukarıda özetlenen sanat anlayışı ile mensur şiire yaklaşan Edebiyat-ı Cedide topluluğu, bu yeni türe büyük rağbet gösterir. Öyle ki, edebî toplu-

luğun teşekkülünden itibaren *Servet-i Fünun* mecmuası sayfalarında sık sık mensur şiire rastlanılır. Gruba mensup hemen herkes bu sahada kalem tecrübesinde bulunur. Mehmet Rauf (Siyah İnciler, 1901), Celal Sahir [Erozan] (*Buhran*, 1909; *Siyah Kitap*, 1912), Hüseyin Cahit [Yalçın] (*Hayat-ı Hakikiye Sahneleri*, 1910), Ahmet Hikmet Müftüoğlu en çok rastlanılan imzalardır. Bu arada şu hususu da belirtmek gerekir ki, mensur şiir tarzı, devrin roman ve hikâyelerindeki anlatım biçimlerine, cümle yapılarına ve üslubuna geniş ölçüde tesir etmiştir. Bu tesir, mensur şiir metinleriyle Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un romanlarının psikolojik tahlil ve mekân tasvirlerine ayrılan pasajlarının karşılaştırılması durumunda daha açık bir surette görülecektir.

Edebiyat-ı Cedide sonrasında mensur şiir

Mensur şiir türü, Edebiyat-ı Cedide topluluğunun 1901'de fiilen dağılması ile ömrünü tamamlamış olmaz. Türün bu tarihten Cumhuriyet'e kadarki edebî faaliyetler içinde de önemli bir yeri vardır. Bu bağlamda *Servet-i Fünun*, *Resimli Kitap, Rübap, Şehbal, Musavver Muhit, Musavver Hâle, Peyam-ı Edebî* vb. mecmua sayfalarındaki mensur şiir metinleri bir hayli yekûn tutar. Ali Süha, Celal Sahir, Bedrettin Mümtaz, Emin Bülent, Emin Lâmi, Hamdullah Suphi, Haşim Nahit, İlyas Macit, İzzet Melih (*Hüzün ve Tebessüm*,1922), Refik Halit, Mehmet Behçet Yazar (*Buhurdan*,1923), Raif Necdet, Selahattin Enis, Süleyman Bahri, Tahsin Hakkı, Tahsin Nahit gibi isimler, 1901-1910 döneminde mensur şiir türünde eser veren imzalardır. Edebiyat-ı Cedide'yi var eden sosyal, siyasal ve kültürel ortamın devam etmekte ve topluluğa ait edebiyat/şiir anlayışının büyük ölçüde geçerliliğini korumakta oluşu (Fecr-i Ati), bunun en önemli sebebi olmalıdır.

Mensur şiir türü, Millî Edebiyat mektebinin şekillenmeye başladığı yıllarda da bir hayli itibardadır. İleriki yıllarda bu mektebe iştirak edecek olan bazı önemli isimler, ilk edebî şöhretlerini mensur şiir türündeki eserleriyle elde ederler. Bunların başında Halide Edip (*Harap Mabetler,* 1911), Yakup Kadri (*Erenlerin Bağından*, 1922; *Okun Ucundan* 1940), Refik Halit ve Ömer Seyfettin gelir. "Şiirin nesirle de kaabil olduğunu zannedenler gaflettedirler. Şiir muhakkak vezinle ve kafiyeyle vücûde gelir."(Beyatlı 1984: 135) diyen Yahya Kemal bile, *Peyam-ı Edebî*'de "Çamlar Altı Musahabeleri" başlığı altında ve Süleyman Sadi imzasıyla mensur şiirler kaleme alır.

Cumhuriyet sonrasında eski rağbetinden önemli şeyler kaybeden mensur şiir, yine de temsilcisini bulmaktan büsbütün uzak kalmaz. Bunlardan Ruşen Eşref [Ünaydın] (*Damla Damla*, 1928), A. Nihat Asya (*Ayetler*, 1936; *Kubbeler*, 1976), M. Kaya Bilgegil (*Cehennem Meyvası*, 1944), A. Nihat Tar-

lan (*Güneş Yaprak*, 1953; *Kuğular*, 1970), Şemsi Belli (*Güzçiçeği*, 1965), Samiha Ayverdi (*Dile Gelen Taş*, 1999), mensur şiir türünde güzel örnekler verirler. Günümüzde ise, gerek edebiyat dergilerinin sayfalarında, gerek değişik kitaplar içinde, gerekse müstakil kitap hâlinde mensur şiir türü ile karşılaşmak mümkündür.

Mensur şiirin nitelikleri

Üzerinde durduğumuz türün yaygın olarak kabul gören adı, Halit Ziya tarafından ortaya atılan "mensur şiir"dir. Bundan önceki ilk örneklerde; "nesr-i muhayyel", "nesr-i şi'r-âmîz", nesri nazmâmîz", "nesr-i şairane", "mensure-i şairâne" isimleri kullanılmıştır. "Mensur şiir"in yaygınlaşmasından sonra, zaman zaman "mensure", "fantazi", "fantaziye" isimlerinin kullanıldığı da görülür. "Düz yazı şiir" ise türe, yakın dönemlerde takılmış olan addır.

Lügatler, bir sıfat tamlaması olan "mensur şiir" kavramını; "Manzum olmayan, nesir ile yani gayri mevzun kelâm ile ifade olunan"; "Manzum değil, vezinsiz, kafiyesiz söz"; "Manzum olmayan, vezinsiz kafiyesiz söz"; "Mensur, fakat güzel bir söz" olarak açıklarlar.

Yakın dönemlerde yapılan bazı çalışmalarda, mensur şiirin kaynakları, doğuşu, gelişmesi ve niteliklerini açıklığa kavuşturma gayretlerinin yanı sıra, türü tanımlamaya yönelik denemeler de mevcuttur. (bk. Akı 1989: 263; Andı 1997a: 30; Argunşah 2002: XII).

Bize göre mensur şiir; sanatkârın ferdî ve şairane his, hayal, düşünce ve intibalarının, şiir kadar olmasa bile ahenkli ve sanatlı bir dil ve üslupla ifade edildiği; vezinsiz, kafiyesiz, mısrasız, çoğu gramer kaidelerine uygun cümlelerden müteşekkil; büyük bir duygu yoğunluğunun hâkim olduğu kısa nesirdir.

Kanaatimizce mensur şiirin nitelikleri ile ilgili olarak ilk önce bilinmesi gereken husus şudur: "Mensur şiir" denilince akla "saf şiir" gelmemeli ve böyle bir beklenti içine de girilmemelidir. Çünkü tür, gerek duygu ve duyarlılıkların ifadesi, gerek yapı, gerekse dil ve üslup bakımlarından "saf şiir" olmaktan bir hayli uzaktır. Zaten türün sınırları içinde eser veren kalem sahiplerinden hiç kimse, böyle bir iddiada bulunmamıştır. Mesela Halit Ziya Uşaklıgil'e göre, kendisinin kaleme aldığı mensur şiirler, "hemen fikre doğdukları gibi teklifsiz, tasnifsiz, çizilivermiş" bir "müsvedde"dir;

> "Mensûr şiirler, kısa, küçük, hemen fikre doğdukları gibi (...) teklifsiz, tasnifsiz, çizilivermiş gibi çizgilerden ibaret olacaktı. Bir nevi müsvedde... o kadar kısa, o kadar küçük olacaklardı ki uzun tasvirlere, ağır süslere muhtaç olmaktan, dar anlayışlara sadece bir şiir heyecanı taşımakla iktifa edecek, san-

ki gönlünün helecan vuruşlarını iki elleriyle tutarak rüya döşeğinden sadece bir gömlekle fırlayan bir genç kızın utangaç edasıyle, mahmur ve telâşlı, yarı uykuda yarı uyanık çıkıvereceklerdi." (Uşaklıgil 1969: 190-191)

O hâlde mensur şiir nedir? Bu sorunun akla getirdiği ilk cevap; vezinsiz, kafiyesiz, mısrasız, cümleler/satırlardan müteşekkil nesirdir. Unutulmamalıdır ki, sıfat tamlaması olan türün adındaki ilk kelime, "nesr" (yayma, saçma, dağıtma; manzum olmayan söz veya yazı) kökünden gelen "mensur"dur (yayılmış, saçılmış, dağılmış). Bu bakımdan mensur şiirin dil ve özellikle yapı bakımından "mensur" olması, "manzum" olmasından çok daha önce gelir ve tür nesirdir. Mensur şiir etrafındaki tartışmaların asıl kaynağını da, onun bu niteliği oluşturur. Çünkü şiiri, vezinli ve kafiyeli sözde arayanlar, nesrin şiir olarak isimlendirilmesini kabul etmezler. Onun için eski şiir anlayışına bağlı olanların isyanları, daha türün "siyah kar, beyaz kömür, kuru su" tamlamaları kadar birbirine zıt sıfatla isimden oluşmuş adında başlar.

Burada akla hemen ikinci soru gelir: Mensur şiir mademki nesirdir, o hâlde alelade bir nesirden veya nesir türlerinden farkı nedir? Aynı soruyu şu şekilde de sormak mümkündür: Mensur şiir, hangi niteliklerinden dolayı adında "şiir" kelimesini kullanma hakkına sahip oluyor? Elbette ki "şiir" kelimesini sadece vezinli ve kafiyeli sözün tekelinde görenler için burada söylenebilecek söz yoktur.

Üzerinde durulan türün mensur olmasına rağmen "şiir" adını kullanmasına imkân veren ve onu şiire yaklaştıran nitelikleri hakkında en isabetli değerlendirmelerde bulunan araştırmacı Fevziye Abdullah Tansel'dir. Tansel'e göre bu nitelikler, bir şiir gibi ahenkli olma, cümle ve ibarelerin yer yer vezinli olduğunu hissettirme, ahenk sağlamaya yarayan aliterasyon ve asonansdan başka kafiyelere de (seci) rastlanılma, şiir için elverişli konuları işleme, konuları muhtelif edebî sanatlar çevresinde ifade etme, az cümleden ibaret ve kısa olma, şiir dediğimiz o ilahî ışığın sıcaklık ve aydınlığını ruhlarımıza duyurabilmedir. "İşte bu sebeplerle, hem nesrin, hem şiirin öz taraflarını içine alan bu türlü eserler için mensûr şiir ta'biri kullanılmaktadır." (Tansel 1983: 346)

Mensur şiir karşısındaki okuyucunun zihninde oluşan ilk şiir intibaı, adı geçen metinlerin yapısından değil, muhtevasından gelir. Çünkü mensur şiirler, çok büyük ölçüde kalem sahibinin ferdî tahassüsleri ekseninde vücut bulurlar.

Bir başka ifadeyle mensur şiirlerin asıl kaynağı, sanatkârın kendi "ben"i ve bu "ben"in duyguları, heyecanları, sevinçleri, elemleri ve isyanlarıdır. Türün en sık kullanılan temaları ise aşk, yalnızlık, bedbinlik, kaçış, ölüm

ve tabiattır. Zaman zaman karşılaşılan ve bu muhtevayı zenginleştiren sosyal ve beşerî konulu metinlerde bile, çok açık ferdî ve sübjektif bir bakış mevcuttur. Denilebilir ki, mensur şiir, son derece hassas, santimantal ve coşkun romantik ruhların ifade formudur. Sık sık karşılaşılan "Ah!, oh!, of!, ey!" ünlemleri, söz konusu romantik ruhun yaygın ifade tarzıdır. Buradan hareketle adı geçen türün Ara Nesil, Edebiyat-ı Cedide ve Fecr-i Ati gibi, sanatta ferdiyetçiliği ön planda tutan edebî topluluklarda neden büyük rağbet görmüş olduğu daha iyi anlaşılır.

Mensur şiirler, büyük bir duygu yoğunluğu ile yüklü olan metinlerdir. Dilinde dikkati çeken kelime, kelime grubu ve cümle tekrarlarını bu duygu yoğunluğu çerçevesinde düşünmek gerekir. Bu yönüyle tür, divan edebiyatındaki sanatlı nesirden büyük ölçüde ayrılır. Çünkü mensur şiirde öncelik, sanat gösterisi değil, kalem sahibinin ruhundan taşan samimi duyguların serbestçe ifadesidir. Adı mensur şiirle özdeşleşen Fransız şairi Baudelaire'in aşağıdaki cümlesi, bunu vurgular. "Hangimiz büyük emeller beslediğimiz günlerde, ruhun lirik hareketlerine, hülyanın dalgalı aşklarına, şuurun çırpıntılarına uyacak kadar kıvrak ve değişik, şiirli, âhenkli ve kafiyesiz bir nesir mucizesini hayal etmemişizdir?" (Yetkin yty.: 11-12). Bu açıdan mensur şiirler, yazarın iç dünyasını bütün çıplaklığı ile gözler önüne koyan sübjektif ve lirik metinlerdir. Hâlbuki divan nesrinde, yazar kendini hiçbir zaman bu kadar açığa vurmaz, sanatın arkasına gizler.

Mensur şiirin daha çok muhtevasından kaynaklanan bir başka niteliği, yazara ait ferdî tahassüslerin "şairane" oluşudur. Halit Ziya, mensur şiirlere "tevlit eden fikirler şairâne olduğu için" bu ismi verdiğini belirtir. Şairanelik, öncelikle dile dökülen his, hayal, intiba vb. duyarlılıkların mahiyetinden kaynaklanır. İkinci olarak sanatkârın mizacı devreye girer. Duyarlılıklar, romantik mizacın süzgecinden geçerken ciddi bir ferdîleşme yaşanır; yer yer özel ve özgün imajlara bürünür.

Mensur şiirlerdeki şaireneliğin son aşaması, metnin dil ve üslubunda somutlaşır. Bu nokta bizi, türün en çok tartışma konusu olan nesir-nazım ikilemi ile yüz yüze getirir. Yani, mademki tür, dil ve cümle kurgusu bakımından mensurdur, o hâlde onun diğer nesir türlerinden farkı nedir? Dıştan bakıldığında mensur şiirin, diğer nesir türlerinden hiçbir farkı yoktur. Çünkü o da diğerleri gibi, cümlelerden, paragraflardan oluşan bir metindir. Ancak söz konusu metne daha yakından bakıp incelediğimizde, farklar ortaya çıkmaya başlar.

Mensur şiir metinlerinin dili, zaman zaman sanatkârları tarafından aksine açıklamalar yapılmışsa da belli bir dikkatin, endişenin, gayretin ve işçiliğin ürünüdür. Aşağıda sıralanacak olan özellikler, üslupta belli bir sanatkâraneliğe imkân verir.

Mensur şiir cümleleri, çoğu zaman belli bir "ritm"e sahiptirler. Cümle ve cümleciklerdeki simetrik yapı, söz dizimi, kelime, kelime grubu, cümlecik ve cümle tekrarları, metinlere belirgin bir ritim kazandırır. O kadar ki, zaman zaman cümlecik ve cümlelerin "vezin"li olduğu intibaı doğar;

> "Denilir ki kelebek [...] bahar perilerinin râyihalarından tahaddüs etmiş bir esîr, tabiatın en ruhperver renklerinden titremiş bir şehper, perilerin temasiyle katrelenmiş bir sisten mühtez bir nur-ı seyyâldir; denilir ki kelebek bir hevâdır, esiyor, bir nefestir, âh ediyor. Bir katredir, telâtum etmiş, bir handedir, tebellür etmiş, bir tebessümdür takattur etmiş, denilir ki kelebek bir sevdadır bî-karar, bir nesimdir muanber, bir bûsiştir zî-ruh, bir şiirdir raksan..." (Mehmet Rauf 1341: 9-11)

Mensur şiir metinlerini dil ve üslup bakımından şiire yaklaştıran bir başka unsur, belirgin bir "ahenk" endişesi içinde kaleme alınmış olmalarıdır. Nazımdaki kafiyeyi hatırlatan seciler, asonans ve aliterasyon sanatları ile tekrarlar belli başlı ahenk unsurlarıdır. Söz konusu ritim ve ahenk unsurları, hem kalem sahibinin şairane duygu yoğunluğunun ifadesinde, hem de metnin şiir atmosferi üzerinde işleve sahiptir:

> "Zevce bir vücudun diğer bir vücudu, bir kalbin diğer bir kalbidir. Zevce şeh-râh-ı hayatın daimî bir refîki, bir ruhun ebedî bir enîsidir. Zevce ekdârın müştereki, sürûrun hisse-yâbı, hissiyâ-tı kalbin diğer bir mir'at-ı in'ikâsıdır." (Uşaklıgil 1307: 44)
>
> "Yıllar yârlardan, yârlar yıllardan vefâsız... Kara baht bir kasırga gibi. Bu ne baş döndürücü iş? Geceler günleri, günler geceleri kovalıyor; cefalar cefaları kolluyor. Saçlarımızda akar akları, alnımızda çizgiler çizgileri doğuruyor." (Karaosmanoğlu 1970: 13)

Bunun ötesinde, mensur şiirlerde tahassüsler çevresinde vücut bulan imajların ifadesi, çoğu zaman tabii dilin ve nesrin sınırlarını zorlar. Yukarıda belirtilenlerin dışında kalan edebî sanatların imkânlarından geniş ölçüde faydalanılır. Yeni söyleyiş tarzları aranır. Ancak ahenk ve duygu yoğunluğu, bu zorlamayı önemli ölçüde hafifletir ve okuyucunun rahatsız olmasını engeller.

Mensur şiirlerde tahlil ve tasvir cümleleri daha yoğunluktadır. Bu cümleler zaman zaman kısa ve kesik, zaman zaman da -yan cümleciklerle genişletilerek- uzundur. Cümle çoğu kez kalem sahibinin ruh hâline ve ahenge göre şekil kazanır. Halit Ziya kendi mensur şiirleri için "bir nevi müsvedde" dese de bu kalem tecrübelerinde işlenmiş bir cümle yapısı ve nesirle karşılaşırız. Bazen de, dilde henüz ifadesini bulmayan duygu hâllerinin yazıya geçirilme gayreti sezilmektedir. Özellikle Mehmet Rauf

ve Hüseyin Cahit'te dilin imkânlarının geniş ölçüde zorlanmasından ve söyleyişe eşlik etmeyen bir duygu hâlinin bulunmasından kaynaklanan kusurlu cümlelerle karşılaşılmaktadır.

Mensur şiirlerin uzunluğu genelde yarım (birkaç paragraf) veya en çok bir sayfadır. Mevcut metinlerin büyük çoğunluğu bu ölçüler içindedir. Ancak bazı metinlerin bu sınırı aştığı, daha uzun olduğu görülür. Uzun metinlerden bazıları, iç bölümlemeye tabi tutulmuştur. Fakat hemen belirtelim ki, bir sayfadan daha uzun olan metinler, sayfa sayısı arttıkça mensur şiir olma niteliklerini kaybetmeye başlarlar. Bu tür metinlerin kimi zaman "hatıra", kimi zaman da "hikâye" türü sınırları içine girdikleri görülür.

Bir türden bahsettiğimize göre, mensur şiirler; yazarı tarafından verilmiş bir adı, başlangıcı ve sonu olan müstakil metinlerdir. Bununla birlikte, farklı türlerde (roman, hikâye, vb.) yer yer mensur şiir üslubuna sahip satırlarla karşılaşmak mümkündür. Elbette bu bölümler, mensur şiir sayılamaz. Bunu, türler arası geçiş veya mensur şiirin diğer türlere olan tesiri çerçevesinde değerlendirmek daha doğru olur.

Kaynakça

Akı, Niyazi (1960), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu (İnsan-Eser-Fikir-Üslûp)*, İstanbul.

Akı, Niyazi (1970), "Hâlit Ziya Uşaklıgil'in Mensûr Şiirleri", *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, 1/1: 19.

Aliş, Şehnaz (1994), *Servet-i Fünûn Dergisinde Küçük HikâyeMensûr ŞiirManzum Hikâye (18961901)*, İstanbul: İÜ, DT.

Andı, M. Fatih (1997a), "Halid Ziya'nın Mensûr Şiirleri I", *TDED*, XXII: 23-45.

Andı, M. Fatih (1997b), "Halid Ziya'nın Mensûr Şiirleri II", *İlmî Araştırmalar,* 4: 7-16.

Argunşah, Hülya (2002), "Mensûr Şiir ve Siyah İnciler", *Siyah İnciler*, İstanbul: Çağrı Yay.

Belli, Şemsi (1969), *Güzçiçeği*, İstanbul: Kültür Kitabevi,

Beyatlı,Yahya Kemal (1984), *Edebiyata Dâir*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yay.

Bilgegil, M. Kaya (1944), *Cehennem Meyvası*, İstanbul: Yeni Türk Mtb.Şirketi.

Cenap Şahabeddin (1977), "Şiir Nedir?", *Tanzimat Sonrası Osmanlıca Metinler*, (hzl. O. Önertoy ve İ.Parlatır), Ankara: DTCF Yay., s. 302-307.

Çetişli, İsmail (1986), *Servet-i Fünûn'da Mensûr Şiir (İnceleme-Metin)*, Elazığ: FÜ, YLT.

Çetişli, İsmail (l987), "Türk Edebiyatında Mensûr Şiirin Doğuşu, Gelişmesi ve Özellikleri", *FÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, I/2: 97-l20.

Çetişli, İsmail (1995), "Mehmet Rauf'un Mensûr Şiirleri Üzerine Bir İnceleme", *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1: 109-127.

Çetişli, İsmail (2000), *Halit Ziya Uşaklıgil*, İstanbul: Şule Yay.

Enginün, İnci (1979), *Tanzimat Devrinde Shakespeare, Tercümeleri ve Tesiri*, İstanbul: İÜ EF Yay.

Enginün, İnci (hzl.)(1995), *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, İstanbul: Dergâh Yay.

Ercilasun, Bilge (1981), *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, Ankara: KB Yay.

Ergin, Muharrem (1958), *Dede Korkut Kitabı*, Ankara, TDK Yay.

Huyugüzel, Ömer Faruk (1984), "Halit Ziya Uşaklıgil'in İzmir Devresi ve Bu Devrede Verdiği Eserler", *EÜ Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi,* 3: 69-86.

Huyugüzel, Ömer F. (1995), *Halit Ziya Uşaklıgil, Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, İstanbul: MEB Yay.

Kaplan, Mehmet (1971), *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*, İstanbul: Dergâh Yay.

Kaplan, Mehmet (1978), "Tazarru'nâme", Edebiyatımızın İçinden, İstanbul: Dergâh Yay., s. 26-29.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1970), *Erenlerin Bağından*, İstanbul: MEB Yay.

Kolcu, Ali İhsan (1999), *Türkçe'de Batı Şiiri: Tanzimat ve Servet-i Fünun Devirlerinde Batı Edebiyatından Yapılan Şiir Tecümeleri Üzerine Bir Araştırma (1859-1901)*, Ankara: Gündoğan Yay.

"Mensur Şiir" (1986), *TDEA*, 6: 263-264.

Özön, Mustafa Nihat (1946), "Batı Dillerinden Şiir Tercümeleri", *Tercüme*, VI/3436: 451-453.

Recaizade Mahmut Ekrem (1301/1883), *Takdîr-i Elhân*, İstanbul: Mahmut Bey Mtb.

Recaizade Mahmut Ekrem (1314/1896), *Takrizât*, İstanbul: Âlem Mtb.

Tanpınar, A. Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yay.

Tansel, F. Abdullah (1987), *İyi ve Doğru Yazma Usulleri: Edebiyat-Kompozisyon İlmi Araştırma ve Metodları*, İstanbul: Kubbealtı Yay.

Tarım, Rahim (1992), "Mehmet Rauf'un Mensûr Şiirleri", *Argos*, 43: 46-52.

Tarım, Rahim (1997), "Giriş", *Siyah İnciler*, İstanbul: YK Yay., s.11-25.

Tevfik Fikret (1312), "Lisanı Şiir", *Servet-i Fünûn*, XI/267: 98.

Turinay, Necmeddin (1983), *Geleneğin Dünyası / Yeniliğin Ufukları*, Ankara.

Uşaklıgil, Halit Ziya (1969), *Kırk Yıl*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Yay.

[Uşaklıgil] Halit Ziya (1307/1891), *Mensûr Şiirler*, İzmir: Hizmet Mtb.

Yetkin, S. Kemal (yty.), *Edebiyat Konuşmaları*, İstanbul.

Yusuf Sinan Paşa (1971), *Tazarru'nâme*, (hzl. A. Mertol Tulum), İstanbul: MEB Devlet Kitapları.

Millî Edebiyat Dönemi (1911-1923)

Şerif Aktaş

Millî Edebiyat kavramı ve Millî Edebiyat Dönemi

HEMEN her milletin edebiyatında millî değerler bütününün ön plana çıkarıldığı dönem veya dönemler vardır. Bizde XX. yüzyıl başlarında böyle bir dönem yaşanmıştır. "Millî Edebiyat" kavramı ve "Millî Edebiyat" dönemi söz gruplarıyla ifade edilen hususları ayrı ayrı ele almadan ne dönem ne de kavram hakkında yeterli bilgi verilebilir. Ayrıca sanat ve fikir hareketlerini yılı, ayı, günü ve saatiyle belli bir tarihte başlatmak da mümkün değildir.

Türk edebiyatı tarihinde "Millî Edebiyat" olarak adlandırılan bir dönem vardır. Bu; Tanzimat Edebiyatı, *Servet-i Fünun* edebiyatı gibi belli bir dönemde ortaya konan eser ve edebî faaliyetlerin adı durumundadır. "Millî Edebiyat" kavramı ise Türkiye Türkçesinde birbirinden farklı iki anlamda kullanılmaktadır. Bunlardan birinde dil esas alınır: Türkçe ile ortaya konan edebî eserler ve faaliyetleri ifade için Türk edebiyatı denildiği gibi, Türklerin Millî Edebiyatı da denilebilir. Son zamanlarda "ulusal edebiyat" söz grubuyla tarih boyunca aynı dille yazılmış eserler kastedilmektedir. Ayrıca "millî edebiyat"tan söz edildiğinde, "Millî olmayan edebiyat yoktur." görüşü öne sürülebilir. Buradaki hareket noktası pek tabii ki dildir: Fransızca ile yazılmış edebî eserlerin oluşturduğu edebiyata Fransız ulusal edebiyatı; İngilizce ile yazılmış edebî eserlerin tamamının meydana getirmiş olduğu edebiyata da İngiliz ulusal edebiyatı da denilmektedir.

Millî edebiyat kavramı, insan topluluklarının milletleşme sürecini gerçekleştiren duygu, düşünce ve faaliyetlerin edebî metinlerde işlenmesiyle

ortaya çıkmıştır. Bu kavramda iki öğenin iç içe girdiği dikkati çekmektedir: Bunlardan ilki millî kimliği oluşturan değerler bütünüdür: diğeri ise akli ve iradi insanın modernleşmesinin getirdiği imkânlarla geleceğini şekillendirme endişesidir. Millî edebiyat teriminde bu iki öğe birbirinden ayrılmaz biçimde birleşir; bir zevk, anlayış ve zihniyetin ifadesi olur. Böylece kişi, üyesi olduğu toplumda kendi bireysel ve toplumsal kimliğinin bilincine ulaşır. O, artık hayatını ve geleceğini, aklıyla ve iradesiyle düzenleyen modern bireydir, hakları ve sorumlulukları vardır. Hak ve sorumluluk dengesini hukuk yoluyla düzenlemek ister. Bütün bunlar millet hâlinde yaşama iradesi çevresinde gerçekleşir.

[1] Dr. Hülya Argunşah'ın "Millî Edebiyat" adlı yazısı (2004: 164-214), Niyazi Berkes'in *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (2006) ve Ahmet Okay'ın "Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları" adlı eserinin "Meşrutiyet ve Müterake: Millî Edebiyat" (2000: 293-321) adlı bölümü yeterince bilgi ve bibliyografya vermektedir.

Skolastik dönemden millet dönemine geçiş hiçbir yerde, hiçbir zaman, birdenbire ve kolayca gerçekleşmez. Uzun hazırlık dönemine ihtiyaç gösterir. Öyleyse "Millî edebiyat" kavramının anlamı ve mahiyeti, toplumların millet hâlinde yaşamalarını gerçekleştiren düşünce, duygu, davranış, anlayış, zevk ve ilişkiler bütününün edebî metinlerde görünüşünde aranmalıdır.

Türkiye Türklerinde Millî Edebiyatın oluşumu

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere Milli Edebiyat, Türk modernleşmesinin gelişimi içinde ele alınmalıdır. Tanzimat öncesi ve sonrası gerçekleştirilen yenilikler, bir bakıma millî edebiyat anlayışını ve dönemini hazırlar. Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e uzanan çizgide hukuk, dil, tarih, edebiyat, felsefe kısacası kültür alanına giren ilimler bütünüyle ilgili çalışmalar; siyasi arayışlar Millî Edebiyat Dönemini hazırlamıştır. Söz konusu hazırlık dönemiyle ilgili çalışmalar, tarih ve edebiyat tarihleri başta olmak üzere birçok eser ve yazıda anlatılmaktadır.[1]

Yukarıda sözü edilen alanlarda gerçekleştirilen çalışmalar yaşanan siyasi ve sosyal hadiseler, Osmanlı aydınının Batı'ya benzemek, Batılı gibi olmak düşüncesi ve özlemi yanında, "kültürel belleği"nin bilincinde olan bireyi dünya ve insanlıkla ilişkilerini yeniden düzenlemeye yönlendirir. Bu, modernleşmenin Osmanlı İmparatorluğunda kendine özgü görünüşüdür. Temelde insanın aklı, iradesi ve bilincine vardığı kültür kimliği ile yeryüzünde varlığını sürdürme isteğidir. Bu, kişi düzeyinde kuldan bireye, devlet düzeyinde imparatorluktan millete geçişi hazırlar. Artık insanın "ben"i her türlü etkinliğinin merkezindedir. Bu, yeni etik ve estetik değerlerin oluşmasına zemin hazırlar ve birey artık hayatına ve kendine anlam kazandırmak için bir takım soruların cevaplarının peşine düşer. "Ben kimim? Benim geçmişim nedir? Benim dilimin özellikleri nelerdir? Birlikte yaşadığım halkın yaşama tarzının özellikleri nelerdir? Dinî ve tarihî değerlerim nelerdir? Bü-

tün bunları nasıl tanıyabilir, nasıl değerlendiririm? Zamanın getirdiği yenilikler nelerdir? Bunlardan nasıl yararlanırım? Birlikte yaşadığım ve birçok değeri paylaştığım insanlarla geleceğe nasıl hazırlanabilirim?" Kısacası insan; kimim, neyim, ne olacağım, sorularına etik ve estetik alanda cevaplar aramaya başlar. Aynı dikkat ve duyarlılıkla yakın geçmiş tenkit de edilir. Model ise modernleşmiş Batı'dır.

Türk modernleşmesi; yukarıda sayılan hususlar ve benzerlerinden hareketle XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başlarında millî devlet fikrine ulaşır. Dönemin bütün düşünce adamları, yazar, şair ve hatta siyasileri millî devlet fikrinde birleşirler. Farklılıklar ayrıntıdadır. Bunun için millî edebiyat başlığı altında sadece Türkçü edebiyattan söz etmek doğru değildir. Çünkü millî edebiyat bir dönemin adıdır. Bu dönemde yazılmış edebî eserlerde millet hâlinde yaşama istek ve iradesi bazen açıkça ifade edilir, bazen de değişik şekillerde kuvvetle hissettirilir. Sözü edilen istek ve irade yalnız eserlerde değil; derece farkıyla her gruptaki insanların faaliyetlerinde de görülür. Bunun için sözü edilen dönemde yazılmış eserlerin tamamını Millî Edebiyat altında ele almak gerekir. Çünkü bu dönemde millet hâlinde yaşama iradesi ve kültürel belleği anlama ve yorumlama bilinci, etik ve estetik değerlerin merkezinde yer alır. Bunları "ben"in modernitenin getirdiklerinden yola çıkarak kendi kendini doğal olarak sorgulaması; benliğini oluşturan değerleri araması; aklı ile kalbi arasında diyalog kurarak, yani düşünerek ve hissederek hâlde geçmişini değerlendirmesi ve geleceğe hazırlanma gayreti ile birlikte düşünmek gerekir. Bütün bunları da "Millî romantik duyuş tarzı" söz grubuyla ifade etmek yerinde olur. Millî Edebiyat, bu duyuş tarzının hâkim olduğu edebiyattır. Bu dönmede geçmişi bütünüyle değerlendirebilen insanlar, millî devletlerin teşekkülünde vazgeçilmez unsurlar olan sosyal müesseselerin ve sanat meselelerinin yeniden şekillenmesine hizmet etmişlerdir. Bu insanların hâkim vasfı; dil, kültür, sanat ve edebiyatta, millete vücut veren değerleri, yığın hâlindeki malzeme içinden, beyin-kalp diyalogu kurarak seçmeleri ve onları zamanın şartlarına göre yorumlayarak işlemeleri ve tartışmalarıdır.

Sözü edilen dönemde en yoğun biçimde eserlerin verildiği, tartışmaların gerçekleştiği zaman dilimi II. Meşrutiyet'i takip eden yıllardır. Millî Edebiyat Dönemini bu yıllarda başlatmak gerekir. Yeni lisan başlıklı yazı başta olmak üzere, *Genç Kalemler* çevresinde başlatılan fikrî ve edebî faaliyetin, üzerinde durulan zihniyeti, en iyi aksettirdiği düşüncesiyle Millî Edebiyat Dönemini bu yazının yayımladığı 1911 yılında başlatmak yerinde olur. Edebî ve sosyal hareketleri, kesin bir tarihle başlatmanın bazı kusurları beraberinde getirdiğini de gözden uzak tutmak gerekir. Ancak burada yalnız Türkçü edebiyattan söz edilmediği Millî Edebiyat üzerinde durulduğunu hatırlatmakta fayda görmekteyiz. Yahya Kemâl Beyatlı'nın, İstiklâl

Marşı şairi Mehmet Âkif Ersoy'un Millî Edebiyat dışında değerlendirilmemesi gerektiği düşüncesindeyiz. Çünkü Millî Edebiyatta ölçü, yalnızca vezin ve dil meseleleri değildir; yukarıda özellikleri ifade edilen ve farklı yönleri bulunan bir duyuş tarzı bütünüdür. Bu duyuş tarzının da merkezinde millet hâlinde yaşama isteği ve iradesi vardır.

Millî Edebiyat zevk ve anlayışının, Cumhuriyet sonrasında Memleket Edebiyatı adı altında varlığını sürdürdüğü söylenebilir. XX. yüzyıl başlarında Millî Edebiyata özgü duyarlılığın hazırlanmasında birbirinden farklı görünen ancak birbirini tamamlayan üç önemli isimle karşılaşmaktayız.

Bunlar; Ziya Gökalp, Mehmet Âkif ve Yahya Kemâl'dir. Faaliyetleri itibariyle, birbirinden farklı sahalara dikkatlerini yöneltmiş bu insanlar, aynı ihtiyaca cevap aramakta ve aynı duruş tarzı etrafında birleşerek birbirini tamamlamaktadır.

Bu ihtiyaç, "Yeniden şekillenecek Türk devletinde dil, kültür, sanat ve edebiyat meselelerinin alacağı şekil ne olacak?" sorusunda ifadesini bulacaktır. Bu duyuş tarzı da, geçmişe ait değerleri cevher halinde tespit edip yorumlayabilmek için milletin tarihine beyin-kalp diyalogu kurarak yaklaşmaktan ibarettir.

Bunun için millî tarih araştırılmış, millî dilin hususiyetleri tespit edilmiş ve işlenmeye gayret sarf edilmiştir. Ecdat yadigârı eserlerde milleti yapan unsurlar incelenmiş, dine ve tarihe ait bilgiden destek alan bir his hâliyle dinî ve tarihî meselelere estetik endişeyle yaklaşılmıştır. Ayrıca halkın millî değerleri tabii olarak yaşadığının farkına varılmıştır. Batı'da tarihi olan milletler, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda bu faaliyetleri gerçekleştirerek siyasi manada millî devletlerine vücut verdikleri gibi kültür, sanat ve edebiyat sahalarında da kendileri temsil eden ölümsüz eserler ortaya koymuşlardır. Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere, millî romantik duyuş tarzının milletin uzak geçmişini, tarihî macerasını, dinî servetini, halkın zihnî faaliyetlerini ve ecdat yadigârlarını değerlendirmek gibi çeşitli cepheleri vardır.

Millî Edebiyat Döneminin Mehmet Emin'in *Türkçe Şiirler*'i (1898) ve hatta bu kitaptaki "Cenge Giderken" başlıklı manzumesiyle başlatmak isteyenler bulunmaktadır. Çünkü Mehmet Emin'in *Türkçe Şiirler* adlı kitapta bir araya getirdiği manzumeler, bir fantezi veya deneme değil, şiirimizde köklü bir değişiklik teklifidir. Şiiriyet unsurları bakımından son derece fakir olmalarına rağmen bu manzumeler, şiirde farklı bir hareketin başladığını ifade eder. Bu farklılık sanat, zevk ve anlayışı, sanatın gayesi bakımlarından diğer edebî türlerini ve hatta diğer güzel sanat dallarını da ilgilendirmekte; şiir konusunda ise ses, kelime kadrosu ve hayal sistemi, mısra örgüsü, duyuş ve söyleyiş tarzında varlığını kuvvetle hissettirmektedir. Bu şiir, sanat değeri bakımından Edebiyat-ı Cedide şiirinin yanında elbette son derece zayıf ve cılızdır. Ancak şiirde farklı bir ufku işaret etmesiyle edebiyat ta-

rihimizde ayrı bir değeri vardır. *Genç Kalemler*'de alevlenen "Yeni Lisan" hareketinden önce, Selanik'te çıkan *Çocuk Bahçesi* adlı dergide Rıza Tevfik ile Ömer Naci'nin, Mehmet Emin'in şiiri etrafındaki münakaşası, iki farklı anlayışın karşı karşıya gelişinin ifadesidir. Rıza Tevfik, Mehmet Emin'in söz konusu şiirleri ile yeni bir çığır açtığını; Türklüğün hassasiyetine, zevkine, ihtiyacına ve itikatlarına göre şiir yazdığını; bu dille edebî eserler vücuda getirmenin gerekliliğini belirtir. Edebiyat-ı Cedide şiir zevkini ve dilini tenkit eder; Mehmet Emin'i yeni bir çığır açan şair olarak görür. Edebiyat-ı Cedide döneminde *Servet-i Fünûn* dergisinde şiirlerini yayınlamış, heyecanlı bir hatip olduğu kadar, samimi bir milliyetperver olan Ömer Naci, Rıza Tevfik'e cevap verir ve aruz vezninin üstünlüğünü, Osmanlı Türkçesini ve yerleşmiş, benimsenmiş edebî zevki savunur. Bu münakaşa devam ederken, Mehmet Emin'in, aynı dergide, kendi tarzında şiirleri çıkar. Rıza Tevfik de aynı dergide, Mehmet Emin tarzından hareketle, sanat değeri bakımından onun manzumelerinden daha üstün şiirler yayımlar. Bunları taklit edenler çoğalır. Böylece Mehmet Emin tarzı, Türk edebiyatında yerleşmeye başlar. Bu münakaşanın dergi sayfalarında kaldığını düşünmek doğru değildir. Zira *Genç Kalemler* dergisinde "Yeni Lisan" başlıklı makaleyle Ömer Seyfettin, Türkçeyi ve Türk edebiyatını farklı bir açıdan değerlendirirken, İzmir'de bulunduğu yıllarda, Türkçü Necip'ten öğrendiklerinin tesiri altındadır. Belki de onları Selanik'te uygulama alanına aktarmaktadır. Yani, bilhassa İzmir'de olmak üzere Selanik dışında da dil ve edebiyat alanında ciddi arayışlar mevcuttur. Bunlar hem Edebiyat-ı Cedide zevkine ve anlayışına, hem de Edebiyat-ı Cedide kaynakları olan yabancı dil kurallarına ve kelimelere karşıdırlar. Hareket noktaları halk zevki ve halkın kullandığı dildir. Bu bakımdan Mehmet Emin ve Rıza Tevfik'i destekler mahiyettedir. Şüphesiz bu arayışlar, gerçek anlamını Yeni Lisan hareketi çevresinde kazanacaklardır. Zira bu harekette "Yeni Lisan" yalnız bir dil problemi değil; "yeni insan"ın kendisini bütün yönleriyle ifade etme, kendi kimliğinin şuuruna erme gayretidir. Bu insanın edebiyatı ve şiiri de kendi ölçülerine uygun olacaktır; buna imkân veren bir duyuş tarzı etrafında vücut bulacaktır. Böyle bir edebiyatın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan arayışlar, geçmiş dönemden alınan derslerle, onlardan daha kuvvetli ve daha organize olmaya hazır biçimde, varlığını 1900'lü yılların başlarında kuvvetle hissettirmektedir. Görülüyor ki edebî olay kendisini ifade edecek yayın organı ve çevreyi bulmakta, gücü ölçüsünde kendi sesini duyurmaktadır.

Tanzimat'tan itibaren ortaya çıkan akli ve iradi insan çevresinde Millî Edebiyat zevk ve anlayışının gelişmeye başladığı söylenebilir. Bu gelişme dil ve tarih daha geniş ifadeyle, Türkoloji çalışmalarıyla zenginleşir ve desteklenir. Bütün bunlarda yukarıda sözünü ettiğimiz ideolojinin rolünü unutmamak gerekir. Bu gelişme, şiir sahasında Mehmet Emin Yurdakul'un

Türkçe Şiirler adlı eserinde bir araya getirdiği manzumelerle, Rıza Tevfik'in Mehmet Emin'i destekleyen ve halk şiirine has söyleyişten yola çıkarak kaleme aldığı şiirlerle varlığını kuvvetle hissettirir. Artık şiirde bir duyuş tarzı ortaya çıkmak üzeredir. Bu duyuş tarzının özünde, millete vücut veren değerler bütününü farklı cephelerden ele alma, bunları şiire has söyleyiş tarzıyla işleme arzusu yatmaktadır. Aynı duyuş tarzı etrafında eser veren ve hizmet eden Ziya Gökalp, Mehmet Âkif ve Yahya Kemâl'den birini yok saymak, ciddi anlamda bir eksikliğe sebep olur. Bu büyük isimler etrafında yeni tema, yeni söyleyiş tarzı arayan sanatkârların özel dostluklarıyla değil, faaliyetleriyle birbirini destekleyip tamamlayarak Cumhuriyet öncesinde yeni bir şiir zemini hazırladıklarını da gözden uzak tutamayız. *Genç Kalemler* çevresindeki şiir faaliyeti, *Rübab* mecmuası etrafında birleşen "Nâyîler" kelimesiyle adlandırılan gençlerin gayretleriyle zenginleşir ve farklı kaynakları yoklamaya yönelir. Böylece şiir, sözü edilen duyuş tarzından hareketle Anadolu'da kurulan Türk medeniyetine ait değerlere yönelir. Bu bir arayıştır ve yalnız değildir. Yahya Kemâl ve Yakup Kadri'nin bir ara gönül bağladıkları "Havza Edebiyatı" fikri de edebiyat ve şiirimize mekânda temel arama endişesi etrafında değerlendirilmelidir. Çünkü kültür-mekân ilişkisi son derece önemli görünmektedir. Mekân ve tarih, millî edebiyat ve şiir için sayısız konu sunduğu gibi, mekân ve tarihte denenmiş şiir, söyleyiş tarzlarının, zamanın istek ve ihtiyaçlarına göre değerlendirilmesi de anın şiirini zenginleştirir. Millî Edebiyat döneminde eski Türk tarihine ve destan dönemine ait değerlere yönelme bu bakımdan önemlidir. Uzak geçmiş ve bilinen tarih, aynı duyuş tarzı çevresinde farklı şairlerce yeniden değerlendirilir. Bu, bize has lirizmin kendi sesini arama, sahip olduğu tabii mirası değerlendirme gayreti değil midir?

Dağınık gibi görünen ama aslında bütünlüğünü devrin özelliğinden, arayışlarından, zamanın asli karakteri olan duyuş tarzından alan bu manzarayı daha belirgin hâle getirmek gayesiyle 1917 yılında *Şairler Derneği* kurulur. Temel duyuş tarzları değil, tercih ettikleri malzeme ve vasıta farklılığı, önem verdikleri temaların ayrılığı tam bir anlaşmanın sağlanmasını imkânsız kılar.

Bu dönemde ele alınan temaların kaynaklarını yukarıda ifadeye çalıştık. Bunlardan biri diğerini davet eder durumdadır. Türklerin uzak geçmişini, destan devrine ait özelliklerini, kavmî hayatlarına şekil veren değerlerini ele almak; onların Anadolu'da kurdukları medeniyet ve yaşama tarzı üzerinde düşünmeyi gündeme getirmez mi? Uzak geçmişten ve yakın tarihten gelen bazı kültür unsur ve değerlerinin, halkın sürdürdüğü yaşama tarzı içinde kazandıkları görünüm üzerinde durmayı zaruri kılmaz mı? Halkın ve yüksek zümrenin hayatını düzenlemede birçok değerin kaynağı durumundaki İslâm dininin Türklere tesiri konusunu, sürdürülen hayat dışında

düşünmek mümkün mü? Halkın varlığı kabul edilip yaşama tarzını düzenleyen değerler üzerinde durulurken onun dinî ve din dışı şiiri bir tarafa bırakılabilir mi?

Asırlardır şiirde yararlı bir alet olarak kabul edilmiş ve dilin bünyesine nihayet uyum sağlamış bir vezin bir anda bir tarafa bırakılabilir mi?

Bütün bunlar, son yüzyılda, özellikle de XIX. yüzyılın sonları ve XX. yüzyılın başlarında çeşitli yönleriyle tanınan ve aydınlar arasında kabul gören yeni kültür dairesinin getirdiği teklifler, sağladığı zevk değişikliği, zaruri kıldığı arayışlar ile Türklük dünyasının çeşitli yönleriyle araştırdığı bir tarihî zeminde iç içe girmiş durumdadır. Sosyal bakımından da, farklı ifadelerle ileri sürülen teklifler arkasında, bizi bir arada tutan değerler düzeninde değişiklik yapma isteği yatmakta, bu istek her türlü gruplaşmanın temel dinamiği olarak varlığını hissettirmektedir. Sözü edilen isteğin en açık ifadesi, ümmete ait değerlerden millete ait olana geçme arzusu ve iradesidir.

Yukarıdan beri ifadeye çalıştığımız bu hususlar çok yönlü bir duyuş tarzının yaşanmasına zemin hazırlamıştır. Bu duyuş tarzının özünde ise "Bizi biz kılan, bize diğer insan topluluklarından farklı bir kimlik kazandıran değerler nelerdir?" sorusu yatmaktadır. Bütünüyle Millî Edebiyat Dönemi şiiri bu soruya verilen farklı cevaplardan kaynağını alan farklı temalar, söyleyiş tarzları, ahenk endişeleri üzerine kurulmakta; bunun ortaya çıkması arzulanan "yeni insan"ın sesi olması istenmektedir. Böyle bir hareket yeni bir şiir diline, yani yeni bir imaj dünyasına, yeni bir sese ihtiyaç duyacaktır. Söz konusu yenilik, tarihî mirası ret değil, onu zamanın ihtiyaçları ve şartlarına göre değerlendirme ve yorumlamadır. Bu konulardaki arayışların, zaman zaman üstün ve alışılmış şiir zevkine tercih edildiği görülecek; çağrışımları zengin ifadeler bir tarafa bırakılarak yalın ve çıplak kelimelerle şiir söyleme gayreti içine girilecektir. Böyle bir faaliyet, edebiyat ve şiir dilini yeniden inşa etme gayretidir. Bu gayretin hemen yanındaki üstün şiir zevki hiçbir zaman gözden uzak tutulmaz. Sözünü ettiğimiz arayışların kısa zamanda saf şiire has bir söyleyiş tarzına ulaşmasında bu zevkin payı hiç de az değildir.

Görülüyor ki Millî Edebiyat şiirinde çok farklı ve zengin unsurlar, kültür değerleri ve teklifler karşılıklı birbirini etkileyerek bu döneme has bütünlüğü meydana getirmişler, aynı endişeden beslenen çok yönlü bir duyuş tarzı çevresinde yeni şiir ikliminin ortaya çıkmasına kapı açmışlardır.

Millî Edebiyat kavramını, sadece vezin, sade dil gibi şeklî meselelere indirgemek son derece hatalıdır. Yeni Lisan, yeni insana ve yeni hayata açılan kapıdır. Bu yeni hayat ve yeni insan da sahip olduğu kültür mirası ve birikimle, zamanın ideolojisiyle uyum içinde imparatorluktan millî devlete, başka bir söyleyişle ümmetten millete geçişi gerekli kılar ve hatta hazırlar. İşte Millî Edebiyat, bu geçiş ve hazırlığın gerçekleştiği dönemin edebiyatıdır.

Ziya Gökalp'in düşünceleri ve fikrî önderliği etrafında, şiirin dil ve söyleyiş bakımından değişmesini, yeni insanın ve yeni hayatın kendi şiir zevkini ve anlayışını arama gayreti olarak düşünmek yerinde olur. Dilde ve söyleyişteki değişiklik, zihniyet değişikliğinin açık ifadesidir. Şiir, iklim değiştirmiştir. Gökalp çevresinde heceyle şiir yazan şairler, yeni bir şiire, millet dönemi şiirine malzeme hazırlarlar. Bu dil, anlayış ve şiir malzemesinden sanat değeri yüksek şiire geçiş, sözü edilen niyet ve malzemenin yüksek seviyede şiir zevkiyle değerlendirilmesine ihtiyaç gösterir.

Önce şu şiir malzemesinin ne olduğundan ve kaynaklarından ve bunların, devrin ideolojisi ile kaynaşmasından söz edelim.

Türkçenin en uzak dönemdeki eser ve söyleyişleri, Gökalp çevresinin gayretiyle zamana taşınır. "Asr-ı Saadet"e ait değerler, zamanın ihtiyaçlarına göre Âkif tarafından yorumlanarak aynı zaman dilimine, yani XX. yüzyıl başlarına getirilir. Bu mekânda ve tarihi bilinen zamanda kazandığımız zenginlikler Yahya Kemâl'in şiirinin vazgeçilmez teması olacaktır. Aynı zaman diliminde halk kitlesinin zevki ve duyarlılığı yine Gökalp ve çevresinin merak ve araştırma konusudur. Yenileşme gayretleri Tanzimat'tan itibaren Batı'ya ait etik ve estetik değerleri tanıma ve Türkçe ile ifade imkânı sağlamıştır. Divan ve halk şiiri Türkçeye şiir dili zenginlikleri kazandırmıştır. İşte bütün bunlar, zamanın ideolojisi etrafında birleşerek yeni bir dönemi başlatırlar. Bu, millet dönemidir; bu dönemde ortaya konulan edebiyat da her türlü hâli ve görünüşüyle millet edebiyatıdır. Bu edebiyatı, II. Meşrutiyet'i takip eden yıllarda, Genç Kalemler hareketiyle başlatmak yerinde olur. Zaten Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatı ve şiiri bu başlangıcın zenginleşerek ve gelişerek devamıdır. Sanki edebiyat ve şiirde Cumhuriyet siyasi ve sosyal alandan daha önce gerçekleşmiştir.

Her yenilik ve her büyük değişme sanat ve edebiyatta bir sınırlamayı, tedirginliği ve ifade arayışını beraberinde getirir. 1911 sonrası şiirdeki basitlik, yalınlık ve zevk kargaşası böyle bir değişme arzusuyla açıklanabilir. Gökalp'in manzumeleri ve Gökalp etrafında şiir yazan sanatkârların faaliyetleri; Mehmet Âkif'in gayretleri XIX. yüzyıldaki mutavassıt zevk ve anlayışın, zamanın sözü edilen ideoloji çevresindeki devamı durumdadır.

Bunun için Millî Edebiyat Dönemi şiirini Gökalp çevresinde "Türkçü Şiir", "Saf Şiir Hareketi" ve "Halkın Yaşama Biçiminin ve Değerler Dünyasını Konu Alan şiir ve Manzum Metinler"; hikâyeyi de "Millî Edebiyat Zevk ve Anlayışına Bağlı Hikâye", "Hikâyede Yerli Renk Gerçekçiliği", "Selahattin Enis ve Natüralist Hikâye" başlıkları altında ele almak istiyoruz.

Millî Edebiyat Dönemi romanını ise yapı ve tema ile ilgili şu başlıkları ile değerlendirdik: "Doğu-Batı Çatışması", "Sosyal Yapıdaki Bozulma", "Devlet Düzeninde Çözülme", "Yeni Yönetim Arayışı", "Yönetim Karşısında Duyulan Korku ve Tedirginlik"; " İdealist Yönetim Çatışması ve Jurnalcilik", "Aile

Hayatında Çözülme ve Yeni Aile", "Eğitim Problemi", "Romanda Mekân" ve "Romanda Anadolu".

Şiir

1. Türkçü şiir

1911 sonrasında Edebiyat-ı Cedide zevki ve anlayışıyla şiir yazan genç şairler **Ziya Gökalp** (1876-1924)'in kişiliği ve düşünceleri etrafında birleşerek yeni bir şiir hareketi oluştururlar. Bu hareketi yalnızca sade dil ve hece vezniyle şiir söylemeye indirgemek doğru değildir. Yukarıda sözünü ettiğimiz millî romantik duyuş tarzı yeni bir sese, söyleyişe, yeni kelime kadrosuna, imge dünyasına, yeni ve farklı temalara ihtiyaç duyar. Bunların birdenbire bulunması ve bunlarla üst düzeyde şiir söylenmesi mümkün değildir. Böyle de olmuştur. Temada, yapıda, söyleyişte, dil ve imgede millî romantik duyuş tarzına uygun eserlerin ortaya konulması gayesiyle şiirde belli seviyede ustalığa ulaşmış genç sanatkârlar, yeni bir malzeme ile yeni bir şiir kurmaya kurulurlar. Bu gayreti en iyi onların eserleri ortaya koymaktadır. Ancak bu dönemin şiiri, o yıllar Türkçenin tanımaya başladığı öz şiire has yapı ve söyleyişin yardımıyla kısa bir zamanda 1920 sonrasında gözlemlenen olgunluğa ulaşır. Gökalp çevresindeki şiir hareketi Cumhuriyet sonrası şiirimize tema, yapı, dil, imge, ses ve söyleyiş bakımlarından hazırlar. Bunun için Millî Edebiyat Dönemi şiirine Ziya Gökalp'in şiirlerinden söz ederek başlamak yerinde olur.

Türk şiirinde olduğu kadar, Türk fikir hayatında da adından çok söz edilen Ziya Gökalp, şairden ziyade bir sosyolog, bir düşünce adamıdır. Hatta denilebilir ki Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda Atatürk'ün askerî ve politik alandaki rolünü ve ehemmiyetini, fikir ve edebiyat sahasında da Gökalp yüklenmiştir. İmparatorluk devrinden, millet devrine geçişte, müesseselerin yeniden şekil kazanmasıyla Ziya Gökalp'in zihnî mesaisinin izleri vardır. İşte bu yeni devletin fikri temellerini atma görevine Ziya Gökalp üstlenmiştir.

Ziya Gökalp millî devlet fikrini önce nefsinde, sonra çevresinde kabul ettirmiştir. O, bu fikri yaşayan mistik hüviyetiyle karşımızdadır. Her millî ideolojinin arkasında millî mistikler vardır. Gökalp, Türkiye'nin bu karanlık günlerinde ortaya çıkan fikrî ve hissî çalkantılar içinde Türk'ü, tarihi ve bütün sosyal müesseseleriyle gönlünde yaşatabilen, beyin-kalp diyalogu kurarak yeni şartlar içinde onun meselelerini çözmek isteyen, istikamet gösteren, sessiz, sedasız ve gösterişsiz bir millî mistiktir. Ancak onun Türklüğe yaptığı en büyük hizmeti, Türk düşüncesinde gerçekleştirdiği inkılapta aramak yerinde olacaktır. Gökalp'a gelinceye kadar Türk düşüncesinde skolastik döneme has kurallar geçerlidir. Bu kuralların başında ise nakil-

cilik gelir. Asırlardan beri devam eden ilmî bir mahiyet kazanmış hükümler, ölümsüz düsturlar, ferdi yaşanılan hayatın problemleriyle karşı karşıya getirmiyordu. Subjektif bir mantık üzerine kurulmuş düşünce, varlığını sürdürüyor; fert, kendi zamanının ihtiyaçlarına göre hayatı düzenleyecek fikirler geliştiremiyordu. Çünkü hayata anane hâkimdi. Gökalp'in anane ve örf arasındaki dikkati, ananeye karşı oluşu buradan kaynaklanır. Hâlbuki anane, geçmiş dönemlere ait bir ihtiyaçtan doğmuştur; ancak zamanla kalıplaşmış, varlık sebebi olan ihtiyaç ortadan kalktığı hâlde o, hâkimiyetini sürdürmeye devam etmişti. Örf ise sosyal vicdan ile yakından ilgilidir. Zihinlerde yerleşen kurallar, kabul edilen kıymet hükümleri örfün sınırları dâhilindedir. Bu yüzden Gökalp, skolastik döneme ait ananelerin düşünce hayatımızı düzenlemesine karşıdır.

XX. yüzyılın başlarında da bazı değişikliklere rağmen, ilmî ve sosyal hayatta, sanat ve edebiyatta skolastik zihniyet varlığını sürdürmektedir. Tanzimat'tan beri yapılan değişiklikler ise bir bütün manzarası arz etmektedir. İşte Gökalp, bu geçmiş dönmelere has düşünce ve toplum hayatımıza hâkim değerler karşısına yeni bir teklifle çıkar. Bu teklif "yeni iktisat, yeni aile, yeni felsefe, yeni sanat, yeni ahlak, yeni siyaset" söz gruplarıyla ifade edilen "yeni hayat"tır. "Yeni hayat" tarzının millî hayatın ihtiyaçlarına göre şekillenmesi için, önce millet ve milliyet kavramlarının açık bir biçimde işlenmesine ihtiyaç vardır. Gökalp bütün düşüncelerini şiir, manzum ve mensur masal gibi edebî eserlerde ele alıp işlemektedir. Ayrıca kendi devrinde yetişen genç ve kabiliyetli insanlara da yol göstermiş, işleyecekleri konuları ve edebiyatta takip etmeleri gereken yolları işaret etmiştir.

Ziya Gökalp'in, İkinci Meşrutiyet'ten önceki manzumelerinin hepsi aruz vezniyle yazılmıştır. Bunlar divan edebiyatı nazım şekillerine uygun tarzda kaleme alınmıştır. Yabancı kelime ve terkiplere çok sık rastlanır. İfade bakımından da Servet-i Fünûn şiirlerini düşündüren bu manzumelerde Gökalp, henüz şahsiyetini bulmuş değildir. Bir arayış içindedir. Gökalp'in şiir hayatının birinci devresi diyebileceğimiz bu devrede onun şahsiyetini haber veren unsurlar bulunmasına rağmen, zamanın şiir modası varlığını sürdürmektedir.

> Ziya Gökalp'in 1908'de neşrettiği manzumelerini konu şekil itibariyle ikiye ayırmak mümkündür. Bu iki gruptaki şiirlerin hepsi *Servet-i Fünûn* devrinden itibaren kullanılmaya başlanan Batı'dan alınma nazım şekillerine uygun olarak yazılmıştır. Bunlar sonet veya üçer kıt'alık terzarima şeklindedir. Bu durumdan Fevziye Abdullah Tansel, şu şekilde bahseder: "Aruzla olanlarda, dış âlem bir cehennem manzarası gösterse de vicdanlarda cennet bahçesine bakan pencere bulunduğundan, bu şiirin yazılmasında amil olan ilham ve zihin çalışmasından, sembolistler gibi, bir rübabın nağmelerinden bahseder; yalnız birinde, mevzu bunlara hiç benzemez: Etrafındakilere irşa eden, onla-

> ra fenni, yeni bilgilerden haber veren bir köy imamı tasvir ettiği "Köy Gazetesi", Gökalp'in o zamana kadar yürüdüğü yoldan ayrılacağını, tutacağı başka bir yolu müjdeler. Hece vezniyle yazdığı ve "Oruç", "Ezan", "Namaz", "Zekat", "Bayram" adlı "Köylü Şiirleri'nde, İslam akidelerinden de faydalanarak Türk köylüsünü ahlak ve fikirce yükseltme yollarını arıyordu. "Köylü Şiirleri" ile aynı sıralarda yayınladığı "Saki İbrahim Destanı"nında işlediği fikirlerin zenginleştirdiği, köylü yanında daha geniş kitleyi ele aldığı görülür. (Aktaş 1992: 17)

Gökalp bundan sonraki şiirlerinde savunduğu bu meseleleri zenginleştirir; fikirlerini İslamî unsurlardan ziyade millî kaynaklardan alamaya yönelir. Onun 1910 da yazdığı "Turan" manzumesi, fikirlerinin yöneldiği istikameti tayin eden bir dönüm noktasıdır. Ziya Gökalp'in bu manzumesinde millî duyuş tarzının çeşitli yönleriyle sezildiğini söylemek mümkündür. Bu manzume yalnız başına bir programdır; zamanın gençliğine, zamanın sanatkârına uzak hedefleri, işleyecek zengin kaynakları işaret etmektedir.

Ziya Gökalp'in sanatı ve şiiri üzerinde duranlar, onun hep fikirlerinden hareket etmişlerdir. Fikirlerinin sanat eserlerinde ifade edildiğini söylemişlerdir. Ancak eserleri psikolojik açıdan tahlil ettiğimizde, Ziya Gökalp'in daha çocukluk yıllarında, sanat ve dünya görüşünü müjdeleyen unsurlarla karşılaşırız. "Şuursuz bir sevk-i tabii" ile mutlu bir hayat yaşadığı ilk çocukluk devresi hakkında daha sonra yazdığı şiirler vardır. Bir saadet içerisindedir. "Karacadağ" adlı şiirinde, bu çocukluk cenneti anlatılmaktadır. Ziya Gökalp dış âlemi, yani tabiatı, kendi hayal ve düşüncelerinin aksi olarak görür. Kısacası onda tabiat duygusu olmamıştır. Gökalp'i ilgilendiren kendi hayal ve düşünceleridir. Bu temayül, içe dönük insan tipinin başlıca hususiyetidir.

"Kızıl Elma" şairi, olgunluk devrinde çocukluk yıllarını bir masal âlemi gibi hatırlar. Onun, olgunluk devrinde didaktik çocuk şiirleri yazması, bir bakıma ilk çocukluk yıllarının saadetini teneffüs etme arzusundan da kaynaklanır.

Gökalp, mizaç bakımından içe dönük olması yanında onda, kahramanlık arzusunun ifadesi olan kurtarıcılık isteği de vardır. "Ala Geyik" adlı manzumede bu bakımdan manalıdır. Hatta denilebilir ki "Ala Geyik"teki masal kahramanı ile kendisi arasında şuursuz bir ilişki mevcuttur. "Turan" şiirinde de Türk tarihinin kahramanları ile kendisi arasında bir münasebet kurmaktadır. "Ziya Gökalp'in şiirlerinden bir kısmını "Turan" manzumesi etrafında toplamak yerinde olur. Bunlar: "Kızılelma", "Alageyik", "Altın Yurt", "Altun Destan", "Millet", "Meşhede Doğru"dur. Bu şiirlerde Turancılık üzerinde durulmaktadır. Onun, daha sonra kaleme aldığı "Ergenekon", "Balkanlar Destanı", "Kızıl Destan" gibi manzumelerde "Turan" kelimesi, yurt manasında kullanılmaktadır. "Lisan" ve "Çanakkale" adlı şiirlerinde, Turancılık yalnız dil bakımından ele alınır. Bütün bunlar göz önüne alınınca Ziya

Gökalp'in Turancılık mefkûresi için 1911-1915 yılları arasında mücadele verdiği görülmektedir. (Aktaş 1992: 17)

"Turan" adlı manzume "nabızlarımda" kelimesiyle başlamaktadır. "Nabızlarımda duyulan ses tarihin sesidir" ifadesi, kendisinin tarihî bir devamlılığının mahsulü olduğunun şairane bir söylenişidir. Kalbinin tanininde veya nabızlarında bir ırkın bütün tarihinin hissedildiğini belirten şair, bu ırkı güzide, şanlı, necip sıfatlarıyla vasıflandırmaktadır. Böylece Türk ırkına ait tarihî hadiselerin, ferdin his dünyasında yeniden yaşandığı belirtilirken, şiirin sahası genişletilmekte, dikkatle uzak geçmiş, tarihî hadiseler ve ırka ait hususiyetler üzerinde durulmaktadır. Bundan böyle, edebî sahada olduğu gibi kültür sahasında da edebî eserler vasıtasıyla bazı sahneler yeniden canlandırılacaktır. Bu, bir milletin tarihini yeniden değerlendirme hadisesidir.

Manzumenin daha sonraki kısımlarında Türkçülük hareketinin tarihî derinliği ifadelendirilir. Tarihî hadise ve şahsiyetleri ilim, müphem olarak tanıtsa bile, onlar kendilerini hisseden evlatlarının kalbinde, damarlarında yaşamaktadır. Bu, bütünüyle tarihi hâlde hissetme demektedir. Millî romantik duyuş tarzı dediğimiz hadisede bundan başka bir şey değildir.

Ziya Gökalp, şiirin temeline fikrî muhtevayı yerleştirir. O, her şeyden önce mütefekkirdir; memleketimizin medeniyet bakımından yükselebilmesi için ne yapılabilir sorusunun cevabını arayan insandır. Bu konuda düşüncelerini, millî romantik duyuş tarzı aracılığıyla edebiyata uygulamaya çalıştığını söyleyebiliriz. Zaten onun teklif ettiği yeni, millî sosyoloji, felsefe sahalarına giren yazılarında harsı, batı tekniği ve Türk tarihini esas alan Gökalp, edebiyatta aynı kaynaklardan yararlanır. Böylece yeni ve millî edebiyatın nasıl vücut bulacağını, edebî sahaya giren faaliyetlerle düşüncelerini yaymaya, genç nesilleri terbiyeye de gayret gösterir (Aktaş 2003:154-161).

Ziya Gökalp'in şiirinden bahsettikten sonra devrinin şiirine temayül gösteren diğer isimlere de kısaca değinmek yerinde olacaktır. Bu isimlerden biri de **Enis Behiç Koryürek** (1893-1949)'tir. Enis Behiç'in *Servet-i Fünun* dergisi dışında *Şehbâl* (1910), *Donanma Mecmuası*'nda şiirleri yayımlanır. Şair, bu şiirlerinde Tevfik Fikret, Cenab Şahabettin gibi şairlerin tesiri altındadır. Onun *Şehbâl* dergisindeki ilk şiirleri de Edebiyat-ı Cedide zevkini devam ettirir. Ancak bunların ekserisi hamasi şiirdir. Kendisi de edebî hayatının bu döneminde Süleyman Nazif, Fâik Ali ve Süleyman Nesib'in tesiri altında kaldığını kabul eder. Enis Behiç, bu dönemde aruz veznini kullanmaktadır. Onun musiki zevki ve bilgisi, vezin çevresinde şiire has yeni ahenkler aramasına zemin hazırlar. Bu gayret, onun şiir ve musiki karşısındaki hassasiyetini ve şiirde ahenk endişesini ortaya koyması bakımından önemlidir. Zira, Ziya Gökalp ile tanıştıktan, onun Bilgi Derneği'ndeki konuşmalarını dinledikten sonra Gökalp etrafında gelişen şiir hareketi-

ne katılan Enis Behiç şiirde ahenk endişesini bir tarafa bırakmak istemez, kendince arayışlara yönelir. Zaten Gökalp ile tanıştıktan sonra aruzla şiir yazmayı bırakmış, hece vezni ile alışılmış mısra örgüsü çevresinde yeni söyleyiş tarzları aramayı sürdürmüştü hatta hece vezniyle kaleme aldığı şiirlerde serbest müstezattan modelini alan mısra örgüsü peşindedir. Bütün bunlar, onun şiirde sese ve söyleyiş tarzına verdiği önemi göstermesi bakımından önemlidir. Ziya Gökalp çevresinde oluşan şiir hareketine katıldıktan sonra şiirleri *Türk Yurdu*, *Hürriyet-i Fikriye*, *Donanma*, *Yeni Mecmua* gibi dergilerde yayımlanır. 1925 yılında memuriyeti sebebiyle Ankara'ya dönen Enis Bey için bu tarihten sonraki şiir hayatı tam bir durgunluk içine girer.

Enis Behiç, yazdığı şiirlerle, tarihî tecrübe ve tarihî başarılarımızı samimiyetle eserlerinde yorumlaması ve değerlendirmeyle Millî Edebiyat Dönemi şairleri arasında ayrı bir yere sahiptir. Yani o, bu şiirleriyle Millî Edebiyat için zaruri olduğunu ifade ettiğimiz duyuş tarzına geniş ölçüde hizmet etmiştir. Enis Behiç, "Enver Paşa'nın isteği üzerine Çanakkale'ye gönderilen edebî heyete dâhil olmuş ve oradan *Ordunun Duası, Çanakkale Şehitliğinde* gibi şiirlerle dönmüştür."(Okay 1992:383).

Enis Behiç Koryürek'in eserleri arasında sayılan *Varidat-ı Süleyman* (Çedikçi Süleyman Çelebi) (1949), 18. yüzyılın dikkati, zevki ve o dönemde yaşayan bir insanın kelimeleriyle 1949'tan önce veya bu yıl içinde yazılmış ve aynı yılda yayımlanmıştır. Enis Behiç, 1946'dan sonra ispritizma toplantılarına katılır ve medyum olur. Süleyman Çelebi'nin ruhu medyum Enis Behiç'in ağzıyla 39 küçük bölümden oluşan bu bölüme vücut verir. Manzum ve mensur olarak ortaya konan bu eserde tasavvufi, ahlaki hükümler yer almaktadır.

Enis Behiç'in ölümünden sonra, sağlığında yayımlamadığı şiirler daha öncekilerle birlikte *Miras* ve *Güneş'in Ölümü* (1951) adı altında yayımlanır (Aktaş 2003: 162-169).

Bu dönemin bir diğer önemli ismi **Mehmed Fuad Köprülü** (1890-1966)'dür. Geniş ve gerçek anlamıyla Türkolojinin Türkiye'de kurucusu olan Köprülü, yazı hayatına II. Meşrutiyet'i takip eden yıllarda girer. Fecr-i Âti edebî kümeleşmesinin üyeleri arasında yer alır. Türk kültürünü bütün olarak görebilen ilk insanlardan biri, hatta ilki dense hata edilmez.

Ziya Gökalp'in tesiri ile Millî Edebiyat hareketlerine katılan Köprülü, denilebilir ki şiirde bilgisiyle zevkini birleştirmenin verdiği rahatlıkla dikkate değer şiirler kaleme alır. Rıza Tevfik ile başlayan halk şiirinin sesinden yararlanma Köprülü'de de görülür. Onun Millî Edebiyat Dönemi zevk ve anlayışına göre yazdığı şiirlerin, aynı yıllarda örnek alındığını tahmin etmek güç değildir. Çünkü millî duyarlılıkla işlenmiş hayal gücü tabiat ve hece vezniyle yazılmış mısralarda birleşir. Bu konuyu, Mehmet Kaplan'ın şu cümleleri iyi ifade etmektedir:

> "Köprülü bu şiiri ile (Akıncı Türkleri) Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti'nin yapmacık, kitabî dilinden Türk halkının günlük diline geçiyor. Sadece lügati değil, cümlesi de değişiyor. Türkçenin bünyesine Türk halkının zevkine uymayan ulamalı, dolaşık cümlenin yerini kısa, yoğun cümleler alıyor.
> Köprülü'nün burada ferdî duygu ve hayallerden, millî içtimai konu ve ıstıraplara geçişi de işaret edilmeye değer. Millî Edebiyat akımı, şiirde sadece hece vezni ve sade dili değil, millî ve içtimaî konuların da ön plana alınması ve şiir vasıtasıyla halka bir kurtuluş ve yeniden diriliş hissinin telkin edilmesini de istiyordu. Ziya Gökalp böyle yapmıştı. Fuad Köprülü onun yolundan gidiyor, fakat ondan daha güzel şiirler yazıyor." (Kaplan 1978:156)

Fuad Köprülü'nün, şiir söyleyişi bakımından yeni arayışlara açık olduğu görülmektedir. "O, halkın dilini, halkın vezni olarak bu milletin ruhunu edebî eserlerde" ifade etmek arzusundadır. Millî Edebiyat döneminde kaleme aldığı şiirlere bu arzu hâkimdir. Köprülü'nün ilmî faaliyetleri, Millî zevk ve anlayışının gelişmesi ve zenginleşmesine son derece hizmet ettiği gibi sanatkârlara da ele alınması gereken konuları göstermiş olmalıdır. Şairliği, ilmi faaliyetlerinin gölgesinde kalmıştır. (Aktaş 2003:164-165)

Ali Canip Yöntem (1887-1967) de bu isimlerin arasında sayabileceğimiz biridir. İlk şiirlerini Selanik'te çıkan *Bahçe* ve *Kadın* dergilerinde yayımlar. Bunlar, onun sanat hayatının başlangıç dönemine ait eserlerdir. 1908'den sonra yazdığı, Fikret'in şiirlerini hatırlatan manzumeler ise, onun olgunlaştığını, şiirde kendi sesini bulduğunu düşündürür. Bu döneme ait şiirleri, Fecr-i Âti adı verilen edebî toplulukta yer alan genç şairlere örnek olacak vasıftadır. O, Fecr-i Âti üyeleri arasında bulunmasına rağmen bu grubun edebî eğilimlerini benimsemez. İlk edebî terbiyesini Naci'den alan Ali Canip yenilik adına nazım dilinde yapılan yanlışları iyi karşılamaz. O, Muallim Naci'den hem sade Türkçeyle yazma, hem de Millî edebiyat zevkini aldığını belirtir. Ayrıca manzumelerindeki nazım kusursuzluğunu da Naci Efendi'ye borçlu olduğunu söyler; bu bakımdan Ali Canip'i yenileşen ve değişen şartlar içerisinde Muallim Naci'nin devamı olarak düşünmek yerinde olur. Hâlbuki Fecr-i Âti'nin diğer şairleri, Edebiyat-ı Cedide zevkini devam ettirirler.

Ali Canip, Selanik'te Hamit ve Hüsnü adlı iki gencin 1910 yılında çıkarmaya başladıkları *Hüsn ve Şiir* adlı dergide makale ve şiirler yayınlar. Bu derginin, birazda fikir ve felsefe çeşnisi verebilmek gayesiyle adı değiştirilir. *Hüsn ve Şiir* dergisi *Genç Kalemler* adını alır. Aynı yıl Ziya Gökalp, İttihat ve Terakki'nin genel merkez azası olarak Diyarbakır'dan Selanik'e gelir. İttihat ve Terakki genel merkez başkatibi Nesimi Sarim aracılığıyla Ali Canip'le Ziya Gökalp tanışır. Ali Canip'in, Ömer Seyfettin'le tanışması da yine bu yıla rastlar. Tanışmaya sebep, Ömer Seyfettin'in Pervis imzasıyla yayımladığı bir yazıdır. Ali Canip, bir makalesinde bu yazıyı beğendiğini ifa-

de eder. Ömer Seyfettin de Ali Canip'e yazıyı kendisinin kaleme aldığını belirten bir mektup gönderir. Böylece "yeni lisan hareketi"nin üç ismi Selanik'te tanışırlar.

Ömer Seyfettin, Ali Canip'e "Size bir teklifim var kanaatlerinize pek yakın olduğu için hemen kabul edeceksiniz sanırım. Bakını ne; biraz izah edeyim: Edebiyattan nefret ettiğimi ve bu nefretimin iğrenç, tiksindirici bir nefret olduğunu yazmıştım…" cümleleriyle başlayan ve dilde sadeleşme gereğini ifade eden 28 Ocak 1910 tarihli bir mektup gönderir. Ali Canip bu mektubu Ziya Gökalp'e okur, Gökalp bu fikirlerini beğenir. Canip'e "Birlikte çalışalım." der. Birkaç gün içinde Ali Canip, İttihat ve Terakki Cemiyeti genel merkezinden bir mektup ve bir kararname alır. Bu kararname ile Avrupa'nın muhtelif yerlerindeki öğrenci cemiyetlerinde haberleşme zaruretleri ve onlara yardım gayesiyle Dr. Nazım, Ali Canip, Kazım Nami, Talat, Hüseyin Hüsnü ve Hamit Bey'lerden bir "Talebe-i Hariciye Encümeni" kurulmasına, Ali Canip'in *Genç Kalemler* baş muharrirliği yanında bu encümenin genel sekreterliğine getirilmesine karar verildiği bildirilir. İşte bundan sonra "Yeni Lisan mücadelesinin merkezi ve basın organı Genç Kalemler, yeni şekliyle yayımlanmaya başlar (No:1,29 Mart 1327-1911). *Genç Kalemler'de* yayımlanan yazılarda Arapça, Farsça terkiplerin ve dil bilgisi kurallarının kullanılmaması; konuşma diline girmiş Türkçeleşmiş olanların dışında Arapça ve Farsça edatlara yer verilmemesi ve İstanbul Türkçesinin ölçü alınması istenir. Bu prensiplere uygun olarak yayın hayatına devam eden *Genç Kalemler*'de en çok Canip'in yazıları yayınlanmaktadır. Derginin yeni düzende ilk sayılarında Ali Canip "millî edebiyat" meselesini ortaya atar. *Genç Kalemler*'in bu faaliyetine *Servet-i Fünun* dergisinde itirazlar yükselir. *Genç Kalemler* çevresinde başlayan lisan ve Millî Edebiyat hareketi Selanik'in işgaline kadar bu şekilde devam eder. Ali Canip bu hareketi düzenleyen ve yürütenlerden biridir. Selanik'in işgali ile *Genç Kalemler*'de yazı yazanlar İstanbul'a göç ederler. Böylece adı geçen dergi çevresinde olgunlaşan zevk ve anlayış İstanbul basınında varlığını kuvvetle hissettirmeye başlar. Ali Canip, edebiyat hakkındaki, düşüncelerini *Türk Yurdu*'nda "Millî Edebiyat Meselesi" başlığı altında yayınlamaya koyulur. Ayrıca Türkçülük hareketi karşısında yer alanlara da hücum eder.

1912 yılında Paris'te çıkan *Mercure de France* dergisinde, "P. Rizal" imzasıyla "Türkler Bir Millî Ruh Arıyor" başlıklı uzun bir makale yayımlar. Onun, edebiyat ve dile hizmetlerini yakın arkadaşı Ömer Seyfettin, *Nevsal-i Millî*'de (1913) şu cümle ile ifade etmiştir: "…Ali Canip Bey, millî edebiyatın mevzularını memleketimizde, yaşadığımız muhitin içinde bulunmuş ve konuştuğumuz saf ve tabii Türkçe ile terennüm etmiştir…"

Aruzla yazdığı şiirlerinde, Türk şivesini bu vezne uydurmakla başarılı olan Ali Canip, *Genç Kalemler*'den başlayarak *Türk Yurdu* ve *Yeni Mecmua*'da

hece ile bazı şiirler yayımlayarak, daha sonra hecenin beş şairi olarak adlandırılacak şairlere izleyebilecekleri yolu gösterir. O, yalnız şair ve polemik yazıları kaleme alan biri değil, estetik ve edebiyat anlayışı üzerine çeşitli yazılar yayımlayan, böylece de gençlere yol gösteren bir insandır da. Meşrutiyet döneminde *Türk Sözü*, *Hak*, *Şair* gibi dergilerde birçok yazısına rastlanmaktadır.

Genç Kalemler'de faaliyet gösterdiği yıllardan itibaren yayımladığı çeşitli yazılar ona, millî edebiyat dönemi Türk edebiyatı teorisyenlerinden biri vasfını kazandırmıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra *Hayat*, *Güneş*, *Çınaraltı*, *İstanbul* ve *Türkiyat* gibi dergilerde Türk edebiyatı tarihi üzerine incelemeler yayınlayan Ali Canip, liseler için edebiyat ders kitabı da hazırlamıştır. Ayrıca yakın arkadaşı olan Ömer Seyfettin'le ilgili bir inceleme de yayımlanmıştır (Aktaş 2003:166- 168).

Galatasaray Lisesinde edebiyat öğretmeni olan Mösye Bounche'un gayret ve yardımlarıyla, klasiklerin yanında Fransız romantik ve sembolistlerini de okumaya başlayan **Halit Fahri Ozansoy** (1891-1971), ömrünün bu döneminde Henri de Régnier'nin *Suların Beldesi*, *İsim ve Şiir* kitabını elinden bırakmaz. Böylece Fransız edebiyatını tanıma fırsatını bulan Halit Fahri, başta Tevfik Fikret olmak üzere Edebiyat-ı Cedide şairlerinin meşhur şiirleri ezberleyecek şekilde şiirle uğraşmaktadır. İşte birbirini tamamlayan bu iki kaynaktan gelen şiir zevki anlayışıyla Halit Fahri, 1917'ye kadar yayımladığı bu tarz şiirleriyle belirle bir üne ulaşmıştır. Ziya Gökalp'in teşviki ile ve sade Türkçe ile şiir yazmaya başlayan Halit Fahri 1917-1918 yılları arasında şiirlerini *Yeni Mecmua*'da yayımlar. Böylece hecenin beş şairi arasında yer alır.

Gökalp çevresinde hece ile şiir yazmaya başlayan bu genç sanatkârlar söz konusu vezni yalnızca millî endişeyle yazmaya gayret etmezler. Onlar, aynı zamanda sadeleşen Türkçenin bünyesine uygun musiki cümlesinin teşekkülüne zemin hazırlar; böylece de şiirimizde bizi ve hayatımızı ifade edecek bir sesi arama gayesiyle hece ile şiir yazma yolunu seçerler.

Halit Fahri, Orhan Seyfi, Enis Behiç gibi şairlerin aruzdan heceye geçişlerinde, Gökalp'ten kaynağını alan millî dava yanında şiirde yeni bir ses arama endişesi de bulunur. Bu şairler, henüz Gökalp dairesine girmeden okudukları Fransız sembolistlerinin tesiri ile şiirde musikiye önem vermeye gayret gösterirler. Halit Fahri arkadaşlarıyla birlikte *Rübab* mecmuasından ayrılıp *Safahat* adlı dergi çevresinde toplanmaya çalıştıkları günleri anlatırken hatıralar arasında bu musiki merakına da yer verir:

> "*Rübab*'da Fecr-i Âti'ye hücumda bize rehber olan Şahabettin Süleyman biz gençleri tutuyor ya, bu defa da 'Nâyîler' diye bize taktığı bir isimle pohpohlu bir makale kondurdu Safahat'a. Bu Nayiler makalesi üstüne herkesin parmağı ağzında kaldı. Ne demekti Nâyîler?

> Efendim, o zamanlarda Fransız sembolistleri yeni görüşleri, duyguları ve anlayış şekilleri ile klasizmi de romantizmi de batırmış çıkmıştı. E, bu yeni şiir cereyanına dayanılır mı? Biz de sembolist olmuştuk. Bu arada Paul Verlaine'in 'De la misque avant toute chose' / 'her şeyden evvel musiki' diye başlayan şiiri vardır ya, işte o şiirle Verlaine'in ortaya attığı teze sarılmıştık. Tez doğrudur, şiir iç sesidir. Şair kendi içinde o sesi bulursa orijinaldir. Bulamazsa demek ki şiire yeni bir ses getirememiştir. Mesela bizim edebiyatımızda yüce Yunus Emre'nin sesi kendisininse taklitçilerinin sesi kendilerinin değildir. Onun için Yunus unutulmaz, yaşar (...) İşte Şahap'ın bizde bulduğu iç musikisi ki o zaman buna 'ahengi derûnî' ismini vermişti. Böyle bir sesti ve ney sembolü ile bizi Mevlana Celaleddin Rumi'ye halef yapıyordu." (aktaran Aktaş 1992b: 344-345).

Halit Fahri, mütarake döneminde on sekiz sayı çıkabilen *Nedim* adlı haftalık bir dergi çıkartmıştır. Derginin imtiyaz sahibi şairin babası, yazı işleri müdürü ise kendisidir. Bu dergide Falih Rıfkı, Ruşen Eşref, Yahya Kemâl, Reşat Nuri, Faruk Nafiz, Ahmed Hikmet, Faik Ali, Ali Canip, Ahmet Refik ve Hakkı Süha gibi yazarlar ve şairlerin yazı ve şiirleri yayımlanır. *Nedim*'de hece vezni ile yazılmış şiirler yanında aruzla kaleme alınmış olanlara da yer verilir. Aynı yıllar Yusuf Ziya *Şair* adlı bir dergi çıkarır. *Şair*'de yalnızca hece vezni ile yazılmış şiirler yayımlanır. Bu sebeple her ikisi de hecenin beş şairi içinde yer alan Halit Fahri ile Yusuf Ziya arasında şiirde vezin problemi çevresinde edebî tartışmalar cereyan eder.

Halit Fahri, savaş yıllarına ait duygularını ifade eden şiirlerini, *Cenk Duyguları* (1917) adlı kitabında bir araya getirir. Bunu, fikri ve düşünce şiirlerini ihtiva eden *Efsaneler* (1919) izler. Bu şiirlerinde, Doğu mitolojisine ait unsurlar vardır.

Halit Fahri'nin hece vezni ile yazılmış şiirlerinin ihtiva eden ilk kitabı *Bulutlara Yakın* (1920) adını taşır. Bunu aruzla yazılmış şiirlerden meydana gelmiş *Gülistanlar Harabeler* (1922) takip eder. Onun, hece ile yazdığı en güzel şiirleri *Paravan* (1929) ve *Balkonda Saatler* (1931) adlı kitaplarında bulunmaktadır. Daha sonra yazdığı şiirleri ise sırasıyla *Sulara Dalan Gözler* (1936), *Hep Onun İçin* (1962) ve *Sonsuz Gecelerin Ötesinde*'dir (1964).

Edebiyat-ı Cedide şiirinde gördüğümüz gerçek hayattan kaçma teması Halit Fahri'de rüya âlemine sığınma ve uzak diyarları arzulama şeklinde karşımıza çıkar. Şiirlerindeki egzotik sahne ve renkler bu tema çerçevesinde ele alınabilecek cinstendir. Ayrıca onda maziye ve gençlik hatıralarına bağlılık da hissedilir. Şiirde ferdî duygulanmaları esas alan Halit Fahri tedirgin ve karamsar ruh hâlinin şairidir. Ana temalarından biri ölümdür. Karanlığın çeşitli görünüşleri kar, tipi, gök gürültüsü, harabeler ve baykuş, Halit Fahri'de çok başvurulan kavram ve kelimelerdir. O, aşk temasını bile işlerken kavuşma anının neşesini değil, ayrılığın hüznünü ifade yolunu seçmiş-

tir. Tabiattaki renkleri ve sesleri nüanslarıyla fark edebilen şairde hüzün, bir bakıma, gözlemden kaynaklanan unsurları idare eden ve düzenleyen psikolojik hâl olarak karşımıza çıkar. O, her yerde ve her şeyde ince bir hüzün hisseder. (Aktaş 2003: 169-172).

İlk şiirlerini terkipsiz bir dil ve aruz vezni ile yazan **Orhan Seyfi Orhon** (1890-1972), bu vadide 23 yaşında kaleme aldığı "Fırtına ve Kar" adlı manzumesi ile şahsi bir üsluba ulaştığını ortaya koyar. Ancak o, bu yıllarda Gökalp ile karşılaşır. Gökalp ona ve arkadaşlarına, hece vezni ve İstanbul Türkçesi ile günün zevkine göre şiirler yazmalarını tavsiye eder.

Orhan Seyfi, Gökalp tesiri ile aruzdan heceye dönüşünü *Gönülden Sesler* için yazdığı ön sözde anlatır:

"Dilde milliyetçilik, Türkçülüğün en değerlisi, en verimlisi en feyizlisiydi. Bu sözler içinde heyecanını taşıdığım Türkçülük duygularıma dokundu. Ona inandım. Yeniden şairlik hevesine kapılmışım gibi, karşımda hiçbir örneği olmayan bir yol üzerinde emeklemeye başladım." (Orhon 1964: 3).

Orhan Seyfi'nin ilk şiir kitabı *Fırtına ve Kar*'da (1916) "Tereddüd" ve "Mahalle Evleri" gibi şiirlerle Yahya Kemâl ve Nedim'in şiirlerine yapılmış tahmisler yer alır. *Fırtına ve Kar*'daki bütün şiirler aruzla yazılmıştır. Muallim Naci, Tevfik Fikret ve Âkif'in gayretleriyle Türkçenin tabii bünyesine uydurulan aruzla Orhan Seyfi, XX. yüzyılın başlarında edebiyatımızda görülen ferdî duygulanmaları, romantizmden kaynaklanan ifade biçimleri içerisinde, şiire yerleştirme modasına uyarak eserine vücut vermiştir. Kitaba ismini veren manzumede, örneğini daha önce Tevfik Fikret'te gördüğümüz, vezne has ahenkle tabii hadiseyi sezdirme gayreti dikkati çekmektedir. Aynı manzumede farklı vezin kalıpları kullanılarak anlatılan konu, veznin ritmiyle de hissettirilmiştir. Hatta bu manzumede Edebiyat-ı Cedide şairlerinin de kullandıkları serbest müstezatın ifade imkânları son derece genişletilerek yeni bir nazım şeklinin eşiğine kadar gelinmiştir, denilebilir. Genç Orhan Seyfi, ananevi şiir malzemesinden ayrılmadan hayata ve tabiata ait çeşitli görünüşleri ifade edecek bir sesin peşindedir. O 1963'de *Kervan* adlı kitabına yazacağı ön sözde şiirde şekle ait hususlar üzerinde düşündüklerini şöyle anlatır:

"Bu kitabın sahibine göre şiir, en eskilerin tarif ettiği gibi manzum ve mukaffa sözdür. Vezin, kafiye, şekil şiirin uzviyetindendir. Ona aykırı olamaz. Vezinsiz, kafiyesiz, şekilsiz şiir, ayağı ile resim yapan kolsuz ressam gibi normal bir sanat olmaktan çıkar." (Orhon 1964:3)

Yazının devamında "vezin, kafiye ve şekille en yeni şiir"lerin yazılabileceği ileri sürülür; bilinen şekillerden hareketle şairlerin sayısız ve yeni şekiller elde edebileceklerini, aruzun ritmi bozulmadan pek çok şekillere sokulabileceğini belirtir. Bütün bunlar, *Fırtına ve Kar* şairinin ilk eserinde,

belirli ölçüler içerisinde gerçekleştirilen yeni söyleyiş tarzı arayışını açıklar.

O, edebî hayatının başlangıcında geleneğin içinde yeniyi arayan genç bir şair olarak şöhret bulur. *Fırtına ve Kar*'da, aruz vezni çevresinde teşekkül eden ve saraydan halkın hayat tezahürlerine sahne olan yerlere kadar uzanan bir şiir dilinin imkânlarından yararlanan Orhan Seyfi, Gökalp tesiriyle hece veznine uygun yeni bir ses aramaya koyulur. Bu, yeni bir şiir dili inşa etmek gayretidir. Başarılı eserin ortaya çıkışı zamana ihtiyaç gösterir. Ancak aruza has şiir terbiyesi ile hece vezninin üst üste geldiği nadir anlarda şiire has ses hissedilir. Orhan Seyfi'nin ikinci şiir kitabı, *Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi'*dir (1919). Kitap hece vezni ve sade Türkçe ile yazılmıştır. Konu bakımından Ziya Gökalp'in manzum hikâyelerini düşündüren "Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi"nde Türkçenin içine sinmiş aruz terbiyesi, ahengi sağlayan gizli güç durumundadır. Orhan Seyfi gençlik yıllarında kazandığı şiire has ritim duygusuyla konuşulan Türkçeden hareketle bir şiir dilinin teşekkülüne hizmet eder. Şiir, bir anane üzerine kurulur.

Orhan Seyfi, yalnız aruz vezniyle vücut bulan şiir geleneğinden değil, halk şiir zevkinden yararlanarak da şiirler yazar. Böylece millî edebiyat döneminde, ananevi mahiyet kazanmış iki ayrı kaynaktan hareketle, XX. yüzyılda bizi ifade edecek yeni şiiri aramaya koyulur. 1930 sonrası Türk şiiri, Orhan Seyfi ve arkadaşlarının hazırladığı zemin üzerine oturmuştur denilebilir. Aruzdan heceye geçen bu şairlerin eserlerindeki çocuksu eda ve konuşulan Türkçeyi şiirleştirme gayreti olmasaydı Necip Fazıl, Ahmet Muhip, Cahit Sıtkı gibi şairlerde, şiire has olgunluğa ve esnekliğe ulaşan dil vücut bulmazdı. "Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi" yeni bir yol ve ses arayışının ilk ürünleri arasında değerlendirilmelidir. Orhan Seyfi, *Gönülden Sesler* (1922), *Kervan* (1935) adLı şiir kitaplarından hece vezniyle yazılmış şiirleri *Gönülden Sesler*'de (1964) bir araya getirir.

Orhan Seyfi, hece ile yazılmış şiirleri ve *Gönülden Sesler*'den seçilmiş manzumelerle birlikte *O Beyaz Bir Kuştu* (1941) adlı kitabını yayımlar. *O Beyaz Bir Kuştu* adlı küçük kitap, Gökalp'in teklifi ile girilen yolda alınan mesafeyi göstermesi bakımından önemlidir. *İstanbul'un Fethi* (1953) aruz vezni ile yazılmış sekizer beyitlik dört manzumeden ibarettir. Orhan Seyfi'nin aruzla yeni şiir arayışlarını en iyi gösteren kitap *İşte Sevdiğim Dünya*'dır (1962). Görünüş ve mısra örgüsü bakımından Japon şiirini hatırlatan bu kitaptaki manzumeler, şairin yaşanılan hayat ve tabiat karşısındaki duygulanmalarını ifade eder.

Orhan Seyfi'nin şiirlerinde en çok işlenen tema aşktır. Tabii görünüşe ait izlenimler ve hatıra çok zaman aşk ile birlikte ele alınır. Onda aşk, yaşanmış bir hâlin ifadesinden ziyade, tahayyül zevkine bağlı bir duyarlılığın ifade vasıtası olarak düşünülecek cinstendir. Bunu, yaşanılan devrin sosyal

ızdıraplarından aşka ve tabiata sığınma olarak ele almak da mümkündür. Orhan Seyfi'nin şiirlerinde "ince bir hiciv ve romantik bir sızı" varlığını hissettirir. Ömrünün belirli bir döneminden sonra yazdığı şiirlerde, gençlik yıllarına ait hatıra zevki bu "romantik sızı" ile birlikte ifade edilir. Hiciv ise, bizi Orhan Seyfi'nin başka bir yönüne götürür. (Aktaş 2003: 174-177)

Faruk Nafız Çamlıbel (1898-1973), Edebiyat-ı Cedide zevkini Millî Edebiyat Dönemi şiirine bağlayan ve Cumhuriyet sonrasında memleket edebiyatı çevresinde, farklı kaynaklardan gelen unsurları, millî ve ferdî duyarlılık çevresinde birleştirerek şiirine vücut veren şairlerimizdendir. Onun eserinde bize has lirik eda çevresinde farklı kaynaklardan gelen söyleyiş ve duyuş tarzları âdeta kendiliğinden birleşir.

İlk şiir kitabı *Şarkın Sultanları*'nda (1912), eserin yayımlandığı tarihe kadar şairin aruz vezniyle yazdığı şiirler yer almaktadır. Cenap Şehabettin'in etkisiyle şiir yazmaya başlayan Faruk Nafiz'in bu kitabındaki "Sakiler" gibi şiirlerde Yahya Kemâl etkisi de kuvvetle hissedilir. *Servet-i Fünun* ve Fecr-i Âti şairlerini okuyarak gelişen bir şiir zevkiyle manzumeler yazan genç şairin devre has duyarlılıkla tabiata ve insana bakması tabiidir. Dil ve imaj dünyası bakımından hazır bulduğu malzeme budur. Onun ilk şiirlerinde hüzünlü bir aşk ve bu aşk ile çok iyi uyuşan dekorla karşılaşırız. Bu şiirlerinde İstanbul'a özellikle Boğaziçi'ne ait tabii görünüşlerinin Servet-i Fünûn'dan süzülerek gelen bir duyarlılıkla ifade edildiği görülür. Sonbahar akşamları, Boğaz sularının renkli tabii manzarası, muhayyel sevgililerin hayat tezahürlerine sahne oldukları gibi, genç şairin duygulanmasına da zemin hazırlar. Renk ve ışık oyunları çevresinde teşekkül eden imajlar bir önceki neslin şiir zevkini beraberinde getirirler. Bu tabii manzarada her unsur ona geçmiş günleri hatırlatır. Şiirler, hatıralar etrafında teşekkül eder. Ölüm, ayrılık veya aşk maceralarıyla ilgili hatıralar, sözünü ettiğimiz müşterek tabii dekorla birlikte bu şiirleri birbirine yaklaştırır. Bu kitapta, Nedim'e has ses ve söyleyiş tarzının günün şartları ve edebî imkânlarıyla ifadeye gayret edildiği de söylenebilir.

Aruz vezni ile şiir yazmaya başlayan Faruk Nafiz, Millî Edebiyat hareketine katılarak hece vezniyle ve sade Türkçe ile manzumeler kaleme alır. Böylece şiir ananemizin bir başka kaynağından da yararlanmaya başlar. Mehmet Emin Yurdakul tecrübesi, Rıza Tevfik örneği ve aruz vezninin kazandırdığı ahenk zevki onun bu yeni yolda kendine has sesi bulmasına zemin hazırlar.

Gönülden Gönüle (1919) ve *Dinle Neyden* (1919) adlı kitaplarında aşk ve tabiat şiirleri çevresinde yolunu arayan Faruk Nafız, *Çoban Çeşmesi* (1926) ile bu tarz şiirde olgunluğa ulaşır. *Gönülden Gönüle* ve *Dinle Neyden* adlı kitaplarında aşk ve tabiat şiirleri çevresinde yolunu arayan Faruk

Nafiz, *Çoban Çeşmesi* ile bu tarz şiirde olgunluğa ulaşır. *Gönülden Gönüle* ve *Dinle Neyden*'de, *Şarkın Sultanları*'ndaki duyuş ve idrak tarzının hece vezni çevresinde yeni bir şiir dili arayış gayretiyle devam ettiğini söylemek mümkündür.

Faruk Nafiz, diğer hececilerden farklı olarak Gökalp ve çevresinin tesiriyle şiirler yazdığı dönemde de aruz veznini bir tarafa bırakmaz. Her iki vezinle de şiirler kaleme alır. Bu bakımdan o, bir yönüyle Gökalp'a bir başka yönüyle Yahya Kemâl çevresinde olgunlaşan şiir zevkine bağlıdır. *Suda Halkalar*'da (1929) şairin Türk aruzuyla başarılı örnekler verdiği inkâr edilemez ama onun *Şarkın Sultanları*'ndan uzaklaştığını söylemek de son derece güçtür. Bu eserde "Beyaz ve Kırmızı" ve "Yaydan Kopan Ok" diye ayrılan bölüm dışındaki bütün şiirler, aşk macerası etrafında toplanacak cinstendir.

Bu kitapları dolduran şiirlerde Faruk Nafiz, "elinde hangi saz bulunursa bulunsun, onu şiir alanında başarı ile kullanabilecek bir sanatkâr ruhuna sahip" olduğunu; "ince duygularını, zeki buluşlarını, eski şiirden ve Rıza Tevfik vasıtasıyla gelen halk şiirinden kuvvetli hatıraları yeni vezinle ve kuvvetle terennüm edilebileceğini" gözler önüne sermiştir (Banarlı 1985: 139). Ayrıca hece veznine de kısa zamanda aruza yakın bir ses verme başarısını ortaya koymuştur.

Faruk Nafiz'i *Çoban Çeşmesi*'ne kadar kitap hâlinde yayımladığı eserleriyle gönül maceralarını terennüm eden bir şair olarak düşünmek yerinde olur. Ancak bu eserleriyle Türk şiir dilinin olgunlaşmasına hizmet ettiğini de gözden uzak tutmamak gerekir. *Çoban Çeşmesi* ise, yalnız Faruk Nafiz'in şiirinde değil, edebiyatımızda bir hadise olarak ele alınıp değerlendirilecek bir kitaptır. Millî Edebiyat Dönemi Türk şiirinin gayesine ulaştığı eserlerden biridir. Hayatın özünü aşk olarak kabul eden şairin, gönül macerasını konu alan şiirlerden memleket sevgisini terennüm eden eserlere geçişi bu kitaptadır. O, hayal edilmiş değil, yaşanmış tarihi olan bir milletin; üzerinde sevinci, kederi, acısı, ıztırabı, gurbeti, ayrılığı, kısacası her türlü hâliyle bizim insanımızın yaşadığı bir vatanın şairidir. *Çoban Çeşmesi*'nden sonraki aşk şiirlerine bile bu dikkatle bakmak pek hatalı olmaz.

Faruk Nafiz, Yahya Kemâl'in oluşumunu arzuladığı memleket edebiyatı çevresinde düşünülebilecek şiirler yazar. Bu değişikliği Gökalp ve Yahya Kemâl çevresinde dinledikleriyle Anadolu gerçeğinin Faruk Nafiz'in lirik şiire müsait mizacında birleşmesinde aramak yerinde olur. Böylece Faruk Nafiz, Türk milletinin millî ve estetik değerlerini her türlü aşırılıktan arındırılmış bir dille şiirlerinde ifade eder. Divan şiiri geleneğinin olgunlaştırdığı Muallim Naci, Fikret, Akif ve Yahya Kemâl zinciriyle Türkçe ile kaynaşan aruza has ses terbiyesi, anonim değer kazanmış olan aşk maceralarıyla has

söyleyiş tarzı ve müşahededen gücünü alan samimiyet "Han Duvarları'', "Çoban Çeşmesi'', ''Sanat'', "Bugün Yoldan Geçenler'', "Ayşe Sana'', "Kız Hüseyin'i Vurdular'' gibi şiirlerde bir terkip hâlinde karşımıza çıkar. İşte bu şiir, kendi devrinde son derece yeni ve millîdir. Hangi vezin ve hangi nazım şekliyle söylenmiş olursa olsun, onda geçmiş dönemlere ait Türk şiir tarzlarının, zamanın ihtiyaçlarına göre gerçekleştirilmiş bir yorumunu buluruz. Şiiriyet, şekle ait endişenin üzerine çıkarak kendi varlığını kendi şartları içinde belirlemiştir. Faruk Nafiz, bulduğu bu terkibi sesle memleketin ızdıraplarını, sosyal problemlerini ifadeye yönelecektir. Daha sonraları kaleme alacağı eserlerde aynı sesin dinî duyguları yorumlamaya kadar uzandığı görülecektir.

Bir Ömür Böyle Geçti (1933) adlı seçmeler kitabı, çıktığı yıla kadar Faruk Nafiz'in şiirindeki gelişmeyi göstermesi bakımından önemlidir. *Akarsu* (1936), *Çoban Çeşmesi*'ndeki şiirin daha gelişmiş ve derinleşerek incelmiş hâlini dikkatlere sunması bakımından önemlidir. "Karacaahmed" adlı şiirde karşılaşılan rahat ve sade ifade tarzı altındaki duygu derinliği bu kitaptaki birçok şiirde görülür. Bu eserdeki "Aşk İlahileri'', aşk şiirinde Faruk Nafiz'in eriştiği olgunluğu gösterir. Duygu ve bu duyguya ait fikir, sağlam bir ahenk ve güzel Türkçe ile samimiyetin ölçüsünü koyduğu nisbet dâhilinde birleşerek "Aşk İlahileri"ne vücut verir. Ancak fikrin, belki de fikri şiir yazmaya özenmenin ürünü olan *Akıncı Türküleri* (1937), hece vezniyle yazılmış şiirlerden meydana gelir.

Çoban Çeşmesi ve *Akarsu*'dan sonra *Akıncı Türküleri*'ndeki şiiri değerlendirmek ve açıklamak oldukça zor. Bu kitaba, bütün olarak, henüz duygu planına yükselmemiş fikirlerin manzume biçiminde ifade gayretinin ürünü olarak bakmak gerekir. Akıncı Türküleri adlı kitapta epik-didaktik karakterli şiirler yer almaktadır. Faruk Nafiz ise lirik şiirde daha başarılı bir şairdir.

Faruz Nafiz, sanat hayatının son devresinde fikri, şiire has söyleyiş tarzı ve lirik eda yardımıyla duygu seviyesine yükselten şiirler yazar. Bir ömür boyunca edindiği tecrübelerden hareketle aşk, Allah ve hayat hakkındaki his ve fikirlerini ifade eder. *Çoban Çeşmesi* şairi, "Hadisler'' adlı şiirinde dinî duygularının; "Beşikten Mezara Kadar''da sevgide eriştiği olgunluğu; "Sofra''da tabii güzellikler karşısında ferdî duygularını şiirleştirir.

Aşk çevresinde şiirler yazarak edebî hayatına başlayan şair, *Çoban Çeşmesi* ve *Akarsu* ile Türk insanını, üzerinde yaşadığı toprağın macerasıyla birlikte şiirleştirerek memleket edebiyatına ait güzel örnekler vermiştir. Bu kitaplardaki ses ve söyleyiş tarzıyla Faruk Nafiz, son şiirlerinde evrensel olana yaklaşır. Böylece onun şiiri kendi içinde zenginleşerek gönlünden

memlekete ve oradan da beşerî problemlere uzanır. (Aktaş 2003:184-187).

2. Halkın yaşama biçimi ve değerler dünyasını konu alan şiir ve manzum metinler

Millî Edebiyat Döneminin en dikkate değer simalarından biri de **Mehmet Âkif Ersoy** (1873-1936)'dur. İmparatorluktan millete geçişte geniş kitlenin zevkini, dilini, yaşama biçimini ve dinî duyarlılığını modernitenin dikkatiyle yorumlayıp değerlendirebilecek kalemlere ihtiyaç vardır. Mehmet Âkif eseriyle modern edebiyatımızda böyle bir ihtiyaca cevap vermiştir.

Millî Edebiyat'a vücut veren husus vezin, terkipsiz dil değil, bizi biz kılan değerler bütününü hissetmek ve bunları edebî eserlerde işlemektir. Öyleyse Mehmet Âkif, pek tabii olarak Millî Edebiyat bütünü içinde ele alınmalı ve özellikleri belirtilmelidir. Ayrıca millet ve millî edebiyat, hayatını aklı ve iradesiyle düzenlemeyi gaye edinen insanların faaliyetlerinin sonucu ortaya çıkar. Akif, bu konuda son derece hassastır. "Azim", "İnsan", "Durmayalım" manzumeleri ve hatta bütün *Safahat* bu dikkatle okunmalıdır. O, teslimiyetin verdiği huzur içinde ahirete hazırlanarak ölümü bekleyen insan değildir. Onda dinî kabuller, dünyevi hayatı da düzenlemeye hizmet eden vazgeçilmez prensipler olarak değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır. İstibdata da karşı çıkan Akif, sahip olduğumuz kıymetlerin farkına varmamızı ve onlardan hareketle ferdî ve sosyal hayatımızı akıl ve irademizle düzenlememizi ister. *Birinci Safahat*'daki manzumeleri, "Süleymaniye Kürsüsü"nde, "Hakkın Sesleri", "Fatih Kürsüsünde", "Hatıralar" ve "Asım" yukarıda sözünü ettiğimiz ideallerin dile getirildiği eserler değil midir? Öyleyse Âkif, bütünüyle Millî Edebiyat Dönemi sanatkârları arasında düşünülmelidir. Zaten Akifsiz millî edebiyat eksik kalmaya mahkûmdur.

Mehmed Âkif Ersoy, gözleri sürdürülen hayatın problemlerinde, gönlü gelecekte kurulacak müreffeh hayatta, İslami değerlerin aslına bağlı, gerçek anlamda millî romantik bir şahsiyettir; Türk tekevvününün bazı hususiyetlerini gören, sezen, zamanın dili ve söyleyiş tarzıyla dile getiren bir idealisttir. Bu idealizm, ondaki saf şiir cevherinin gölgede kalmasına sebep olur. Saf şiir, yapısı ve ifade tarzı gereği sosyal, tarihî, dinî ve içtimai problemleri açık ve net biçimde ifadeye müsait değildir. Bu demek değildir ki saf şiir, sözü edilen konular üzerinde durmaz. Durur elbette. Ancak; öğretmez, hissettirir; göstermez, sezdirir; açık değil kapalıdır; anlam eserden çok okuyucuya bağlıdır. İmajlar çoğunlukla sosyal olanı değil, ferdî duyarlılığı aksettirir. Dil malzemesi, Saussure'ün ayrımındaki dil (langue) çevresinde değil, söz (parole) çevresinde yoğunlaşır. Âkif ise *Safahat*'ında genellikle öğretir, gösterir, açıktır, anlam okuyucusunun ruh hâlinden çok metne bağlıdır. Âkif'in dili, tarihî zaman için- de teşekkül eden Türkçeden çok ayrılmaz, ondaki ferdî kullanımları bile çok defa kaynağını konuşulan

dilden alır. Bu durumda Akif, ideali ve bu ideal çevresinde kendisine verdiği, görev kabul ettiği hususlar adına, şiiriyet cevherini iradesiyle susturan bir insandır. Zaten onun bütün eserini ve hayatını toplum karşısında mesuliyet duygusu ve gerçek bir samimiyet etrafında izah etmek mümkündür. Yani onun eserindeki bütün temalar ve onların ifadesi, bu iki husus etrafında kendiliğinden birleşir. Hiçbir davranışı ve yazısı bu iki üstün değerin dışında kalmaz. Öyleyse halkın ona verdiği şair sıfatına saygı göstermek kaydıyla Akif'e, düşüncelerini nazım ile ifade eden ve bu ifade esnasında bazen şiire has söyleyişe yaklaşan ve bazen da mısraları kendiliğinden şiirleşen ama hemen görevini hatırlayıp asli söyleşine dönen anlatma tarzı bakımından eskilerin "nev-i şahsına münhasır" dedikleri cinsten bir insandır. Ona saf şiir peşinde koşan bir şair demek, bizce Âkif'in kendisine değilse de gayesine uygun düşmez. Şüphesiz, onun eserleri yer yer manzum hikâyenin şartlarını zorlar. Bu, onun kendi tarzına, dile, vezne hâkimiyetinden kaynaklanır. Âkif, manzum hikâyede kendisine mahsus bir tarzın sahibidir denilse hata edilmez. Onun edebî hayatını, Edebiyat-ı Cedîde zevkinin hâkim olduğu 1900'lü yılların arifesinde başlatmak mümkündür. Genç Mehmet Âkif'in yetişme tarzı, beslendiği kültür kaynakları bu zevk ve anlayışa uygun şiir yazmasına engeldir. Bilinen bütün şiirleri, büyük çoğunluğu ile 1904'den sonra yazdıklarıdır ki bunların da bütününe yakın kısmı *Safahat*'ın yedi cildine alınanlardır. Âkif'in ilk şiirlerinde Ziya Paşa, Muallim Naci ve Abdülhak Hâmit'in tesirleri olduğu konusunda ondan söz eden kaynaklar ittifak hâlindedir. O, eski şiirimizin Tanzimat sonrasındaki hâlinden hareketle, mutavassıt zevke ve zamanın ihtiyaçlarına bağlı kalarak duygu, düşünce, tasarı ve ideallerini rahatlıkla ifade edebileceği bir anlatma tarzı peşindedir. XIX. yüzyıl sonlarında iltifat gören ve gelişen manzum hikâye formu gayesine uygun düşer. Âkif bu formu daha da geliştirir. Onun imkânlarıyla hayatın her safhasını, her türlü görünüşünü, sokağı ve camiyi anlatabildiği gibi, fikirlerini ifade etme imkânı bulur. Toplumumuza bütünlük kazandıran kültür değerlerini tarihî boyutunu da ihmal etmeden gösterir. *Safahat*; kendi kültürüne ve iklimine bağlı dürüst, mesuliyet duygusu yüklü ve son derece duyarlı ve samimi bir insanın arzu, istek, şikâyet, haykırış, keder, sevinç, ideal gibi zihnî ve kalbî hâllerinin ifadesi edebî bir metindir. Bu metne bir tür adı bulmak mecburiyeti varsa; ona ya XX. yüzyıl başlarında, iki kültür dairesinin birleşme noktasında ortaya çıkan kaidesi kendi içinde bir destan ya da eserin isminden hareketle Safahat demek yerinde olur. Bu eser, taşıdığı değer, uyandırdığı akislerle böyle bir değerlendirmeyi hak etmiştir.

İlk bölümü *Birinci Safahat*'ın büyük bir kısmı 1908-1910 yıllarında *Sırat-ı Müstakim* dergisinde yayınlanmıştır. Kırk dört parçadan oluşan bu bölüm, eserin tamamının mahiyetini sezdirecek, Âkif'in dikkat ve hassasiyeti-

ni savunduğu değerleri, dayandığı kültür kaynaklarını, cemiyet meseleleri karşısındaki tavrını ve mesuliyet duygusunu, hatta benimsediği edebiyat anlayışını gözler önüne serecek durumdadır. O, "Fatih Camii" adlı metinde ifade edilen yetişme tarzı ve sözü edilen mekânda kazanılan hassasiyet ile "Azim", "İnsan", "Durmayalım" adlı metinlerdeki insan anlayışına yükselir. Bu insan, kendi değerlerimiz üzerinde yükselen, gelişen akli ve iradi bir şahsiyettir. "İstibdat" manzumesi, bu şahsiyetin yakın geçmişi değerlendirme biçimini ortaya koyar. "Kocakarı ile Ömer" toplum düzeni için son derece önemli olan adalet fikrinin nasıl duygu hâline yükseleceğini ifade eder. "Küfe", "Mahalle Kahvesi", "Meyhane", "Köse İmam", "Ahiret Yolu" gibi metinler farklı hayat tezahürlerini, onların sahnelerini tabii canlılıkları ile az önce ifade ettiğimiz değer çatışması çevresinde gözler önüne serer. Yalnızca bu kitap, sosyal hayatımızdan alınan bir kesitten hareketle, yaşama tarzımızı yapan değerler gözden uzak tutulmadan, hem mevcut olan düzensizliğin kültürel sebeplerini gözler önüne seren bir belge hem de kurtuluş çarelerinin nerede olduğunu işaret eden yol gösterici bir eserdir. Akif, gerçekleştirdiği anlatma tarzı, dile hâkimiyeti, kültürü ve sosyal heyecanı ile güdümlü eserlerde görülen zayıflığa düşmeden bu işi başarır.

"Süleymaniye Kürsüsünde" 1912 yılında yayımlanır. Bu eser, Süleymaniye Camiinde Sibirya'da doğmuş, Mekke ve Medine'de tahsil görmüş, 1881'de İstanbul' a gelmiş, Rusya'ya dönüşünde yeni okullar açılmasına sebep olmuş, bugün Türk Cumhuriyetleri dediğimiz ülkelerde yaşayan soydaşlarımızın, Osmanlı Devleti sınırları içine göç etmelerini teşvik etmiş, 1908'den sonra tekrar Türkiye'ye gelmiş ve sonunda 1944'de Japonya'da vefat etmiş Abdürreşit İbrahim Efendi'nin Türk ve İslam dünyası hakkındaki gözlem ve kanaatlerini anlatmaktadır. Yani anlatıcı durumundaki insan hayalî değil gerçektir. Akif, bu şahsı yakından tanımaktadır. Zira, 1908'den *Sırat-ı Müstakim* ve *Sebillürreşad* dergilerinde birlikte yazı faaliyetlerinde bulunmuşlardır. Abdürreşit İbrahim Efendi Türk asıllıdır, Türk dünyasını çok iyi tanımakta, İslami değerleri iyi bilmektedir. Ayrıca Türk tekevvününde bu dinin rolünü çok iyi kavramış bir âlim hüviyetiyle karşımıza çıkar. Abdürreşit İbrahim Efendi tipi ve bu tipin modeli, İslam birliği idealini savunmaya başlayan Âkif'in bazı dikkatleri hakkında kanaat sahibi olmamıza imkân verir.

Bu bölümün başlarında Âkif'in dikkati İstanbul sokakları üzerindedir; sokağın perişan hâlinden Süleymaniye'ye yönelir. Süleymaniye Camisi, kendisine vücut veren ruhu somut olarak temsil etmekte, sokak ise bu yüzyılın başlarında İstanbul'da sürdürülen hayatı aksettirmektedir. Bu ruh ile bu hayat camide âdeta yan yana gelir, ama birlikte değildir, çatışma hâlindedir. Kürsüde konuşan Abdürreşit İbrahim Efendi, bilgi, gözlem ve tecrübelerinden hareketle, söz konusu çatışmanın sebeplerini açıklar, cemaatin eksik-

liklerini ve yapması gerekenleri ifade eder. O, idealisttir. Ama bu idealizm, sürdürülen hayattan kopuk değil, bilakis onu bütünüyle daha iyi anlama ve değerlendirmeye zemin hazırlamaktadır. Mehmet Âkif'in bu örnek tipi, bütün İslam dünyasının hâlini bilmekte, dikkatini Türk İslam dünyasının yaşama tarzı üzerinde yoğunlaştırmakta, bu ülkelerde yaşayan zenginlerin de bu mücadeleyi maddi bakımdan desteklemesi gereği üzerinde durmaktadır. Yani o, zamanın getirdiği imkânlardan yararlanarak mücadeleye hazır biridir. Bu mücadelenin hedefi, halkı aydınlatmak, sahip olduğu değerlerin şuuruna ermesini sağlamaktır. Ancak bu mücadeleci insan, anarşiye karşıdır. Abdürreşit İbrahim Efendi, düşüncelerini soyut ifadelerle ortaya koymaz, Türk İslam dünyasında, özellikle de Osmanlılarda görülen hayat tezahürlerini anlatarak ifade eder. Akif'in bu tipi, aynı tarzda aydın-halk çatışmasını, daha yerinde bir ifadeyle değerlere bağlı yaşadığını zanneden insanlarla yeniyi savunduklarını ileri sürenler arasındaki kavgayı gözler önüne serer ve yapılması gerekeni objektif olarak ortaya koyar. Bu tip, gerçek anlamda mutavassıttır. Batı'dan alınacak unsurlarla bize ait olanların "kendi mahiyet-i ruhiyye"mizin kılavuzluğunda toplamak isteyen insanlara karşı olduğunu söyleyen söz konusu tipin bu konudaki muhatabını bulmak oldukça güçtür. Âkif, milliyetçiliğe değil kavmiyetçiliğe karşıdır. XX. yüzyılın başında, yüksek değerler üzerinde düşünme zarureti ortaya çıkmıştır. Osmanlı'da hanedan, din ve devlet vazgeçilmez mukaddeslerdir. XX. yüzyıl ortalarından itibaren bu mukaddeslerde değişme gözlemlenir. Akli ve iradi insan milliyet endişesi etrafında yeni değerler sistemi peşinde koşar. Âkif adına konuşan Abdürreşit İbrahim Efendi de tarihî zaman içinde kazanılan değerlerden hareketle yeni değerlerin oluşmasını ve bu değerlere göre hayatın yeniden düzenlenmesini ister.

Mehmet Âkif, Millî Edebiyat Döneminde mutavassıt zevk ve anlayışın en güzel temsilcisi olarak yenileşme döneminde üç ayrı dönemi birbirine bağlamaktadır.

3. Saf şiir

Millî Edebiyat Dönemine karakteristiğini kazandıran şairlerden ve manzume yazarlarından söz ettik. Bu sanatkârlar içinde de saf şiire özgü ses ve söyleyişe önem verenlerin bulunduğu bilinmektedir. Çünkü bir şiir geleneği sürmekte, Fransız şiiri başta olmak üzere Batı şiirinden yararlanarak eser ortaya koyma gayesinde olanların varlığı bilinmektedir. Edebiyat-ı Cedide ile gelen şiir yapısı, dili ve söyleyiş biçimi sembolist şairlerin tesiriyle zenginleşmekte, *Servet-i Fünun*, *Rübab*, *Şair* ve *Nedim* gibi dergilerde saf şiir arayışları da sürmektedir. Bu saf şiir arayışları, Batı şiirini tanıyarak 1912'de yurda dönen Yahya Kemâl'in ve daha *Şiir-i Kamer* serisinde yer alan eserleriyle farklı bir şiir peşinde olduğunu ortaya koyan Ahmet Ha-

şim'in gayretleriyle anlam ve değer kazanır. Başta bu iki şair olmak üzere saf şiire özgü söyleyiş, dil ve yapıya bağlı olan sanatkârlar; Gökalp çevresinde şiir hareketlerinin yüksek sanat zevkiyle tanışarak zenginleşmesine imkân hazırlarlar. Böylece saf şiir zevki ve endişesi sadeleşen Türkçenin kısa zamanda şiir dili ve söyleyişini bulmasını kolaylaştırır, yeni imgelerin oluşmasına imkân verir. Hatta saf şiir taraftarları, şiire özgü yapı ve söyleyiş biçimiyle Türkçü şiirin benimsediği temalar ve değerler üzerinde nasıl durulacağını gözler önüne sererler.

"Saf şiir" söz grubuyla ne anlatılmak istendiğini bu dönemi çok iyi tanıyan ve değerlendiren Ahmet Hamdi Tanpınar'ın cümleleriyle verelim:

> "Mallarme'nin sanatında ise lisânın büyük bir mevkii vardı, o da sanatının sırrını kelimeler ve onların münasebetlerinde buluyordu. (...) Nihayet yaşadığı zamanın büyük fârikalarından biri, şiirde mutlak bir güzellik peşinde koşmaktı. Kelimeler ve onların arasındaki münasebetler, onların zenginlikleri, telkin kudretleri, terkiplerden doğacak güzellikler, salâbetler, tesir vasıtaları, musikî, âhenk, ritm; kelime ve lisânın tâbi olduğu kaideler ve sentaks, eski belâgat usûlleri ve oyunları. (...) İşte onun saf şiir dediği şey, işte bütün vasıtalarla sanatkârın şuurlu iradesinin varacağı mükemmeliyettir." (Tanpınar 1992: 454).

Saf şiir üzerinde duranlar, Mallarme'nin "Şiir; fikirlerle değil, kelimelerle yazılır." mealindeki ifadesinden hareketle, dikkatlerini şiirde kullanılan dil malzemesi üzerinde yoğunlaştırırlar. Hatta buradan hareketle saf şiirde düşüncenin bulunmayacağını ileri sürenler de vardır. Şiir, elbette kelimelerle vücut bulur. Ancak kelime-düşünce ilişkisi, başta kelime olmak üzere dil malzemesinin, kullanıldığı yerde yeni değerler kazanması ve neticede edebî metnin yazarının fikir ve niyetini değil; kendisine vücut veren kelimelerin anlam kâinatını aksettirmesi dikkate alınarak bu cümle değerlendirilmelidir. Böylece saf şiirde, kelimelerin kullanıldıkları kontekste kazandıkları değer olan ve onların birbiriyle ilişkisinden ortaya çıkan anlam ve değerler bütününden söz edilir. Baudelaire ile başlayan yeni şiir, mükemmeliyet endişesi ile şiiri, şiire yabancı bütün unsurlardan temizlemek; şiire has dil malzemesini, yine şiire mahsus bağlam içinde sanatkâr hassasiyeti ve dikkatiyle ele alma gayretinin neticesidir. Burada şiirin anlamsızlığı değil; anlam değerinin zenginliği, her an gerçekleşecek yeni yazımlara elverişli olma hâli; kelimeler arası ilişkilerden de hareketle anlamın âhenkle bütünleşerek yeni çağrışımlarla zenginleşmesi söz konusudur. Bütün bunlarda mesaj-obje durumundaki dil malzemesinin; bir heykeltıraşın mermeri, bir müzisyenin notayı işleyip zenginleştirmesine has bir dikkatle ele alınması zarureti vardır. Bu; sınırı, mahiyeti, rengi, kokusu ve hatta sesi olmayan; ama son derece geniş ve dağınık bir malzemeyle heykel

yapma işidir. Zira dil, biraz böyledir. Zamanın avuçlarında her an yeniden var olur ama geçmişi de beraberinde taşır. Bir toplumun ortak değerlerini, bir ferdin gizli ızdıraplarını aynı ses kümeleriyle aksettirir. Sözler cidden ne gözle görünür ne de elle tutulurlar; duyulup söylenmeleri ise zamana, ferde ve mekâna bağlı değerlerle zenginleşmelerine imkân verir. İşte saf şiir, bu malzemeyle söz ve sesten âbide yapmak gayreti; insani gerçekliğin en bilinmez ve görülmez; ama ebedî türküsünü söyleme çabası olarak bilinmelidir.

Bu dikkatle **Ahmet Haşim** (1887-1933)'in "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" adlı yazısında şiirin söz ile müzik arasında ortalama bir dil olduğunu, kelimelerin telaffuz değerinin önemi vurgular. Şairin hedefi akıcı ve etkili bir söyleyişi yakalamak olmalıdır. Bu bakımdan şiirin peygamberlerin sözleri gibi etkili olabileceğini ve insanlar arasında ortak bir "teessür lisanı" hâline gelebileceğini dile getirir.

Ahmet Haşim'in bu yazısında da adı geçen Râhip Bremond'un saf şiir anlayışını Ahmet Hamdi Tanpınar şu cümlelerle özetlemektedir: "Bremond, şiir hâlini, şiir lisânından ve onun kabiliyetlerinden çıkan bir mükemmeliyet olduğunu kabûl etmekle beraber, hiçbir izah ve müşahedeye imkân vermeyen ve ancak bu yolda tecrübesi olanlar için sezilmesi kabil olan bir nevi mistik hâlet olarak kabûl eder." (1992: 455). Oysa saf şiirin diğer temsilcileri, dil malzemesi üzerinde şuurlu çalışmayı, sanatın vasıtalarına hâkim olmayı kaçınılmaz şart olarak kabul ederler. Onlar, şiirin kendisinden başka bir gayesi olmayacağını söylemekle, yakın dönem edebî tenkit ve incelemesinde çok sözü edilen bir hususu dile getirirler: Edebî eserin göndergesi (référente) kendi içindedir, o dış dünyada herhangi bir nesne ve olayı aksettirmez. Başta Baudelaire ve Mallarme olmak üzere saf şiir taraftarları, ilhamı ve konuyu değil; sanat malzemesi üzerinde sabır ve dikkatle çalışmayı son derece önemli görürler. Gayeleri ellerindeki malzemeyle mükemmele ulaşmaktır. Burada malzeme sözüyle kastettiğimiz husus üzerinde durmaya ihtiyaç var: Bu her şeyden önce dildir. Dili anlamsız söz yığını olarak düşünmek ve tasavvur etmek mümkün değildir. Dil, tabii hâliyle toplum içinde yaşayan, kendi derinliğinde kendi kendine mücadele eden insanın her türlü faaliyetinin ifadesidir. Dil, en geniş anlamıyla insandır; insan denen meçhulün bilinen ve görünen kâinattaki en önemli göstergesidir. Söz konusu malzeme içinde, tarihî zaman içinde denenmiş şiir teknikleri, söyleyiş tarzları ve nazım şekilleri gibi insani gayretler de yer almaktadır. Saf şiir peşinde koşan şair, bu geniş ve zengin malzeme yığınından yararlanarak, onları kullanarak kendi sesini ifadeye gayret eder. Bu planlı, şuurlu ve sabırlı bir seri faaliyete ihtiyaç gösterir. Duygu hâlleri şiir değil, belki şiir için malzemedir. Sert granitten heykel yontan insan dikkat ve sabrıyla, bu malzeme üzerinde çalışmak ve şiir adı verilen nadide elması ortaya koymak gerekir. Zira "hâlis bir şiire, onu söylemiş olan şâir, mısra mısra ifade dantelesinin eksiksiz bir şeklini vermiştir." (Yahya Kemâl 1990:

4). Aynı yazının devamındaki şu satırlar saf şiir konusunu, saf şiirdeki dil malzemesinin kazandığı yeni değerleri açıkça ifade etmektedir:

> "Nedîm'in dillerde gezen, mâruf bir mısraı vardır; bu mısrada Nedîm, bir anda duyduğu şedîd bir şevki ifade etmiştir. Mısra şudur: Dökülen mey kırılan şîşe-i rindân olsun. Bu mısrada altı kelime vardır. Bu altı kelimeyi şâir derûnî âhenk kudretiyle muayyen bir istifle tecelli ettirmiştir. Bu kelimelerin hiçbiri yerinden oynayamaz. Bu kelimelerin hiçbiri fazla veyâhut eksik değildir. Altısı birden bir mûsikî cümlesi teşkil etmektedir. Baştaki dökülen bin türlü mânâda kullandığımız "dökülen" değildir. Nedîm'in tam o şevk ânını ifade ettiği bir tınnettir. Mısraın sonundaki 'olsun'a kadar her kelime böyledir. Yâni her biri münhasıran o mısraın mûsikîsini ifade eden bir ayardadırlar. (...) Demek ki hâlis şiirden bir manzume mukadder ve değişmez bir terkiptir. O manzumeyi bütün mûsikî akışıyla anlamak, duymak, benimsemek ve ondan sonra okuyabilmek iyi okumanın yegâne yoludur." (Beyatlı 1990: 4).

Yine *Edebiyata Dâir* adlı kitabın ilk yazısında Yahya Kemâl, Stephane Mallerme'nin tilmizlerinden birine biz şiirde, "mutlak olmayan bir şeyi, yani güzelliği mutlak diye vehmederek onu mükemmel ve tam bir şekilde tecelli ettirmek istedik ve tabiî henüz muvaffak olamadık." der.

> "Aynen böyle cereyan etmiş olan bu muhâverede hâlis şiiri bütün hayatında keşfetmek istemiş, lâkin o mâdeni güç bulmuş ve güç işlemiş hakikî bir şâirin ne samimî bir hüznü vardır; 'Biz ki mutlak olmayan bir şeyi mutlak zannettik' deyişinde ne derin bir mânâ seziliyor. Evet, güzellik mutlak değildir, nisbîdir, en ziyade teessüf olunacak bir cihet varsa o da her seviyeye göre bir güzellik vardır. Birçok seviyelere göre güzellik olan şeyler ise bâzen ve ekseriye çirkinliktirler. (...) Bu hatırayı bu noktada bıraktıktan sonra söylemek lâzımdır ki hâlis şiir galibâ çok nâdir bir mâdendir. Bununçündür ki bütün sanatlar arasında mahsulü en az olan sanat yine şiirdir." (Beyatlı 1990: 7).

Yahya Kemâl (1884-1958), "Derûnî Âhenk ve Öz Şiir" başlıklı yazısında "öz şiir", "rythme", "derûnî âhenk" terimlerini 1912 yılında Türkçe'de ilk defa kendilerinin kullandıklarını hatırlatır.

> "Asıl şiire târizlerin en keskinleri, öteden beri, şiiri bir müddeâya âlet ederek tegannî edenlerden gelir. Ahlâk, din, milliyet, vatan veyâhut halk ideallerini birer kıyam bayrağı gibi kaldıranlar, her millette ve her zaman, hâlis şiiri-daha doğru bir tâbirle asıl şiiri-dert edinmiş olanlara en acı bir vicdan dâvâsı açarlar ve onları tezyîf hattâ tahkir ederler." (Beyatlı 1990:26/1)

cümleleriyle başlayan "Şiir ve Müddeâ" başlıklı yazıda da üstat saf şiirde fikrî bir iddianın yeri olmadığını, saf şiirin "beşerin en büyük tesellîsi" olduğunu belirtir. O, "Şiir Okumaya Dair" başlıklı yazısında bizde terimlerin yeni

olduğunu, Batılıların "lirizm"ini aşk kelimesiyle ifade ettiğimizi, lirik şiire "gınâî şiir", "rebâbî şiir" ve hattâ "saz şiiri" diyenler bulunduğunu ifadeden sonra yazısını şu cümlelerle sürdürür: "Şiir, rythme yani nazım sanatı olduğu için güfteden önce bir bestedir. Mısralarında nağme hissedilmeyen bir manzume sadece bir güftedir ki onu nesir sahasına atarız. Mısra mısra bir beste olan manzume ise asıl şiirdir." (Beyatlı 1990: 7).

Yahya Kemâl'in saf şiir konusunda *Edebiyata Dair* adlı kitapta yer alan "Şiir" adlı yazısı, şairin saf şiir konusundaki hassasiyetini ve dikkatini yansıtmaktadır:

> "Şiir kalbden geçen bir hadisenin lisan hâlinde tecelli edişidir, hissin birden bire lisan oluşu ve lisan hâlinde kalışıdır. Düşündüklerimizi vezinle ve lisanla ifade edişimiz şiir değildir. Bir mısraın şiir olmadığı gayet aşikârdır. Derûnî ahenkle ifade edilmişse şiirdir. Fakat duyulmaksızın yalnız vezin ve lisan mümaresesiyle söylenen söz şiir olmaz. Şiir bir nağmedir. (…) Bu nağmeyi ifade etmek için vezin ve lisan ancak ve ancak alettir. Şiirde nefes ve ses iki unsurdur. Mısraın ayakları yerden kopmazsa yahut en hafif kulağı bir ses gibi doldurmazsa halis şiir değildir. Benim için mısra üzerinde günlerce, haftalarca durak zarureti hasıl olmuştur. Bu tarz uğraşış, bana gittikçe şiirin keşfedilmesi güç bir cevher olduğu duygusunu verdi. Şiir duygusunu lisan haline getirinceye kadar yoğurmak ve en çok toplu bir madde hâline sokmak, o kadar ki mısra gûyâ hissin ta kendisi imiş gibi karie bir vehim vermek…İşte bunu özlüyorum." (Beyatlı 1990:48.)

Bütün bu düşünceler, 1912'den itibaren İstanbul'da şiir muhitlerinde, Yahya Kemâl'e has sohbet zevkiyle, çevresinde ona hayran olmaya hazır, ondan Batı'nın şiir cevherini bekleyen dinleyici kitlesine söylenmekte; bu sözler Türk ve Avrupa şiirinden hususiyle divan şiirinden verilen örneklerle damıta damıta sunduğu kendi mısralarıyla beslenmektedir. Bugüne kadar adı konulmasa da, sözü edilen sohbetler çevresinde bize has "saf şiir poetikası" sohbete has konuşmanın rahatlığı ve samimiyetiyle parça parça hazırlanmıştır. Bu yüzyılın başında Yahya Kemâl, sözü edilen sohbetleriyle XIX. yüzyıldan intikal eden; Gökalp çevresinde yeni bir hüviyet arayışına yönelen, halk, tekke ve divan şiirinden gelen farklı unsurlarla âdeta bir malzeme yığını ve teklif yumağı olan şiirimizin saf şiire has ses ve söyleyiş hassasiyeti kazandırır. Bu bir bakıma iddia, tahkiye ve tasvire teslim olmuş mısraya yeniden itibarını kazandırma, onu yeniden canlandırma hareketidir.

Yahya Kemâl'in şiirimize hizmetini yalnızca kaleme aldığı eserlere bağlamak doğru olmaz. O, sohbet, yazı ve şiirleri ile II. Meşrutiyet'i takip eden yıllardan itibaren şiir zevkinin olgunlaşmasını sağlar. Zevk, fikir ve anlayış bakımından kendisinden en uzak olan insanlar ve bu insanlar etrafındaki gençler Yahya Kemâl'in şiir konusundaki dikkat ve hassasiyetinin tesiri altında kalırlar. Çünkü belli bir akımdan, bir tercihten çok, şiirin asli un-

surları üzerinde duruyor, bir metne şiir hassasiyeti kazandıran özellikleri ifade ediyordu. O dönemde şiire ilgi duyan genç yaşlı herkesin, böyle bir yol göstericiye ihtiyaç duyduğu sezilmektedir. Zira şiir; muhteva, şekil ve en basit anlamda dil kavgaları arasında âdeta unutulmuş; şiir adına manzum yazılar, vezinli iyi niyet beyanları iltifat görmeye başlamıştır. Şiiri; vezin ve kafiye perspektifinden değerlendirilen kavgalarına; muhteva tercihlerinden kaynaklanan kavgalar eşlik etmektedir. Bütün bu şiir dışı unsurların görüntüsü, şiir probleminin unutulmasına, bir tarafa bırakılmasına sebep olur. Yahya Kemâl ile dikkat, muhteva ve şekil kavgasında şiiriyet denilen asli cevhere, şiire has söyleyiş tarzına yönelir. Bunun ölçüsü ne vezindir, ne kafiye, ne kelimelerin menşei ve ne de ifade edilecek konu.

> "Türk edebiyatı, şiiri, Meşrutiyetin ilk senelerinde mücerret fikirle realitenin icapları arasında kalmış olmaktan gelen bir buhran geçirmekte idi. Fikir istiyordu ki, kendi diline asırlardan beri sahip olmadığını farz ettiği cemiyetimiz kendisine has bir lisan ve kültürü birden bire yaratsın, birden bire yepyeni ve günün mühim ihtiyaçlarına cevap veren bir şiir ve edebiyat vücuda getirsin. (…) Onlar için şiirimizin iki büyük meselesi vardır: Lisan, vezin. Bu iddianın haricinde kalanlar ise *Servet-i Fünun*'dan intikal etmiş karışık ve ananesiz lisan ve şiir ve sanat modalarını müdafaa ediyorlardı. Hece veznini ortaya sürenlerin karşısında aruzun mütekamil bir vezin aleti olduğunu saf lisan isteyenlere karşı Türkçenin üç lisandan mürekkep olduğunu iddia edenler çıkıyordu. Her iki taraf da şiir ve sanat için tali olan meselelerin peşinde idi. Asıl kalite meselesi olduğu gibi kalıyordu. Hakikatte ise edebiyatımıza bir kalitesizlik hükümrandı." (Tanpınar 1992: 308).

Aynı yazının devamında hem Yahya Kemâl'in dikkatleri asli mesele üzerine yönelttiği belirtmekte hem de asli meselenin ne olduğu şöyle ifade edilmektedir.

> "İşte Yahya Kemâl, bu muhtelif telakkilerin hâkim olduğu bir devirde tahsilde bulunduğu Paris'ten döndü. Bilahare öğrendik ki, bu dönüş şiirimize nizamın, unutulmuş musikinin, eski şiirimizin ananesinde daima mevcut olan cuşiş ve heyecanın, hulasa memlekete şiirinin dönüşü idi. (…) Getirdiği hakikatler basit şeylerdi. Evvela şiirin bir kalite ve zevk meselesi olduğunu, sanien her şairin kendisine mahsus bir dil yapmaya mecbur olduğunu kabul etmiştir. Tanzimat'tan beri gelen şairlerimiz, Frenk edebiyatıyla temaslarında daha ziyade manzumenin üzerinde durmuşlar, onun muhtevasını beğenmişler ve örnek olmuşlardı. Hâlbuki şiir bir muhteva meselesi değildir. Şiir, bir mükemmeliyet meselesiydi. İlk defa olarak bir şairimiz, bu şiirlerin söyleniş tarzına dikkat etmiş ve meselenin filan fikri söylemeye değil; onları söylerken kullanıldığı lisan ve bu lisana verdiği olgunluk tarzı, kıvrılış, genişleyiş, büyüyüş olduğunu görmüştü. Bir manzume bir fikrin nakli değildi. Birtakım mısraların muayyen bir hedefe doğru gidişiydi ve her şeyden evvel mısra denen tam parça ile yapılırdı. Söze gündelik hayattaki fonksiyonundan

> ayrı bir kıymet, âdeta bir sanat malzemesi mahiyetini vermek ve onu bütün tedai, telkin vasıtası, bir nevi musiki noktası gibi kullanmak lazımdı." (Tanpınar 1992: 311).

Bütün bunlar, bu yüzyılın başlarında daha yerinde bir ifadeyle II. Meşrutiyet'i takip eden yıllarda Yahya Kemâl çevresinde şiirin şiir olarak ele alındığını Tanzimat sonrası edebiyatın muhteva düşkünlüğüne ve çok defa mücerret olmak üzere şekil arayışlarına son vermek istediğini ortaya koymakta; şiirin kendisine has bir güzel sanat şubesi olduğunu ciddi manada inanan insanların Türkçenin imkânlarıyla şiir meselesi olduğunu kabul ettirmek; her şiirin kendince dil ile hesaplaşarak kendi şiir malzemelerini hazırlamak mecburiyetinde bulunduğunu hissettirmek; şiirin her şeyden önce "bir mükemmeliyet" olduğunu hatırlatmak ve şiirin kendine mahsus son derece şahsi söyleyiş tarzıyla dil malzemesine ve muhtevaya yeni değerler kazandırdığını duyurmak ve göstermek gibi faaliyetler şiire uzaktan ve yakından alakalı her grubu ve şahsı şiir üzerinde düşünmeye sevk etmiştir. Şiirin kendine has bir söyleyiş tarzı olduğunu kabul; dil, muhteva ve şekil ayrımı yapmadan bir duygu ve hisse dönüşmüş düşüncenin ifade hâlini kristalize olması için, dilin biraz da plastik bir hassasiyetle işlenmesine zemin hazırlar. Böylece Yahya Kemâl'in varlığı ile Edebiyat-ı Cedide şiir zevki başta olmak üzere, Ziya Gökalp'in fikrî faaliyetlerini ve heyecanlarını benimseyen şairler halk şiir sesini ve divan şiiri terbiyesini sürdürenler, tabii olarak kendi şiirlerini yukarıda sözü edilen dikkatle değerlendirirler. Şairin bir vezin kavgası, dilde eski yeni çatışma alanı olmadığını sanatkâr olarak doğan şairler çabuk kavrarlar. Bunda bir taraftan Batı şiir terbiyesi, bir taraftan da divan şiiri zevki onlara yardımcı olur. Çünkü her iki farklı kaynak saf şiir zevkinde birleşmektedir. Bu husus da Yahya Kemâl tarafından ayrıca gösterilmiştir.

Genç Kalemler hareketi çevresinde başlayıp genişleyerek, bir bakıma hayata ve edebiyata hâkim olan ve "Yeni Lisan", "Yeni Hayat" gibi söz gruplarında ifadesini bulan kavramlarla iç içe, onların yanı başında millî romantik duyuş tarzı bize has şiirin sesini ve söyleyiş tarzını hissettirir. Nâyîler adı verilen grup, *Şair* ve *Nedim* dergilerinin etrafındaki faaliyetler bu ses ve söyleyiş tarzının özelliklerini yakalama, tespit ve ifade gayretleri; şuurlu olduğundan hiç şüphe etmediğimiz sanat nöbetleri ve az da olsa mısraları çevresinde saf şiire has iklim hazırlanır. Elbette Yahya Kemâl yalnız değildir. Saf şiire has iklimin hazırlanmasında ve şiir zevkinin hayatımızda gerçek yerini almasında Ahmet Haşim'in rolü küçümsenecek cinsten değildir. 1920'li yılların başlarında yazı hayatına başlayan Tanpınar, Haşim'in bu konudaki hizmetini şöyle ifade etmektedir.

> "Biz ilk defa olarak Ahmet Haşim ile Avrupalı manasında ve beşerî nispette büyük şiiri tanıdık; şiirin arkasında bütün bir estetik ve nizam âleminin mevcudiyetindeki zarureti öğrendik. Sanatla hayatın arasındaki münasebetin derecesini tayin eden şiiri bin bir temayüllü hayatın önünde anlaşılmaz

bir dil ve acaip bir şarlatan vakalarıyla vaazlar veren bir hatip gülünçlüğünden, onu ruhumuzla baş başa kaldığımız pek az anların lezzeti yapan da odur" (Tanpınar 1992: 284).

II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadar geçen zaman içinde Yahya Kemâl'in Ahmet Haşim'in gayretleri *Dergâh* dergisi etrafında olgunlaşacak sanat ve edebiyat hareketine zemin hazırlar. *Dergâh*'ta yayınlanan şiir ve yazılar, saf şirin gerekliliğini, kaynaklarını açıkça ortaya koymaktadır. Yahya Kemâl çevresindeki gençlerin faaliyetleriyle, bu anlayışın edebiyat muhiplerine kendisini kabul ettirdiği anlaşılmaktadır.

Zaten 1920'li yılların başından itibaren şiiri; saf şiire has duyuş tarzını ve ifade gayretini sürdürenler; şiire bir fikrin, bir ideolojinin propagandasını esas alanlar olmak üzere iki gruba ayırmak yerinde olur. Birinci grupta yer alanlar ferdî ızdıraplarını, psikolojik hâllerini ifade eder gibi görünseler veya öyle olmakla suçlansalar da kullandıkları dile hazırladıkları değerler bütünü, mensubu bulundukları toplumun kıymet hükümlerinden kaynağını alan duyuş tarzı, şiire has seziş ve kavrayışla insani gerçekliği anlama ve yorumlama gayreti ve nihayeti yalnızca mısrada olgunlaşan ifade gücüyle sanat dünyamızı, dolayısıyla beşerî kâinatımızı zenginleştirmeye devam ederler.

Bunlar arasında Necip Fazıl, Ahmet Hamdi, Necmettin Halil, Ahmet Muhip, Sabri Esat, Ziya Osman gibi isimler yer alır. Millî edebiyat zevkini zenginleştirmeden sürdürmeye gayret eden sanat heveslilerinin iyi niyetlerinden şüphe etmek mümkün değildir. Ancak sanatı, iyi niyetin sergilenmesi sahası olarak kabul etmek de imkânsız. 1920'li yıllardan itibaren başlayan ve kendisini ifade imkânını serbest nazımda bulan sosyal gerçekçi şiir, yer yer cevherinin yakalanmasına rağmen bir iddianın peşinde sürüklenme talihsizliğini yaşar.

Hikâye

1. Millî Edebiyat zevk ve anlayışına bağlı hikâye

Türk hikâyeciliği, Ömer Seyfettin'in *Genç Kalemler* dergisinde yayımlanan "Yeni Lisan" başlıklı yazısı ile ortaya konulan düşüncelerle yeni bir döneme girer. Bu yazı, Türklerin hayatında ciddi bir edebiyat ve kültür olayının ifadesidir. XVIII. yüzyılda başlayan XIX. yüzyıl ortalarından itibaren başta devlet idaresi olmak üzere imparatorluk merkezinde aristokrat zümrenin yaşama tarzında, bir kısım aydınların zevk ve kültüründe varlığını hissettiren yenileşme hareketi yeni ve farklı bir seviyeye ulaşmış; Türk insanı yeni bir dikkat ve duyarlılıkla kendi kimliğini anlamaya ve değerlendirmeye yönelmiştir. Bu hareketin fikrî, siyasi, sosyal boyutları üzerinde durmak bu yazının konusu değildir. Ancak II. Meşrutiyet'e vücut veren her türlü siyasi,

sosyal, fikrî ve tarihî etkinlik ve düşünce Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni bir dönemin başlamasına zemin hazırlamış ve imkân vermiştir. Bu yeni dönem imparatorluktan millet dönemine, yani ulus devlet dönemine geçiş olarak adlandırılır. Zaten edebiyatımızda da Millî Edebiyat Dönemi, Ömer Seyfettin'in yukarıda sözü edilen "Yeni Lisan" başlıklı yazısı ile başlatılmaktadır. Zira edebî alanda olduğu kadar fikrî ve siyasi alanda millete vücut veren değerler üzerinde daha dikkatli ve yoğun tarzda durulmaya başlanmış; dilin millî kimliği, belirleme ve ifadedeki rolü üzerinde durulmuş; sanat ve edebiyat eserlerinin söz konusu duyarlılık çerçevesinde oluşmasını isteyenlerin dikkat ve teklifleri ön plana çıkmıştır.

Her dönem kendi anlatma tarzını beraberinde getirir veya anlatma tarzı dönemin şartlarına, ihtiyaçlarına ve isteklerine uygun olarak zamanın akışı içinde olgunlaşır. Türk edebiyatı tarihi bu cümlede ifade edilen hükmü doğrular. Millî Edebiyat; "yeni lisan", "yeni insan" ve "yeni hayat" söz gruplarında ifadesini bulan bir değişmenin gerçekleşmeye başladığı döneme verilen addır. Değişmenin yönü, milleti yapan değerleri arama ve ifade etme istikametindedir.

II. Meşrutiyet'i takip eden yıllarda özellikle de Ömer Seyfettin, Ali Canip ve Ziya Gökalp'in 1911'de *Genç Kalemler* dergisinde başlattıkları hareketten sonra Türk hikâyeciliğinde bir değişmenin varlığı dikkati çeker. Sade dille yazılan hikâyelerin bir kısmı, sürdürülen hayata ait çeşitli sahnelerin mekân-insan, çevre-olay ilişkisine özel surette önem vererek kurulan olay örgüsünün çevresinde hikâye edildiği olay örgüsünün, okuyucuda merak uyandıracak tarzda düzenlendiği görülür. Ayrıca Halit Ziya Uşaklıgil'den itibaren halkın ve geniş kitlelerin sürdürdüğü hayat üzerinde durulmaya başlandığı dikkati çeker. Metinlerin dilindeki sadelikte, geniş kitlelerin sürdürdüğü yaşama tarzının model olarak alınmasından kaynaklandığı hissedilir. Ayrıca olay örgüsü, anlatma tarzı ve hikâyelere vücut veren yapı unsurları (kişi, mekân, zaman) arasındaki ilişkilerin de destan ve masallardan çok farklı olduğu gibi Tanzimat sonrasında karşılaştığımız Ahmet Mithat Efendi'nin, Emin Nihat Bey'in hatta Samipaşazade Sezai'nin ve Nabizade Nazım'ın hikâyelerinden de farklı oldukları görülür.

Bütün bunlar sözü edilen zaman diliminde Türk edebiyatında Avrupai hikâyenin yerleşmeye başladığını ifade eder. XIX. yüzyıl hikâyeciliğimizi hazırlık dönemi olarak değerlendirdik. Bu dönemde Millî Edebiyat zevk ve anlayışına bağlı kalarak Ömer Seyfettin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Refik Halit Karay gibi isimler hikâye alanında eserler verirler.

Edebiyat-ı Cedide zevki ve duyarlılığı ile şiir, mensur şiir tarzında yazılarla edebiyat dünyasına giren **Ömer Seyfettin** (1884-1920)'in bilinen edebî kişiliğinin oluşmasında, eserini ve hayatını şekillendiren temel gücün yanında, İzmir'de kaldığı yıllarda (1900-1908) kurduğu dostlukların ve

bu çevredeki insanlardan öğrendiklerinin büyük rolü ve önemi olduğu anlaşılmaktadır. Ömer Seyfettin'de her şey mevcut olanla, olması gereken karşılaşması veya çatışması etrafında toplanabilir ve açıklanabilir: Hayat hikâyesi, evliliği, dil karşısındaki tavrı hikâyelerinin asli teması ve hatta hayat karşısındaki tavrı…

İzmir'de bulunduğu yıllar kimlerle tanıştığını, yazı ve edebiyat alanında neler yaptığını Ömer Faruk Huyugüzel'in "Ömer Seyfettin'in İzmir Yılları ve Bu Devrede Yazdığı Hikâyeler" başlıklı yazısından hareketle ifade edelim:

> "... Ömer Seyfettin'in kullandığı takma adlar sırasıyla şunlardır: H., Ö(ayın), S., Süheyl Feridun, Perviz, Feridun.
> Ömer Seyfettin'in asıl faaliyeti bunlardan Haftalık *İzmir Gazetesi*'nde oluşmuştur. Bıçakçızade Hakkı'nın 1896 Haziran'ından 1905 sonuna kadar yayım- ladığı bu gazete o yıl kapatılınca, 5 Ağustos 1907'de Hüseyin Hilmi ve Mustafa Suphi tarafından yeniden çıkarılmaya başlanır. Edebî karakterleriyle dikkat çeken ve çok satılan gazetenin bu devresinde Celal Sâhir, Şahabettin Süleyman, Enis Avni, Ali Süha, İlyas Macit, Salih Keramet, Hakkı Tarık ve Necip Türkçü gibi imzalar dikkati çeker. Fakat gazete daha çok Baha Tevfik ve Ömer Seyfettin'in yazıları vardır. Yakup Kadri'nin ifadesiyle 'askerlikten ziyade fikrî ve bedîî meselelerle meşgul olan' yazarımızın bu çevrede daha çok Batı kültürünü ve Fransızcayı iyi bilen Baha Tevfik ve Türk dili üzerinde çok ciddi bir şekilde duran Necip Türkçü ile temasta olduğu bilinmektedir. Baha Tevfik'in onda batı edebiyatı ve Fransızca bilgisini artırmak, Necip Türkçü'nün de Türkçe ve Türk edebiyatına farklı bir açıdan bakmak, dilde sadelik ve millî edebiyat konuları üzerinde düşünmesini sağlamak ve bazı temel fikirleri vermek bakımından etkili olduklarını biliyoruz. (...)
> Ömer Seyfettin'in İzmir'de yazdığı hikâyelerin büyük bir kısmı yirmi-yirmi iki yaşlarındaki hercai veya hayalperest gençlerin yaşantılarını anlatan ve hatıralar (geçmiş) ile hâlihazır veya hayal ile hakikat arasındaki tezada dayanan ferdî ve hissî hikâyeleridir." (Huyugüzel 1984: 85- 88).

1909 Ocak'ından sonra Ömer Seyfettin, İzmir'den Balkanlara tayin edilir; Selanik'teki Üçüncü Ordu'ya bağlı birliklerde ona görev verilir. Bu yıllarda Rumeli, sürekli bir karışıklığı bütün boyutlarıyla yaşamaktadır. Balkanlarda yaşayan Müslüman olmayan kavimler milletlerini idrak etmenin heyecanı içinde, Batılı devletlerin teşvik ve desteğiyle ayaklanmakta, Türklere saldırmaktadır. Ömer Seyfettin, böyle bir dönemde Rumeli'nin muhtelif şehir, kasaba ve köylerinde görev alır. Görev mahalleri arasında Makedonya'da Serez Mutasarrıflığı'na bağlı Menlik kazası, Manastırın Pirlepe kazası, Velmefce, Osenova İştip, Babina, Demirhisar, Cumayı Bâlâ, Razlık, Köprülü Köy gibi yerler bulunmaktadır. Ayrıca bir süre dağlarda eşkıya takibinde, köylerde silah aramalarında da görevlendirilmiştir. Balkanlardaki görevleri Ömer Seyfettin üzerinde etkili olmuştur: "Bulgar ve Makedonya komitalarının kendi millî ülküleri uğruna yaptıkları hareketlerin lejantları ve ağızdan ağza dolaşa dolaşa büyüyen hikâyeleri, o sırada Rumeli'deki asker ve sivil bütün aydınları olduğu gibi Ömer Seyfettin'i de sarıyor, onunda yolunu ve

yönünü bulmasında başlıca etkili güç oluyordu. En ünlü bazı hikâyelerinin malzemesini veren gözlemlerini, hayatın bu en meşakkatli olduğu kadar en hareketli geçen yıllarında derlemiştir. Sonraları dilde ve düşüncede belli bir yeni yolun öncülüğünü yaparken ortaya koyduğunu göreceğimiz ilkelerin, onda, bu sıralarda filizlendiğini görüyoruz.

Balkanlardaki askerî görevi ve buna bağlı olarak sürdürdüğü her yönüyle hareketli hayat içinde bile Ömer Seyfettin; tercüme yapmaya, bazı edebî denemelere girişmeye vakit bulur. Manastır ve Selanik civarındaki edebiyat meraklısı gençlerin *Bahçe*, *Kadın*, *Hüsn ve Şiir* gibi dergilerinde tercüme ve telif olmak üzere hikâye, şiir ve çeşitli konularda kaleme alınmış yazılar yayımlar. Balkan devresinin ilk yıllarında Edebiyat-ı Cedide zevkini devam ettiren manzumeler yazan Ömer Seyfettin, 1910 yılında, sınırdaki Yakorit kasabasından Ali Canip'e yazdığı mektupta, yeni bir arayış içinde olduğunu ortaya koyar. Bu arayışın arkasında İzmir'deki aydın çevresinden hususiyle Necip Türkçü ve Baha Tevfik'ten gelen tesirler; Fransız edebiyatından okuduğu eserlerden kazandıkları ve Balkanlardaki müşahedelerinden çıkardığı neticeler ile Harbiye Mektebi'nde kazandığı terbiye vardır.

Ömer Seyfettin'in edebiyatta yeni bir rol arayışını ifade eden mektubunu, Millî Edebiyat hareketinin müphem bir politikası olarak düşünmek pek hatalı olmaz. 15 Kanunısani 1326 (1910) tarihli mektubunda şu satırlar vardır:

> "Cevabınızı almadan işte ben size yazıyorum. Size bir teklifim var. Kanaatlerinize pek yakın olduğu için hemen kabul edeceksiniz sanıyorum. Bakınız ne! Biraz izah edeyim. Edebiyattan nefret ettiğimi ve bu nefretimin iğrenç, tiksindirici bir nefret olduğunu yazmıştım. Bu nefretim edebiyata olmaktan ziyade lisanadır. Bizim lisanımız –her zaman düşündüğümüz gibi– berbat, perişan, fenne, mantıka muhalif bir lisandır. Garp edebiyatını biraz tanıyan, mümkün değil bu nefretten kurtulamaz.
>
> Bu lisânı zaman ve vakıfâne bir sây tasfiye eder. Ben işte edebiyattan vazgeçtik- ten sonra tetebbü edeceğim fenlere, ilimlere çalışırken bu tasfiyeye yardım edeceğim. "…" ve "…" nura, hakikate, Türkleri Asya'nın karanlıklarına götürmeye çalışmayacağım. Sâyimin esasını teşkil edecek noktalar pek basit: Arapça, Farsça terkiplerin hiç lüzumu yoktur. Bunlar süs içindir. Kimin gösterecek, teshir edecek fikri yoksa onları çok kullanır. Eğer terkipler tek olursa tasfiyede büyük bir adım atılmış olmaz mı?
>
> Bunu yalnızca başaramam. Geliniz Canip Bey, edebiyatta, lisanda bir ihtilal vücuda getirelim. Ah, büyük fikir, sây, sebat ister." (Yöntem 1947: 11.)

Ömer Seyfettin'in bundan sonraki faaliyetlerinin programını bu mektupta bulmak mümkündür. Bu yıllarda yazdığı "İrtica Haberi" ve "İlk Mebus" gibi hikâyeleri devrin sosyal ve siyasi olaylarını konu almıştır. Ayrıca hatıra defterine yazdıklarından, daha sonra hikâye yazarken yararlanacaktır.

Ömer Seyfettin, Ali Canip'e yukarıdaki mektubu yazdığında, henüz askerlikten istifa edip Selanik'e yerleşmiştir. Ancak zaman zaman izinli olarak bu şehre geldiği ve başta Ali Canip olmak üzere kendisi gibi düşünen insanlarla buluştuğu düşünülebilir. Selanik'te Hukuk Mektebi'ne devam eden Hüsnü ve Hamit adlı iki arkadaşın Manastır'da çıkardıkları *Hüsn ve Şiir* adlı dergiye Ömer Seyfettin tercüme ettiği hikâyeleri gönderir. Bu dergi Âkil Koyuncu'nun teklifi ve ısrarı ile *Genç Kalemler* adını alır. İttihat ve Terakki genel merkezinde kâtip olarak çalışan Nesimi Sarım, derginin mesul müdürlüğü ve imtiyaz sahipliğine getirilir. Ömer Seyfettin'in yukarıdaki mektubunda ifade edilen fikirlerden hareketle Ali Canip, "Şekle Ait Bir Kalem Tecrübesi" başlıklı bir yazı yazar ve Genç Kalemler'de yayımlanır. Müteakip günlerde Ziya Gökalp'in "Turan" manzumesi Tevfik Sedat takma adıyla *Genç Kalemler*'de çıkar.

Ali Canip, derginin İttihat ve Terakki'nin müdahalesi olmadan yayın hayatına devamını sağladıktan sonra, Ömer Seyfettin'den ilk sayının baş yazısını göndermesini ister. Tahminen 20 Mart 1327/1911'de Ömer Seyfettin "Yeni Lisan" başlıklı uzun bir yazı gönderir. "İşte yeni lisan hareketinin yayın organı *Genç Kalemler*'in büyük boydaki yeni serisinin ilk sayısı bu yollardan geçerek 5 Nisan 1327/18 Nisan 1911'de yayınlanmıştı." (Alangu 1968: 160). *Genç Kalemler*'in bu serisinin başında Ali Canip bulunmaktadır.

Ömer Seyfettin'in yol arkadaşı ve *Genç Kalemler* çevresinde Gökalp ile karşılaştıktan sonra edebî zevk ve anlayış bakımından kendini yenilemesi konusunda, Tahir Alangu şunları yazar:

> "Onun bu nefreti, (yukarıdaki Canip'e hitaben yazılmış mektupta ifade edilmiştir.) Edebiyat-ı Cedide'nin dil ve sanat anlayışından geliyor, Maupassant-vari gerçekçi hikâyeye yönelemeyince de konu ve motifleri yenilemeye çalıştığı; ama dil ve şeklini bir türlü yenileyemediği şiirler yazıyordu. Ziya Bey'e yanaşıp düşüncelerini sağlam bir temele oturtmadan önce, kendisine daha olumlu bir sanat yolunu açacak kapıyı bulamıyor, yaşadığı şartlar altında da artık kabına sığamaz bir duruma geliyordu. Edebiyattan nefretinin asıl nedeni, yönsüz ve amaçsız bir çabalayışla, halka ve millete yönelemeyen bir dille, yeni ve güçlü bir sanat hareketine gidilemeyeceğine inanmasından geliyordu. Selanik'teki Genç Kalemcilerden bir bölümünün başlangıçta anlayamadıkları veya anlamak istemedikleri bu idi. Yolunu ve yönünü bulunca onun nasıl verimli ve etkili şekilde 'yazı ve edebiyatı yenileme' yoluna gireceği görülecektir. (...) Ziya Bey'in kendi çevresinde kuracağı düzenli ve disiplinli aydın kadrosunun, Birinci Dünya Savaşı'na kadar, ilişki ve çalışmalarını, *Genç Kalemler*'den başlayan yoldan alıp götürecekleri görülecektir." (Alangu 1968: 164).

Ömer Seyfettin, *Genç Kalemler*'in yeni lisan hareketini başlatmasından sonra, Gökalp'in beş yıllık hizmet karşılığını İttihat-Terakki Merkezî-i Umumî'sinden orduya ödettirmesi ile askerlikten ayrılır. Böylece on iki yıl yerine yedi yıl orduda çalışmış olur.

Onun *Genç Kalemler*'de yayımladığı "Bahar ve Kelebekler" hikâyesi, edebî alanda kesin değişikliğin ifadesidir. Bu hikâye Ömer Seyfettin'in edebî hayatında olduğu kadar Türk hikâyeciliğinin gelişmesinde de önemli bir merhaleyi işaret eder. Bu hususu Mehmet Kaplan şöyle belirtiyor:

> "... Dergide çıkan hikâyenin başında "yeni lisanla" kaydı vardır. Hikâyenin daha sonraki baskılarında bu kayıt kaldırılmıştır. Basit gibi görülmekle beraber, bu kayıt 'Bahar ve Kelebekler' hikâyesi ile Ömer Seyfettin'in büyük bir heyecan ve teakatle müdafaa ettiği 'yeni lisan' tezi arasında bir münasebet olduğunu gösterir. Gerçekten de, hikâye ile makale arasında sıkı bir münasebet vardır ve bu münasebet sadece hikâyenin "yeni lisan" ile yazılmış olmasından ibaret değildir. Ömer Seyfettin hikâyesinde de makalesinde olduğu gibi "yeni bir hayat görüşü"nü müdafaa eder.
>
> Bu yeni hayat görüşü, Türk kültür ve edebiyatında o zamana kadar hâkim olan İran ve Batı taklitçiliğine karşı millî ve çağdaş bir dil, edebiyat ve kültür yaratma gayesine yöneliktir." (Kaplan 1984: 41).

Selanik'te Ziya Gökalp, felsefi planda düşündüklerini, cisimleşmiş bir şekilde, sınır boylarından gelen "görgüsü ile idealist, kabiliyeti ile realist" Ömer Seyfettin'de bulur. Ömer Seyfettin ise, yaşadıklarını sistematize edilmiş bir hâlde Gökalp'in sohbetlerinde dinleme imkânı elde eder. Birlikte vücut verdikleri "Yeni Hayat Kadrosu", yeni lisanın açtığı yoldan yavaş yavaş bir gençlik akımı hâlinde gelişip zenginleşir. Ömer Seyfettin yeni lisanla yeni hayatın edebiyatını yapmaya koyulur. Bu "yeni hayat" terkibi, memleketin problemlerine çağdaş bir düşünce ve millî bir endişe ile yaklaşmak, bizi biz yapan değerleri yorumlayarak onları zenginleştirmek esasına dayanır.

Ömer Seyfettin, *Genç Kalemler*'de 5 Nisan 1910 ile 10 Temmuz 1912 arasında iki yılı aşkın bir süre ilki "Bahar ve Kelebekler" olmak üzere altı hikâye yayımlar. İkinci hikâye "Pamuk İpliği" adını taşır. O, bu hikâyesiyle açıkça Edebiyat-ı Cedide zevkinden ayrıldığını ortaya koyar. "İrtica Haberi", 1909'da yaşanan bir olayın Rumeli'deki aydınlara aksedişini hareket noktası almıştır. *Genç Kalemler*'de yayınlanan dördüncü hikâye "Bomba"dır. Ömer Seyfettin, "Primo-Türk Çocuğu", "And" ve "Aşk Dalgası" adlı hikâyelerini Selanik'e yerleştikten sonra yazmış ve *Genç Kalemler*'de yayımlamıştır.

Genç Kalemler çevresinde Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin ve Ali Canip etrafında toplanan gençler, Balkan Savaşı'nın başlaması üzerine dağılırlar. 24 Ağustos 1328/1912 tarihinden sonra çıkan *Genç Kalemler* dergilerinde M. Nermi Bey ile Suphi Edhem'den başka kimsenin imzasına rastlanmaz.

Ömer Seyfettin, Balkan Savaşı'na katılır ve esir düşer. O, Nafliyon'daki esareti sırasında boş durmaz; okur, daha sonra yazacaklarına hazırlık yapar ve arkadaşlarıyla mektuplaşır. Ömer Seyfettin, 15 Teşrinsâni 1329 (1913)da gemi ile Nafliyon'dan İstanbul'a hareket eder.

Onu yazarlık hayatının en verimli devresi, esirlikten kurtulup İstanbul'a dönüşü ile ölümü arasında geçen yedi senelik süredir. Hayatını düzene koyma ve büyük eser verme arzusuyla kıvranan yazara; devrin siyasi ve sosyal şartları içinde bir misyon adamı olmanın getirdiği mesuliyet, geçim derdi ve kısa süren evliliği bu fırsatı vermemiştir.

Ömer Seyfettin, İstanbul'a dönüp profesyonel yazar olarak çalışmaya başladıktan sonra, devrinin modasına uyarak, mizah dergilerinde ve magazinlerde yayınlanacak cinsten hikâyeler yazar. Bunların ilki "Koleksiyon" adını taşır. Ancak o, bu tip hikâyelerinde de memleketin temel problemlerinden uzaklaşmaz. Bize has değerlerden uzaklaşmış aydınların yaşam biçimi ve tatlı su Frenkleriyle ilişkileri mizahi hikâye için hazır konu durumundadır. Başyazarlığını yaptığı *Türk Sözü* gazetesinin ömrü pek kısa olmuş; yazar da istediği gibi yazı yayınlayacağı bir basın organı bulamamıştır. Ömer Seyfettin'in muhayyilesinde uzun bir hazırlık dönemi geçiren "Beyaz Lale" adlı hikâyesi 1914 yılında *Donanma* dergisinde çıkar. Bu hikâyede Harbiye Mektebi öğrencisi iken Makedonya'da cereyan eden olaylar, yazarın asker olarak Balkanlarda görev aldığı yıllara ait tecrübeler ile birleştirilmiştir.

Ömer Seyfettin'in Yunanistan'dan İstanbul'a döndüğü yıllarda yazdığı hikâyelerden "Şimeler" ve "Gayet Büyük Bir Adam" da, Ziya Gökalp çevresinde teşekkül eden düşünce hareketine; Batı dünyasından okuduğu filozofların eserlerinden yola çıkarak hümanist bir tavırla karşı koymak isteyen Rıza Tevfik ele alınmış, bu şahsın içinde bulunduğu çelişkiler, hikâye türünün verdiği imkân nispetinde gözler önüne serilmiştir. Ömer Seyfettin, aynı hassasiyetle, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Yunan kültürüne hayran olan Yahya Kemâl'i "Boykotaj Düşmanı" adlı hikâyesine konu yapar.

Ömer Seyfettin, ömrü boyunca rahat bir çalışma ortamı bulamaz. Yunanistan'dan döndükten sonra İstanbul'a gönlünce yerleşemez. Bu bakımdan da kendisini istediği ve düşündüğü gibi edebiyata verme imkânı bulamaz. Ancak o, 1917-1920 yılları arasında, bildiğimiz hikâyelerinin büyük çoğunluğunu yazar. Bu yıllarda *Vakit*, *Zaman*, *İfham* gazetelerinde; *Yeni Mecmua*, *Diken*, *Yeni Dünya*, *Donanma*, *Şair*, *Türk Kadını*, *Birinci ve İkinci Kitap* gibi dergilerde hikâyeleri görülür.

Onun *Yeni Mecmua* çevresindeki faaliyeti ayrıca dikkate değer. Bu dergi subay ve askeri teşvik gayesiyle çıkartılmıştır. *Yeni Mecmua*'da memleketin problemlerine yönelen bir "edebiyatın gerekliliği üzerinde duruluyor, tarih, sanat sorunları, bizdeki aile şekilleri üzerinde tartışmalara yer veriliyordu. Yeni Mecmua, Birinci Dünya Savaşı'nda yayın hayatı bakımından milliyetçiliğin merkezi durumuna yükselir. Bu derginin 1917'de çıkan sayılarında Ömer Seyfettin'in yirmi hikâyesi yayımlanır. Bunların on tanesi "Eski Kahramanlar" serisi içinde yer alan "tarihî-epik" hikâyelerdir. Ömer Seyfettin bu hikâyelerin konularını Naimâ ve Peçevî tarihlerinden çıkarmıştır. Bun-

lar Yeni Mecmua çevresinde yürütülen Savaş Edebiyatı hareketinin en dikkate değer örnekleridir. "Onun bu devresindeki epik karakterdeki bir başka serisi de Birinci Dünya Savaşı, bilhassa Çanakkale ile ilgili hikâyelerdir. Ömer Seyfettin, bunları, 'Yeni Kahramanlar' seri başlığı altında yayınlıyordu." (Alangu 1968: 360).

Bu tarihî-epik hikâyeler, *Yeni Mecmua* devresinin sonlarına doğru, yerlerini zamanın olaylarına yönelmiş mizahi hikâyelere bırakır. Ömer Seyfettin, *Yeni Mecmua*'da hikâyelerinden başka, edebiyat araştırması sahasında kaleme aldığı yazılarını da yayımlar.

Ömer Seyfettin, *Yeni Mecmua* dışındaki faaliyetlerinde, "Yeni Hayat" anlayışına uygun insan tipini araştırmaya yöneliktir.

> "Bir Meşrutiyet devri aydını olarak Ömer Seyfettin, çevresinde namuslu adamın örnek tipini araştırırken çağına değil de, çok gerilere gitmek gereğini duyuyordu. 'Pembe İncili Kaftan'daki Muhsin Çelebi, 'Diyet'teki Koca Ali, daha sonra Câbi Efendi, tarihten gelen sağlam adam örnekleridir. Onun bu seçimi, çağına, takımına karşı güven ve umutlarını yitirdiğinin bir ifadesidir." (Alangu 1968: 451)

Ömer Seyfettin'in, İttihat ve Terakki partisi ile ilişkisinin ölçüsü tartışma konusudur. O, kültür politikası dolayısıyla, bu siyasi kuruluşa yakınlık duymuş, parti içinde faaliyet gösteren bazı insanlarla dost olmuştur, demek yerinde olacaktır.

Ömer Seyfettin, hayatının son yıllarında oturduğu Kadıköy, Moda, Bahariye, Kalamış çevresindeki yüksek sosyetenin alafranga yaşayışını, millî değerlerden uzaklığını mizahi hikâyelerinde malzeme olarak kullanır. Bu hikâyelerinin bir kısmında, sosyal problemleri mizaha imkân hazırlayan bir kuruluş içinde dikkatlere sunduğu görülür. Hatta denilebilir ki Ömer Seyfettin, hikâyeleriyle Birinci Dünya Savaşı sonrasında Türk insanındaki değişmeyi tespit etmiştir. Bu yazılarda modern yaşama biçimi ile alışılmış hayat tarzı arasındaki çatışma asıl unsur olarak karşımıza çıkar. "Çirkinliğin Esrarı", "Antiseptik", "Havyar", "Tos" adlı hikâyeler bu bakımdan önemlidir. Aynı yıllarda, yazarın çocukluk cennetine sığındığını düşündüren hikâyeler kaleme aldığını da görüyoruz: "Kaşağı" ve "İlk Cinayet."

Mizahi hikâye yazarı için, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Türk toplumunun sürdürdüğü yaşama kargaşası sayısız denecek ölçüde konu sunmaktadır. Otorite yokluğunun sebep olduğu düzensizlik, millî, sosyal ve ahlaki değerlerdeki çözülmeler bir taraftan monden çevrelerdeki alafranga yaşam biçimini sürdüren insanların hayat tezahürlerine zemin hazırlamakta; bir taraftan da halkın batıl inançlara saplanmasına imkân vermektedir. Aslında bu iki farklı yaşama biçimi, gerçekten kaçışın ifadesi olmaları bakımından aynı ihtiyaçtan kaynaklanırlar. Ömer Seyfettin bu dönemde ya-

şama biçiminin "yeni hayat" söz grubuyla kısaca ifade edilen esaslar çevresinde düzenlenmesini ister. Bu da bize ait değerlerin zamana açık biçimde, inançlara göre yorumlanmasına ve yeniden şekillenmesine; millî endişelerin ön plana çıkarılmasına ihtiyaç gösterir. Arzu edilen bu yaşam biçimi ile yazarın müşahedeleri arasındaki çatışma, mizahi hikâyelerinin temeli durumundadır. Kısacası bu hikâyelerde, yazarın düşüncesine göre, olması gereken ile mevcut olan karşı karşıya getirilir. Olması gerekene ters düşen tavır ve hareketler, gücünü müşahede ve hatıralardan alan, bu sebeple de okuyucuda rahatlıkla gerçeklik duygusu uyandıran olaylar ve bu olayların ortaya çıkmasına sebep olan insanlar çevresinde dikkatlere sunulur. XX. yüzyılın başlarındaki Türk ailesini konu alan "Harem", "Fon Sadriştayn'ın Karısı", "Horoz", "Dünyanın Nizamı" adlı hikâyeleri birlikte okunduğunda yazarın bu hususta dikkati ve kanaatleri daha iyi anlaşılır. Ömer Seyfettin'in bütün hikâyelerini aynı dikkatle incelemek bizi, onun eserlerine şekil veren temel güce götürür. Bu, düşünülen ve arzu edilen ile gerçekleşenin çatışmasıdır. Yazar, zihninde ve gönlünde olanı açıkça ortaya koymaz; buna uymayanı, hatıralarından, müşahedelerinden ve tarih kitaplarından okuduklarından yararlanarak hikâyeleştirir. Dikkati aktüel hayata ve halkın yaşayış tarzına yöneldiğinde, hikâyeleri mizahi karakter kazanır. Bunun için onun mizahi hikâyelerini diğer eserlerinden ayrı düşünmek hatalı olur.

Zira onun bütün yazıları ve edebî faaliyeti, düşüncesine göre olması gerekenle gerçekleşen arasındaki çatışmada düğümlenir. Hikâyelerinin yapı ve anlatma bakımından tahlili, bu temel gücün; kültür, müşahede ve hayat tecrübesiyle zenginleşerek kendisini dışa aksettirişini gözler önüne serer. Onun "Efruz Bey" adlı roman denemesi de bu çerçeve içerisinde rahatlıkla değerlendirilebilecek bir eserdir. Hemen belirtmek gerekir ki yazar, realist edebî terbiye ile yetişmiş biridir. Gördüklerini, okuduklarını ve tecrübelerini bu temel güç etrafında şekillendirirken sözünü ettiğimiz edebî terbiyeden yararlanmakta, Türkçenin imkânlarını türe has teknikle birleştirmektedir. Az önce sözünü ettiğimiz temel güç, Efruz Bey tipi ile Câbi Efendi tipi birlikte düşünüldüğünde çok daha iyi anlaşılmaktadır.

Onun hikâye tekniğinde Guy de Maupassant'ın tesiri olduğu açıktır. Maupassant'dan Türk hikâyeciliğine gelen asıl unsur, mekân-insan ilişkisinin okuyucuda gerçeklik duygusu uyandıracak tarzda tanzimi; hikâye zamanının düzenlenmesi ve olayın mekân-insan ilişkisi gözden uzak tutulmadan geliştirilmesidir.

Fransız hikâyecisinin kendi ana dilinden kelime seçişindeki dikkati ile Ömer Seyfettin'in Türkçe karşısındaki tavrı arasındaki benzerlik de dikkati çekmektedir. Ömer Seyfettin, "Yeni Lisan" hareketini başlatan yazısında ifade ettiği düşüncelerini, o yıllarda ve daha sonra yazdığı hikâyelerinde

uygulayarak, Türkçenin her türlü hayat tezahürünü yapmacığa başvurmadan anlatabilecek genişliğe ve esnekliğe kavuşmasına hizmet etmiştir. Bu, Avrupai tarz hikâyenin yazılması için gerekli olduğu gibi, ilmî yazıların kaleme alınması, sosyal problemlerin ortaya konulması ve geniş kitle ile iletişim sağlaması için de gerçekleşmesi zaruri bir işti.

Ömer Seyfettin, hemen her temada hikâye yazmış, sürdürülen hayatla hikâyeyi birleştirmiştir, denilebilir. Dönemin temel problemi millet hâlinde varlığını sürdürme düşüncesidir. Ömer Seyfettin, Balkanlarda Osmanlıcılık düşüncesinin iflas ettiğini yalnız görmez, âdeta yaşar. Böylece Osmanlıcılık, Batıcılık, Türkçülük konularını hikâyelerinde ele alır. Bu hikâyelerin milliyetçilik teması etrafında birleştiğini görüyoruz. "Forsa", "Primo Türk Çocuğu", "Beyaz Lale", "Hürriyet Bayrakları", "Bir Çocuk: Aleko" ve "Müjde" gibi hikâyeler bu grup içindedir. "Eski Kahramanlar" başlığı altında bir araya getirilen hikâyeler milliyetçilik temasında yazılanlarla birlikte düşünülmelidir. "Ferman", "Pembe İncili Kaftan", "Vize", "Teke Tek", "Topuz" gibi hikâyeler, bu millete sahip olduğu değerleri sezdirerek Birinci Dünya Savaşı yıllarında güçlü olmalarını sağlamak üzere kaleme alınmıştır. Her iki gruptaki hikâyeler de Millî Romantik Duyuş Tarzı (Tarihî Romantizm) çevresinde ele alınacak cinsten metinlerdir. Bunlar Osmanlıyı güçlü kılan değerlerin edebî metinler aracılığıyla ifadesi olmaları bakımından önemlidirler.

Millî Romantik duyuş tarzı, millet hâlinde yaşama iradesi etrafında, bireyin beyin-kalp diyaloğu kurarak geçmişe ve halka yönelmesini, bu kaynaklarda bulduklarını zamanın ihtiyaçlarına göre yorumlayarak onu zenginleştirme düşüncesini beraberinde getirir. Ömer Seyfettin'in halk fıkra ve masallarından hareketle yazılmış "Yüz Akı", "Kurumuş Ağaçlar", "Yalnız Efe", "Deve", "Külah", "Bir Hayır", ve "Binecek Şey" gibi hikâyeleriyle, halkın yanlış inançlarını konu alan "Sanduka", "Kurbağa Duası", "Hafiften Bir Sada", "Türbe", "Nasıl Kurtarmış", "Keramet", "Perili Köşk", gibi hikâyelerini birlikte düşünmek gerekir. Ömer Seyfettin, toplumun bozulmuş ve kötü yönlerini de "Rüşvet", "Zeytin Ekmek" gibi metinlerde hikâyeleştirir. Ulusların geçiş dönemleri mizah malzemesini beraberinde getirir. Ömer Seyfettin'in "Antiseptik", "Kesik Bıyık" gibi mizahi hikâyelerinin olduğunu da belirtmek gerekir.

Ömer Seyfettin'in sürdürülen hayatın bazı yönlerini gözlemci gerçekçi bir dikkatle ele aldığı hikâyeleri, onun sanat yönünü ve değerini daha iyi ortaya koymaktadır. "Yüksek Ökçeler", "Bahar ve Kelebekler", "Düşünme Zamanı" gibi hikâyeler bu grupta değerlendirilmelidir. "Ömer Seyfettin hikâyeleriyle yaşadığı toplumun aksayan yönlerini tenkit etmekten çekinmez. Taassup, bilgisizlik gibi tavırlar karşısında tarihî malzemeye dayandığı hikâyelerdeki havasından sıyrılır. Çoğu zaman mizah ile genişletilmiş bir hicvi tercih eder. "Gizli Mabet", "Hürriyet Gecesi", "Lokanta Esrarı", "Tos", "Kurbağa Duası", "Gayet Büyük Bir Adam" bu tip hikâyelerdendir. Yine için-

de yaşanılan şartların sevkiyle yazdığı hikâyelerde o günlerde geçerli olan birtakım fikirlerin aşırılıkları da ona konu olurlar. Bunlarda da hiciv ve mizah birlikteliği farklı bir özelliktir. Bir kısmı Efruz Bey tiplemesi etrafında toplanabilecek hikâyeler onun muzip kişiliğini ve mizaha olan yakınlığını gösterir.

Ömer Seyfettin'in edebî ve kişisel hayatı ile hikâyeleri iç içedir. "Yeni Lisan" adlı yazısı Millî Edebiyat'ın beyannamesi durumundadır. Millî Edebiyat söz grubunu da ilk defa bu yazıda kullandığı söylenir. "Yeni Lisan" başlıklı yazıda da "Millî bir edebiyat vücuda getirmek evvela millî bir lisan ister." cümlesi onun bu konuda düşündüklerinin ifadesidir.

"Bahar ve Kelebekler" adlı hikâye yeni lisanın hikâyeye nasıl uygulanacağını göstermektedir. Böyle bir insanın Edebiyat-ı Cedide'nin edebiyat zevkine ve diline karşı olması doğaldır. Ömer Seyfettin, hikâyelerinde yalın bir dil kullanmakta açık ve anlaşılır bir ifadeyi tercih etmektedir; hareketi seven mizacı zaman zaman tasviri en aza indirmiştir. Olaylar, tipler gözlem sonucu belirlenmiştir. Ancak realist metinlerde çevre tasvirlerine verilen rol Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde pek hissedilmez.

Ömer Seyfettin'in "Eski Kahramanlar" adlı eserde bir araya getirilen hikâyelerindeki kişiler bir ideali temsil etmeleri bakımından romantik özelliklerle donatılmıştır. Onun Efruz Bey ve Câbi Efendi tipleri bizi temel düşüncesine götürmektedir. Denilebilir ki, Efruz Bey ile mevcut olanı, Câbi Efendi ile de yerli insanın olması gereken hâlini dikkatlere sunar. Bu iki tipte Doğu-Batı karşılaşmasını görmek de mümkündür. "Bey" unvanı verilen Batılı değerlere ulaşamadığı ve mahallî olandan ayrıldığı için tutarsız olanlarla yerli değerlere bağlı olan ve "efendi" unvanı verilenlerin karşılaştırılması beraberinde bir teklifi de getirir: Bu yeni insanın besleneceği kaynakların ifadesidir.

Bütün bu özellikleriyle Ömer Seyfettin, 1910-1920 yılları arasında yayımladığı hikâyeleri ile Türk edebiyatında hikâyeciliğin öncüsü ve kurucusu olmuştur. Refik Halit ve Yakup Kadri'nin gayretleriyle Avrupai hikâye Maupassant tarzına özgü teknik ve anlatma biçimiyle edebiyatımıza yerleşecek ve varlığını gelişerek sürdürecektir.

1908 yılında gerçekleşen II. Meşrutiyet'i takiben Türk hikâyeciliği, İstanbul hudutlarının dışına çıkmış ve bu durum hikâyeciliğimizin konu, mekân ve şahıs kadrosu bakımlarından zenginleşmesine zemin hazırlamıştır. Burada **Yakup Kadri Karaosmanoğlu** (1889-1974) önem arz etmektedir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun hikâye alanındaki eserlerini, hikâyeciliğimizin Anadolu'ya açılması hareketi içinde düşünmek yerinde olur.

Hikâye yazmaya Edebiyat-ı Cedide'ye has edebî zevk ve anlayışla Yakup Kadri, Fransız hikâyecisi Maupassant'ı okuduktan sonra, yakın arkadaşı Refik Halit Karay ile birlikte Maupassant tarzında hikâye yazmaya ko-

yulur. Guy de Maupassant'ın hikâyelerindeki mekân-insan ilişkisi, hikâye tekniği ve konular, sözü edilen bu iki Türk hikâyecisini İstanbul dışına çıkmaya teşvik ve davet eder. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun hikâyeciliğini iki dönemde incelemek gerekir. Birinci dönemi, Edebiyat-ı Cedide zevkini, yeni şartlar içerisinde devam ettiren hikâyelere ayırmak yerinde olur. Bu hikâyeler, 1914'te *Bir Serencam* adlı kitapta bir araya getirilmiştir. Yakup Kadri'nin ferdiyetçi olduğu döneme ait bu hikâyelerde sosyal baskı-fert çatışması asıl unsur olarak karşımıza çıkar. Yazar, o topluma ferdî fantezileri aracılığıyla bakmakta, kitaplardan öğrendiklerini gözlemlerden yararlanarak hikâye alanına uygulamaya çalışmaktadır. Yazar henüz yaşanılan hayatı, bütün canlılığıyla gözlemleyecek olgunluğa ulaşmamıştır. Onun bu dönemdeki sanat anlayışı, ferdî ızdırapları ve ailevi problemleri Edebiyat-ı Cedide zevkiyle işlemeye uygundur. Yalnız "Bir Serencam" ve "Bir Ölünün Mektupları" değil, "Şapka" ve "Baskın" gibi realist tavırlı hikâyeleri de sosyal baskı-fert çatışmasından hareketle ferdî hürriyeti savunmak üzere düzenlenmiştir denilebilir.

Yakup Kadri, hikâyeciliğinin ikinci döneminde yazdığı hikâyeleri *Rahmet* (1922) ve *Millî Savaş Hikâyeleri* (1947) adlı eserlerinde bir araya getirmiştir. Türk toplumunun yaşadığı siyasi ve sosyal hadiselerin tesiri, edebî zevk ve bilgisinin gelişmesi Yakup Kadri'nin kanaat değiştirmesine sebep olur. Yazar dikkatini kendi "ben"i dışına, toplum problemlerine yöneltir. Zira Türk toplumu çok önemli bir değişikliği çeşitli boyutlarıyla yaşamakta, bu sebeple de aydın, İstanbul dışında yaşayan insan kitlesiyle ilgilenmek zorundadır. Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı, Millî Mücadele Hareketi gibi büyük hadiseler, o dönemdeki aydınlarımızın dikkatini büyük şehirler dışına yöneltmiştir. Ayrıca Yakup Kadri, Anadolu'da sürdürülen hayatı çeşitli yönleriyle bildiği gibi Birinci Dünya Savaşı'nın sonuçlarını ve Millî Mücadele Hareketi'nin hazırlanışını yakından müşahede etme fırsatını bulmuş, insanımızın yaşadığı ızdırabı ve aydınımızın çelişkisini nefsinde tatmış, yakınlarında görmüş biridir. Yani yaşanılan hayat, edebî kanaatin değişmesine sebep olmuştur.

Böyle bir yazar için Maupassant hikâyeleri ihmal edilemeyecek model durumundadır; içgüdülerin tazyiki ile şekillenen korku dolu, iğrenç ve kendi düzenine terk edilmiş taşra hayatının çeşitli görünüşlerini anlatan Maupassant'ın kötümser dikkati, o dönem Anadolu'sunda gözlenmiş hayat tablolarına uygun düşmektedir. Bunun için Yakup Kadri ve Refik Halit'in Maupassant'ı dikkatle okumalarını yalnızca edebî bir moda ile yani realist ve natüralist edebiyata uyma endişesiyle izah etmek haksızlık olur. Çünkü hayatı, özellikle de taşra hayatının "kusurlu ve elemli taraflarına bakış" aksaklıklar üzerinde dikkatlerin yoğunlaşması, içgüdülerin şekillendirdi-

ği hayat tabloları Maupassant'ın hikâyelerinde esas unsur durumundadır. Bunları toplumumuzda gözlemek imkânı bulan Yakup Kadri, Maupassant tarzını benimser.

Maupassant'ın Normandiya köylülerine ve taşra hayatına bakış tarzı Anadolu coğrafyası ve insanına tatbik edilir. Anlatma esasına bağlı edebî eserlerde mekân-insan ilişkisi, eserin mahiyetini belirleyen önemli faktörlerdendir. Yakup Kadri, bu bakımdan da Maupassant'dan çok şey öğrenmiş olmalı. Zira her iki yazarda da insan, mekânın ayrılmaz bir parçası; olay, çevrenin tabii bir sonucu durumundadır. Ancak Yakup Kadri'nin Anadolu insanını misafirperverlik, memleket sevgisi, kahramanlık gibi duygularıyla hikâyelerine yerleştirmeye gayret ettiği görülmektedir. Bu gayretler beşerî olanı her yönü ve bütün çıplaklığıyla hikâyelere yerleştirme arzusuyla birlikte düşünülmelidir.

Yakup Kadri'nin hikâyelerindeki psikopat tipleri, zamanı yalnızca hâl olarak yaşayan, geçmişi unutmuş insanları Maupassant'da da görmekteyiz. Yakup Kadri'nin hikâye kahramanları arasında;

> "dışları dağınık; fakat içleri yekpare, haşin ve sert mizaçlı adet ve örflerine, inançlarına taassupla sadık tipler de vardır. Bu tiplerde en fazla dikkati çeken taraf, fizik portrelerini silerek onlara hayatiyet verecek kadar kuvvetli bir psikolojik hüviyet taşımalarıdır. Bu yüzdendir ki Yakup Kadri'nin hikâyelerindeki tipleri daha ziyade mizaç ve karakteri ile hatırlarız. Tiplerin iç hayatları ekseriya kısa adımlarla ilerleyen, münakaşalı bir yürüyüş hâlinde gelişir. Tereddütler, bedbinliğe kayışlar, pişmanlıklar, yeis ve inkisarlar, bekleyişler, örf ve âdetler önünde bezginlikler, cinsî buhranlar, korkular, utanmalar, yokluk içinde iken bile alabildiğine gösterilen ve bu yüzden insanı ağlatan misafirperverlikler, sadakatliklere rağmen sabır ve tevekkül, bu manevi yürüyüş esnasında uğranan menzillerdir." (Akı 1960: 96-97)

Bütün bu tiplere hem Maupassant'ın eserlerinde hem de Anadolu'da rastlamak mümkündür. Denilebilir ki Yakup Kadri'nin hikâyelerindeki tipler, hem okuduğu kitaplardan, hem de yazarın şahsi gözlemlerinden kaynaklanmaktadır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun hikâyeleri yalnız konu ve tip bakımından değil, yapı bakımından da Maupassant'ın hikâyelerini hatırlatır: Her iki yazar da hikâye seçilmiş bir konu ve konuyu dikkatlere sunmada rol oynayan bir tip etrafında vücut bulur. Bu konu veya tip, hayatın akışı içinde ön safa çıkartılır.

Mekân ve hayatın diğer unsurları arka planda kalır. Okuyucu olayın gelişmesini düğüm noktasına kadar takip eder. Çok defa beklenmedik; ama trajik bir sonuçla hikâye biter. Zaman zaman hikâyeden hikâyeye bir ders çıkarma yoluna da gidilir. Bu tarz hikâyeye Maupassant-vari hikâye adı verilmektedir. Yakup Kadri 1908 sonrası Anadolu insanının problemlerini, Maupassant-vari hikâye tekniğiyle işleyen yazarlardan biridir.

Onun bu tekniği kullanması, şahsi gözlemlerden yararlanmadığı anlamına gelmez. Yakup Kadri, gördüğü veya dinlediği olayları hikâyeleştirmiştir. Ancak onun hikâyelerinin modeli Batı'da, özellikle de Fransa'da bulunabilir. Zaten o, Avrupaî Türk edebiyatı içinde ele alınan bir yazardır.

Yakup Kadri'nin hikâye sahasında çok yararlandığı bir başka Fransız yazarı A. Daudet'tir. Mekân-insan ilişkisi ve hikâye kurma tekniğinde Maupassant'ı örnek alan yazarımız anlatma tekniği bakımından zaman zaman Daudet'yi hatırlatır. Maupassant olayın akışı içinde kahramanlarına müdahale etmez. Oysa Yakup Kadri "hikâyelerindeki tiplerle kendisi arasında sempati kurması, ihsaslar ardında duygu aramaya meyilli oluşu ile de Daudet'ye yakındır." (Akı 1960: 103). Niyazi Akı'nın da belirttiği gibi Yakup Kadri, hikâyelerinde "realiteden ziyade, realiteden alınacak ve bunlara bağlı fikirler peşindedir." Bu da yazarımızın gözlemlediği malzemeyi bir tarafa bırakarak "kahramanları ile kendi arasında hissî ve fikrî bir bağ" kurmasına zemin hazırlar.

Daudet'de olduğu gibi Yakup Kadri'de de şahıs tasvirleri ve ruhi tahliller, anlatılan olayı ilgilendiren en karakteristik yönleriyle ve kısaca verilmek istenmiştir.

Bu teknik özelliklerle Balkan, Birinci Dünya Savaşı ve Millî Mücadele dönemi Türkiyesi'ni çeşitli yönleriyle işleyen Yakup Kadri hikâye sahasında "memleket edebiyatı"nın ortaya çıkmasına hizmet etmiş, Türkçenin yaşanılan hayatı ve bu hayata ait çeşitli sahneleri ifade kabiliyeti kazanmasına yardımcı olmuştur.

İlk dönemdeki hikâyelerinde Edebiyat-ı Cedide'nin dil zevki yerini zamanla Millî Edebiyat akımı ve "Yeni Lisan"cıların dil anlayışına bırakmıştır. Onun mensur şiir sahasında kaleme aldığı eserlerde kullandığı dili zaman zaman hikâyelerinde ruh tahliline ayrılan satırlarda denediği de görülür. Ancak hikâyelerinin konusu ve kahramanları dili ve üslubu tayin eder. Bu dil ve üslup da Millî Edebiyat akımını savunanların düşüncelerine uygundur. Böylece, denilebilir ki Yakup Kadri Türk hikâyeciliğinin gelişmesine olduğu kadar bu yazılarıyla Türkçenin kendi imkânları içinde gelişmesine de yardım etmiş yazarlarımızdandır.

Refik Halit Karay (1888-1965)'ın *Memleket Hikâyeleri* (1919) adlı eserde bir araya gelen hikâyeleri, edebiyatımızda Anadolu insanı ve coğrafyasını ele alması bakımından önemlidir. Ayrıca bu hikâyeler Maupassant tarzı hikâyenin Türkçede kusursuz ilk örnekleri olmaları bakımından da dikkate değerdir. Denilebilir ki Maupassant tarzı Refik Halit'in kalemiyle Türkçenin dünyasında ciddi bir uygulayıcı bulmuştur. Bu Türkçenin dünyevi olanı gözlemci gerçekçi bir dikkatle, sanata has disiplin içinde ifade gücü kazanması demektir. Artık tasavvur ve tahayyül değil; gözlemleyen bireyin gördüklerini ifadesi söz konusudur.

Refik Halit Karay hikâye yazmaya Fecr-i Âti edebî topluluğu içerisinde başlamıştır. İlk hikâyesi, 1909 yılında *Muhit Mecmuası*'ında neşredilen "Ayşe'nin Talii"dir. Yazarın 1913 yılında Anadolu'ya gönderilinceye kadar "Ayşe'nin Talii", "Hakk-ı Sükût", "Kuvvete Karşı", "Cer Hocası", "Yılda Bir", "Komşu Namusu" adlı hikâyeleri kaleme almıştır. Bunlardan "Ayşe'nin Talii", "Komşu Namusu" ve bir bakıma "Cer Hocası"na konu olan olaylar İstanbul'un kenar semtlerinde; "Kuvvete Karşı" ise İstanbul'un içinde, "Yılda Bir" Derman Çiftliği'nde, "Hakk-ı Sükût"ta Balıkesir'de geçen vakalar hikâye edilmiştir.

Refik Halit, hikâyeciliğe Batı edebiyatında Maupassant'ın, Türk edebiyatında ise Halit Ziya ve Hüseyin Cahit'in mahallî karakter arz eden eserlerinin tesiriyle başlamıştır. Onun bu edebî türdeki ilk yazılarında yerli konu ve tiplerin işlendiğini görüyoruz.

İlk hikâyesi olan "Ayşe'nin Talii"nde İstanbul'un kenar semtlerinden hayatın bir yüzünü ortaya koyan hikâyeci, "Komşu Namusu" ile 1910'da İstanbul'da vazife gören memurların daire ve aile hayatını; "Kuvvete Karşı"da yabancı askerlerin terbiyesizliği karşısında susan insanımızın iç dramını; "Yılda Bir"de cinsel bunalımı; "Hakk-ı Sükût"ta iş hayatımızın iç yüzünü; "Cer Hocası"nda ise devamlı değişen siyasi havanın neticesi olarak memurluktan kovulan aydınların, şehirleşmeye başlayan köylü hemşerilerince ve köyde yaşayan insanlarca nasıl karşılandığını Maupassant tekniğiyle işler. Yani, Refik Halit yazı hayatının başlangıcında bir taraftan mizahî eserler kaleme alarak devrinin özelliklerini yansıtmış; diğer taftan Maupassant benzeri hikâyeleriyle İstanbul'un kenar semtlerindeki insanların hayat tarzlarını anlatmıştır.

Onun *Kalem*, *Cem*, *Aydede* başta olmak üzere muhtelif dergi ve gazetelerde neşrettiği mizahi yazılar, XX. yüzyılda kendi türünün yol açıcısı durumundadır.

Refik Halit'in Anadolu'ya sürgün olarak gitmeden kaleme aldığı köy ve kasaba konulu hikâyeler, Cumhuriyet Devri Türk hikâyeciliğinin işleye işleye bitiremediği problemleri konu aldığı için Türk edebiyatında ayrı bir ehemmiyeti vardır. Çünkü "Hakk-ı Sükût"ta iktisadi mesele, "Kuvvete Karşı"da yabancı baskısı, "Cer Hocası"nda din istismarı kaba realizme kaçmadan söz konusu edilmiştir. Bu hikâyeleri, asrın başında İstanbul'un dışına çıkan, Anadolu insanının meselelerini konu etmek istidadında olan edebiyatımızın bu vadide ilk mahsulleri olarak değerlendirmek mümkündür. Bunlar bir bakıma daha çok ferdî meseleleri konu alan *Servet-i Fünun* edebiyatına aksülamel niteliğindedir.

Yazı hayatının ilk yıllarında yerli tipler ve mahalli konuları hikâyeleştiren yazar; 1913 yılında Mahmut Şevket Paşa'nın vurulması üzerine Sinop'a sürgün edilmiştir. 1913-1918 yılları arasında yazar; Sinop'ta "Şaka"yı

(1915), Çorum'da "Sarı Bal" ve "Küs Ömer"i (1916), Ankara'da "Yatır"ı (1916), Bilecik'te "Vehbi Efendi'nin Şüphesi" ve "Boz Eşek"i (1918) kaleme almıştır. Ayrıca yazar, bu yıllarda Anadolu insanı ve tabiatını yakından görme ve onlar içinde yaşama fırsatını elde etmiştir. Edebiyatımız sözünü ettiğimiz sürgün sayesinde *Memleket Hikâyeleri*'ni kazanır. Adı geçen eser, Türk edebiyatının kesin olarak Anadolu insanını ve onun meselelerini konu alarak seçmeye başladığını göstermesi bakımından önemlidir; çünkü bu kitabın içindeki hikâyelerin kaleme alındığı yıllara kadar yazılmış eserler devamlılık az etmez.

Memleket Hikâyeleri'nde, İstanbul'da doğup büyüyen Refik Halit, Anadolu insanının karakteristik özelliklerini iyi tespit etmiştir. "Koca Öküz"deki Hacı Mustafa Ağa, "Sarı Bal"ın kahramanları, "Şeftali Bahçeleri"ndeki Agâh Bey, "Yatır"daki Abdi Hoca, ve Yatık Emine yalnızca birer kişi değil, benzerlerine Anadolu'da bugün bile sık rastladığımız değişik tiplerin temsilcileridir.

Bu hikâyelerin bütününde şu özellikler dikkati çekmektedir: Olaylar, İstanbul'un kenar semtlerinde, kasaba veya köyde geçmektedir. Kahramanlar genellikle, orta sınıfa mensup insanlarla memurlar arasından seçilmiştir. Hikâyeler uzun ve dikkatli gözlem neticesi tespit edilmiş, halkın ve orta sınıfa mensup insanların yaşayışını verecek tipler üzerine kurulmuştur. Bu yazılarda, insanları harekete sevk eden cinsel hisler ve maddi menfaat endişesidir. Peyzaj, dekor ve portreler genellikle olayın akışını, kişinin ruhsal yapısını ortaya koyacak tarzda kaleme alınmıştır. Genellikle hikâyelerde anlatılan olaylar, üzücü bir akıbetle son bulur. Kadınlar, orta sınıf halk tarafından, cinsel arzuları ve cazibeleriyle tanınır.

Tabii çevreye ait hususiyetlerin dikkatli bir müşahede neticesi kaleme alındığı hemen sezilmektedir. 1915'te Sinop'ta yazılan "Şaka"dan itibaren, yazıldıkları tarih hareket noktası alınarak bu hikâyeler okunduğunda, Sinop, Çorum, Ankara ve Bilecik çevrelerine ait tabii özelliklerin art arda anlatıldığı görülür. Yani, söz konusu yazılar sayesinde Türk hikâyeciliği belirtilen hat üze- rinde bir seyahate çıkar. Refik Halit'in tabiat karşısındaki objektif tavrı ve bunları anlatırken seçtiği kelime ve hayaller, üzerinde durduğumuz kalem tecrübelerine Anadolu'yu en iyi anlatan eserlerden biri unvanını kazandırmıştır. (bk. Aktaş 2004).

2. XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında hikâyede yerli renk gerçekçiliği

Bu tarzın en belirgin özelliklerini **Hüseyin Rahmi Gürpınar** (1864-1944)'ın eserlerinde görmekteyiz. Hüseyin Rahmi romanlarındaki insan ve şehir malzemesini hikâyelerinde de kullanır. Ahmet Mithat Efendi ile başlayan yerli ve mahallî olanı geniş kitlenin anlayacağı tarzda anlatma işi, zamanın akışı içinde kendi temasını, tarzını, dilini belirler. Okuyucu grubu-

nun edebî metne şekil vermesi hikâyeciliğimizin ilk dönemlerinde teknik olarak aynı kaynaktan yararlanan iki tarzın ortaya çıkmasına sebep olur. Nabizade Nazım ve Halit Ziya Uşaklıgil çizgisi yüksek zümreyi oluşturan insanların zevkine ve anlayışına hitap eder. Ahmet Mithat, Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi çizgisi ise geniş kitle olabilecek okuyucu grubunun zevk ve anlayışına cevap verecek metinlerin oluşmasına sebep olur. Hüseyin Rahmi'nin XIX. yüzyıl XX. yüzyıl başlarında bir bakıma temsil ettiği yazarlar Batı edebiyatlarındaki gelişmeleri izlerler, belli oranda yenilikleri takip ederler. Ancak kendi dönemlerinin İstanbul'unu rengi, kokusu, ses zenginliği, insan çeşitliliği ile anlatırlar. Gözlemleri ve yaşananı anlatma, form endişesinden önce gelir.

Yazarların hareket noktası halkın yaşama biçimini ve hayatını düzenleyen maddi ve manevi değerler sistemidir. Sözü edilen yazılarda anlatma, insan malzemesi ve sürdürülen hayat ile birleşerek somutu ifade edebilen bir dile de vücut verir.

Böyle metin parçalarıyla Hüseyin Rahmi'nin hikâye ve romanlarında karşılaştığımız gibi bu tarzı XX. yüzyıl başlarında hikâyeleriyle devam ettiren Fahri Celalettin Göktulga'nın, Ercüment Ekrem'in, Osman Cemal Kaygılı'nın hikâyelerinde de görmekteyiz. İstanbul'un her köşesi, kendi insan serveti, kendi dil zevki ve yaşam üslubuyla bu metinlerde ele alınır. Bu yazılarda geleneksel anlatma tarzına ait bazı örnekler Maupassant-vari hikâye tekniği ile birleşir.

Ahmet Mithat'ın eserlerinde görülen yerli ve mahallî olanı ifade arzusu ve gayreti, Ahmet Rasim'in fıkra, sohbet ve hatıralarında kendilerini ifade edecek dili bulur. Hüseyin Rahmi, aynı malzemeyi realist hikâye tekniğini uygulama endişesi altında ezilmeden kullanır. Zaten Hüseyin Rahmi'nin hikâyelerinin kitap hâlinde yayımlanma tarihleri ile Fahri Celalettin'inkilerin arasında zaman bakımından çok fark yoktur. Her iki yazara ait hikâyeler de 1920'li yıllarda kitap hâlinde okuyucusuna ulaşma imkânı bulmuştur. Bu yıllar Maupassant-vari hikâye Refik Halit, Yakup Kadri ve Ömer Seyfettin'in gayretleriyle edebiyatımıza yerleşmiştir. Öyleyse; mahallî renk gerçekçiliği çevresinde ele alınan hikâyeleri teknik bakımından Millî Edebiyat Dönemi hikâyeleri ile birlikte düşünmek yerinde olur. Farklılık teknikte değil, konuda ve malzemede aranmalıdır. Ayrıca meddahların anlatma tarzından gelen unsurlar, mahallî hayata, mahallî olma özelliği kazandıran olay, tema, sahne ve insan görünüşleri bu metinleri Maupassant-vari diğer hikâyelerden ayırmaktadır. Ayrıca mahallî olanın şekli, görünüşü, rengi ve kokusuyla bu tarzda anlatılması, norm olarak yaşama tarzından ayrılıkların vurgulanması mizaha zemin hazırlar. Bu da söz konusu edebî metinlerin bir başka özelliğidir. Denilebilir ki gözlemci-gerçekçi bir dikkat, farklı etnik kaynaklara, medeniyet ve kültürlere bağlı değer ve zevklerin İstanbul adlı terkipte kendi ses ve sözleriyle varlıklarını doğal olarak sürdürmeleri

hikâye edilir. Farklılıkların birlikteliğini canlı olarak yansıtan bu metinlerin edebî olmaları dışında tarihî ve sosyolojik değerleri de olmalıdır. Ancak onlar vücut buldukları dönemde edebî eser olmalarının dışında bir anlam ve değer iddiası taşımazlar.

Böyle bir girişten sonra Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, hikâyelerinden ve hikâyeciliğinden söz etmek yerinde olur. Hüseyin Rahmi'nin romanlarıyla İstanbul'da geniş halk kitlesinin sürdürdüğü yaşama biçimini çeşitli yönleriyle anlattığı bilinmektedir. Yerli hayatı daha yerinde bir ifadeyle İstanbul'da yaşayan geniş kitlenin evde, sokakta, mesirede, iş yerindeki hayatını; sesi, sözü, görünüşü ve tipik davranışlarıyla Ahmet Rasim de fıkra, hatıra, makale ve sohbetleriyle anlatmaktadır. Bu iki yazarın birlikte "mutavassıtîn" (ılımlıların) devamı olarak yazı hayatlarını sürdürmeleri, böylece de Cumhuriyet sonrasında eser veren yazarlardan konularını Cumhuriyet öncesinden alan eserler ortaya koymalarıyla bir kısmına örnek olmuşlardır. Bunu da yerli renk gerçekçiliği ve geçmiş özlemi olarak adlandırabiliriz.

Hüseyin Rahmi ve Ahmet Rasim, gözlem ve dikkatleriyle, hayatın akışındaki mizahi ögeleri belirlemede gösterdikleri başarı, bütün bunları ifade edecek dili Türkçenin dünyasında keşfetmeleri konularında ustalıklarını kabul ettirmiş yazarlardır. Bunları takip eden yazarları bir grup hâlinde düşünmek pek hatalı olmaz. Yani bu yazarlar hikâyecilikleriyle değil; İstanbul hayatını; mekânı, insanı ve çeşitli hayat olaylarıyla anlatmada ustadırlar. Hüseyin Rahmi Gürpınar, romanlarının yanında hikâye de yazmıştır. Onun 1930'a kadar iki hikâye kitabı yayımlanmıştır. İlki *Kadınlar Vaizi*'dir (1920), ikincisi *Meyhanede Hanımlar* (1924) adını taşır.

Hüseyin Rahmi ve Ahmet Rasim, gözlemlerini hikâye formuna uygun anlatma yerine, gazeteci olarak sohbet, fıkra ve hatıra tarzında ifadeyi yeğlemişlerdir. Ayrıca mizahi yazı kaleme almaktan da zevk aldıkları söylenebilir. Belki de geniş okuyucu kitlesi sanat değeri yüksek edebî metinlerden çok mizahi yönüyle dikkat çeken yazılara iltifat ettiği için bu tarz yazılar kaleme almışlardır. Hüseyin Rahmi'nin 1908 sonrası yazı faaliyeti konusunda Rauf Mutluay'ın şu tespitlerine katılmamak mümkün değildir: "… Ona bol sayfalar gereklidir. Önce II. Meşrutiyet günlerinde yayımladığı Boşboğaz adlı mizah dergisinde imzasız ürünlerle çoğalttığı öyküleri görülür. *Ramazan izlenimleri* [Tensikat-ı Beytiyye (1908); *Samatya Tramvayında Topa Yirmi Kala* (1908)], büyük ev yaşamının karşıtlıklarla dolu çekişmeleri [*Kayınpeder Kayınvalide Kendi Odalarında* (1908); *Mahdum Bey Zevcesiyle Odalarında* (1908)]; yeni olanakların getirdiği yeni olasılıklar [*Kadınlar Mebusu* (1908); *Çocuklara Yasak* (1908); *Hayvanat Mitingi* (1908); *Yeni Bir Gazetenin Çukur Düşünceleri* (1908); *İki Külhani Arasında* (1908)] yazılıp yayımlandıkları Meşrutiyet özgürlüğünün karışık görünümlerini yansıtırlar." (Mutluay 1975: 31). Aynı yazının devamında *Kadınlar Vaizi* adlı kitapta

bir araya getirilen hikâyelerin 1918-1920 yılları arasında yazıldıkları belirtilir. Bu hikâyelerde de kalabalıkların gözlemlenmesi ve yönsemeleri; kişisel çevresiyle ilgili gözlemleri; Birinci Dünya Savaşı'nın sebep olduğu sıkıntıların eleştirisi; karı-koca beraberliğinin bıkmaya sebep olduğu ve bunun da aldatmaya yol açtığı gibi konuların işlendiği; bu metinlerde konuşmalara bolca yer verildiği ifade edilmiştir.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında olduğu gibi hikâyelerinde de her konudaki normal dışı davranış, görünüş ve düşünceleri tip, olay ve çevre ile bütünleştirerek somut biçimde ifade eder. Hikâyelerinin sonunda ders verme eğilimi dikkati çekmektedir. Anlattığı olaylar, tasvir ve tahlil ettiği kişiler normdan sapmalar bakımından mizahi olanı beraberinde getirmektedir.

Görülüyor ki onun hikâyeciliği, romancılığından ayrı düşünülemez; çünkü yazarın aynı gözlem ve notlarını hem romanlarında hem de hikâyelerinde kullandığı hissedilmektedir.

3. XX. yüzyıl başlarında natüralist hikâye ve Selahattin Enis

Selahattin Enis [Atabeyoğlu] (1892-1942), XIX. yüzyılın son çeyreğinde dış dünya-hayat-eser ilişkisi konusu üzerinde yürütülen tartışmalarda erişilmesi gereken bir gayeyi temsil eden natüralist olma iddiasının XX. yüzyıl başlarında temsilcisi hüviyetiyle karşımıza çıkar. Nabizade Nazım'dan daha yerinde bir ifadeyle Beşir Fuat'tan itibaren Fransız natüralist yazarlarının eserlerini model alarak eser verme gayreti Edebiyat-ı Cedide devrinde de varlığını sürdürür. Başta roman ve hikâyelere yazılan önsözler olmak üzere edebi tenkit ve düşünceleri konu alan birçok yazı, eser-dış dünya ilişkisi konusunda, natüralist tavır ve dikkat üzerinde durur. XX. yüzyıl başlarında telif ve tercüme birçok eser ve yazı Türkçeyi zenginleştirmiş durumdadır. Bunlar arasında Bekir Fahri'nin natüralizmi tanıtma gayretinden ayrıca söz etmek gerekir. Bekir Fahri'nin kitap hâlinde bir araya getirilmeyen hikâyelerinde de natüralist tavrın ve dikkatin desteklendiği hissedilmektedir. Cevdet Kudret, Bekir Fahri'nin Mısır'da kaçak olarak yaşadığı yıllar natüralist edebiyata has bilgi ve tecrübe kazandığını; 1908 sonrasında İstanbul'a döndüğünde de eser ve düşüncelerini yayımlama imkânı ve buradaki küçük hikâyelerinde natüralist romancılığı kurmayı amaçladığını söylemektedir (Kudret 1971). Aynı yazının devamında Selahattin Enis'in natüralizmi benimsemesinde Bekir Fahri'nin rolü olduğu da belirtilir. Selahattin Enis de çıkardığı *Kaplan* adlı dergide yayımlanan "Kaplan'ın Mesleği ve Hücum Sahaları" başlıklı yazısında edebiyat anlayışını ifade imkânı bulur. Ona göre asrımız ilim, fen, fabrika, makine asrıdır ve bu asır bizden hakiki ve asli bir edebiyat istemektedir. Bunu da "yaşadıkları devrin ahlaki, ilmî, fennî, içtimai hülasa bilumum telakkiyat ve itikadatını kırıp parçalayan" cesur müceddidler yani

natüralist sanatkârlar başarabilirler. Bunlar toplumun soysal meselelerini ve ahlaksızlıklarını bütün çıplaklığıyla ve teşrihçi gözüyle ortaya koymak zorundadırlar.

> "Mesela, bir yarayı göstermek için: 'Bu işte bir yara var!' demekle yetinmemeli; bilakis onu etrafıyla, vuzuh ve hakikatle, cerahat ve kanlarıyla teşhis etmelidirler ki okuyanlar bu yazının levsî ve derinliğini anlayabilsinler. Yalnız hayatın çirkinliklerini göstermek demek, hiçbir zaman halkın şehevi duygularını tahrik edici eserler yazmak demek değildir." (Gündüz 1987: 126).

Selahattin Enis'in ilk hikâyesi, hikâye kitabına da adını verir. Bu hikâye "Bataklık Çiçeği"dir. Metin, toy genç-fahişe kadın karşılaşması üzerine kurulur. İhanetin irsi temelleri olduğu düşüncesi dikkatlere sunulur. İhanetin sonuçları üzerinde durulur. "Bir Kadınını Son Mektubu"nda da fert-toplum çatışması metindeki gerilimin kaynağıdır. Kadının sürdürdüğü hayat tarzı ve hayatını idare eden intikam alma arzusu etrafında fuhuş ve fuhuşun gerçekleştirdiği çevrelerden söz edilir.

Böylece Selahattin Enis, edebiyatımızda daha önce sözü edilen bazı hayat olaylarını, ortaya çıktıkları mekân ve bu olaya karışan kişi kadrosu ile birlikte natüralist bir dikkatle anlatmaya koyulur. Hikâyelerinde fert-toplum çatışmasının mekânı İstanbul, özellikle de Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki batakhanelerdir. Buralarda sürdürülen hayat en iğrenç yönleri ve görünüşleri ile hikâye edilir. Yazar, kötü ve hasta ruhlu tipler çevresinde fert-toplum çatışmasının özündeki ahlak kuralları ile kişisel istek ve arzu karşılaşmasını natüralist bir dikkat ve terbiye ile dikkatlere sunar.

Bu hikâyelerde zavallı ve zayıfları ezen, perişan eden sosyal olaylar, iyi-kötü, namuslu-namussuz, zengin-fakir çatışması gibi temel temalar ele alınır. Yazar, natüralistlerden gelen bir dikkatle konu, insan ve mekân bütünleşmesini dikkatlere sunar. O, dikkatini "iğrenç ve müstekreh" olarak nitelendirdiği fahişeler üzerinde yoğunlaştırmaktadır. Cinsî hayat ve cinsî istismar her türlü kötülüğün kaynağı olarak gösterilir. Sefil ve kimsesiz insanların karşılaştıkları olaylar, toplumun çirkin ve iğrenç yönleri, bu çirkinlik ve iğrençlik ön plana çıkarılarak hikâye edilir. Yazar gerçeklik adına bu çirkinlik ve iğrençliği âdeta arar ve anlatır.

Böylece Hüseyin Rahmi gibi yazarlarda karşılaşılan bazı çirkin olay ve görünüşler, yaşadıkları çevreyle birlikte natüralist olma endişesiyle hikâye edilir. Bu da dil ve edebiyat anlayışının sınırlarının genişlemesine, insanı her türlü hâli ve görünüşü ile ele almaya hizmet eder.

Böyle bir yazarın Zolavari anlatma tarzına iltifat etmesi doğaldır. Hikâyelerinin de Guy de Maupassant tarzı çevresinde ele alınabilecek cinsten oldukları gözden uzak tutulmamalıdır.

Roman (1908-1920)

II. Meşrutiyet'in ilanını takip eden yıllarda, yayımlanan romanlarda işlenilen temalar; bu eserlerdeki şahıs kadrosu ve anlatma tarzı dönemleri, çeşitli bakımlardan devrin özelliklerini ve o devirde sürdürülen arayışları en iyi aksettiren belge durumundadır. Bu dönemde Halit Ziya gibi devre damgasını vuran, çevresindekilere üstünlüğünü kabul ettiren bir sanatkârdan söz edemeyiz. Zaten aradan geçen 70-80 yıla tahammül edebilen romancı isimleri de çok değildir. Bunların da bazıları Hüseyin Rahmi, Mehmet Rauf, Ahmet Mithat gibi XIX. yüzyılda, bazıları da Halide Edib, Reşat Nuri gibi Cumhuriyet'ten sonra yazdıkları eserlerle tanınan sanatkârlardır.

II. Meşrutiyeti takip eden yıllarda, yazılan ve yayımlanan romanları bir edebî cereyana, belli bir edebî tavra bağlamak mümkün olmadığı gibi, bazı edebî gruplar çevresinde ele alıp değerlendirmek de mümkün görünmemektedir. Ancak bu eserlerde bütünüyle geçmişi tenkit gayreti ve geleceği hazırlama endişesi dikkat çekmekte; iki medeniyete ait değerlerin karşı karşıya gelmesinin sebep olduğu sosyal bunalım içinde yeni değer hükümleri arayışı sezilmektedir. Bu dönemde yayınlanan romanlardaki tema ve şahıs kadrosu kategorilerinde karşılaştığımız felsefi, sosyolojik ve psikolojik düşüncelerin Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatında geliştirildiği söylenebilmektedir. Ancak romanda millî ve hatta yerli sanat eserine vücut vermek için zamana ve roman malzemesine ihtiyaç vardır. 1908-1920 yılları arasında yayımlanan romanlarla birlikte bu malzemeyi hazırlarlar. Zira bu dönemde kaleme alınmış romanlarda yaşanmış tecrübe, tarihî bilgi, sürdürülen hayatla ilgili gözlem; kitaplardan gelen felsefi ve sosyolojik dikkatler, geleceğe dönük idealler, romana has yapı çevresinde bir araya getirilir ve anlatılır. Yapı, anlatma tarzı ve tema bakımlarından farklı eğilimler aynı zaman dilimi içinde yan yanadır; bu eğilimlerden biri diğerlerini gölgede bırakacak ölçüde kendisini de kabul ettiremez.

Bu dönemde yazılan ve yayımlanan romanların özelliklerine geçmeden önce, onların isimlerini ve yazarlarını belirtmeye ihtiyaç vardır. Zira birçok roman ve hatta romancının adı şimdiden unutulmuş durumdadır. Ancak bu edebî faaliyetlerin bütünü, 1908-1920 yılları arasındaki Türk romancılığının genel durumunu, problemlerini, üzerinde durduğu temaları; yapı, tema, ifade, mekân, şahıs kadrosu bakımlarından sürdürülen arayışları gözler önüne sermektedir. Sözü edilen yıllar arasında yayınlanan romanların ad ve yazarlarını, bu konuda doktora hazırlayan Osman Gündüz'ün (1997) çalışmasından hareketle vermekteyiz:

A. Hasan, *Bir Bakirenin Gebeliği*; A. Rıfkı, *Hizmetçi Belası*; R. A[dil] Nami, *Nurhayat*, *Şadiye*, *Balodan Sonra*; Ahmet Cemal, *Bir Hikâye-i Sevda*; Ahmet Cevat, *Endülüs Masalı*; Ahmet Hilmi Şehbenderzade, *A'mak-ı Hayâl-Raci'nin*

Hatıraları-; Öksüz Turgut (1910); Ahmet Mithat Efendi, *Jön Türk* (1910); Ahmet Naci [İştipli], *Ben Güzelim* (1914), *Bir Aşüftenin Jurnali* (1914); Ahmet Rasim, *Belki Ben Aldanıyorum* (1909); Ahmet Reşat, *Gül Kadar Nazlı* (1911); *Melahat Yahut Afif Bir Kadın Dereke-i Mezzellete Nasıl Düşer* (1911); *Mezar İçinde Bir Zifaf* (1911); *Bohçacı Kadın* (1913), *Yakıcı Kadın* (1913), *Altın Kuvveti* (1915), Ahmet Rıza Osman Paşazâade, *Netice-i Aşk* (1911); Ahü's-Sakıp El-Mahruki; *Belkıs* (1914); Ali Ekrem Kemalzade [Bolayır], *Hatice Hanım* (1909); Ali Haydar, *Buhran-ı Hayat* (1913); Ali Kemal, *Fetret* (1913-1914); A[li] Sami, *Kurt Masalı* (1913), *Periler İçinde* (1914), *Karagöz Beyoğlu'nda* (1915), *Karagöz Yatakta-Zavallının Başına Gelmeyen Kalmıyor* (1915); Avni Ali, *Bir Pederin Hatası*; Bekir Fahri [İdiz], *Jönler* (1910); *Rebab-ı Aşk* (1913); Binti Halim Seyhan, *Ümid-i Afil* (1913); Celal Nuri [İleri], *Perviz, O Yine O, Hep* O (1916), *Ölmeyen-Masal*- (1917); *Ahir Zaman* (1918), *Merhume* (1918); Cemil Süleyman Alyanakoğlu, *Kadın Ruhu* (1908-1909 Tefrika tamamlanmıyor), *Siyah Gözler* (1911); Dündar Alp, *Timurlenk-Şarkın En Büyük Hükümdarı*-(1914); Ebubekir Hazım [Tepeyran], *Küçük Paşa* (1910); Mukbil Kemal, *Nigâr'ın Aşkı* (1914); Ebü'l-Akif Mehmed Hamdi, *Köy Hekimi* (1912); *Define* (1911); Ebü'l-Behzat, *Bir Polisin Hatıratı-İki Kapılıda Bir Cinayet*- (1913); Ebü'l-Burhan Nedim, *Bir Çapkının Hikâyesi* (1910); Ebü's-Süreyya Sami, *Kanatlı Araba* (1913), *Kamelyanın Ölümü* (1913), *Yanmış Adam* (1913), *Sessiz Tabanca* (1914), *Ölü* (1914), *Mavi Göz* (1914), *Körebe* (1914), *Kara Kâtil* (1914), *İskeletler Arasında* (1914), *Boyacı* (1914); Edhem Nejad, *Çiftlik Müdürü* (1912), *Yiğit Türkler* (1912); *Ekrem Sacide* (1911), E[krem] Ali, *Gece Kuşları* (1914), *Kanlı Zifaf* (1914), Emine Semiye (binti Cevdet), *Sefalet* (1908); Enis Avni (Aka Gündüz) *Zifaf Hatırası* (1914), *Odalığın Defteri* (1914), Katırcıoğlu-*Avcı Mehmet Devrinde*- (1916); Fatma Âliye Hanım, *Enîn* (1910); Fazlı Necip, *Menfî* (1909), *Dehşetler İçinde* (1909-1910, üç cilt), *Küçük Hanım* (1910); H. Remzi Vodinalı, *Sevdayı Medfûn Yahud Safahat-ı İstibdad* (1911); Hakkı Senih, *Hadiye Boşandıktan Sonra* (1914); Hâlit Ziya [Uşaklıgil], *Nesl-i Ahir* (1908-1909 tefrika tamamlanmıyor), Halide Edib [Adıvar], *Heyula* (tefrika 1908), *Raik'in Annesi* (tefrika 1909), *Seviye Talip* (1910), *Handan* (1913), *Yeni Turan* (1913), Son Eseri (tefrika 1913), *Mev'ud Hüküm* (1918); Hâlil Zihni Giridli, *Nezihe* (1914), *Seniha* (1914); Hasan Bahri [Şövalye], *Telefonla Muaşaka-20 Asır*-(1911), *Kralların Sefahati* (1915), *Mısır Güzeli* (1915), *Tango Yüzünden* (1916); Hasan Nadir, *Bir Hafiye Ailesi Yahut Mazlum-ı İstibdat* (1910); Hasan Vaizzade, *Hamiyetli Bir Genç* (1910); Hayriye Melek (Tunç), *Zühre-i Elem* (1910); Hüseyin Hüsnü, *İki Hemşirenin Serencâmı Yahut Mücadele-i Aşk* (1916); Hüseyin Kâmi (Kâşif Dehrî takma adıyla), *Mecnune* (1912) adında zeyli var, *Mazlume* (1916); Hüseyin Rahmi [Gürpınar], *Şıpsevdi* (1911), *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* (1912), *Sevda Peşinde* (1912), *Cadı* (1914), *Gulya-*

bani (1914), G.R. Beyoğlu Alemi; *İrfan*, *Matmazel Anjel* (1914); İsmail Hikmet [Ertaylan], *Vuslat-ı Memnua* (1908); İzzet Melih Devrim, *Tezat* (1912), *Sermed* (1918); İzzet Ulvi, *Son Mektuplar* (1916); Lemi Nihad, *Uçurumlarda* (1914); M. Alişan, *Azgın* (1912), *Baskın* (1914), *Firavunun Cariyeleri* (1914), *Görümce Hanım* (1914), *Kadınların Aradığı* (1914), *Kaynana Çenesi* (1914), *Kurban* (1914), *Mısırlı Hanım* (1914), *Sevdâ Perisi* (1914), *Uryan* (1914); M. Ekrem, *Aşka Doğru* (1912). (Gündüz 1997).

1. Batılılaşma ile yerli olanın karşılaşması

Yenileşme Dönemi, özellikle de II. Meşrutiyet sonrası Türk edebiyatı; aynı yıllarda bütünüyle Türk kültür hayatı ve yaşama tarzında görülen, kaynağını da iki farklı medeniyete ait değer hükümlerinin karşılaşmasından alan hâlden şikâyet psikolojisi ve değişme arzusu ile bunlardan hareketle bazı teklifler etrafında ele alınabilir. Sözü edilen şikâyet psikolojisi ve değişme arzusu, geniş anlamıyla kültür ve edebiyat alanında yeni arayışları davet eder; ancak şikâyet psikolojisi hâli şekillendiren ananevi yaşama tarzına ve bu tarza vücut veren alışılmış değerler ile değişme adına, Batı'da hoş karşılanmayan gerçek anlamda belli bir kültür birikiminden mahrum normdan sapmalara yöneliktir. Değişme arzusu, Batı'yı model alma, Batılı zevk, anlayış ve değerler bütünüyle hayatı yeniden düzenleme istek ve iradesi olarak karşımıza çıkar. İleri sürülen teklifler ise, XIX. yüzyıl sonlarında sözü edilen 'mutavassıt' zevk ve anlayışta ihtiyaç duyulan; ama sanat eserleriyle yeterli biçimde dikkatlere sunulamayan Doğu ve Batı'dan alınan unsurlardan hareketle yeni bir terkibe ulaşma endişesi ve gayreti etrafında değerlendirilebilecek cinstendir. Romanda şikâyet psikolojisi, değişme arzusu ve yeni teklifler sunma gayretlerinde derece farkıyla Batılı bir dikkat ve zihniyetin varlığı kuvvetle hissedilir. Zira XVIII. yüzyılda başlayıp Tanzimat Döneminde siyasi ve sosyal şartların da yardımıyla, hayata ve insana hâkim olma iddiasıyla âdeta her gün gelişip zenginleşen Batılılaşma irade ve isteği karşısında yaşama tarzını ve bu yaşama tarzına ait kalıpları bulur. Bunlardan birincisi dinamik, ikincisi statik durumdadır. Bunun için XX. yüzyıl başlarında Türk aydını okuduğu eserler, sürdürdüğü hayat ve ideal olarak gördüğü yaşama tarzıyla, çok defa esasını ve mahiyetini pek de iyi bilmediği, Batı medeniyetine bağlıdır. Zira döneme ait dinamizm buna zemin hazırlamaktadır. Çünkü bazı istisnalar dışında tarih şuuruyla kendisini değerlendirecek aydın kitlesinden söz etmek güçtür. Ayrıca bu aydınlar için halk da henüz yalnızca varlığından söz edilen bir kitle durumundadır. Halkı zamanın akışı içinde tarihî bir çerçeveye yerleştirecek fikrî dikkat ve hissî duyarlılık her sahada sesini henüz duyurmaya başlamıştır; ama romancıların da içinde yer aldığı aydınların büyük bir kısmında Batı'ya benzeme arzusu da hayatı düzenleyen üstün değerlerin merkezinde bulunmakta-

dır. Hatta "yeniden doğma" ruh hâline benzer bir sosyo-psikolojik hâl içinde her türlü gelişme ve yenileşme gayretiyle kendisine Batı'dan model aramakta veya kendisine Batılı modellerin aydınlığında bakmaktadır. Ama mekân, renk, koku ve nefesiyle İmparatorluktan arta kalan zevk ve anlayışı yaşatmakta, zaman ise ümmet zihniyetinden millet dönemine geçiş sancılarını hissettirmektedir. Bu ortamda iki medeniyet dairesine has değerler çatışması; siyasi olayların da yardımıyla, millî kimlik arama gayretlerinin hız ve şuur kazanmasına zemin hazırlamakta, hatta imkân vermektedir. Bu çatışmada müspet ilimlerin kaynağı, teknolojinin tezgâhı ve mekânı olarak gösterilen ve kabul edilen Batı, yalnızca sahip olduğu ve sunduğu maddi imkânlarla değil, değerler bütünüyle de cazip görünür. Bu manada Batılılaşma, varlığımızı idrak etmenin ve sürdürmenin temel şartlarından biri olarak görülür; çünkü Batı'nın güzelliklerini, ilmini, fennini, yükselme ve gelişme kaidelerini benimsemeden, bunların mahiyetini incelemeden millet hâline gelmek ve millet hâlinde yaşamak mümkün değildir. Zaten hiçbir romanda yukarda sayılan hususların alınmasına itiraz edilmez. Bunlar zamanın gereği olarak kabul edilir. Hüseyin Rahmi'nin *Şıpsevdi* (1911) romanında Batılıları "deccallik"le suçlayan mahalle kadınları bile "...bizimkilerin aklı işe bir türlü Frenkler kadar eremiyor." (Gürpınar 1911: 22) cümlesiyle Batı'dan alınacak asli unsuru sezdirirler. Bu, iş terbiyesi ve ahlakıdır; kişinin iradesiyle hayatını düzenleme isteğidir. Moralızade Nazmi Fuat'ın *Bedia* (1914) romanında William James Grand adlı kahraman çevresinde Batılı insanın özellikleri anlatılmaktadır. Bunlar akılcılık, kendine güven, soğukkanlılık, ihtimale yer vermeyecek ölçüde teferruat üzerinde önceden düşünme, tedbirli olma ve faydacılık gibi vasıflardır. Ayrıca Batılı insanın, insanlar arası ilişkilerinde ortak fayda endişesinin hâkim olduğu belirtilir. Reşat Nuri'nin *Harabelerin Çiçeği* (1918) adlı eserinde, yüzü yandığı için son derece çirkinleşen Süleyman Kemal'e insanca yaklaşan tek kişi Fransız uyruklu kimya öğretmenidir. Bu öğretmen sayesinde Süleyman hayata bağlanır ve Fransa'da tıp öğrenimini tamamlar. Böylece Batılıların dış görünüşten ziyade insanların zekâ ve kabiliyetlerine önem verdikleri ifade edilir. Vodinalı H. Remzi'nin *Sevdayı Medfun* (1911) adlı romanında da İsmet Rebi'nin dikkatiyle Londra anlatılmakta; demokrasinin beşiği olan bu şehirde, otellerin düzenli ve bakımlı olduğu hatırlatılmaktadır. Halide Edib'in romanlarının hemen hepsinde de o dönemde Batı'ya has tertip ve düzenden, gelişmiş şehircilikten, insanlar arasındaki iş bölümünden ve medeni ilişkilerden, başta müzik olmak üzere Batılı zevk ve anlayışla gelişmiş güzel sanatlardan hayranlıkla söz edilir. Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi* (1914) adlı romanında da kadın kahraman Pervin çevresinde ve Pervin'in dikkatiyle Batı'nın üstünlükleri dile getirilir. Bekir Fahri'nin *Jönler*'inde (1910) de çeşitli yönleriyle Batı hayranlığı ve takdirkârlığının ifade edildiğini görürüz.

Ayrıca Doğu-Batı çatışmasının ele alındığı romanlarda duygusallığı, iradesizliği ve hayalperestliği temsil eden tiplerin karşısında, hayatını aklı ve iradesiyle düzenleyen, duygularıyla iş hayatını birbirinden ayıran, dikkati dış dünyaya yönelik, kendine güveni olan, çevresindekileri tesiri altına alabilen, ölçülü ve kişiliği ile bütünleşen, zevkleriyle Batılı tipler yer alır. Böylece de Batılı hayat tarzı, bir bakıma ulaşılması gereken ideal olarak gösterilir. Mahmut Sadık'ın *Tekâmül*'ünde (1912) Şefik Bey ile Cesi Clifford arasındaki ilişki, yukarda belirtilen hususları, en iyi biçimde gözler önüne sermektedir. "Şark'ın sevdâ-yı hayâl- perverânesine bigâne" (50) kadın yalnızca aşkı düşünen Şefik'e hitaben söylediği "...size aşk ve sevdadan başka bir şeyden bahsetmemeli. Size hoş görünmek için büsbütün hissiyat ve temeyyülât-ı kalbiyyeyi haysiyet-i nisvâniyeyi de pâymâl ederek önünüze saçıvermeli." (64) cümleleri ile Batılı insanı temsil etmektedir.

Adil Nami'nin *Nurhayat* (1912) adlı romanında Ziya etrafında yukarıda sözü edilen Doğu ve Batı'ya ait değerler karşı karşıya getirilir. Madam Döpero ile karşılaşmadan önceki Ziya ile sonraki Ziya birbirinden farklıdır. Birincisi bizdeki yanlış Batılılaşmanın örneği durumunda, ikincisi gerçek anlamda Batılı bir insanın özelliklerini dikkatlere sunmaktadır.

Romanların hemen hepsinde pozitivist dikkat, tavır ve anlayıştan süzülerek gelen bir bakış tarzı; olayları sebep-netice ilişkisiyle açıklamaya, eğitim ve sosyal çevre ile kahramanın kişiliğini, davranışlarını ve ilişkilerini belirlemeye önemli ölçüde hizmet eder. Romanların dünyasında insanın kendisini tarihî bir varlık olarak ele alıp değerlendirme gayreti, psikolojik ve sosyal problemleri anlama ve çözme çabası, geleceği hazırlama endişe ve gayretleri arkasında değişik kanallarla Batı felsefesinden gelen unsurların tesirleri kuvvetle sezilmektedir. Ancak devre hâkim, Batılı bir felsefi sistemden söz etmek mümkün değildir. Pozitivist tavır ve dikkat etrafında farklı düşüncelerin birlikte tesiri, bunalım dönemlerine has, çok sorulu ve çok yönlü arayışa zemin hazırlamıştır. Bu hususu en iyi ortaya koyan iki eserden birincisi Şehbenderzâde Ahmed Hilmi'nin *A'mâk-ı Hayal*; ikincisi ise Celal Nuri'nin *Perviz* (1916) adlı romanıdır. *A'mâk-ı Hayâl* bütünüyle tasavvufi duyuş ve düşünce tarzını esas alır. Eser, Batılılaşmaya karşı tavır üzerine kurulmuştur. Materyalizm karşısında idealizmi savunmaktadır, denilebilir. Ancak tasavvufi konulara Batılı bir hassasiyet ve dikkatle yaklaşıldığı, farklı iki medeniyet karşılaşmasının hazırladığı bunalımdan çıkış yolları arandığı gözden uzak tutulmamalıdır.

Aynı problem Celal Nuri'nin *Perviz*'inde materyalist bir dikkatle ele alınmıştır. Romanda ilahî güce sahip insanın kan ve sinirden oluşan bir maddeye dönüşü anlatılır. Sınırsız güç ve hâkimiyetle mutluluğa ulaşamayan *Perviz*; maddi dünyanın arzu, istek ve güçlüklerinde mutluğu arar. Perviz-Ehrimen ilişkisi çevresinde iyi ve kötünün ebedî mücadelesi anlatılır. Eserde, *Perviz*'in şahsında hiç-hep tezadı materyalist bir dikkatle ifade edilir.

Her iki eserde de ontolojik problemler (varlık problemleri) ele alınmıştır. Birincisinde idealizm, ikincisinde materyalizm hareket noktasıdır. XX. yüzyıl başlarında bu iki kutup arasında yer alan düşünce yelpazesinin romanlara aksettiğini söylemek hata olmaz.

Bu yelpaze içinde en çok rağbet edilen ise, pozitivist dikkat ve tavırdır. Halide Edib'in *Mev'ud Hüküm*'ünde Kasım Şinasi; insanları et, kan ve kemikten ibaret gördüğünü söylerken dönemin bir kısım aydınının düşüncesini ifade eder. Hüseyin Rahmi'nin başta *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* (1912) olmak üzere, romanlarında da aynı anlayışın varlığını kuvvetle hissetmekteyiz. O; aşk, evlilik ve ahlak konularına da bu anlayışın hazırladığı perspektiften yaklaşır. *Şıpsevdi* romanında aşçı ile uşağın sevişmesini gören Meftun Bey, bu gözlemini kendi kendine şöyle değerlendirir; "Tabiat kanunu öyle şiddetli zorlayıcıdır ki, kanunlarının gereğine her şeyi uydurur, boyun eğdirir." (162)

Romanlarda ev tefrişi, kadın ve erkek kıyafeti, eğlence hayatı ile ilgili satırlar dönemin aristokrat ve aydın zümresinin zevkini yansıtır. Bu konularda, başta Fransa olmak üzere Batı ülkelerinin model alındığı açıkça ifade edilmektedir. Böyle bir muhitte Batı musikisinin unutulması mümkün değildir. Halide Edib'in kahramanlarının ekserisi, özellikle de kadınlar Batı musikisinden zevk alacak tarzda yetişmişlerdir. Bazen ev tefrişleriyle ilgili tasvirlerde de piyano hiç unutulmaz. Musikiye resim zevki eşlik eder.

Bu konuda devrin zevkini Halide Edib'in romanları yanında, Fatma Âliye'nin *Enîn*'i (1910) de çok açık ve güzel aksettirmektedir.

Moralızade Vassaf Kadri, *Ölüm Habercileri* (1914) romanında, Batı'da sürdürülen hayatı taklidin Sultan Aziz döneminde âdeta resmîkabul gördüğü; devlet ricalinde yer alan insanların bu yaşama tarzına iltifat ettiği ve karıştığı ifade edilmektedir. Batı medeniyetini anlamak için gerçekleşmesi gereken araştırma ve inceleme yerine Batı'da görülen eğlence hayatının taklit edildiği, borç alınan paralarla eğlenildiği... Bu dönem romanlarında kendi asli değerlerinden kopmuş veya kopmayı medenilik zannetmiş kişilerin, mirasyedi durumunda oldukları veya başkalarının paralarıyla hayatlarını sürdürdükleri dikkati çekmektedir. Bunlar alafranga görünmek adına her şeye katlanmaktan çekinmezler. Bunun için bunlara "alafranga görünmek uğruna bozulmuş tipler" demek yerinde olur. Tanzimat sonrasında açılan Batılı okullar ve Beyoğlu çevresi bu tipin yaygınlaşmasını kolaylaştırır. Sultan Aziz tarafından teşvik edilen Fransız hayranlığı, rical konakları, devrin aristokrat aileleri kanalıyla halka yayılma istidadı gösterir. Vassaf Kadri'nin romanında söz konusu tipin doğuşu, beslendiği çevreler ve yayılma psikolojisi çok iyi hikâye edilmektedir.

II. Meşrutiyet'ten sonra yazılan birçok romanda bu tipler Doğu-Batı, alaturka-alafranga, eski-yeni çatışması etrafında yer alırlar. Bu temel çatış-

malar çevresinde onların dünyaya, hayata, insana bakış tarzlarındaki tutarsızlık, eğitimlerindeki köksüzlük, zevklerindeki basitlik, tercihlerindeki yersizlik, anlayışlarındaki mantıksızlık, davranışlarındaki aşırılık, bilgilerindeki temelsizlik sosyal hicve imkân verecek biçimde anlatılır. Zaten toplumda söz konusu tipin karşısında yer alan her türlü gelişme fikrine kapalı, bir değerlendirmeye tabi tutmadan geçmişi hâlde yaşayan, gelecek endişesi olmayan "yobaz tipi" hazırdır. Birincisine yozlaşmış insan veya "züppe tipi" dersek; bunun karşısında "yobaz tipi" yer alır. Her ikisi de normdan sapmanın mahsulüdür. Romanlarda genellikle bunlar tenkit edilir; mahallî hayatın şartlarını da dikkate alan, kaynağını bilgi ve akli faaliyetten alan çağdaşlaşma desteklenir. Böylece âdeta bize has "yeni insan" ve bu insanın sahip olması gereken değerler aranır.

Yozlaşmış, yabancılaşmış insan veya kısaca "züppe" tipinin en belirgin örneklerinden biriyle Hüseyin Rahmi'nin *Şıpsevdi* romanında karşılaşırız. Bu, Meftun Bey'dir. Yazar, eserinin başında Batı'yı anlamaya gayret gösteren gençleri takdir ettiğini belirttikten sonra, Meftun Bey hakkında şunları söyler:

> "Bu romandaki kahramanımız işte bu zorunluluğu zevzeklikle, hoppalıkla, bilgisizlikle karıştırıp Batı'nın olgunluklarından gerçekte hiçbir nasibi yokken Frenklerin kendilerinin de pek hoş karşılamadıkları birtakım garip ve şatafatlı âdetleri burada yaymak isteyenlerden, bilgisizliği, aşırıcılığı dolayısıyla alafranganın faydalarını da zararlı tanıtmaya sebep olanlardan, hatta alafrangada bulunmayan tuhaflıkları burada icaba yeltenenlerden biridir." (8-9)

Zaten romanda Meftun; Batı hakkında işittiklerini gerçek sanan, millî olan her şeye karşı çıkan, ciddi bir öğrenim görmeyi başaramayan, adi anlamda sokağı medeniyetin özü olarak kabul eden biridir. O, bu hâliyle her konuda hüküm vermekten, çevresindekilere yol göstermekten de geri durmaz.

Halide Edib'in eserlerinde de Meftun'u hatırlatan tiplerle karşılaşmaktayız: *Son Eseri*'ndeki (1919) Mediha, *Raik'in Annesi*'ndeki Necibe ve Rauf; Mev'ud Hüküm'deki Rıfat Bey böyledir. Kasım Şinasi'nin amcası Rıfat Bey'e bakışı ve onu değerlendirişi, gerçek aydınla Meftun Bey tipine mensup insanlar arasındaki farkı ortaya koyacak cinstendir.

Ahmet Mithat Efendi'nin Jön Türk (1910) romanında; âdeta *Şıpsevdi*'deki Meftun'un kadın kimliğinde karşımıza çıktığını görürüz. Bu, Ceylan adlı kız, alafranga bir ailenin tek kızı olarak dünyaya gelir. Babası Kâzım Bey, Meftunvari hayatın şartlarını ve görüşünü benimseyen, Batı kültüründen mahrum, imkânları olan biridir. Kızına Fransız mürebbiyeleri ve rakkaselerinden dil dersleri aldırtır, son derece serbest yetişmesini sağlar. Ceylan, kadın-erkek ilişkisinde bugün bile yadırganacak ölçüde serbest fikirdedir. Kendisini hiçbir ahlak kaidesiyle sınırlamaz. Eserde, kızının evlenmeden

hamile kaldığını öğrenen Kâzım Bey'in şu sözleri Ceylan tipinin yetişme tarzı ve akıbeti hakkında bilgi verir:

> "Ceylân sen kendin için bir belâ, bir musibet olarak yetişmiş bir kız çıktın. (...) Keşke seni o daireye hiç yaklaştırmasa idim. Allah bizim belâmızı o melun alafranga yüzünden vermek için çeşm-i basiretimizi bağlamış da... Kızım orada alafranga terbiye alıyor diye beni sevindirmiş, şimdi kan ağlatıyor. Evet kendin için bir belâ, bir musibet olmak üzere yetişmiş bir kız çıktın. Fakat musibet yalnız kendinde kalmadı." (96)

Böylece söz konusu tipteki insanların hem kendi hayatlarını mahvettikleri hem de yakınlarını utandırdıkları ve üzdükleri ortaya konur.

Hâlide Edib'in *Seviye Talip* romanında Numan'ın düğün töreni dolayısıyla yapılan toplantıda, salonu dolduran "züppeler"in tavır, hareket ve konuşmaları Fahir Bey'in dikkati ile tespit edilerek bunların tabiilikten uzak olduğu belirtilir.

Celal Nuri'nin *Ahir Zaman*'ında da, başta romanın birinci derece kahramanı Ecmel olmak üzere, eserin şahıs kadrosunu oluşturan insanların birçoğu köksüz, kültürsüz ve hatta zevksiz grup içinde düşünülecek cinstendir.

Vassaf Kadri'nin *Meçhul Konak*, Ahmet Reşat'ın *Melahat*, R. Adil Nami'nin *Balodan Sonra*, Emine Semiye'nin *Sefalet* adlı eserleri gibi bu dönemde yazılmış birçok romanda yanlış ve eksik Batılılaşmanın, daha yerinde bir ifadeyle Batılılaşma hevesinin ortaya çıkardığı tiplerden söz edilmektedir.

Batı kültür ve medeniyetini tanıyan; ama kendi milliyetlerini ve mensubu bulunduğu toplumun değerlerini unutmayan roman kahramanları, yeni insanın modeli hüviyetiyle karşımıza çıkarlar. Bunların başında Halide Edib'in üzerinde durduğumuz dönemde kaleme aldığı eserlerindeki kahramanlar gelir.

Yeni Turan'ın idealist kişileri, Batı medeniyetinin asli unsuru olan akli faali- yeti, iş disiplinini, problemler üzerinde düşünmeyi, şartlarla mücadeleyi, millî kültürün potasında yoğurarak bize has bir sisteme ulaşmayı denerler. Bunlar, Batılı bir dikkatle kendi imkânlarını değerlendirme gayretinin temsilcileridir. Müfide Ferid'in *Aydemir*'inde de Deniz-Nevin Hânım ilişkisi çevresinde, yeni insanın sahip olması gereken değerlerin kaynakları sezdirilir. Bu faaliyet, Batılı bir dikkatle Doğu kültürünün asli kaynaklarına yönelme ile başlar. Şehbenderzade Ahmed Hilmi'nin *A'mâk-ı Hayal*'inde de gelecek endişesi, şuurlu ve planlı çalışma gayretiyle birlikte verilir. İzzet Melih'in *Tezad*'ında Naşit, Batum'un Rusya'ya ilhakı dolayısıyla düzenlenen baloda, bir Rus subayının Türkleri aşağılayan konuşmasından sonra, Miliça'ya olan aşkının yersizliğini hisseder ve kendine gelir. Aynı kahramanın muhayyilesinde ki modern Türkiye'ye ait çizgiler de yeni insanın doğuşunu haber verir mahiyettedir.

Halide Edib'in bu dönemde kaleme aldığı eserlerindeki kahramanları, yeni bir yüksek sosyetenin, yeni bir aristokrat grubun yaşama tarzına has özellikleri aksettirirler. Handan, Nâzım, Neriman Refik, *Son Eseri*'ndeki Kâmuran başta olmak üzere Asım, Mediha, Münevver ve Ferudun Hikmet, *Mev'ud Hüküm*'deki Kasım Şinasi, *Raik'in Annesi*'ndeki Refika ve babası, Seviye Talip'teki Fahir yeni, modern ve bize has bir yüksek sosyetenin farklı yönlerini aksettirmekle vazifeli insanlar olarak değerlendirmeye müsaittirler. Hemen hepsi derece farkıyla, yüklendikleri görevin önemini bilmekte; yeni bir yaşama tarzına vücut verme yolunda kendi hayat düzenleri içinde faaliyet göstermektedirler.

Fazlı Necip'in *Küçük Hanım* romanındaki Canan, hem Batı'dan gelen yenilikleri benimser, hem de millî değerlere sahip çıkar. Ahmet Mithat Efendi *Jöntürk* romanında Nurullah'ın şahsında, XIX. yüzyılda Rakım Efendi vasıtasıyla ortaya koyduğu dikkatini sürdürür.

Birçok romanda yukarıda özellikleri belirtilen, örnekleri verilen tip çevresinde ele alınabilecek şahıslarla karşılaşmaktayız. Bunların hepsinin birlikte ifade ettiği bir gerçek vardır. Bu da bize has değerlerden ve duyuş tarzından hareketle Batı kültüründen ve orada gelişen tecrübe edilen bilgilerden de yararlanarak yeni bir yaşama modeli ortaya koyma ihtiyacıdır.

Görülüyor ki; Batılılaşma ile yerli olanın karşılaşması teması eğitimlerindeki köksüzlük, zevklerindeki basitlik, hayat karşısındaki tercihlerinde isabetsizlik, davranışlarındaki aşırılıkla tanınan "züppe" tipi ile yobaz tipi çevresinde ele alınmıştır. Bu çatışma hem sosyal hicve imkân hazırlar; hem de zamanın ihtiyaç duyduğu insan tipinin özelliklerini sezdirir. Bu, yeni ve idealist insandır; hem Batı medeniyetinin getirdiği yeniliklere açıktır hem de Türk toplumunun değerlerine saygılıdır.

Yukarıda her üç tipi temsil eden örneklerden söz ettik. Öyleyse üzerinde durduğumuz tema bu tipleri beraberinde getirmektedir. Romanların yapısını da, realist roman tekniği çerçevesinde bu çatışmalar belirlemektedir. Üzerinde durulan karşılaşma veya çatışma, dönemin zihniyetini ortaya koymakta; sürdürülen hayatın arayışlarını ifade etmektedir. Millet hâlinde yaşama iradesi ve heyecanı çevresinde oluşan edebiyata, Millî edebiyat denildiği hatırlanırsa sözü edilen tip ve temaların önemi ve değeri daha iyi anlaşılır. Ayrıca millet hâlinde yaşama iradesi ve heyecanının birkaç eserde değil, birçok romanda dile getirildiği söylenebilir. Söz konusu edebî metinlerin, Cumhuriyeti, kuran iradeyi hazırlamakta rol sahibi olduğunu söylemek de iddia olmaz. Zaten bu tema ve tipler, Cumhuriyet sonrasında da işlenerek zenginleşecektir. Öyleyse 1910'dan sonra romancılığımız; Cumhuriyet sonrası romancılığımızı da üzerinde durdukları tema, tipler ve romanlardaki olay örgüsü bakımlarından hazırlar.

2. Sosyal yapıda bozulma

II. Meşrutiyet sonrasında bazı romancılar, devletin zayıflığından kaynaklanan geniş boyutlu bir sosyal düzensizliği tarihî romana has anlatma tarzı içinde ele alırlar. Aka Gündüz'ün *Katırcıoğlu*, Fazlı Necip'in *Dehşetler İçinde*, Moralızade Vassaf Kadri'nin *Ölüm Habercileri* ve *Yetimenin Kabri*, Orhan Mithat'ın *Kanlı Muaşaka* gibi eserlerinde, bu sosyal düzensizlik tarihî perspektiften ele alınır. Bu eserlerde ortak yön romanların derin yapısında gizlidir. Ortada üstün iradenin, yani devletin koruyucu ve düzenleyici gücünden mahrum, kendi kaderine terkedilmiş halk vardır; onun mal, can ve namus emniyeti yoktur. Zira üstün irade, kendi içine kapanmış ve zayıflamıştır. Bu zayıflık, devleti korumak ve genişletmekle görevli yeniçerilerin her türlü kötülüğün altından çıkmasına zemin hazırlar. İstanbul dışında devletin gücünü temsil eden ve halkı haksızlıklardan koruması gereken ayanlar; mevkilerini ve fonksiyonlarını kötüye kullanarak halka zulmetmekte, onları ezmektedir. İstanbul'daki idareciler de, şaşaalı hayatlarını sürdürmek pahasına her türlü ahlaksızlığa değişik tarzda iştirak ederler. Bütün bunlar hem devlet otoritesinin zayıflığından kaynaklanır, hem de mevcudu daha da zayıflatır. Bu hâl taşrada eşkıyaların ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Böylece halk ile yukarıda sayılan güç odakları arasında bir çatışma ortaya çıkar. Bu güç odakları bazen devlet adına, bazen kendi adına halktan para alır. Halk devamlı olarak ezilmişlik içinde ömrünü sürdürmektedir. Sözü edilen güç odakları ise, şaşaalı yaşayışları için devamlı alan, arayan ve korku salan merkezlerdir. Üstün iradenin kendisine has koruyucu ve kollayıcı otoritesinin yerini korku almıştır. Halk çaresiz, güç odakları ise zalimlikte birleşmiştir.

Katırcıoğlu adlı eserde, III. Mehmet zamanında eşkıya ve yönetimden gelen baskı ve korkular altında kendi kabuğuna çekilen halkın hâli, eşkıyanın zulmü hikâye edilir. *Dehşetler İçinde* adlı romanda devlet gücünü temsil eden ayanlar, eşkıyanın yerini alır. Katırcıoğlu adlı eşkıya, Seydişehir ve Alaşehir çevresinde halkın mal, can, namus emniyetini bozar; haksızlık soygun ve katliamlarla çevreye hâkim olur. Herkes korku içinde eşkıyaya boyun eğer. Bütün bunlardan sonra, romanın dünyasında Katırcıoğlu adlı eşkıyayı sancak beyi olarak görevlendirme yoluyla problemi çözdüğünü zanneden idareye, halkın güvenmesi mümkün değildir.

Görülüyor ki halk Anadolu'da çaresizdir. Eşkıyanın merhametine terk edilmiştir. Halkı düşünmesi ve koruması gerekenler, İstanbul'da zevk ve sefa içinde yaşamaktadır. III. Mehmet zamanında Katırcıoğlu-halk-yönetim arasındaki bu ilişkiler devlet düzenindeki bozukluğu ifade eder. Eşkıya halkı ezmekte, devlet eşkıyayı mükâfatlandırmakta, eşkıya üzerine gidenler değişik şekillerde katledilmektedir. Eşkıya ile halkın arasındaki ilişkinin adı zulümdür. Mazlum olan halk, kendi dünyasına terk edilmişliğin çaresizliği ile vermekte; idare bu zulmü âdeta desteklemektedir. Bu düzensizlik

zamanın akışına paralel olarak gelişecek, Abdülhamit döneminde eşkıya farklı adlar altında İstanbul'a da hâkim olacaktır. Her zaman ezilen halk ve halkı düşünen, ondan yana olan idealistlerdir.

Ölüm Habercileri, *Müsebbib* ve *İsyan* gibi romanlarda aynı temel ilişkinin ve bu ilişkinin dikkatlere sunduğu, olması gereken ile mevcut olan arasındaki çatışmanın etrafında sosyal hayatta sürdürülen düzensizlik çevresinde yönetim-halk-eşkıya karşılaşması anlatılır. Zaman zaman bu düzensizliğin gerçek suçlusunun padişah olduğu da ifade edilir. Zira bu dönemde yazılan romanların dünyasında son iki yüzyıl içinde halkın devlete ve dolayısıyla onun adına görev yapan insanlara güveni kalmamış, saygıdan kaynaklanan bağlılığın yerini korku, zulüm endişesi, farklı seviye ve şekillerde gerçekleştirilen baskının sebep olduğu yılgınlık psikolojisi almıştır.

3. Devlet düzeninde bozulma

Bu dönemde yazılan romanların bir kısmında devlet düzenindeki bozulmanın halkın yaşama tarzına yansıması çeşitli yönleriyle ele alınır. Hüseyin Rahmi'nin *Şıpsevdi* romanının girişinde, Batı karşısında geriliğimiz vurgulanır; yazar tarafından XX. yüzyıl başlarında Osmanlı Devleti Avrupa ülkeleriyle mukayese edilir, devletin geriliğinin sebebinin basiretsiz idareciler olduğu belirtilir. Aynı yazarın *Cadı* adlı romanındaki şu cümleler Batı ve Batılı insan karşısındaki tavrımızı ifade etmesi bakımından önemlidir: "Bu memlekette muazzez ve muvaffak yaşamak için Türk'ten gayrı bir şey olmak lazım geliyor. (...) Her birimiz pek sebebini bilmeyerek bu milel-i ecnebiyeden birinin tarafdarı, gafilâne meddâhı, mürevvic-i matlûbuyuz." (s.157). Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi* romanında, roman kahramanı Mehmet Behiç, sanatta, ticarette, siyasette, idare tarzında Batı'dan geri kaldığımızı ifade ettikten sonra sözlerine "âlem-i ilimde ve fende bir keşifte mi bulunduk; altı yüz bu kadar senedir ne keşfettik?" (s. 88) sorularını sorar, geçmişle övünmenin manasızlığı üzerinde durur, medeniyetin fütûhatla değil, keşifle gelişeceğini söyler. Fazlı Necip'in *Dehşetler İçinde* adlı romanı Osmanlı Devleti'nin durumunu ele alır. Padişahların çaresizliği, sadrazam, vezir, seyhülislâm, ilim adamı gibi mevkilerde bulunanların millî menfaatlerden çok kendi menfaatlerini gözettikleri hikâye edilir. Devlet içi entrikalar ve rüşvetle sürdürülen zengin konak hayatının iç yüzü anlatılır. Bu anlayışın İstanbul dışına nasıl yansıdığı üzerinde durulur. Devlet-i Âliye'nin dış politikada prensip koymaktaki güçlükleri sergilenir. Yine Fazlı Necip'in *Küçük Hanım* adlı eserinde, devleti idareyle görevli yüksek seviyedeki bürokratların, paşaların çocukları ve yakınlarının "şevketmeâb Efendi'nin lütf u âtıfetleri"yle yüksek maaşlarla memuriyetlere tayin edildikleri, aldıkları aylıklarla Beyoğlu'nda yahut Avrupa'da sefahat âlemlerinde ömür sürdükleri ifade edilir. *Küçük Hanım*'daki Zekai ve İbrahim Paşalar; R. Adil

Nami'nin *Nurhayat* adlı eserindeki Ruhi Paşa, Ali Kemâl'in *Fetret*'indeki Neriman Paşa; Celal Nuri'nin *Merhume* adlı romanındaki Cafer Paşa, Abdülhamit döneminin idarecilerindendirler. Bunlar, görevli oldukları vilayetlerde edindikleri servetlerle İstanbul'un güzel yerlerinde konak ve yalılar yaptırırlar. Bu mekânlar her türlü ahlaksızlığa sahne olan yerlerdir.

Yukarıda adı geçen romanlardan *Merhume*'nin kahramanı Cafer Paşa, Osmanlı Devleti'nin sosyal ve idari müesseselerinin nasıl bozulduğunu çok iyi ortaya koyan bir tiptir. Cafer Paşa, bilgisiz; ama beceriklidir. Fransızca bilmez; ama çok iyi Fransızca bildiği söylenmektedir. Savaşa iştirak etmez; ama şehitler için İstanbul'da nutuk atar. Irk, din, dil, milliyet farkı gözetmeden her türlü eğlenceye katılır, ölçüsüz para harcar. Etrafında her zaman bir dalkavuk grubu vardır. Bunların bir kısmı Beyoğlu çevresinde Türkçe konuşmaktan utanan; ama yerine göre vatanperver olduklarını söyleyen insanlardır. Mısır'da hile ile ele geçirdiği pamuk tarlalarından edinilen paralarla Cafer Paşa yalnız İstanbul'da sefahat hayatı sürdürmekle kalmaz, âlemlerini Paris'in Monmastır semtine de taşır.

Mehmed Celal'in İsyan, Fazlı Necip'in *Menfî* romanlarında II. Abdülhamit devrinde rüşvet, adam kayırma gibi hâllere, baskı, zulüm ve hafiye korkusu eşlik eder. Hafiyeler ve dâhiliye zaptiyelerinin hedefleri söz konusu romanlara göre hürriyetperver gençlerdir.

Hüseyin Rahmi'nin Sevda Peşinde adlı eserinde de karakolda görev yapan memurların, imam ve muhtarların rüşvet aldıkları mizahi bir ifade ile belirtilir.

Şehrin ve memleketin güvenliğini sağlamakla görevli 'Zaptiye Teşkilatı'nın hâli romanların konuları arasındadır. Vassaf Kadri'nin *Hırsız Feneri* romanı bir cinayetle başlar. Harp malulü Yüzbaşı Safvet Bey'in hamile eşi bir çete tarafından kaçırılmış, çocuğu doğurtulduktan sonra boğularak denize atılmıştır. Bu romanda emniyet görevlilerinin çalışma tarzını şu cümle özet hâlinde verir: Emniyet görevlileri "adem-i muvaffakiyet gösterdiği şeyleri seyreylemek emniyetini bu husûsta da izhar eylemiş." (s. 67) Ölen kadının kocasını suçlayarak hadiseyi kapatmışlardır. Emniyet teşkilatındaki bozulma, Fazlı Necip'in *Menfî* adlı romanında da tutukluların dikkat ve ifadeleriyle anlatılmaktadır. Vassaf Kadri'nin *Ölüm Habercileri*'nde de bozulan sosyal kurumlar üzerinde durulur; meşruti bir hükûmetin başarılı olabilmesi, emniyet, adliye, emlak ve din işleriyle ilgili kurumların yeniden düzenlenmesine bağlanır. A. Rıfkı'nın *Hizmetçi Belası* romanı, sosyal ahlaksızlığın artmasını ve artan aile facialarını Abdülhamit devri yönetiminin zulmüne bağlar. Mithat Efendi'nin *Jöntürk* romanında dürüstlüğü ile tanınan Kâşif Efendi, XIX. yüzyıl sonları ve XX. yüzyıl başlarında adliye teşkilatındaki temel yanlışlıklardan birini "Maznûn hakkında beyân olunan fiil isbat edilmek lâzım gelmesinden ziyâde maznûnun o fiilden beraatini isbat etmesi talep olunur." (s.105) cümlesiyle ifade eder.

Celal Nuri'nin *Âhir Zaman* adlı romanı XX. yüzyıl başlarındaki sosyal yapının bazı özelliklerini dikkatlere sunar. Hüseyin Nami'nin *Kâşif Dehrî* adıyla yayımladığı *Üvey Valide* romanında, savaşın ekonomik hayattaki her türlü dengeyi alt üst ettiği, varlıklı ve namuslu ailelerin dilenmek zorunda kaldıkları; roman kahramanı Macit Efendi'nin gaz ticareti yoluyla servetini bir günde üçe katladığı hikâye edilir.

Ali Kemal'in *Fetret*'inde Selman Bey, üniversitede verdiği tarih derslerinde, üniversitenin yapılmasına maddi bakımından yardım eden Neriman Paşa'nın ferdî ve aile hayatı ile devlet adamı kişiliği arasındaki zıtlığı ortaya kor. Ali Kemal, roman kahramanı Selman Bey'e devlet adamı ahlakının, mensubu bulunduğu milletin çıkarlarını korumak amacıyla ferdî hayat için büyük kusur sayılan vefasızlık, müzevirlik, yalancılık gibi hâllerin mubah olabileceğini söyletir. Oysa bizde Neriman Paşa, insani ilişkilerinde ve ailesi içerisinde son derece ahlaklı bir insan olduğu hâlde devletin kendisine verdiği görevlerde rüşvet almaktan, hırsızlıktan ve halkı insafsızca soymaktan çekinmez.

4. Yeni yönetim arayışı düşüncesi

Yeni yönetim sistemi konusunda dikkate değer romanlardan biri, Ali Kemal'in *Fetret* adlı eseridir. Bu romanda Ali Kemal düşüncelerini Batı düşünce tarihinin gelişme seyri içinde bilen ve değerlendiren Hakan Bey ve Selman Bey adlı kahramanlarına söyletir. Selman Bey, Napolyon hakkında kanaatlerini ifade ederken, tek kişinin otoritesine bağlı yönetimlerin devam edemeyeceğini belirtir. Romanın diğer kahramanı Hakan Bey ise, siyasi inkılapları J. J. Rousseau'nun fikirlerine bağlar. Kişi ve toplum arasındaki münasebetleri görev-sorumluluk ilişkisine bağlayan sistemlerin akla uygun ve tehlikesiz olduğunu belirten Hakan Bey, bu dikkatle II. Abdülhamit yönetimini tenkit eder; hükûmetlerin kanunlar çevresinde, idare edenlerle edilenler arasında aracılık görevini üstlendiğini belirtir. Hakan Bey, kanunların kişilerin hürriyetini ve eşitliğini dikkate alarak, halkın çıkarlarını en uygun tarzda koruyacak biçimde düzenlenmesi gerektiğini ifade eder. Halkın yönetim mevkiinde bulunanları azledebilme ve sorumlu tutabilme hakkını da teslim eder. Bütün bunların da demokrasi ile gerçekleşebileceğini belirtir. Bir romandan çok makaleye has konuların bu eserde ifadesi, o yılların Türkiye'sinde bu problemlerin tartışılabildiğini, yani değer sistemindeki değişiklik gayretlerini Salman ve Hakan Bey tipleri aracılığıyla geniş kitleye yayıldığını düşündürür. Bu eserde Batı'da görülen demokratik yönetim sisteminin temel kavramlarından da söz edildiği görülür. Eser, bütünüyle fert-yönetim ilişkisini yeniden düzenleme teklifini sezdirir; hatta ortaya koyar. Bu düzenlemede ise model ve düşüncenin kaynağı Batı'dır. Yalnız teklif edilen sistem değil, eserdeki kahramanlar da Batılıdır, en azın-

dan Batı değerlerine göre hayatlarını tanzim ederler. Romana adını veren Fetret; Avrupa'da doğmuş, babası Türk, Annesi İngiliz'dir. Orta öğrenimini Paris'te yapmıştır. Babası Selman Bey'de hayatının büyük bir kısmını Avrupa'da geçirmiştir; kızıyla arkadaş gibi konuşur ve tartışır; hayata duygularıyla, inançlarıyla değil aklıyla bağlıdır. Bu sebepten de geçmişle değil, hâl ve gelecek endişesiyle meşguldür. *Fetret*'in Paris'teki hayatına da Batılı ölçüler hâkimdir. Eserin diğer kahramanlarında da benzer özellikler görülmektedir. Öyleyse teklif edilen yönetim sistemiyle eserin şahıs kadrosu uyum içindedir. Bu, yeni insan modeliyle birlikte yeni bir sistem teklifini düşünmemize sebep olur.

Halide Edib'in *Yeni Turan* romanında, yazıldığı yıllardan yirmi sene sonrasının Türkiye'si anlatılmaktadır. Bu, modern ve kendi imkânlarıyla yaşayabilen; fabrikası, zengin insanları, imar edilmiş şehir, kasaba ve köyleri olan bir Türkiye'dir. Bu, farklı fikrî hareketlerden yola çıkarak kendi benliğinde bir senteze ulaşmış bir Türkiye'dir. Eser, bu Türkiye'ye nasıl ve kiminle gidilecek sorusuna edebî türün imkânlarıyla cevap verir: Takip edilecek yol Yeni Turan ideolojisi, bu işi gerçekleştirecekler de idealist Türk aydınları ve gençleridir. Onların adları Oğuz'dur, Kaya'dır, Ertuğrul'dur, Sungur'dur. *Yeni Turan*'ın kahramanları ilhamlarını eski Türk tarihinden alırlar, tarihî zaman içinde kazanılmış üstün değerler ve din duygusuyla beslenirler, zamanın getirdiği ciddi yeniliklere açıktırlar; gösterişsiz, müşfik, fedakâr ve çalışkandırlar. Hayatın her sahasında ciddî manada millî romantik tavrın temsilcisi, birer toplum mistiğidirler. Bu kişilerin halkın arasından seçilerek, süzülerek gelmesi; gündelik hayatlarını ideallerine göre düzenlemeleri dikkate değer.

Bu idealist insanlar, parçalanmakta olan Osmanlı İmparatorluğu'nu sürdürme gayesiyle Prens Sabahattin'in ortaya attığı adem-i merkeziyet fikrine dayalı olan yeni bir yönetim sistemi etrafında faaliyet gösterirler. Eserde, Türklük bakımından merkezî idarenin zararları ortaya konur. Kahramanları merkezî idareden yana olanlar, adem-i merkeziyetçiler olmak üzere ikiye ayırmak da mümkündür. Merkeziyetçiler, Osmanlılık fikrine bağlıdırlar; adem-i merkeziyetçiler ise "Yeni Turan" ideolojisi savunucu ve uygulayıcılarıdır. Ancak burada "Yeni Turan" söz grubu, Ziya Gökalp'in "Turan" manzumesinde ifade ettiği ve ömrünün bir devresinde savunduğu Turancılık ile ilgili değildir. Eserde gaye, Osmanlı İmparatorluğu'nun azınlıklara verdiği haklar onların maddî bakımdan güçlenmesine, kültür seviyelerinin yükselmesine sebep olmuştur. Çünkü son yüzyıllarda vergi veren, askere giden kısacası devletin varlığını sürdürmesine hizmet eden Türkler, azınlıklar karşısında zayıf düşmüşlerdir. Yani devletin varlık sebebi durumundaki asli unsuru zayıflamış, güçlenen azınlıklar da milliyetçilik fikirleriyle imparatorluktan ayrılma gayretleri içine girmişlerdir. İmparatorluğun

varlığını sürdürmesi için Türkler aleyhine bozulan dengenin yeniden kurulması gerekir. Yeni Turan ideolojisi mensupları bir taraftan Türk unsurunun kuvvetlenmesine hizmet etmeyi gaye edinir, diğer taraftan da, isyan hâlinde farklı etnik gruplarla olan ortaklıktan hareketle onların imparatorluktan kopmasına engel olmaya çalışır. Bu gaye "adem-i merkeziyet" fikriyle gerçekleşecektir. Böylece Amerika'daki federatif sisteme benzer bir idare tarzı içinde "... herkes kendi vilayetinin, herkes kendi ırkının, tarlasının ve şahsının medeniyet ve terakkisinden mesul" olacaktır (s. 42). Böylece Türk unsuru, canı kanı pahasına Hristiyan tebaayı korumayacak, onlar yüzünden müdahalelere maruz kalmayacak, kendi mahallî idareleri yoluyla gelişme imkânı bulacaktır. Bu program, Oğuz'un lideri olduğu Yeni Turan Partisi'nde uygulanır. Programın gayesi, "Türk milletini yükseltmek, Türk İmparatorluğu anasır-ı muhtelifesini adem-i merkeziyet ile idare etmek" (s. 97) cümlesiyle ifade edilmektedir. Türk milletini yükseltmek için Anadolu'ya ayrı bir değer verilmesi; eğitim seferberliği ile kültür seviyesinin yükseltilmesi; çeşitli sosyal kuruluşlarla yeni ve millî bir hayatın kurulması gibi faaliyetler millî devlet fikrini düşündürecek tarzda kaleme alınmıştır.

Bütün bunlarla birlikte, imparatorluğa vücut veren anlayıştan millî devlet anlayışına geçişin işaretleri ve ifadesi olarak değerlendirilmeye müsaittir. Yeni Turan ideolojisine bağlı olanların, Batılı bir dikkatle kendi tarihine yönelip hayatlarını tanzim edecek değerleri buldukları; yine aynı dikkate ilave edilen idealizmle yeni ve çağdaş sosyal kurumlara vücut verdikleri; düşündükleri ve söyledikleri gibi yaşadıkları; taklitçi değil yaratıcı, sahtekâr değil, samimi ve fedakâr oldukları ortaya konur.

Böylece, yeni sistem arayışının yeni insandan ayrı düşünülemeyeceği; bu yeni sistemin de Osmanlıcılık değil, Türkçülük çevresinde aranması gerektiği sezdirilir. Zaten eserin derin yapısında da, bu iki düşünce tarzı karşı karşıya getirilmiştir.

Meşrutiyet Döneminde yazılan Moralızade Nazmi Fuat'ın *Zehrabe-i Kin*, Ahü's Sakıp el Mahruki'nin *Gülsüm*, İzzet Melih'in *Tezat* ve hatta Hüseyin Rahmi'nin *Şıpsevdi* gibi romanlarında bir yönetim sistemi anlayışını yansıtan pasaj ve kahramanlarla karşılaşmaktayız. Ancak bu konuda Ömer Seyfettin'in *Eshab-ı Kehfimiz*, Müfide Ferid'in *Aydemir* romanları devrin bu konudaki duyarlılığını daha iyi hissettirmektedirler.

Ömer Seyfettin'in eserinde müstehzi bir ifadeye imkân veren kahramanlar ve yapı çevresinde, Türkçülük ile Osmanlıcılık karşı karşıya getirilir. Niyazi Bey ile temsil edilen Yeni Osmanlıcılık'ın anlamsız bir hayal olduğu, aynı şahsın tutarsız ifadeleriyle ortaya konur. Ermeni milliyetçisi Dikran'ın söz ve hatıraları hem Niyazi Bey'in haksızlığını; hem de Türklerin varlıklarını sürdürebilmek için milliyetçi duygu ve düşüncelere sarılmak mecburiyetinde bulunduklarını gözler önüne serer.

Müfide Ferid'in *Aydemir* adlı eserinde, kendisini her şeyiyle Türklük idealine adamış Demir Bey'in hayat hikâyesi, mücadeleleri ve fikirleri çevresinde yalnız Türkiye değil, Türk Dünyası'nın problemleri üzerinde durulur; Anadolu'nun da diğer Türk memleketlerinin de Türklük şuuruna ermiş millî hükûmetler vasıtasıyla içine düştükleri acı durumdan kurtulabilecekleri ifade edilir. "Benim memleketim Türk olan her yer" diyen Demir Bey, Türk memleketlerinde bu şuurun uyanması için eğitim faaliyetlerinde bulunur. O yerlere kendi mahiyetini anlama başta olmak üzere, çağın gereği kavram ve kurumları görülür. Hedefi Türk'ü kendi tarihi ve talihiyle barıştırmak olan Demir Bey, faaliyetlerini Anadolu ve Türkistan'da sürdürür.

Bütün bunlar sözü edilen eserlerin yazıldığı yıllarda, romanların dünyasına akseden yönetim sistemi arayışları hakkında kanaat sahibi olmamıza imkân vermektedir. Batı'da uygulanan demokratik sistemi tartışma ve benimseme eğilimi, Türkün tarihî zaman içinde kazandığı değerleri dikkate alan ve ön plana çıkarma gayreti gösteren idealistlerin faaliyetleriyle yan yanadır. Türk kimliğinin özelliklerine göre bir idare sistemi arayışı da varlığını sezdirmektedir. Ayrıca yönetim sistemi arama gayretleri, eserlerin yazıldığı dönemin şikâyetlerine cevap verme yanında, geleceğin Türkiye'sini âdeta yeniden kurma düşüncesini de aksettirmektedir. Müstakil olarak bu temayı ele alan eserlerin farklı temalarda yazılmış eserlerde yer alan, bu konuyla ilgili pasajların arkasında millî romantik duyuş tarzının varlığı kuvvetle hissedilmektedir.

"Devlet düzeninde bozulma" başlığı altında değerlendirmeye gayret ettiğimiz romanlar ile yukarıda sözünü ettiğimiz eserler, belirtilen duyuş tarzı çevresinde ele alınabilecek cinstendir. Bunları aynı duyuş tarzı çevresinde tenkit ve teklif kelimelerinde ifadesini bulan kavramlar etrafında düşünmek isabetli olur. Zirâ bu devrin romanlarını, bütün hâlinde bir sistem olarak düşünmekteyiz. Bu tenkit ve teklif yalnızca yönetim sistemi konusunda aile eğitimi başta olmak üzere, hayatın her alanında karşımıza çıkmaktadır. Hatta eserlerdeki şahıs kadrosunu tipler çevresinde; bu dikkatle değerlendirmek yerinde olur; eskiyi temsil edenler, yeni olmak adına kimliklerini kaybederler ve yeniyi temsil ederler. Bu görünüş, arayıştan kaynaklanan bir değer çatışmasını beraberinde getirmektedir. Romanlar, bu değer çatışmasının en iyi ortaya konulduğu edebî eserlerdir. Ancak bunların temelinde tarihî romantik tavır, bizim benimsediğimiz ifadeyle millî romantik duyuş tarzı vardır. Bu duyuş tarzı, Millî Edebiyat Dönemine vücut veren fikrî ve hissî faaliyetlerin merkezinde bulunmakta, imparatorluğa has anlayıştan millet dönemine geçişte ferdî ve sosyal dinamik olma fonksiyonunu yüklenmekte, her türlü insani faaliyeti şekillendirmekte, âdeta zamana damgasını vurmaktadır. İmparatorluk bünyesinde yer alan etnik unsurların Türk unsuru karşısındaki tavrı ve hissiyatı da, yaşanmış

tarihî hadiselerin de yardımıyla, bu dikkat ve hassasiyetle ele alınmakta ve anlatılmaktadır. Artık insanlar, yaptıkları iş, şahsi değerleri ve inançlarıyla değil; millî kimlik endişesiyle birbirlerinden ayrılmaktadır. Bunun için de romanlarda Ermeni, Arnavut, Rum, Bulgar ve Arap gibi etnik gruplar Türk'ün karşısında yer almakta, bir biçimde Türk ile mücadeleye girmektedir. Artık Osmanlı'nın kapsayıcı, kuşatıcı, koruyucu ve birleştirici hâkimiyeti yoktur. Eserlerde her unsurun millet olma gayretiyle verilenden daha fazlasını alma hesabıyla Türkler ile mücadelesi sergilenmektedir.

Birçok romanda bakkal, kayıkçı ve meyhaneci; kadınları hizmetçi ve mürebbiye olan Rumlar, Vodinalı N. Remzi'nin *Sevdayı Medfun*, *Eshab-ı Kehfimiz*, Vassaf Kadri'nin *Rauf'un Geceleri* adlı eserlerinde "megalo idea" hayaliyle karşımıza çıkarlar.

XIX. yüzyılın sonları XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Türk-Bulgar çatışmasından, romanlarda çeşitli vesilelerle söz edilmektedir. Hüseyin Kâmi'nin *Kâşif Dehrî* adıyla yayınladığı *Üvey Valide* ve onun devamı durumundaki Müteverrime de şehit düşmüş bir askerin hatıra defterinden hareketle, Rumeli'de Bulgar katliamı anlatılmaktadır. Vassaf Kadri'nin *Ölüm Habercileri*'nde bir savaş sonunda, Filibe'den İstanbul'a uzanan sefalet ve göçmenlerin İstanbul'daki acınacak hâlleri gözler önüne serilir. Hüseyin Kâmi'nin yine *Kâşif Dehrî* adıyla yayınladığı *Mazlûme*'de Bulgar komitacıların Dedeağaç'ta yaptıkları zulüm ve savaş ahlâkına da sığmayan katliamları anlatılmaktadır. Hâlide Edib de *Mev'ud Hüküm*'ünde Doktor Kasım Şinasi'nin askerî hastanedeki gözlemlerini ifade eden satırlarda Bulgar vahşetinin derecesini ortaya koyar. Vassaf Kadri, Melekper'de, Balkan şehirlerinin Bulgar zulmüyle ne hâle geldiğini; Balkanlardan İstanbul istikametine kaçışın sebep olduğu sefâleti hikâye etmektedir. Ömer Seyfettin'in *Eshab-ı Kehfimiz*'de "Rumeli'nden Türkler kovuldu. Bulgarlar geçtikleri yerlerde cami, minare, İslâm bırakmadılar. Yaktılar, yıktılar, öldürdüler. Pomakların hepsini Hristiyan yaptılar. Bütün Avrupa genç Balkan milletlerinin cesaretlerine, azimlerine, şiddetlerine şaştı. Bulgarların millî rengi, bu senenin Paris modası oldu." (s.73) cümlelerinde yer aldığı Ermeni milliyetçisi Dikra'nın günlüklerinden Bulgar zulmünün şiddetini ve bu zulmün Batı'da nasıl karşılandığını öğrenmekteyiz.

Osmanlı Devleti içinde Ermenilerin, devletin parçalanması konusunda nasıl faaliyet gösterdikleri; bu Osmanlı vatandaşlarının iki yüzlü tavır içinde Türkler ile nasıl mücadele ettikleri, Ahmed Midhat'ın *Jöntürk*, Bekir Fahri'nin *Jönler* adlı eserlerinde sezdirilmektedir.

Balkanlar'daki azınlıklar arasında Arnavutlara, Müslüman olması dolayısıyla diğerlerine nispetle daha fazla güvendiği bilinmektedir. Ancak bunlar arasında da, bağımsızlık mücadelesi için teşkilatlananların sayısının az olmadığı Fazlı Necip'in *Dehşetler İçinde*, Bekir Fahri'nin *Jönler*, Ahmed

Naci'nin *Bir Aşüftenin Jurnali*, *Kamer Sultan* eserlerinde; Mehmed Nafi'nin *Türkün Romanı*'nda ifade edilmekte; yalnızca din bağının birlikte yaşamaya yetmediği sezdirilmektedir. Başta Bekir Fahri'nin *Jönler*'i olmak üzere bu dönem romanlarında, Arapların pisliği ve yaşama tarzlarında görülen tutarsızlıklar anlatılmaktadır.

1908-1920 yılları arasında Türk-Rus çatışması üzerinde durulması tabiidir. Ahü's Sakıp el-Mahruki'nin *Belkıs* adlı romanında üç nesil süren Osmanlı-Rus savaşlarından; Vassaf Kadri'nin *Yetimenin Kabri*'nde Prut Savaşı ve sonuçlarından söz edilmektedir. İzzet Melih'in *Tezâd*'ında farklı milletlere mensup insanlar arasındaki aşk ile millî değerlerin çatışması üzerine durulur. İzzet Melih, Batı hayranı olarak tanıttığı Naşit adlı kahramanın şahsında, aşk ile millî duyguyu karşı karşıya getirir. Böylece Türklerle Ruslar arasındaki mücadeleleri ve bu tarihî hadiselerin tesirlerini, bu iki millete mensup insanların birbirine bakış tarzını anlatma fırsatı bulan yazar, milliyet duygusunun hayata hâkimiyetini ifade etme imkânı bulur. Müfide Ferid'in *Aydemir* adlı romanında Rusların Orta Asya Türklüğünü yok etmek için giriştiği faaliyetler ve Rusların Türklere bakış tarzı, onları hor görüşleri anlatılmaktadır.

Yukarıda sözü edilen romanlarda, kahramanların tavır ve hareketlerini, olaylara bakış tarzlarını ve onları değerlendirişlerini belirleyen asli unsurun millî endişe, millî duygu; kısacası bir millete mensup olma şuuru olduğu açıkça görülmektedir. Millet olarak "ben varım ve ben belli bir milletin ferdiyim" diyen her insanın aynı ve benzeri değerlere sahip başka milletlerin fertleriyle çatışması tabiîdir. Bu çatışmayı konu alan eserlerin temelinde kazandığı değerlerle birlikte millet olarak varlığını sürdürme duygu ve düşüncesinin bulunduğu da açıktır. Böyle eserler, daha önce de sözünü ettiğimiz millî romantik duyuş tarzı (tarihî romantizm) ile beslenirler; en azından bu duyuş tarzını farklı seviyelerde yansıtırlar. Öyle ise bunları millî edebiyat çerçevesi dâhilinde değerlendirmek yerinde olur.

5. Abdülhamit dönemi yönetiminden duyulan korku ve tedirginlik

II. Abdülhamit döneminde aktif mücadeleye girmeyen kişilerin de baskı ve korku yoluyla insanları susturma ve idare etme yönteminden rahatsız olduklarını ifade eden eser ve bu durumu yansıtan roman kahramanı az değildir.

Handan'da Refik Cemal, bir hafiyenin jurnali sonucu tutuklanacağından korkar ve yurt dışında görev alır. Onun bu hâli kendi neslinin aydınlarının tedirginliğini aksettirir.

Moralızade Vassaf Kadri'nin *Hırsız Feneri*, *Kadınlar Komitesi*, *Yetime*, *Meçhul Konak*, *Safiye*, *Melekper* ve *Ölüm Habercileri* adlı eserleri, Abdülhamit dönemi baskıcı yönetiminin halkın yaşama tarzına nasıl yansıdığını; bozulan devlet yapısına bağlı olarak devletin halka hizmet veremediğini;

görevlilerin vazifelerini yapmak yerine halka eziyet ettiklerini; rüşvetle iş gördüklerini ifade ederler. Böylece, II. Abdülhamit döneminde sürdürülen yaşama tarzı çeşitli yönleriyle yansıtılır. Bu konuda elbette Vassaf Kadri yalnız değildir. *Üvey Valide* romanının yazarı Hüseyin Kâmil, *Hizmetçi Belası* romanıyla A. Rıfkı ve Fehim Paşa ile *Margit* adlı eseriyle Ahmet Naci ve *Sevdayı Medfun*'un yazarı Vodinalı H. Remzi gibi, bugün isimleri pek hatırlanmayan yazarlar, aynı problem çevre- sinde belirtilen eserlerini yayınlarlar.

Bu eserlerde memlekete hizmet etmiş; genellikle de savaşlarda yaralanmış insanlar ile devlet yönetiminde görevli memurlar ve harp zenginleri arasındaki ilişkiler konu edilir. Memlekete hizmet etmiş vatanperver insanlar perişan vaziyettedirler ve fakir düşmüşlerdir. Bazıları savaşlarda sakatlanmıştır. Hizmetleri ve vatani duyguları bakımlarından devlet yönetiminde görevli kişilerin onlara bazı kolaylıklar sağlaması, en azından hürmet duymaları, devletin onları korumaları beklenir. Oysa romanların dünyasında adliye, zaptiye ve sağlık kurumunda görevli kişiler bunları hor görür, bunlara hakaret ederler. Bu eserlerde de hamiyetli olanlar sefil ve perişan, hamiyetsizlikleri ve sahtekârlıklarıyla devlet yönetiminde görev alanlar hem mevkii, hem de imkân sahibidirler. Bu iki grup arasındaki çatışma, yönetimin asli görevlerini yerine getiremediğini, halkı perişan ettiğini ortaya koyacak tarzda eserlerin derin yapısına yerleştirilmiştir. Zira söz konusu eserlerde, vatandaşlık duygusu ve şuuru ile memlekete halisane niyetlerle hizmet edenlerin perişanlığı yanında sahtekârlık, rüşvet alma başta olmak üzere her türlü ahlaksızlığı âdeta meslek edinmiş yönetimin nüfuzlu adamları İstanbul'da her türlü imkânı aralarında paylaşmışlardır.

Vassaf Kadri'nin *Ölüm Habercileri* adlı romanı, 93 Harbi olarak bilinen 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşının sonuçları üzerinde durur. Yani eserde, tarihî roman yapısı içinde II. Abdülhamit değerlendirilir. Romanda "Ölüm Habercileri" II. Abdülhamit ile mücadele için kurulan bir derneğin adıdır. Bu dernek, ele geçirdiği belgelerle adı geçen savaşın gerçek suçlusunun padişah olduğunu öne sürer. Padişahın; aç, çıplak ve perişan halkın kendi derdinden başka hiçbir şey ile meşgul olamayacağını düşünerek, devleti savaşa sokup halkı perişan ettiği iddia edilir.

Jöntürk, *Kuş Dilinde*, *Müsebbib*, *Melekper* gibi romanlarda da Sultan Abdülhamit'i hedef alan tenkitlerle karşılaşmaktayız. Bunlar, edebî eserin bütünlüğü içinde yalnız geçmişi tenkit değil; romanların yazıldığı dönemdeki yöneticileri de uyarı mahiyetindedir. Kanaatimizce bu roman tecrübelerinin asli değeri; geçmişi, mevcut olanı eleştirme yoluyla yeniyi arayacak insan zihni ve gönlünü hazırlamasında aranmalıdır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz temel çatışma çevresinde yazılan eserler, halkın bir değer olduğunu, korunması gerektiğini, devlet otoritesinin adil ölçüler içerisinde güçlü olmadığı zamanda ortaya çıkan düzensizliklerin ye-

nilerini davet ettiğini düşündürmekte; okuyucu kitlesinin muhayyilesinde yeninin inşa edileceği zemin hazırlanmaktadır. Bu, edebî türün ve ifadenin imkânları ile sosyal muhtevalı bir arayıştır. İşte bu arayış psikolojisi, dönemin bir çok romanına yansımıştır. Bu arayış eğilimlerinin, II. Meşrutiyet'in ilanının sebep olduğu coşku ve heyecan fırtınasından sonra farklı ufukları yokladığı ve Millî Edebiyat Döneminin ayırıcı özelliklerinin temelinde yer aldığı gözden uzak tutulmamalıdır.

6. İdealist-yönetim çatışması ve jurnalcilik

II. Meşrutiyet sonrası romanlarının büyük bir kısmı II. Abdülhamit yönetimi ile idealistler çatışması etrafında vücut bulur. Bir kısım romanlarda da bu çatışmanın sürdürülen hayata akseden acı neticeleri üzerinde durulur. Bu çatışmanın bir tarafında vatanı seven, milletine bağlı görünen idealist insanlar, diğer tarafında ise jurnalcisi, hafiyesi, zaptiyesi ve işkenceleriyle yönetim bulunmaktadır. Zarar gören, mağdur olan Meşrutiyet idaresi için faaliyet gösteren idealist gençlerdir. Böylece temel çatışma, idealist tavır ile baskı ve zulüm arasında geçmektedir. Bu çatışma çevresinde halkın baskı ile sindirildiği, rüşvetin, haksızlığın ve korkunun el ele zaman ve mekâna hâkim olduğu sezdirilir.

İstibdat döneminde Avrupa'ya veya yurt dışında bir yere kaçanlar maddi sıkıntılar içerisinde hayatlarını ve mücadelelerini sürdürürler; çıkardıkları gazete ve dergileri yurt içine sokarak yenilik ve Meşrutiyet taraftarlarının teşkilatlanmasına hizmet ederler. Ancak maddi sıkıntı, aileden ayrı kalmanın hasreti, onları bulundukları çevrede takip eden hafiye korkusu, bu gençlerin mücadele güçlerini kıran unsurlardan bazılarıdır. Bunlara bir de eşinden ve sevgilisinden ayrı kalmanın hüznünü ilave edersek, bir romanın çatısı ortaya çıkar. Romanın derin yapısında bir gencin idealizmi ile saydığımız şartların karşılaşması yatmaktadır. Bekir Fahri'nin *Jönler* romanındaki Necip, bu çatışmayı çeşitli yönleriyle aksettiren bir tiptir. O, aile muhabbetini unutmuş, "hükûmetin zulmü korkusuyla" ailesiyle mektuplaşmayı kesmiş ve böylesi insani duygularını iradesiyle yok etmeye çalışmıştır. Bu temada yazılan romanlardaki derin yapının temelindeki çatışmanın bir tarafında sözü edilen insani duygular ve yurt dışında çekilen sıkıntılar vardır.

Bu temel çatışma çevresinde ortaya çıkacak muhtemel hayat tezahürleri, farklı özellik ve mizaçlara sahip şahıs kadrosu ve şahıslar arasındaki ilişkilerle birbirinden farklı romanların ortaya çıkmasına imkân verir. Bu romanlarda, idealist gençlerin en çok şikâyetçi oldukları kişiler arasında, hafiyeler, emniyet teşkilatı mensupları, rüşvet yiyen her seviyedeki memurlar ve mücadeleye iştirak etmeyen bu yüzden de korkaklıkla suçlanan aydınlardır. Söz konusu eserlerin 1908'den sonra kaleme alındığı unutulmamalıdır. Öyleyse bu eserler, geçmişi tenkit ederek yeni düzeni yerleştirme

fonksiyonunu da yüklenerek II. Abdülhamit devrinin belli bir perspektiften yorumu mahiyetindedir. Bu yorumda, yukarıda belirtilen temel çatışma merkezde olmak kaydıyla, sosyal ve siyasi hayatın her sahasından söz etme imkânı vardır.

Yakın dost ve akrabaların birbirini şikâyet etmekten çekinmemesi, farklı psikolojik hâllerden ve ihtiyaçlardan kaynaklanan jurnal faaliyetleri, baskı dönemlerinin ortak psikolojisini, insanların iç çekişmelerini ve bilinmeyen yönlerini ifade için zemin hazırlar. Böylece toplum yapısına ait özelliklerden kişiler dünyasına geçilir. Öyleyse bu romanlara, baskıyı esas alan devlet yönetiminin sosyal ve psikolojik alandaki etkilerinin yorumu nazarıyla bakmak yerinde olur. Bu romanlar, daha sonraki yıllarda gerçekleşecek baskıya dayanan yönetimlerin edebî türün imkânlarıyla tenkit edildiği eserlerle karşılaştırılmaya müsaittir. Artık roman, kendi varlık sebebinin dışında farklı bir fonksiyon yüklenmiştir.

Meşrutiyet sonrası romanların dünyasında jurnalcilik her kapıyı açan tehlikeli bir anahtardır. Safvet Nezihi'nin *Müsebbib* romanında "kocasını mensup olduğu dairenin mümeyyizi tayin ettirmek için babasını jurnalleyen" (135) insanlarla karşılaşılır. *Jöntürk* romanında hafiyeler, meslekleri-ni icra için tuzak hazırlamadan, iftira etmekten de kaçınmazlar. Romanda hafiyelerin idealist gençleri jurnal etmek için Mısır'da *İttifak-ı Osmanî* adlı gazete çıkarıp, gençlerle gazetesinde hükûmete karşı yazı yazdıran sonra da onlardan şantajla para alan Masrufyan Efendi'den söz edilir.

Romanların dünyasında İstanbul dışında Kahire, Cenevre, Paris hafiye-idealist genç çatışmalarına sahne olan önemli merkezlerdir. Hafiyeliğin şerefli bir meslek olduğunu söyleyen kişilerle de karşılaşılmaktadır.

Hafiyelik; yükselmenin, imkân elde etmenin de kapılarını açar. *Müsebbib* (1910) romanında Doktor Nedim Bey, vatanperver ve kültürlü bir aileye iç güveysi girdikten sonra, daha da fazla imkân elde etmek maksadıyla kayınbiraderini jurnaller. Kayınbiraderi ve arkadaşlarının sürülmesine sebep olur.

Romanlarda idealist gençler sürdürdükleri hayat içinde yakınlarının jurnalleriyle ya sürgün edilirler ya da korkunç işkencelere maruz kalırlar. Jurnalciler maddi imkâna ve rütbeye kavuşurlar. Ancak bunların iç yüzlerini iyi bilen eşleri ve yakınları onları terk ederek, bazen de öldürerek cezalandırırlar. Başta *Jöntürk* adlı roman olmak üzere, *Menfî*, *Harabelerin Çiçeği*, *Bir Hafiye Ailesi*, *Kuş Dilinde* adlı eserler böyle bir çatışma üzerine kurulmuştur.

Bu romanlardan Reşat Nuri'nin *Harabelerin Çiçeği*'nde Süleyman Kemal adlı çocuk, babası ile teyzesinin kocası Doktor Hilmi Bey'i sahip oldukları değerler, sürdürdükleri hayat bakımlarından mukayese eder; onların kendi üzerindeki tesirlerini dile getirir. Babası; padişaha verdiği jurnallerle hem

maddi imkân elde eder, hem de paşa olur, padişah yaverliğine getirilir. Hilmi Bey ise Süleyman Kemal'e hürriyetçi fikirler aşılar. Hilmi Bey idealisttir; hürriyetten yanadır; mevcut yönetime karşıdır.

Hafiyelerin jurnalleriyle zararlı ve yönetime karşı olduğu anlaşılan insanların tek götürüldükleri yer, *Zaptiye Nezareti*'dir. *Matmazel Anjel* (1914) adlı romanda Sitrak adlı Ermeni Jöntürk, bir jurnal üzerine Zaptiye Nezareti'ne götürülür. Buradaki görevliler şu cümlelerle kısaca tanıtılır: "hepsi bir kalıpta, bir histe, ruhlarında katiyyen ulviyete meyil; yüzlerinde hiçbir teessür, kalplerinde katiyyen eser-i merhamet yoktur." (s. 54).

7. Aile hayatında çözülme ve yeni aileye geçiş

II. Meşrutiyet'i takip eden yıllarda yazılan romanlar; yenileşme dönemi toplum hayatımızda karşılaşılan değerler çatışmasını, nesiller arasındaki zevk ve anlayış farklılığını, eski aile yapısından henüz düzenleyici değerleri belirlenmemiş yeni aile yapısına geçişin sancılarını, farklı boyutlardaki kadın-erkek ilişkilerini, hayatın her sahasında görülen bir ikilik (dualite) çevresinde yansıtırlar. Bu ikilik, aynı yıllarda sürdürülen toplum hayatının belirleyici özelliğidir. Sürdürülen yaşama tarzı, sözü edilen özelliğinden dolayı, roman yazmak isteyen insanlara yığınla malzeme sunmaktadır. Zira roman için gerekli çatışma, belirgin biçimde yaşama tarzında hazırdır. Aile, kadınla erkeğin birlikte yaşamasını zaruri kılan kabul edilmiş değerler bütününün üzerine kurulur. XX. yüzyıl başlarında da bu değerler bütününün hemen her konuda sözü edilen ikiliğin tesiriyle çözük bir görünüm arz etmektedir. Eşlerin kültür ve zevklerinin farklılığı, onların mensup oldukları ailelerin istekleri ve eş seçiminde farklı sebeplerle yakın çevreden gelen baskılar, kadın-erkek karşılaşması ve tanışmasındaki zorluklar sözü edilen ikilikten kaynaklanan çözülme sebebiyle çatışmaya dönüşmektedir. Bu çatışma, kişi planında psikolojik, toplum planında psikolojik ve sosyolojik yorumlara açıktır. Ayrıca roman için gerekli olduğu sanılan gerilim ve hislik de üzerinde durulan çatışmanın özünde mevcuttur.

1908-1920 yıllarında kaleme alınan romanların ekseriyeti bu temel çatışma etrafında vücut bulur; buradan hareketle bu çatışmanın etrafında başka konulardan söz edilir. Zira ikilik (dualite), hayatın her sahasında teneffüs edilmekte; bazen eski-yeni, bazen Doğu-Batı; bazen kültürlü-kültürsüz; bazen köylü-şehirli, bazen imkân-imkânsızlık; bazen yaşlı-genç; az da olsa bazen imanlı-imansız kelimelerinde ifadesini bulan kavramlar çevresinde varlığını kuvvetle hissettirmektedir. İşte bu malzeme, romancıların ısrarla üzerinde durdukları konuların temelinde yer almakta; onların itibari (fictiv) dünyasını şekillendirmekte; eserlerindeki gerilimi beslemektedir.

Kadın-erkek birlikteliği sevgi esasına dayanıp toplumun kabûl edilmiş değer hükümlerine uygun tarzda geliştirildiği takdirde, ailenin vücut bu-

lacağı hükmü bu dönem romancılarında norm olarak kabul edilmiş görülmektedir. Romanlar bu normdan sapmanın sebep ve neticelerini hikâye etme noktasında âdeta birleşirler.

Bu dönemde eser veren tanınmış romancılardan biri Hüseyin Rahmi'dir. Hüseyin Rahmi'nin *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* romanında birinci derecedeki kahraman İrfan'ın ağabeyinin evliliğini tenkit etmesi, kendi düşündüğü evliliğin şartlarını evlilik öncesi kadın-erkek ilişkisini, eş adaylarının birbirinde arayacakları özellikleri anlatması dikkate değerdir.

Hüseyin Rahmi'nin kalemiyle İrfan, görücü usulüyle evliliğe isyan eder, düşüncelerini annesinin beğenmediği genç kız Feriha'ya yazdığı mektupta hem bu isyanını dile getirir, hem de eşler arasında kültür birliğinin, zevk ve dünya görüşü uygunluğunun kaçınılmaz şart olduğunu dile getirir. Bu isyan onların evliliğine sebep olur. Meşrutiyet sonrası romanlarında sözü edilen isyan ve eş adaylarının kültür birliği, zevk ve dünya görüşü bakımından birbirlerine yakın olma istekleri, roman konularını şekillendiren asli unsurlardan biridir. Birçok olay örgüsünün temelinde, bu unsur yer almaktadır.

Fazlı Necip'in *Menfi* romanında Rauf Bey ile İsmet Hanım, İsmet Hanım'ın babasının isteği doğrultusunda evlenirler, mutlu olamazlar. Çocukları Ekrem, böyle bir ailede büyümenin ıstırabını dile getirir. Rauf Bey'in ikinci evliliğinde de yaş farkı mutsuzluk sebebidir.

Fatma Âliye'nin *Enîn* adlı romanında Rıfat ve Fehhame evlilik konusunda aileleriyle karşı karşıya gelirler. Rifat, evlerinde büyüyen cariye ile evlendirilmek istenir. O da bunu reddeder. Rifat'ın sevdiği kız Fehhame "Kız evladı, el malıdır." cümlesinde ifade edilen anlayışa uygun yetiştirilmiştir. Maddi imkân içinde sevgisiz büyür. Aile baskısıyla nişanlanır, damat adayı kusurlu ortaya çıkar, nişan bozulur, başka bir genç iç güveyi alınır. Fehhame, kendi evliliğinin âdeta dışındadır: Vekâleti alınarak nikâhı gerçekleştirilir. Bütün bu baskılar genç kadının kendi içine kapanmasına ve iç huzursuzluğuna sebep olur.

Halide Edib'in *Raik'in Annesi* romanında da, önce anneler anlaşır, sonra düğün hazırlıkları başlar. Evlenecek olan gençlerden Siret, alafranga yaşama tarzına uygun yetişmiş, kılık kıyafeti, tavır ve hareketleriyle taklitçiliğini sergileyen varlıklı komşu kızı Necibe ile evlenmez. Halide Edib; *Heyula*, *Seviye Talip*, *Mev'ud Hüküm* romanlarında kadın psikolojisinin dilini çok iyi bilen bir yazar olarak, bu yapıyı kahramanlarının iç çekişmeleriyle zenginleştirir. Kadınların evlilik konusunda, erkekler gibi seçme hakkına sahip olmaları gerektiğini, erkek kahramanlarından Kasım'a söyletir.

Safvet Nezihi'nin *Kadınlar Arasında* evlilik konusunda anne ve babasıyla karşı karşıya gelen Nüzhet, kadın hakları probleminin sözcüsü olur.

Hüseyin Rahmi'nin *Şıpsevdi* adlı romanında Mahir, Şehzâdebaşı tiyatrolarından birinde gördüğü şişman kadın hayaliyle, uzaktan gördüğü Le-

bibe'ye âşık olur ve onunla evlenir. Böylece Hüseyin Rahmi, kadın-erkek ilişkisinin yasaklar altında yürütüldüğü bir toplumda, evliliği tehdit eden bir başka tehlikeden söz eder: Karşı cinsi tanımadan evlenme…

R. Namık'ın *Beyza* romanında kabul edilen çirkin ihtiyar kocanın zenginliğinden kaynaklanan aile baskısı, genç kadını evlilikten nefret ettirir. Binti Hâlim Seyhan'ın *Ümid-i Afil* adlı eserinde Reyhan Hanım kültürlü, yeniliğe açık genç bir kızdır. Ailesi onu muhtevasını kaybetmiş eskiyi temsil eden Dalkılıç adlı biriyle evlendirir. Böyle bir evliliğin mutluluk getirmeyeceği açıktır.

Lem'i Nihat'ın *Uçurtmalar* adlı eserinde, kadın-erkek karşılaşmasına imkân veren akraba gençlerin karşılaştıkları güçlükler ve gençlerin gelenek baskısının isyanları ortaya konulur.

Ahmet Reşat'ın *Altın Kuvveti* romanında, iki amca çocuğunun beşik kertme usulüyle çocukluk döneminde bir bakıma nişanlanmaları konu alınmıştır.

Yukarıda üzerinde durulan konular Vaizzade Hasan'ın *Hamiyetli Bir Genç*, Hakkı Senih'in *Hadiye Boşandıktan Sonra*, Fazlı Necip'in *Dehşetler İçinde*, Hüseyin Rahmi'nin *Sevda Peşinde*, Celal Nuri'nin *Ahir Zaman* gibi eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca görücü usulüyle evlenmenin kötülükleri Orhan Midhat'ın *Küçük Gelin*, Safvet Nezihi'nin *Müsebbib*, Mehmed Rauf'un *Genç Kız Kalbi*, Muammer Vecdi Şemsi'nin *Harim-i Aşk*, Selahattin Enis'in *Neriman* gibi eserlerinde konu edilmektedir. Bu ve benzeri romanların hemen hepsinde, evlilik konusunda eski ve yeni karşı karşıya getirilir. Gençlerin ferdî hürriyetlerini kullanmalarının gönüllerince bir aile kurmalarının sebep olacağı ortaya konur. Maddi imkâna kavuşma arzusuyla gerçekleşen evlilikler ile aile çevresiyle gerçekleşen evliliklerin mutluluk getirmeyeceği vurgulanır. Ayrıca yeni kabul edilen değerler ile gelenekten gelenlerin çatışmasında yeni değerlerin benimsendiği dikkati çeker.

Romanların dünyasında evliliğin mutluluk getirmesi, ailenin sağlam esaslar üzerine kurulması kültür, zevk ve maddi imkân bakımından birbirine yakın insanlar arasında gerçekleşen aşka bağlanır. Ancak bu aşkın yaşanması, ortaya çıkması ve mahiyeti Batılı bir hayat tarzı içinde kadın erkek ilişkisine bağlı gösterilir. Bunun için de model Batı toplum hayatıdır. Sözü edilen modelin taklidi ise bozulmaya yol açmaktadır. Aşk, kalbî hayatın merkezinde yer almaktadır. Bunun tarif ve tasviri konusundaki güçlükler, yani aşkın subjektifliği aynı tema çevresinde birbirinden farklı eserlerin yazılmasına sebep olur. Aşkın bu dönem romanlarındaki görünüşü, toplum hayatımızda duygu planında görülen değişmenin edebî eserlere yansıması olarak alınmaya müsaittir. Çünkü aşk söz konusu eserlerde, toplum baskısına direnme gücünün ifadesi, zevk ve anlayış bakımlarında ortaklığın görünüşü, kişi hürriyetinin sözcüsü ve onların kendi geleceklerini belirleme iradesinin kaynağı durumundadır. Ancak aşkın mahiyeti nedir, sorusuna

cevap vermenin imkânsızlığı, karşılıklı hoşlanmaya has duygu hâllerinin aşk sanılması, yeni hayat özlemiyle iç içe girerek bu dönem romanlarının santimantalitesini (duyarlılığını) hazırlar.

Aşk konusunda Halide Edib'in romanları son derece önemlidir. *Son Eseri*'nde Asım ile Mediha, Mediha ile Feridun Hikmet evlilikleri kahramanların aşk arayışlarıyla gerçekleşmiştir ve hüsranla sonuçlanmıştır. Evlilikle neticelenmeyen Feridun Hikmet-Kâmuran arasındaki aşk varlığını sürdürecektir. *Handan*'da Refik Cemal ile Neriman arasındaki ilişkinin Refik Cemal'in Handan'ı tanımasıyla düşünülen manada aşk olmadığı ortaya çıkar. Handan-Refik Cemal arasındaki aşk, hayatın gerçekliğine tahammül edemez, Handan'ın ölümüne sebep olur. Handan-Nâzım arasındaki aşk da taraflardan birinin ölümüne, diğerinin Hüsnü Paşa gibi menfilikleri şahsında toplayan biriyle evlenmesine sebep olur. Handan'ın Hüsnü Paşa'ya yazdığı mektupların birinde yer alan "Aşk denilen şeyi zaten muharrirlerin tarif ettiği gibi duymadım ve duymayacağım." (s.150) cümlesi aşkın yaşanmaktan çok tasavvur edilen fırtınalı bir duygu hâli olduğunu ifade eder. Zira aşk, yerleşmiş ve kabul edilmiş değerler bütünüyle karşı karşıya gelmeyi zaruri kılar. Bu bakımdan da, söz konusu dönemin romanların- da aşk kişinin sosyal olanla çatışmasını sağlayan duygu hâlidir. Öyleyse romanlar 'ben' ile 'sürdürülen hayat' çatışmasının aktif ve tesirli güçlerinden biri aşktır. Bu durumda da aşk etrafında yeni-eski, Doğu-Batı, genç-yaşlı, fakir-zengin çatışması ve içe dönük-dışa dönük mizaçların karşılaşması tabiîdir.

Halide Edib'in bu dönem romanları aşkın evlilik için gerekli; ama yeterli olmadığı konusunda sorulan bir soru gibi durmakta, bu kapıdan insan bilinmezliğine girilebileceği sezdirilmektedir.

Fatma Âliye'nin *Enîn* romanında da önüne geçilmez bir duygu olarak kabul edilen aşk; karşılık görmeden seven Piraye'nin veremden ölümüne, Rifat'ın da uzun süren hastalıklarına sebep olacaktır.

İzzet Melih'in *Tezat*'ındaki "Aşksız izdivaç ekseriya müthiş bir azap ve daima renksiz ve tatsız bir esarettir." (133) cümlesi evlilikte aşkın gerekliliğini açıkça ifade eder.

Raik'in Annesi'nde (1909) devrin ideal kadın tipi Halide Edib'in dikkatiyle şöyle tanıtılmaktadır:

> "Bakınız ben nasıl kadın isterim. Lisân isterse bilsin, hattâ iki, üç; fakat hiçbir zaman Beyoğlu'nda Fransızca pazarlık etmesin. Fransız kadınlarını taklid edecek diye sahte gülüşler, garip el uğuşturmalar, baş sallamalar, sıçrayarak, hoplayarak yürümeler yapmasın. Her lüzûmsuz şeye Fransızca hayret etmesin (...) Bizim o kül renkli, loş kubbelerde inleyerek aks-i sada yapan münacatların muhteşem bir intizamla o kubbe altında yere sürülen alınların çıkardığı sesin şiir ve azametini ruhu hissedebilecek, bu ulvi ibadetin celâadeti ile ruhu titreyen bir kadın, sonra bu hislerini çocuklarına telkin edebilecek bir kadın olsun." (s. 14).

II. Meşrutiyet sonrası romanlarında, evlilik öncesi kadın-erkek karşılaşmasından, evlenecek kızların düşüncelerini sorma gereğinden söz edilmektedir. Mehmet Rauf'un *Bir Zanbağın Hikâyesi*'nde (1910) yer alan şu cümleler bu konuda kanaat sahibi olmamıza imkân verir:

> "Bizim hayatımızda mektupsuz âşık olma imkânı yoktur; diyebilirim ki mektup bizim hayatımızda Avrupa'da muârefenin mebdei olan resm-i takdim gibidir! Burada madem ki bizi birbirimize takdim edecek kimse ve böyle bir usûl yoktur. Bundan istifade, hemen bir mektupla arz-ı iştiyak etmek lâzım gelir; şu farklı ki, Avrupa'da bir kadına takdim edilerek kesb-i muârefe edilir de, yine haftalarca hattâ aylarca aşka dair şakk-ı şefe etmek mümkün olmaz; fakat bizim hayatımız icabında, bir kadının bir erkeğe cevabı, ben seninim, ne istersen yap! demekten başka bir şey değildir. Şu fırsatla söyleyim ki, zaten karşı karşıya konuşan bir güzel erkekle bir genç kadının aşktan ve şehvetten başka bir söz konuşmalarını sahtekârlık addederim." (s. 11-12).

Hüseyin Rahmi'nin *Şıpsevdi* romanında Batı'da ve bizde kadın-erkek karşılaşma ve tanışma tarzlarını ifade eden pasajlar hiç de az değildir.

Mahmut Sadık'ın Tekâmül adlı eserinde, Mısır'da Amerikalı bir kadın ile bir Türk erkeği gayri meşru olarak birlikte yaşarlar. Yazar bu alaka çevresinde, bize has duygusallıkla Batılı kadının mantıklı davranışlarını mukayeseye imkân verecek tarzda şikâyet eder. Benzeri bir mukayeseyi İzzet Melih'in Sermet adlı romanında okuruz. Sonuncusunda mekân Paris'tir. Halide Edib'in *Seviye Talip*'inde de, Fahir zaman zaman İngiltere'de gördükleriyle, eşi Macide'de gözlemlediklerini mukayese etmekten kaçınamaz. Vassaf Kadri'nin *Melekper*'inde her iki kültür dairesini iyi tanıyan kahramanların dikkatiyle, bizde ve Batı'da kadın erkek karşılaşması anlatılır. Ali Kemal'in *Fetret*'indeki kahramanların da ilişkilerini daha çok Batılı ölçüler belirler. R. Adil Nami'nin *Nurhayat* (1912) adlı romanı bu bakımdan daha da ilginç görünmektedir. Gustav ve Neşet, evlilik öncesinde birbirlerini her bakımdan tanırlar; nikâhsız beraberlikte samimiyet, aşk, sadakat önemlidir. Bu iki gencin her konuda anlaşacaklarına inanmaları gerekir. İlişkiyi düzenleyen duygu değil, akıldır. Evlilik iki tarafın verdiği akli ve iradi bir kararın sonucudur. Ahmet Midhat Efendi'nin Jöntürk romanında Gustav'ın fikirlerine benzer düşünceleri Ceylan'dan duyarız. Ancak Ceylan karşısında, mutavassıt (ılımlı) tavrı temsil eden Nurullah bulunmaktadır. Midhat Efendi, Ceylan'ın düşündüklerini verir, sonra da onu tenkit eder. Böylece Ahmed Midhat kadın hakları ve feminizm konusunda düşündüklerini ifade etme imkânı bulur. Fazlı Necip'in *Küçük Hanım* adlı eserinde Seza feminizmi savunur; ağabeysi Feridûn ise onun karşısında yer alır. Nihat ise mutavassıt (ılımlı) tavrı temsil eder.

Romanlarda yukarıda sözü edilen ilişkilerin ve sürdürülen arayış dönemi aile hayatının yanında, kadının ananevi fedakârlığı ile varlığı sürdürülen aileler ile de karşılaşmaktayız. Orhan Midhat'ın Küçük *Gelin* romanında Afife, Kâşif Dehrî adıyla Hüseyin Kâmi'nin yazdığı *Mazlume*'de Nevvâre, Halide Edib'in *Mev'ud Hüküm*'ünde Ayşe Kadın, Dündar Alp'ın *Timurlenk* adlı eserinde Olcay Türkân ananevî hayatın akışı içinde fedakârlıklarıyla, ailelerini sürdüren başta eşleri olmak üzere yakınlarına destek olan kadınlardır. Ancak bu kadınlar gerçekliğin sınırını zorlayacak ölçüde sabır ve tahammül gösterirler; fedakârlıkları ise cinsiyetleriyle ilgili ferdî psikolojik yapılarını yok edecek güçtedir. Vodinalı H. Remzi adlı bir yazarın kaleme aldığı *Sevda-yı Medfun* da eşinin çocuk sahibi olması için, onu kendi eliyle evlendiren bir kadının hikâyesini okuruz. Dündar Alp'ın *Timurlenk* romanında, Timur'un eşi Olcay Türkân'ın şahsında ideal bir kadınla karşılaşırız. İzzet Melih'in Tezat adlı romanında, Doğu ve Batı'dan aldıklarını şahsında bir terkibe ulaştıran Güzin Hanım adlı bir kadınla karşılaşmaktayız. Bu kadın Millî Edebiyat Dönemi'nde arzu edilen ve bu edebiyata has anlayışı aksettiren yeni bir insan, yeni bir kadın olarak değerlendirilmeye müsaittir.

Halide Edib'in romanlarında, kadınların kişilikleriyle çevrelerine hâkim olduğu dikkati çekmektedir. Bu kadınların bir kısmına, Batılı bir dikkat ve zevkle, iki farklı medeniyet arasında bir terkibi arayan kişiler olarak bakmak, onların ızdıraplarını da bu arayışın çilesi olarak düşünmek yerinde olur. Refika, Neriman, Handan, Macide bu arayışın farklı yönlerini aksettirirler. *Mev'ud Hüküm*'deki Ayşe Hanım ise, sosyal hayatımızda ananevî değerlerin taşıyıcısı kadının yerini ve değerini dikkatlere sunar.

Vaizzade Hasan'ın *Hamiyetli Bir Genç*, Halide Edib'in *Yeni Turan*, Müfide Ferid'in *Aydemir* gibi romanlarda, eserlerin mesajlarına uygun idealize edilmiş kadınlar ile karşılaşmaktayız. Bu eserlerde yaşanan ve yaşanmış olan aile hayatından pek söz edilmez. Ancak yeni toplumda kadının rolü, değeri üzerinde durulur; geleceğin inşasında kadının rolü belirtilir. Aynı ideale yönelen kadınla erkeğin, ferdî mutluluklarını düşünmeden toplumun idealleri doğrultusunda gelişmesi için birbirlerini nasıl desteklekdikleri hikâye edilir. Bu eserlerde ferdî aşk, sosyal mücadelenin güç ve kuvvet aldığı kaynak durumundadır; idealin ifadesi olan vatan sevgisi, insanlığa hizmet anlayışı ferdî olanı gölgede bırakır. Bunun için sözü edilen romanlarda toplum mistiği kimliğiyle karşımıza çıkan kahramanlar, kadın ve aile hayatı konusundaki düşünceleriyle "yeni hayat"ın bu alanda sahip olacağı değerleri ifade ederler. Bunlar hâlin görünüşünü yansıtmaktan çok geleceğin endişesini yansıtmalarıyla diğer eserlerden ayrılırlar. *Hamiyetli Bir Genç*'te (1910), aşk ve evlilik gibi ferdî hayatı ilgilendiren konular, vatan sevgisi çevresinde ele alınır, hizmet etmek cümlesiyle belirtilir. Eserin kadın kahramanı Feride, kadının kültür ve zevk bakımından gelişmesi ile

mensubu olduğu milletin gelişme seviyesi arasında paralellik olduğunu kabul ve iddia eder. Doğu milletlerinin geri kalmasını, kadınların kültür ve zevk seviyelerine bağlar. Feride ile Memduh'un evliliği, istibdât ile daha iyi mücadele etmeye zemin hazırlayacağı için gerçekleşir.

Yeni Turan'daki Kaya ile Feride birbirine benzer. Her ikisi de Batı dili bilir, geleceğin şekillenmesinde kadının önemli rolü olduğuna inanırlar. Kendilerini mensubu oldukları toplumun yücelmesi uğrunda fedaya hazırdırlar. Oğuz'un kadın ve aile konusundaki fikirlerine iştirak eden Kaya, bu idealist gencin her konuda yardımcısıdır. Oğuz, kadın ve erkeğin birlikte faaliyet göstererek ide- alinin gerçekleşeceği kanaatindedir.

Aydemir adlı romanda, kendisini Türk birliği idealine adayan Demir Bey'in iç dünyasındaki güç kaynağı Hazin'dir. Ayrıca Demir Bey'in Hazin'e karşı duyduğu derin kalbi alâka, onun Türk birliği idealine bağlılık derecesini ifadeye imkân verir. Çünkü iç çatışmalarında, hep ideali ferdî aşkını gölgede bırakmaktadır.

İster romanlarda çok defa tenkit edilen görücü usulüyle ve aile baskısıyla gerçekleşsin, ister birçok yazarın benimsediği tarzda gençlerin birbirleriyle tanışıp anlaşmasıyla ve aşk yoluyla gerçekleşsin, evlilik ve evlilik öncesi hazırlıkların bütünü, aile kurma ihtiyacı çevresinde değerlendirilecek faaliyetlerdir. Ancak romanlarda mutlu ailelerin hikâyesi pek anlatılmaz; çünkü mutluluk ve çatışma kelimelerinin ifade ettiği kavramlar aynı zaman dilimi içinde aynı ailede ne yaşanır ve ne de gözlemlenir. Mutsuzluk ise yukarıda sözü edilen ve kaynağında Doğu-Batı karşılaşmasının sonucu kültür ve zevk ayrılığı, değer farklılığı bulunan bir seri çatışmanın tabiî neticesidir.

Hüseyin Rahmi'nin *Şıpsevdi* romanındaki Meftun, Halide Edib'in *Handân*'ındaki Hüsnü Paşa başta olmak üzere, bu dönem romanlarındaki erkek tiplerinin ekseriyeti, bir zevk ve anlayış değişikliğinin getirdiği değer buhranı içinde, elde ettikleri ve evlendikleri kadınlarda bulunanlardan daha fazlasını isteme arzusuyla farklı arayışlara yönelirler. Bu roman kahramanları, aşk adı verilen hissî hâl ile evlilik sonucu kurulan aile adlı sosyal kuruma has düzenin çatışmasını yaşarlar. Bunlardan birincisinin hissî, ikincisinin akli olduğunu düşünerek, söz konusu eserlerin akıl-his karşılaşması üzerine kurulduğu söylenebilir. Akıl düzenden, his değişiklik ve farklılıktan hoşlanır. Buradan hareketle söz konusu romanlar, bu asrın başlarında yenileşme hareketinin hissî alanda büründüğü hâli, yokladığı ufukları, edebî türün imkânlarıyla aksettirmektedir denilebilir. Yine romanların dünyasında, aile hayatının sürdürülmesinde kadının erkeğin arzu ve isteklerine cevap verecek tarzda yetiştirilmesi istenir. Hem kadın erkek eşitliğinden söz edilir, hem de kadının Batılı kadınlarda görülen özelliklere sahip olması istenir. *Handan*'da, Refik Cemal bile Neriman'ı doğulu olmakla suçlar. Şıpsevdi'de, Meftun kadınlarımızın kendilerine bakmadıklarından şikâ-

yet ederken; bir dönemin Avrupa görmüş aydınlarının düşüncelerine, hislerine tercüman olur. Yukarıda farklı vesilelerle sözünü ettiğimiz romanlarda evlilik ve aile kavramlarının, iki farklı medeniyetin karşılaşmasından kaynaklanan değerler çatışmasına has kavgada sarsıldığı, farklı bir istikamette yeni arayışlara yöneldiği hissedilmektedir. Bu arayışlar bir bakıma XX. yüzyıl başlarında insanımızın yaşadığı geniş kapsamlı dramın evlilik ve aile hayatına yansımasıdır. Bu dramın arkasında da, yenileşme adına pozitivist bir dikkatle yeni bir toplum yapma gayreti vardır. Zira roman kahramanlarının ekseriyeti var olanı, Batı'dan alınacak yenilikler adına eleştirmekte birleşirler. Bu yine genel bir tavrın, evlilik ve aile konusunda romanlara yansımasıdır; ancak üzerinde durulan edebî eserler bütün olarak düşünüldüğünde, bunların Cumhuriyet sonrasında yalnızca aristokrat çevrelerde kullanılabilen bir takım kanuni hakların verilmesine, yeni düzenlemelerin yapılmasına zemin hazırladıkları anlaşılır.

8. Eğitim problemi

Dönemin romanlarında eğitim konusunda tenkidin hedefi olan anlayışları Hüseyin Rahmi'nin Şıpsevdi adlı kitabındaki Mahir, Rebia, Hasene ve Edibe; Sevda Peşinde'deki Aynınur; Ahmet Mithat'ın *Jöntürk*'ündeki Ceylan adlı kahramanların şahsında görmek mümkündür. Çünkü Şıpsevdi'deki Mahir, Rebia, Hasene ve Edibe; Sevda Peşinde'deki Aynınur eski ve kalıplaşmış terbiye anlayışına uygun biçimde ailelerinin baskısı altında yetiştirilirler. Bu kahramanların hayatlarındaki olumsuzluk çevresinde, eski terbiye çeşitli yönlerden tenkit edilir. Hatta zaman zaman bu terbiye tarzıyla alay edildiği de görülür. Ahmet Mithat'ın Jöntürk adlı romanındaki Ceylan ise son derece serbest yetiştirilir. Savunulan Batılı eğitim tarzına göre yetiştirilmiş bir tip hüviyetiyle karşımıza çıkar. Bu da sürdürülen hayat içinde tutarlı, benimsenebilecek özelliklere sahip değildir. Öyleyse romanların dünyasında baskı esasına dayanan terbiyede, son derece serbest eğitimi kabul eden ve savunan terbiye de tenkit edilmekte; bu eğitim ve terbiye anlayışlarına göre yetişen insanların hayatın gerçeklerine uygun düşmediği ortaya konulmaktadır. Adı geçen eserlerde olduğu gibi, bu dönemin romanlarında ailede verilen eğitimin ve ailenin eğitim anlayışının insanın yetişmesinde son derece önemli olduğu çeşitli vesilelerle ifade edilmektedir. Öyle ki, eğitim ile aile yapısı iç içe girer; ananevi yaşama tarzını sürdüren aileler eski terbiye usulleriyle çocuklarını eğitirler; yeniye açık olanlar ise, derece farkıyla Batılı eğitim tarzını benimserler. Ancak Vaizzâde Hasan'ın *Hamiyetli Bir Genç* adlı romanında Feride, Feride'nin sevgilisi Memduh ve Nazmi adlı kişiler ananevi bir aile ortamı çevresinde iyi eğitilmiş kişiler olarak karşımıza çıkarlar. Memduh'un babası esnaf, Nazmi'ninki tüccardır. Her iki baba da ailelerine bağlı, çocuklarını zamanın ihtiyaçlarına göre yetiştirme-

yi görev kabul eden, çocuklarına otoriter tavırla değil, sevgiyle yaklaşan insanlardır. Çocuklarının hem terbiyeli, hem de açık fikirli olmasını isterler. Aynı romanda Feride, kadınların okumasının gerekliliğini ortaya koyan bir tip hüviyetiyle karşımıza çıkar. Zira o, aldığı eğitim ve gördüğü terbiye ile örnek bir kişidir. Bu müspet kişiler, ananevi hayata ait şartlar içinde sevgiye doymuş çocukların zamanın ihtiyaçlarına göre gelişmeye açık tarzda yetiştirilmeleriyle dikkati çekmektedir. Diğer romanlarda da hayatın akışı içinde, müspet yönleriyle diğerlerinden ayrılan kahramanların aynı özelliklere sahip oldukları görülmektedir.

Halide Edib Adıvar, *Raik'in Annesi* adlı romanında, yukarıda sözü edilen farklı iki eğitim ve terbiye anlayışını temsil eden kahramanları mukayeseye imkân verecek ölçüde, bir arada karşımıza çıkarır. Necibe, İstanbul şartlarında bozulmuş Batılı terbiyenin temsilcisidir. Raik ise, bize has değerleri Batı'dan gelen yeni anlayışı da benliğinde birleştirip kendisine has bir hüviyet kazanacak tarzda yetiştirilir. Halide Edib'in romanlarında, eğitimde Batılı anlayışın hâkimiyeti sezilir. Ancak kahramanların tavır ve hareketlerinin arkasında bir kültür birikiminin varlığı hissedilir. O, Batı'yı değerlendirme gücüne sahip; ama bize bağlı dejenere olmamış tipler ortaya koyma gayretiyle; zamana açık, gündelik hayatı planlamaya elverişli, yeni bir yaşama tarzını sergilemeye müsait bir eğitimden yana olduğunu sezdirir.

Ali Kemal, *Fetret* adlı romanında Selman Bey'e, terbiye ve eğitim bakımlarından Doğu ile Batı'nın birbirinden çok farklı olduğunu söylettikten sonra, eğitimin 'iklim', 'muhit', 'kanun-ı irsî'ye bağlı bir faaliyet olduğunu açıklatır. Böylece eğitimin sosyal ve tarihî yönü, nesilden nesile intikal eden birikimle ilgili tarafı farklı bir ifadeyle ortaya konulmakta; bu problem üzerinde düşünülmesi gerektiği sezdirilmektedir.

Şehbenderzade Ahmet Hilmi'nin *A'mak-ı Hayal* adlı eserinde fantezinin imkânlarıyla, uygulamalı ve ferdî eğitimin önemi, karıncaların faaliyetlerinden hareketle anlatılmaktadır.

Ebubekir Hâzım'ın *Küçük Paşa* adlı romanında, Anadolu'daki köylerde eğitim veren hiçbir kurumun bulunmadığı ifade edilmekte; başta dinî konular olmak üzere halkın her konudaki cehaleti ortaya konmaktadır. Moralızade Vassaf Kadri'nin *Melekper* adlı eserinde ise Üsküp'teki mahalle mekteplerinin perişanlığından, hocaların eskiliğinden söz edilir. Tahirü'l-Mevlevi'nin *Teşebbüs-i Şahsi* romanında da, öğretmen ve okulların maddi imkânsızlığını gözler önüne seren sayfalarla karşılaşmaktayız.

Hüseyin Rahmi'nin *Cadı*'sında Naşit Efendi'nin dikkatiyle gösterişli Robert Koleji ile rüştiye ve sultanilerin bakımsız hâlleri mukayese edilmekte ve sayıları artan yabancı okullardan duyulan rahatsızlık anlatılmaktadır.

Batı dünyasıyla ilişki kuran kahramanların çoğunluğu yabancı okullarda öğrenim görürler. Halide Edib, *Son Eseri*'nde; Vassaf Kadri, *Yetime* adlı ro-

manında, bu okullarda misyonerlik faaliyetlerinin sürdürüldüğü; Türkleri ve Müslümanları küçük gören öğretmenlerin görev aldığı belirtilmektedir. Ancak bu faaliyetler, Son Eseri'ndeki *Kâmuran*'da, Yetime'deki Necile'de olduğu gibi, zaman zaman Türk gençlerinin millî kimliklerini hissetmesine sebep olurlar. Kâmuran ve Necile, okulda millî gururları yaralandığı için bize has millî, dinî ve tarihî değerleri öğrenmeye, anlamaya ve yaşamaya yönelirler.

Yukarıda romanlarda, ailede verilen eğitimin ve terbiyenin kişilerin yetişmesinde önemli rol oynadığını ifade ettik. Batı'dan gelen kişiler, yalnız yabancı okullarda faaliyet göstermezler; mürebbiye sıfatıyla Türk ailelerinin mahremiyetine de girerler. Bu konu sebep olduğu hayat tezahürleriyle birlikte Hüseyin Rahmi'nin *Mürebbiye* adlı eserinde dile getirilmiş idi. Ahmet Midhat'ın *Jöntürk*, Muammer Vecdi Şemsi'nin *Harim-i Aşk*, İzzet Ulvi'nin *Son Mektuplar* adlı eserlerinde mürebbiye ve dadıların yanlış ve kusurlu eğitim faaliyetlerinden söz edilmektedir. Hüseyin Kâmi'nin *Kâşif Dehrî* adıyla yazdığı romanlardan biri olan *Mecnune*'de; sadakati, dürüstlüğü ve fedakârlığıyla çok farklı bir mürebbiye tipiyle karşılaşmaktayız. O, mürebbiyesi olduğu Zilal'i anne ve babası öldükten sonra da korur; ona âdeta hem analık, hem babalık eder; Zilal'in iyi yetişmesi için iddia ve olumlu anlamda gayret gösterir. Böylece mürebbiyeler arasında iyilerin de bulunduğu ifade edilir.

Romanlarda ısrarla üzerinde durulan konulardan biri de kadın eğitimidir. Fazlı Necip'in *Küçük Hanım* adlı romanında olduğu gibi birçok eserde, dönemin aristokrat tavırlı ailelerinde kızların İngiliz, Alman ve Fransız mürebbiyelerinin elinde yetiştiği belirtilmekte; bu çevrelerde kadınlı erkekli toplantılarda aşk, flört ve feminizm gibi konuların birlikte tartışıldığı; bu tartışmaların karşılıklı şakalaşmalarla renk kazandığı, ifade edilmektedir. *Küçük Hanım*'da, birinci derecedeki kadın kahraman Seza Hanım, feminist bir dikkatle kadınların erkeklerle mücadele etmeleri ve haklarını savunabilmeleri için onların ciddî bir eğitimden geçmelerinin zarurî olduğunu söyler. Aristokrat tavırlı bazı ailelerde bu ve benzeri düşüncelerin dile getirilmesi, Batılı zevk ve hayat anlayışının, başta eğitim olmak üzere, hayatın her sahasına hâkimiyetinin ifadesidir. Halide Edib'in romanlarında, kadınların Batılı tarzda eğitimine önem verildiği bilinmektedir. Bunlardan *Seviye Talip*'te Batı dünyasını iyi tanıyan Fahir adlı erkek kahramanın dikkatiyle kadın eğitiminin önemi üzerinde durulur. Fahir'in kanaatine göre bizde kadın eğitimi "millî eksiklik"lerimizden biridir. O, İngiltere'den döndükten sonra, eşinin sosyal konularda düşünmesini, aktüel problemlerle ilgilenmesini, evi dışında da bir dünya olduğunu hissetmesini ve her konuda kendisine arkadaş ve dost olmasını ister. Bunu gerçekleştirmek için de faaliyete girişir; ancak eşi Macide, yalnızca evinin kadını ve çocuklarının

annesi olmayı sürdürür. Böylece Fahir'in evinde birbirinden farklı iki kültür dairesinin kadın anlayışı karşı karşıya gelir. Eserin sonunda, Macide'nin yeni bir kimliğe bürünmüş hâli, yazarın iyi niyeti, arzusu ve temennisinin ifadesidir. Seviye Talip'de kadın eğitiminin "yeni insan"ın olduğu ve ülkenin geleceğiyle ilgili olduğu ortaya konur.

İzzet Melih'in *Tezat* romanında geleceği kadınların şekillendirdiği ifade edilmektedir. Hüseyin Rahmi'nin Şıpsevdi romanında, Türk kadınının eğitiminin yetersizliği Madam Şehim'in, Şekûre Hanım'ın ölümü dolayısıyla yaptığı konuşmadan öğrenilir. Ahmet Midhat'ın Jöntürk'ünde Miralay Gazanfer, Plevne savunması esnasında kadınların okur yazar olmalarının önemini anladığını, kızı olursa okutacağını, Allah'a ahdettiğini, bu düşünceyle kızının adını Ahdiye koyduğunu söyler. Ahü's-Sakıp el-Mahruki, *Gülsüm* adlı romanında Tevfik Hoca'nın dikkati ve ifadesiyle genç kızların okutulmasını savunur.

Fatma Âliye'nin *Enîn* adlı eserinde, hemen bütün kahramanların, bu arada tabiî olarak kadınların ciddi anlamda Batılı bir dikkat ve hassasiyetle eğitim gördükleri; böylece meslekî bilgileri yanında duyuş ve değerlendiriş bakımlarından da olgunlaştıkları dikkati çekmektedir. Böylece söz konusu yıllarda Türkiye'nin ciddi probleminin eğitim olduğu da ifade edilmektedir.

Pozitivist zihniyetle beslenen Batılı tavrın, hayatın hemen her safhasına hâkim olduğu bu dönemde, en azından aristokrat çevrede ve yeniye açık muhitlerde Batılı eğitime meyledildiği, bu eğitim anlayışından gelen bazı prensiplerin kabûl edildiği görülmektedir. Romanlarda sözü edilen eğitim anlayışının yanında dinî eğitime de yer verilmekte; bu konuda bazı arayışlar varlığını kuvvetle hissettirmektedir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Jöntürk*'ünde, dinî eğitimle yeni olarak kabul edilen Batılı eğitim, âdeta birbirini tamamlar. Romanda dinî ve yerli eğitime ait değerlerle Batı'dan gelen yenilikleri şahsında bir terkibe ulaştıran kişilerin olumlu; tek yanlı olanlar ise olumsuz tavır, hareket ve davranışlarla karşımıza çıkarlar. Şehbenderzade Ahmet Hilmi'nin *A'mak-ı Hayal*'inde Raci, dindar bir aileden aldığı terbiyeyi dönemin imkânlarıyla gerçekleştirdiği öğrenimle zenginleştirir. Emine Semiye'nin *Sefalet* adlı eserinde Sabit, aldığı dinî terbiyeden hare- ketle hayatını düzenler; çevresindekilere yardım eder. Diğer kahramanların da sosyal ilişkilerini dinî inançları düzenler. Moralızade Vassaf Kadri'nin *Yetime* adlı romanında, Necile büyük annesinden aldığı dinî ve yerli terbiye ile Amerikan Koleji'nde bu genç kız millî kimliğini unutturmak gayesiyle öğretilenlerin karşısına çıkar. El-Mahruki'nin *Gülsüm*'ünde Tevfik Hoca, dinî ve yerli terbiye ile zamanın ihtiyaçlarını ve Batı'dan alınan eğitim anlayışını âdeta şahsında birleştirir. Eğitim konusunda kendince bir terkibe ulaşır; sonra da bunları halka anlatır. Hüseyin Rahmi'nin Şıpsevdi ve *Cadı*, Vassaf Kadri'nin *Hırsız Feneri* gibi

romanlarda hurafelerin ve cahil hocaların dinî eğitime zararları, olayların akışı içinde, yer yer mizaha imkân verecek şekilde tasvir edilen durum ve hayat tezâhürleri çevresinde anlatılmaktadır.

Halide Edib'in bu dönemde yazdığı eserlerde, Batılı bir dikkat ve eğitimle yetişen kahramanların çocukluk yıllarında dinî bilgileri öğrendikleri ve dinî terbiye aldıkları, inançlı oldukları görülür. Hatta korku değil, sevgi ve merhamet esâsına yönelik bu terbiyenin kahramanların iç dünyasını zenginleştirdiği de hissedilir.

El Mahruki'nin *Belkıs* adlı romanında kahramanların iç dünyaları da, birbirleriyle ilişkileri, tavır, hareket ve davranışları da samimi dinî duygularla belirlenir. Şehbenderzade Ahmet Hilmi'nin Öksüz Turgut'unda, Doğu-Batı çatışmasının temelinde dinî inanç ve değerler yatmaktadır. Türklere has kültür değerlerinin İslami inanç ve davranışlarla, tarihî zaman içinde korunup geliştirildiği, edebî türün imkânlarıyla gözler önüne serilir.

Romanların dünyasında Avrupa'da eğitim gören gençlerin problemlerinden de söz edilir. *Fetret*'te Osmanlıcılık anlayışına bağlı bir bakış açısıyla, imparatorluğa vücut veren farklı etnik unsurlara mensup gençlerin Paris'te bir arada tahsil görmekle memleketin bütünlüğüne zemin hazırlayacaklarını zanneden politikacıların aldandıkları belirtilir. Bunlardan bir kısmının eğlence hayatı içinde kayboldukları; ancak az bir kısmının okullara devam ettiği dile getirilir. Zaten Avrupa'da eğitim görmüş roman kahramanları da başarılılar ve başarısızlar olmak üzere iki gruba ayrılırlar. *Seviye Talip*'deki Fahir; *Mev'ud Hüküm*'deki Kasım Şinasi, *Melikper*'deki Suat Selim; *Enîn*'deki Nihat; *Fetret*'deki Baydar ve Fetret başarılıdır. Bunlar bir meslek sahibi olarak dönerler. Şıpsevdi'deki Meftun; *Ahir Zaman*'daki Ecmel; Küçük Hanım'daki Kemal; Fetret'deki Savlet vb. ise, Avrupa'da Salih bir gençlik hayatı yaşadıktan sonra ne Doğu'nun ne de Batı'nın değerlerine sahip olamayan kozmopolit tipler olarak geri dönerler. İkinci gruptaki gençlerin hâlini Şıpsevdi'nin Meftun'u çok iyi temsil eder.

Yukarıda sözü edilen romanlar arasında, eğitimi bir sistem olarak kabul eden ve hayatı yeniden şekillendirmek için yeni ve millî eğitim sistemine ihtiyaç duyduğunu açıkça ortaya koyan bir eserin varlığından söz etmek mümkün değildir. Daha önceki sayfalarda görüldüğü gibi bu romanlarda ya kahramanların yetişme tarzı ve sürdürülen hayat karşısındaki tavırları dolayısıyla, ya da onların bu konudaki kanaatleri anlatılarak eğitim üzerinde durulmaktaydı. Oysa Halide Edib'in *Yeni Turan* romanında eğitim insan yetiştirme sistemi olarak ele alınmakta; hatta bu eserler yeni ve millî olması arzu edilen bir eğitim sistemi üzerine kurulmaktadır.

Yeni Turan'da Halide Edib, millî elit (seçkin) yetiştirebilecek bir eğitim sistemi vasıtasıyla ülkenin güç kazanacağı düşüncesini ortaya kor. Yeni Turan okullarını açanlar ve orada görev alanlar, millî elit yetiştirme gayesi-

ne hizmet ederler. Bu okullar, tarihî zaman içinde kazanılan millî değerler ile modern dönemlerin iç dinamiği olarak bilinen iş yapma iradesi ve hayata yönelik eğitimi bir araya getirirler. *Yeni Turan* okullarının eliti, kendi mekân, değerler bütünü ve tarihine bağlı zamanın getirdiği yenilikleri kendi şartları içinde hazmedip yorumlayabilen, zevki ve yaşayış tarzıyla düşüncesi ve hissi çatışma- yan varlığını idealiyle birleştirmiş bir şahsiyet hüviyetiyle karşımıza çıkar. Bu elit, "yeni insan"ın önderi ve öğretmeni, "yeni hayat"ın kurucusudur. Bunları gerçekleştirmek için de işe eğitimden başlamanın kaçınılmaz şart olduğu hem sezdirilir, hem de açıkça ifade edilir. Romanda böyle seçkin insanların yetişmesine imkân hazırlayacak önderler hangi eğitim sistemiyle hangi okullarda eğitilecek sorusuna, başta Oğuz ve Ertuğrul olmak üzere kahramanların hayat hikâyesi cevap verir. Onları memleketin şartları, kendi gayretleri, gündelik mücadelelerin gürültülü akışı içinde çalışarak başarma iradesi ve zevki yetiştirecektir. *Yeni Turan* adlı romanın bu dikkatiyle değerlendirildiğinde, bu dönemde kaleme alınan birçok edebî eserde ifade edilmek istenen derin yapıda gizli mesajın bu eserde yansıtıldığı anlaşılır.

Bu başlık altında, söz ettiğimiz eserlere bütün hâlinde bakıldığında, eğitim konusundaki tenkit, teklif ve çatışmaların eskiden yeniye geçişin sonuçlarını aksettirdiğini; sürdürülen hayatın yeni bir insan tipine ihtiyaç duyduğunu; bu tipin Batı'ya teslim olarak yetişemeyeceği gibi ananevi olanı sürdürmekle de yetişemeyeceğine bize has bir eğitim anlayışına ihtiyaç olduğunu düşündürmektedir. Romanlarda eğitim konusunda ailenin, okulun, çevrenin yanında irsiyet ve idealden söz edildiği görülmekte; bütün bunları bir sistem hâline getirme arayışlarının sürdürüldüğü hissedilmektedir.

9. Romanlarda mekân

İstanbul: Türk kültür ve medeniyetinin en önemli merkezlerinden biri İstanbul'dur. İmparatorluğa has insan çeşitliliğinin zevk, anlayış, eğitim ve farklı dikkatleriyle temsil edildiği bu şehir; âdeta geniş bir tarihî coğrafyanın hülasası durumundadır. XIX. yüzyıl sonları XX. yüzyıl başlarında bu şehir, sahne olduğu hayat tezahürleriyle, medeniyet değişikliğine ait karmaşayı, çeşitli yönleriyle aksettirir. Romanlarda asli tema olarak karşımıza çıkan Doğu-Batı veya eski-yeni çatışması mekân boyutunda kendisini kuvvetle hissettirir. Konak ve ananevi yapıya uygun evlerden modern hayata geçiş endişesi, ev tefrişinden insani ilişkilere ve çevreye yönelen müstereddit bir dikkat aracılığıyla kendisini ifade eder. Yerleşmiş hayatın bütünlüğüne sığınan masum piyano, alafranga görünümlü birkaç eşya, bir masa etrafında birlikte yemek yeme zevki; Beyoğlu vitrinlerinin önce göz ve gönüllere sonra evlere sızma başarısı; mesirelerde kadın erkek karşılaşmasına imkân hazırlayan sahneler; eğlence yerlerinde yaşanılanların evde hatırlanması,

eski ve yerli olanı yalnızca hurafe ve yanlış inancın gözleriyle görme gayreti gibi kusurlar ayrı ayrı İstanbul adlı büyük mekânda değişikliğe çıkartılan davetiyeler durumundadır.

1908-1920 yılları arasında yazılan romanlarda, bu mekân bir geçiş dönemi belgesi özelliği arz etmektedir. Yeni kalıba girmiş her şeye iyi ve güzel; eskiye kötü ve çirkin diyen bir dikkatin hâkimiyeti hissedilmektedir. Bu şehir zaman zaman Paris, Londra gibi Avrupa şehirleriyle mukayese edilir. İstanbul; pis, bakımsız, dağınık ve düzensiz yönleriyle; diğerleri ise şehircilik bakımından sahip oldukları üstünlükleriyle anlatılmaktadır.

Bu dönem romanlarında realist edebî terbiyenin tesiriyle mekânın anlatılan olaya, tanıtılan şahsa uygunluğuna özel surette dikkat edildiği hissedilmektedir. Bunun için de romanlarda mekân, yukarıda sözü edilen asli çatışmanın ortaya çıkabileceği yerler arasından seçilmiştir. Varlıklı insanları ev ve çevreleri, eğlence yerleri, cadde ve sokakla Beyoğlu'nda alış veriş mahâlleri ve mesireleriyle İstanbul merkezi mekân durumundadır.

Paris, Londra, Selanik, Kahire gibi merkezler Jön Türklerin mücadelelerine sahne olmaları bakımından romanlarda sözü edilen şehirlerdendir. İzzet Melih'in *Tezat*'ında aşkı yüzünden Naşit, Batum'a gider. Batum'un geçmişi ile hâldeki durumu Naşit'in dikkatiyle mukayese edilir. Gaye, şehri anlatmaktan çok sosyal hayattaki yenileşmenin şehirciliği nasıl etkilediğini ortaya koymaktır. 1878 Osmanlı-Rus Savaşı'nda Osmanlıların elinden çıkan şehir, kırk yıl içinde Batılı bir şehir hüviyeti kazanmıştır.

Bekir Fahri'nin *Jönler*'inde de, Kahire'de yerli halkın ve Batılıların yaşadıkları mekânlar mukayeseye imkân verecek şekilde anlatılmaktadır. Natüralist yazarlardan gelen bir anlayışla mekân bütün çıplaklığıyla tasvir edilmektedir. Şehbenderzade Ahmet Hilmi'nin *Öksüz Turgut* gibi eserlerinde tarihî romana has yapı içerisinde Orta Asya'dan söz edildiği görülür. Müfide Ferid'in *Aydemir* romanında da, aynı coğrafyada bu yüzyılın başlarındaki hâliyle söz edilmektedir. Vassaf Kadri'nin *Melekper*'inde, Balkan Türklüğünün özelliklerini aksettiren hayat tezahürlerine sahne olan Vardar, Manastır ve Üsküp gibi şehirleri tanıtan satırlarla karşılaşırız. Aynı yazarın Şimal *Rüzgârı* adlı eseri, bizi İstanbul'un fethedildiği yıllara götürür. Bu yılların doğusuyla-Batısı sahip olduğu değerler bakımından mukayese edilir.

Tarihî romanlarla, sanatkâr muhayyilesinin ve okuyucu zevkinin mekânda Orta Asya'ya; zamanda İslamiyet öncesi veya Türklerin İslamiyet'i kabul ettikleri tek yüzyıllara yönelmekten hoşlandığı sezilmektedir.

Bütün bunlar roman mekânının İstanbul sınırları dışına çıkmaya başladığını açıkça ortaya koymakta; adı geçen edebî türün zaman ve mekân çizgilerinde genişlik kazandığını düşündürmektedir. Zaman bakımından muhayyilelerinde İslamiyet öncesi Orta Asya hayatına kadar uzanma gücü bulan yazarlar, Osmanlı dönemi coğrafyasından da yararlanma imkânına

sahip olduklarını hissettirirler. Böylece "Memleket Edebiyatı" romanı için gerekli malzemenin zaman ve mekân planında aranmaya başlandığı âdeta ilan edilir ve bu belgeleriyle arayış kendini ortaya koyar.

Anadolu'ya açılma: Romanlarda Anadolu coğrafyası ve insanından söz edilmesi böyle bir ihtiyaca ve arayışa bağlanabildiği takdirde anlam kazanır.

II. Meşrutiyet sonrası yazılan romanların bir kısmında Anadolu ve Anadolulu insan, Batı'dan gelen bir imaj durumundadır. Bu imaj, Anadolu'dan İstanbul'a gelen işçi, uşak, hizmetçilerle ve onların anlattıklarıyla yazarların düş dünyasında zenginleşerek romanlarda yerini alır. Bu Batı'dan okunan eserlerden hareketle hayâl edilen bir mekândır; arkasında Jean-Jacques Rousseau'nun tabiat ile iç içe yaşamanın zevk ve yararını ifade eden düşüncesi vardır. XX. yüzyılın başında bu anlayışın yerini çok farklı zevk ve anlayışlara bıraktığı bilinmekte, gözlemlenmeyen tabiî çevrenin edebî eserlerde iyi anlatılamayacağı ileri sürülmektedir. Bizde ise sütlü, besili inekleri, gürül gürül akan dereleri, tabii gıdalarla beslenen insanlarıyla anlatılan soyut bir Anadolu imajından söz eden eserler vardır. Bu yerlerde yaşayan insanlar da her türlü iyi ve üstün özelliklere sahiptirler: Fedakâr, misafirperver, yardımsever, iyiliksever… Bu, yaşanılan ve gözlemlenilebilen bir mekândan ziyâde sığınılan bir yerdir. Şehrin gürültüsünden, hareketli hayatından kaçan insanlar, roman dünyasında böyle bir yere sığınırlar. Bu yerin adı da çok defa Anadolu'da bir köydür. Ahü's Sakıp el Mahruki'nin *Gülsüm* adlı romanında Tevfik Hoca'nın Simav civarındaki köyü bu köyün insanları, köy odası ve köyde sürdürülen eğitim; gerçeği yansıtma endişesinden uzak bir kaygıyla kaleme alınmıştır. Safvetî Kemal'in Şadan adlı eserinde de esere adını veren kahramanın sığındığı köy tabiî görünümü ve sessizliğiyle insana rahatlık vermektedir. Çoban, kaval sesi, sürü kelimelerinin birlikte oluşturduğu imaj bolluk ve sağlık ve huzuru ifadeyle vazifelidir. Reşat Nuri'nin *Harabelerin Çiçeği* adlı eserinde de çocuk yaşta yüzü yanan Süleyman çevresindeki insanlardan uzaklaşarak sütninesinin Ezine'deki köyüne sığınır. Orada bir aile sıcaklığı ile karşılanır. Köylüler âdeta melek gibi insanlardır. Binti Halim Seyhan'ın Ümid-i Afil adlı romanında, olayın geçtiği İncigez köyü, zevk ve anlayış olgunluğunun mekânı olarak tanıtılmaktadır. Bu köyde kibar aileler yaşar. İnsanlar cinsiyet ayrımı gözetmeksizin ilmî, fennî, edebî fikir alışverişinde bulunur; sosyal problemleri birbirleriyle tartışırlar.

Yukarıda belirtilen dikkat, bir bakış tarzının sonucu olmalıdır. Bu bakış tarzının da kaynağı, az önce de belirtildiği gibi köyde ve kırda sürdürülen hayatın tabiî, şehirdekinin yapmacıklı olduğunu ileri süren Rousseau'dur. Abdülhak Hâmit'in *Sahra*'sı da aynı dikkatle yazılmıştır. XX. yüzyılın başlarında da, tecrübeden kaynaklanıp beslenmeyen bir duyarlılıkla köy ve kır hayatının güzelliklerinden, tabiîliğinden ve insan sağlığı için sunduğu imkânlardan söz edilir.

Cumhuriyeti takip eden yıllarda da bazı yazarlarca aynı duyarlılık ve tahayyüllerle Anadolu'nun anlatıldığını görmekteyiz. Bu, gerçeğin değil; bir tasavvurun ifadesidir. Anadolu'yu görmeden, içinde yaşamadan onu Batı edebiyatından okuduğu eserlerden hareketle anlatmaya gayret eden yazarların eserlerinde böyle mekân tasvirlerine rastlamaktayız. Romanda Anadolu'nun edebî mekân oluşu, Mütareke dönemini takip eden yılları bekler. Hikâyede ise başta Refik Halit ve Yakup Kadri'nin gayretleriyle II. Meşrutiyet sonrası kaleme alınan eserlerde, Anadolu edebî eserlerde mekân olarak tasvir edilir, anlatılır.

Romanların dünyasında Anadolu, zaman zaman İstanbul'dan sürgün edilen memurların ikamet ettikleri yer olarak karşımıza çıkar. Fazlı Necip'in *Menfi* adlı romanında Konya'ya sürgün edilmiş yaşlı bir ittihatçıdan söz edilir. Müfide Ferid'in *Aydemir* romanında yönetimin başındakiler ile iyi geçinemeyen Nedim Paşa, Anadolu'ya gönderilir. Oradaki görevi esnasında sağlığı bozulur. Safvet Nezihi'nin "Ömer Lütfi" takma adıyla yayınladığı *Müsebbib* romanında Zahit Efendi, devlet otoritesinin ve saygısının bulunmadığı bir Anadolu kasabasında kaymakam olma şanssızlığını yaşar. Bir defa Anadolu'ya gönderilenler artık kolay kolay İstanbul'a dönemezler. Anadolu'ya gitmek zorunda kalan birinci derecedeki memurlara, bulundukları çevrede her türlü yola başvurarak zengin olmayı, sonra İstanbul'a dönmeyi ve orada yeni bir hayat düzenini kurmayı hayâl eder, hatta planlarlar.

Halide Edip'in *Yeni Turan* ve diğer yazarların benzeri romanlarında Anadolu, yeniden doğuşun mekânı olarak gösterilmekte; bu mekânda Türklüğün yücelmesi konusunun önemi sezdirilmektedir. Böyle eserlerde ve yazılarda Anadolu, Kadri'nin tarihî romanlarında da halkın yaşadığı çileli hayat anlatılırken Anadolu ve Rumeli insanın hâli gözler önüne serilir.

Bu romanlarda İstanbul'da konak hayatı çevresinde, Anadolu insanının garip hâli sergilenir. Bu hususun arkasında şehir-taşra özellikle de Anadolu olduğu sezilmektedir. Böyle romanlarda konak ve İstanbul, Anadolu insanının gözünde gurbettir; oraya yoksul insanlar para kazanmak için giderler, hizmet karşılığında para kazanır ve köylerine dönerler. Hüseyin Rahmi'nin *Cadı* romanında Şükriye'nin hizmetçisi Nazikter, tavrı ve görünüşüyle Anadolu'yu temsil eder. Aynı eserde yalıların yıkım işleriyle uğraşan işçinin de Anadolu menşeli olduğu söylenir. Fazlı Necip'in *Küçük Hanım* (1910) adlı romanında alafranga tarzda yetişmiş Seza Hanım Anadolu'yu her yönüyle ilkel bulur.

Bütün bunların yanında Anadolu coğrafyası ve insanını birlikte ele alan eserin Ebubekir Hazım'ın *Küçük Paşa* adlı romanı olduğunu biliyoruz. "Anadolu'da bir köy..." cümlesiyle başlayan romanda, köy-devlet ilişkisi realist edebiyat zevkine uygun biçimde yapılan tasvirlerle ifade edilir. Eserde tasavvur değil, gözlemden hareket edildiği hemen anlaşılmaktadır. Anado-

lu'da sürdürülen yaşama tarzı, çekilen mahrumiyetler, katlanılan sefaletler anlatılmakta, insanlar arası ilişkiyi düzenleyen değerler sezdirilmektedir. Köylülerin sefil bir hayat sürdürmeleri, kabalıkları ve cahillikleri, yardımsever, merhametli ve vatanlarına bağlı olmalarına engel değildir. Zaten devlet de ancak askerlik ve hasat zamanında köyü hatırlar.

Bu eser, Küçük Paşa adlı çocuk çevresinde iki zevk ve anlayışın karşılaşmasını ifade etmesi bakımından önemlidir. Ayrıca Anadolu coğrafya ve insanını konu alan ilk romanlardan biri olması bakımından da dikkate değerdir. Eser bütünüyle konak-köy evi çatışması üzerine kurulmuştur. Bu iki mekânda sürdürülen hayat, kendisine şekil veren zevk, anlayış ve değerlerde gözden uzak tutulmadan realist edebiyat terbiyesi ve edebî türün imkânlarıyla hikâye edilmiştir. XX. yüzyıl Türk edebiyatında bu husus çeşitli yönleriyle İstanbul-Anadolu karşılaşması hâlinde birçok edebî eserde işlenecektir. Ayrıca realist ve hatta natüralist bir dikkatle köyde sürdürülen hayata bakılması dikkate değer.

Anadolu coğrafyasının terk edilmişliğini, bakımsızlığını, Anadolu insanının sefaletini, cahilliğini ve çaresizliğini konu alan eser ve yazılar II. Meşrutiyet sonrasında da, Cumhuriyet Dönemi'nde de devam edecektir. Bunlara "Memleket Edebiyatı" bakımından ihtiyaç duyulduğu da açıktır. Bu bakış tarzının yanında, bir de Anadolu'yu XX. yüzyılda gerçekleşmesi arzu edilen bir bakıma Türk rönesansının mekânı olarak görenler, değerlendirenler var: Başta *Yeni Turan*'ın idealist şahıs kadrosundaki kişiler olmak üzere, *Aydemir*'de Hazin Hanım, el-Mahruki'nin *Gülsüm*'ünde Tevfik Hoca, aydınlanmaya Anadolu'dan başlarlar. Bunlar da Anadolu'nun perişan hâlini bilir ve görürler; gerçeği olduğu gibi kabul edip geleceğin güzel olmasının yollarını araştırırlar.

Ana hatlarıyla ifade ettiğimiz bu üç dikkat, yani İstanbul-Anadolu mukayesesi, Anadolu'nun sahne olduğu sefalet ve perişanlığın anlatılması ve gelecekte Anadolu'da bize has değerler üzerinde yeni bir yaşama tarzı kurulması, yalnız II. Meşrutiyet sonrasında tesadüfen üzerinde durulan hususlar değil; XX. yüzyıl romanında ısrarla üzerinde durulan temalardır.

Bunlardan sonuncusu bir bakıma Millî edebiyat zevk ve anlayışının mekâna, hususiyle Anadolu'ya bakış tarzının ifadesidir; zenginleşerek devam edecektir.

Kaynakça

Açıkgöz, Halil (1980), *Peyami Safa-Hikâyeler*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Akı, Niyazi (1960), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İstanbul: İstanbul Matbaası.

Aktaş, Şerif (1992), "Ziya Gökalp", *Büyük Türk Klâsikleri*, C. 11, İstanbul: Ötüken-Söğüt Yay., s.11-19.

Aktaş, Şerif (1992b), "Halit Fahri Ozansoy", *Büyük Türk Klâsikleri*, c. 12, İstanbul: Ötüken-Söğüt Yay., s. 343-346.

Aktaş, Şerif (1987) *Ahmet Rasim*, Ankara: KTBYay.

Aktaş, Şerif (1987) *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Ankara: KB Yay..

Aktaş, Şerif (2003), *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi*, Ankara: Akçağ Yay.

Aktaş, Şerif (2004), *Refik Halit Karay*, Ankara: Akçağ Yay.

Akyüz, Kenan (1994), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Alangu, Tahir (1968), *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, C.1, İstanbul: İstanbul Matbaası, s.94-95.

Alangu, Tahir (1968), *Ömer Seyfettin Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, İstanbul: May Yayınları.

Argunşah, Hülya (2000), *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri*, Ankara.

Argunşah, Hülya (2004), "Millî Edebiyat", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yay..

Ataç, Nurullah (1999), *Prospevo ile Caliban Okuruma Mektuplar*, İstanbul: Varlık Yay.

Banarlı, Nihat Sami (1985), *Kitaplar ve Portreler*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Banarlı, Nihat Sami (1998), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 1-II, İstanbul: MEB Yay.

Baydar, Mustafa (1973), *Fahri Celal-Bütün Hikâyeleri*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Berkes, Niyazi (2006), Türkiye'de Çağdaşlaşma, İstanbul.

Çetişli, İsmail (1999), *Memduh Şevket Esendal*, Ankara: KB Yay.

Enginün, İnci, (1982) *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yay..

Gündüz, Osman (1987), *Selahattin Enis, Hayatı-Edebî Kişiliği-Hikâyeciliği*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, YLT.

Gündüz, Osman (1997*), Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema I-II*, Ankara: MEB Yay.

Huyugüzel, Ömer Faruk (1984), *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yay.

İleri, Selim (1983), "Samipaşa-zade Sezai'nin Değeri", *Yazko Edebiyat*, 29: 102.

Kaplan, Mehmet (1971), *Tevfik Fikret*, İstanbul: Dergâh Yay.

Kaplan, Mehmet (1978), *Şiir Tahlilleri I-Tanzumat'tan Cumhuriyet'e*, İstanbul, Dergâh Yay.

Kaplan, Mehmet (1984), "Bahar ve Kelebekler'in Tahlili", *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, İstanbul.

Kemâl, Yahya (1990), *Edebiyata Dair*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Kudret, Cevdet (1971), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* 1859-1959, C.1, Ankara: Bilgi Kitabevi.

Mutluay, Rauf (1975), "Öyküleriyle Hüseyin Rahmi", *Türk Dili Dergisi*, *Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 32 (286): 30-33.

Okay, Orhan (1992), "Enis Behiç Koryürek", *Büyük Türk Klâsikleri*, c. 12, İstanbul: Ötüken-Söğüt Yay., s. 381-384.

Oktay, Ahmet (1993), *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı,* Ankara: KB Yay.

Oktay, Ahmet (2000), *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İstanbul: Tüm Zamanlar Yayıncılık.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1976), *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1992), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yay.

Tural, Sadık Kemal (1988) "II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı", *Türk Dünyası El Kitabı,* C.3, Ankara: TKAE Yay.

Yöntem, Ali Canip (1947), *Ömer Seyfettin, Hayatı, Eserleri*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Edebiyat dergileri (1865-1923)

Erdoğan Erbay

ŞİİR türü hariç, modern anlamda roman, hikâye, tiyatro ve gazete türünün anavatanı Batı olduğu gibi, derginin de menşei Batı'dır. Dergileri ve dergiciliği, Batılılaşma sürecinde, topluma yönelik olarak gerçekleştirilecek değişim ve gelişimlerin, hem daha kolay iletilmesi, hem daha geniş alanlara yayılması, hem de hedef kitlenin katılımına imkân sağlaması açısından önemli bir adım, bir merhale şeklinde düşünmek isabetli olacaktır. Her zaman yukarıdan gelen emir ve mecburiyetlerle, maddi-manevi olgunluğunu gerçekleştirme durumunda bulunan toplum, kendi varlığını da hesaba katan, fiilî olarak da müdâhil olabileceği yeni bir alan bulmuş oluyordu. Dergiler, genel anlamda önceki ile sonrakinin, usta ile çırağın buluştuğu, anlatan ile kendisine bir şeyler anlatılanın müşterekliği; kitap medeniyetinin varisi bir toplumun en son tanıştığı bir aşamadır. Cemil Meriç'in dediği gibi;

> "Kitap fazla ciddi, gazete fazla sorumsuz. Dergi, hür tefekkürün kalesi. Belki serseri ama taze ve sıcak bir tefekkür. Kitap, çok defa tek insanın eseri, tek düşüncenin yankısı; dergi bir zekâlar topluluğunun. Bir neslin vasiyetnamesidir dergi; vasiyetnamesi, daha doğrusu mesajı. Kapanan her dergi, kaybedilen bir savaş, hezimet veya intihar." (1979: 30).

İşte tefekkür ve sorumluluk fikrinin meydanı, münevverden halka, halktan münevvere doğru, ilmî bir tasarımın sergilendiği alan olan "Derginin vatanı İngiltere'dir." Asırlar sonra kültür coğrafyamızda varlığına şahit olduğumuz dergiler, çoğu zaman kısa ömürlü, hatta bir defa görünüp kaybolmuş-

lardır. Avrupa'daki dergilerde olduğu gibi, bizde, asırlarca devam eden bir mektep, bir ekol, bir tarz, bir üslup, hatta bir hayat şeklinin adı olmuş çok az sayıda dergi söz konusu edilebilir.

Tanzimat Dönemi dergilerinde, yeni olmanın getirdiği, muhteva veya şekle ait eksik ve kusurlar olağan kabul edilirse, dergiler, çoğunlukla büyük boy ve kâğıt kalitesi, estetik görünümden kısmen uzak, ağırlıklı olarak kamuoyunun ilgi duyacağı fennî ya da edebî gelişmeleri haber veren yazılarla dolu dergilerdir. Devrin anlayışı çerçevesinde, sanat ve edebiyat dünyasından beklenen, topluma hizmet endişesi dönemin dergilerinde de ön plâna çıkmıştır. Dergide çıkan yazılar, devrin siyasi, sosyal ve tarihî havasını yansıtmakla birlikte, aynı zamanda ve ağırlıklı bir şekilde halkın, edebî ve fennî meselelerden haberdar edilmesi asıl gaye olarak dikkat çekmektedir. Buna ilave olarak, yeni bir medeniyetle yüz yüze gelen toplumun, kendinden üstün bir medeniyetin argümanları karşısında tavır alma mecburiyeti de, dergilerde yayımlanan yazılarda dikkat çekmektedir. Toplum ve ferdi ilgilendiren konularda, örneğin, yeni icat edilen herhangi bir nesnenin tanıtımı yapılabildiği gibi, Batı'da gelişmeye başlayan herhangi bir "izm"in değerlendirmesinin yapıldığı yazılar da görmek mümkündür.

Servet-i Fünun Dönemi, siyasi baskının hemen her alana hükmetmesi bir yana, dergi ve dergicilik adına daha elverişli bir ortamdır. Ayrıca, siyasetten bahsetmemek şartıyla pek çok dergi bu devir basınının karakteristik görüntüsünü aksettirir. Bu dergilerden başka, tekniği bakımından hakikaten seviyeli olan *Servet-i Fünun* ve *Malumat* gibileri saraydan hususî teşvik görmüş, bazılarının sahipleri Avrupa matbaa tekniğini incelemek için Batı ülkelerine gönderilmiştir. Mecmuaların istenen nefasette çıkabilmeleri için Avrupa'dan matbaa makineleri ve klişe malzemeleri getirtilmiştir. Devre, bu açıdan bakılarak "Mecmualar Devri" (Okay 1988: 3, 4) demek yanlış olmaz.

"Mecmualar Devri" olarak da nitelendirilen Servet-i Fünun Dönemi'nde, edebiyat tarihimize önemli katkıları gerçekleşmiş, sanat ve edebiyat dünyasının istikametini belirlemiş dergilerin bazıları şöyle sıralanabilir: *Servet-i Fünun, Malumat, Mekteb, Maarif, Mirsad.* Bunlardan *Servet-i Fünun*'un Türk düşünce tarihindeki yerini Hilmi Ziya Ülken şöyle ifade eder:

> "...1896'da derginin edebiyat atmosferi zenginleşir. Recaizade ve Nabizade ile birlikte yeni edebiyatın lideri olacak olan Tevfik Fikret meydana çıkar. Bundan sonra *Servet-i Fünun*, edebiyat ve fikri birlikte götürmeye başlıyor. Dergi, yeni edebiyat akımlarından *décadisme*'i anlatırken *positivisme*'in sanat felsefesine dayanıyor. Ahmet Mithat'ın gerçekçilikten uzak, "ahlaki" gayeye hizmet eden roman tarzına karşı, "sanat için sanat" tezi savunuluyor. Derginin fikir cephesi, asıl sanat cephesinden daha geniş bir hal alıyor. Bu genişleme yeni edebiyatçıların bir yandan hâlâ direnen divan edebiyatının

> eski görüşü ile öte yandan Batı'dan esinlenmiş olduğunu söyleyen yeni çığırlarla mücadele zorunda olmalarından iler geliyor. *Servet-i Fünun*'un yetiştirdiği fikir adamları Hüseyin Cahit, Ahmet Şuayip, Kadri, Mehmet Rauf ve bir dereceye kadar Cenap Şehabettin ve Cavit'tir." (2013:185)

Dergiler, günlük siyaset ve politikadan söz edemediği için, genel olarak sanat karakterli yazıların ağırlıklı bulunduğu bir kimlikte okuyucunun karşısına çıkarlar. Aşağı yukarı çıkış tarihleri birbirine çok yakın olan bu dergiler, şair ve yazar kadrosu açısından da ortak isimlerin sütunlarında boy gösterdiği bir gerçektir. Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin, Hüseyin Cahit, Hüseyin Siret, Mehmet Celal, Ali Ekrem, Halit Ziya, Mehmet Rauf gibi isimler, devrin hemen hemen bütün dergilerinde imzası bulunan sanatkârlardır. Dergilerin, Tanzimat Döneminin süreli yayınlarına nazaran hem fizikî şartlar, hem de muhtevanın değişikliği ve zenginliği açısından bir hayli yol kat ettiği özellikle dikkat çeker. Tanzimat'ın kâğıt olarak kalitesiz ve hantal dergisi, yerini daha derli toplu ve görünüş itibariyle göz zevkine hitabeden bir görünüm arz eden dergilere bırakmıştır. Devrin şartları çerçevesinde nefis basılmış resim ve tablolar yani "levha-i masumane"ler, aynı zamanda Servet-i Fünun neslinin bedbin ruh hâlini yansıtan özellikler taşırlar. "Levha-i masumane"ler konu teşkil eden tablo ve resimler, aynı şekilde neslin estetik zevk ve kaygısını yansıtan renk ve durumu da belirginleştirir. Tablo ve resimlerle bağlantılı olarak, son derece zengin yerli ve yabancı devlet ve misyon adamlarının fotoğraflarının da yer aldığını belirtmek gerekir.

Bugün, Türk edebiyatının klasikleri hâline gelmiş, şiirde Fikret ve Cenap'ın, romanda Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un, estetik ve tenkit adına Hüseyin Cahit ve Ahmet Şuayb'ın kalem tecrübelerinin hepsi devrin dergilerinde tefrika edilmiş eserlerdir. Edebiyat ve sanat alanlarını ilgilendiren yazılar, teori ve tenkide dair düşünceler, artık Batılı formlar çerçevesinde, sağlam bir zemin üzerine bina ve inşa edilmektedir. Sanat ve estetik açıdan ortaya konulan kalem tecrübeleri ve eserlerin ortak karakterleri, neslin, sanat ve edebiyatı varlık alanı olarak görme endişelerinin özelliklerini yansıtan tarzlardır. Sanat ve edebiyat kendine yer açmanın, açılan yerde hayatını idame ettirmenin dışında, dış dünyada değişen ve gelişen olaylara fazla rağbet etmez.

Devrin dergileri içerisinde *Servet-i Fünun* dergisi, dönem aralıklarıyla 1944 yılına kadar yayın hayatına devam eder. Diğer dergilerse, Servet-i Fünun edebiyatı dönemini çerçeveleyen yıllara münhasır kalırlar.

Siyasî ve psikolojik şartlardan dolayı, belirli alan ve kanaatler çerçevesinde, özellikle de ruh hâlinin çeşitli organizelerine ayna olan Servet-i Fünun Devri dergilerinin ardından, haricî âleme açılan süreli yayınların varlığıyla karşılaşırız.

II. Abdülhamit'in hal edilip, II. Meşrutiyet'in ilanı, günlük hayatta olduğu gibi, siyasi, sosyal ve tarihî alanda da köklü bir değişimin gerçekleşmesine zemin hazırlar. Bir yanda Osmanlı'nın tasfiyesi, süratle sona doğru yaklaşırken, Meşrutiyet'in neticesi olan çeşitli düşünce akımları varlık alanında yükselmekte, diğer yanda Balkanlardan Yemen'e uzanan geniş imparatorluk coğrafyasında durmadan yeni cepheler meydana gelmektedir.

İşte tarihî ve sosyal gelişmeler çerçevesinde, temelde nesnelere çözüm üretmek kaygısını düstur edinen dergilerle karşı karşıya geliriz. Devrin dergileri, bir taraftan bozulmayı ya da yıkılmayı engellemek arzusunu dile getirmekte, diğer yandan da yazımın ne getireceği hakkında yeni açılımların peşinde koşmaktadır. Devrin insanlarının siyasî, politik ve ideolojik bölünmelerine ışık tutan, ayrılığın da tohumlarını büyüten varlığın adı, yine dergilerdir. Siyasi ve sosyal yapının farklılığı gibi, dergiler de rengârenktir.

Dönemde çıkan dergileri, "izm" veya siyasî odakları çerçevesinde şu şekilde sıralamak mümkündür: *Türk Yurdu, Küçük Mecmua, Şehbal, Genç Kalemler, Sebilürreşad, Halka Doğru.*

Dönemin dergilerinde genel olarak, Osmanlıcılık (Ottomanizm), İslamcılık (Panislamizm), Türkçülük (Pantürkizm) ve Muasırlaşmak (Modernisation) gibi konular, dergiyi yayımlayanların siyasi ve ideolojik belirginliklerine paralel olmak üzere, ya ön plânda, ya da ikinci derecede saydıkları diğer düşünceler işlenmektedir. Türkçülük düşüncesini hareket noktası olarak kabul edenler, daha çok millî kimliği şekillendiren meseleleri işlerler. Dilde, edebiyatta, düşüncede, edebiyat, şiir ve sanat alanında, ülke içinde ya da dışında, millî meseleleri ön safa alırlar. Hemen her konuda millî vasıflar taşıyan kıymetleri özüne uygun haliyle müdafaa eder, dergi sayfalarına taşırlar.

İslamcılık düşüncesi etrafında teşekkül eden cereyanlar ise, temelde, memleketin geleceğini teminat altına alacak altyapıları kurmak arzusundan yola çıkarlar. Bununla birlikte bütün İslam medeniyet ve coğrafyasının problemleri gündeme taşınır. İslami argüman ve ritüellerin daha görünür kılınması gayreti söz konusudur. Osmanlıcılık düşüncesine bağlı olan şahıs ya da dergiler, Osmanlının yeniden ayağa kaldırılması gerektiğini müdafaa ederler. Muasırlaşmak çerçevesinde ise, geleneği yok saymadan yeni/modern olanı gerçekleştirme arzusu ön plâna çıkmaktadır.

Bu konuların dışında, dergiler, devrin ve şartların zorunlu kıldığı, bir milletin var olma mücadelesi ve bu mücadelenin sonunda düştüğü hazin durumu işlemek, mücadele eden askere cesaret vermek gibi çok önemli bir misyon da üstlenmişlerdir. Ziya Gökalp, Mehmet Emin, Ahmet Hikmet Müftüoğlu ve Ömer Seyfettin devrin önemli isimleridir.

İmparatorluğun tasfiyesi, coğrafyanın küçülmesi, kalan son topraklar üzerinde varlık mücadelesi, aynı zamanda yeni sistemin gerçekleştirilmesi

adına çekilen kaygılar, devrin diğer yayın organlarında olduğu gibi, dergilerde de boy gösterir haldedir. Meşrutiyet'le başlayan millîleşme cereyanı, Cumhuriyet Döneminde de devam etmekte, şair ve yazarlar arasında farklı grup ve kadrolar çoğalmaktadır. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte, Tanzimat'tan bu yana devam eden pozitivist düşünce, Cumhuriyet'le beraber özellikle tanımaya başladığımız spiritüalist bakış açısı, maddecilik-ruhçuluk bağlamında mücadelesine devam etmektedir. Bu durumda dergilerin pozitivist ya da spiritüalist olmaları neticesini doğurmaktadır. Roman ve hikâye türünün yanında, yenilik ve çağdaşlık adına bir misyon üstlenen dergiler, uzakla yakının, şehirle köyün yakınlaşması ve haber alma ağı özelliği kazanmıştır. Savaşların arka plânında kalan Anadolu, Anadolu'nun problemleri, köyköylü meseleleri devrin dergilerinin önemli vazife ve misyonları arasındadır. Halide Edip, Reşat Nuri, Yakup Kadri, Refik Halit, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Faruk Nafiz gibi isimler, devrin meselelerini kendi bakış açıları çerçevesinde yorumlayan insanlar olarak karşımıza çıkarlar. Dönemin dergilerinde işlenen konuların ağırlık noktasını "memleket edebiyatı" düşüncesi oluşturur. Bir nevi moda haline gelen köye yönelme, köylünün maddi-manevi sıkıntılarını dile getirme gayreti dönemin dergilerinin karakteristiğini belirleyen konular arasında sayılmaktadır.

Cumhuriyet Döneminde yayımlanan dergiler sanat, edebiyat ve estetik kaygıları arka planda, her an görünmeye hazır bir konumda karşımıza çıkarken, çok önemli bir yöntemin de vurgulanması kaçınılmazdır: Cumhuriyet Dönemi dergileri yaşanmış olanı, hakikat olanı yazmaktadır. Aynı zamanda tarihe şehadet etme bahtiyarlığını da teneffüs etmişlerdir. Nazım veya nesir, kaleme alman bütün türlerin ortak hedefi, sosyal şartların düzeltilmesi için kararlı ve faydalı adımlar atma yarışıdır.

Dergi, günümüz sanat ve edebiyat dünyası için de çok önemlidir. Tanzimat'la başlayan bu serüven aradan geçen yıllara denk olarak çok büyük atılımlar gerçekleştirmiş, bugün bulunduğu seviyeye ulaşmıştır. Dergi adedi her geçen gün biraz daha artmakta, daha yaygın hâle gelmektedir. Adedin artmasına karşılık, muhteva farklılaşmakta, ağırlıklı olarak magazine kaymaktadır. Zira dünün dergileri toplum ve ferdin estetik kaygısından ziyade, medeniyet gelişmelerinden haberdar etmek gibi bir vazifeyi yerine getirirken, bugün gelişmelere de doğru orantılı olarak göze hitabeden ve modern yanları ön plâna çıkmaktadır. Bununla birlikte, magazin tarafı ağır basmayan, sanat ve estetik açısından insanlığa hizmeti ilke hâline getirmiş dergiler de yok değildir. Özellikle sanat ve edebiyat alanında usta çırak ilişkisinin büyük rol oynadığı yazma alanında, dergiler belirleyicilik vasfını korumaktadırlar.

Kaynakça

Erbay, Erdoğan (1991), *Maârif Mecmuası, Tafsilli Fihrist ve Bütün Şiirler*, Erzurum: Atatürk Ü., YLT.
Meriç, Cemil (1979), *Bu Ülke,* 4. bs., İstanbul: Ötüken Yay.
Okay, Orhan (1988), *Servet-i Fünun Şiiri,* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yay.
Ülken, Hilmi Ziya (2013), *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul: İş Bankası Yay.