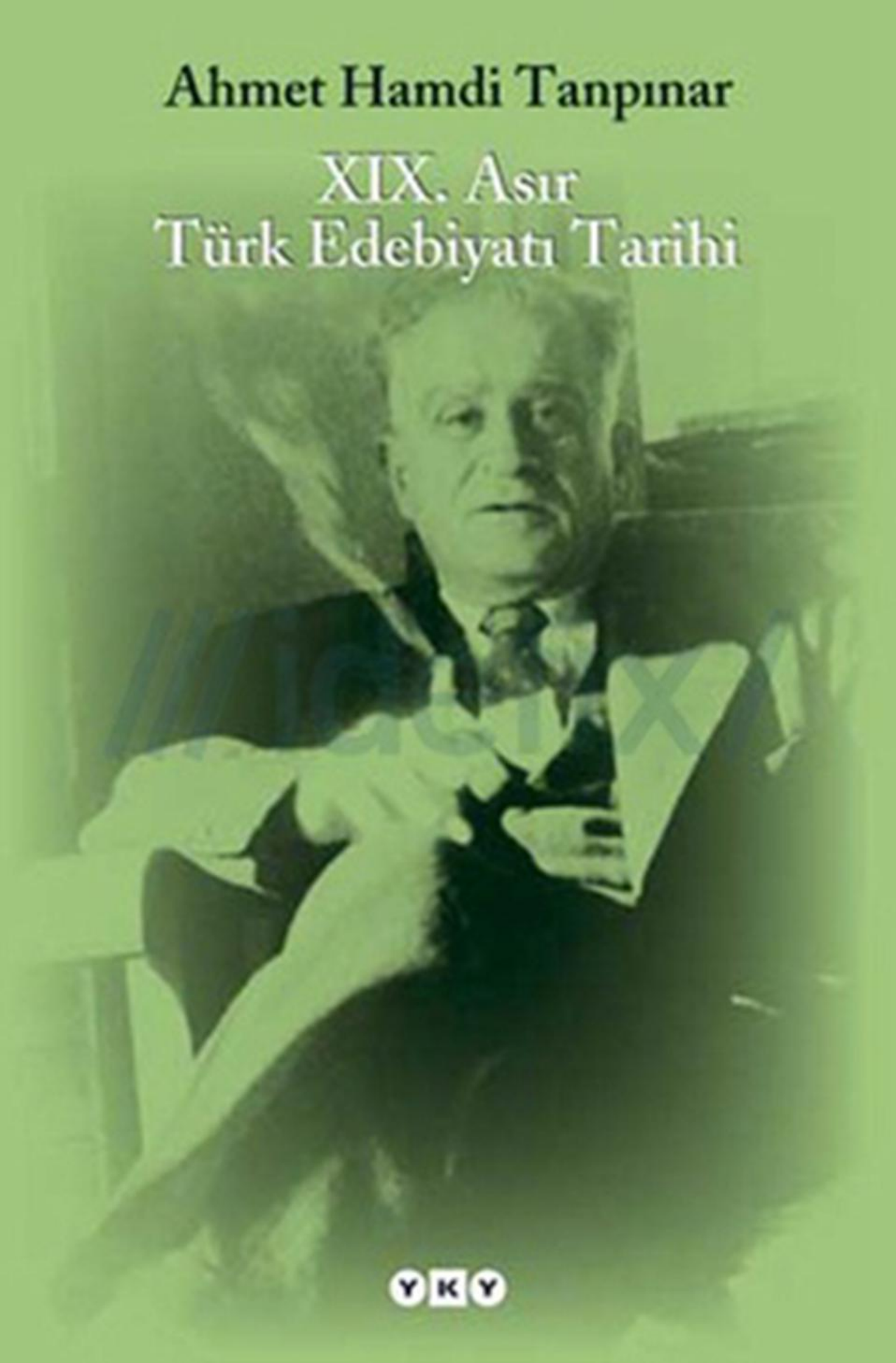
Ahmet Hamdi Tanpınar

XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi



YKY

XIX. ASIR TÜRK EDEBİYATI TARİHİ

Ahmet Hamdi Tanpınar (23 Haziran 1901, İstanbul - 24 Ocak 1962, İstanbul). İstanbul'da başladığı öğrenim hayatını, kadılık yapan babasıyla birlikte dolaşırken, Anadolu'nun çeşitli şehir ve kasabalarında sürdürdü. On üç yaşındayken Musul'da annesini kaybetti. Bu ölüm ve iki yıl sonra babasının tayin edildiği Antalya, Tanpınar'ın iç dünyasında, eserlerine de yansıyacak derin izler bıraktı. Liseyi Antalya'da bitirdikten sonra üniversite öğrenimi için İstanbul'a gelen Tanpınar 1919'da İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne girdi. Burada, başta derinden etkilendiği hocası Yahya Kemal olmak üzere geniş bir edebiyat çevresine katıldı. İlk şiirleri 1921'de Yahya Kemal ve etrafındaki gençlerin çıkardığı *Dergâh* dergisinde yayımlandı. 1923'te Şeyhî'nin *Husrev ü Şirin* mesnevisi üzerine hazırladığı tezle mezun oldu. Aynı yıl Erzurum Lisesi'nde başladığı edebiyat öğretmenliğini (1923-1924) Konya Lisesi (1925-1927), Ankara Lisesi (1927), Gazi Terbiye Enstitüsü (1930-1932) ve İstanbul Kadıköy Lisesi'nde (1932) sürdürdü. 1933'te Ahmet Haşim'in ölümü üzerine boşalan Güzel Sanatlar Akademisi sanat tarihi hocalığına getirildi. 1934'te buna estetik ve mitoloji hocalığı da eklendi. Aynı zamanda Amerikan Koleji'nde Türk edebiyatı dersleri verdi. 15 Kasım 1939'da Tanzimat Fermanı'nın 100. yılı dolayısıyla İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde açılan kürsüye Yeni Türk Edebiyatı profesörü olarak atandı. 1942'de Maraş milletvekili olarak meclise girdi. Milletvekilliğinin 1946'da son bulmasından sonra bir süre MEB müfettişliği ve GSA'da estetik hocalığı yaptı. 1949'da İstanbul Üniversitesi'ndeki kürsüsüne döndü. 1953'te Fransa, Belçika, Hollanda, İngiltere, İspanya ve İtalya'yı kapsayan altı aylık bir Avrupa gezisi yaptı; 1955'te Filmoloji Kongresi azası olarak üç hafta için Paris'e gitti; 1957'de Münih'te yapılan 14. Müsteşrikler Kongresi'ne bir bildiri sundu; 1959'da Fransa, İngiltere, İsviçre ve Portekiz'de bir yıl kaldı. Kalp krizinden ölünceye kadar İstanbul Üniversitesi'ndeki görevini sürdürdü.

Eserleri: *Tevfik Fikret: Hayatı, Şahsiyeti, Şiir ve Eserlerinden Parçalar* (1937), *Namık Kemal Antolojisi* (1942), *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* (hikâye, 1942), *Beş Şehir* (deneme, 1945; 2000, YKY), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (1949), *Huzur* (roman, 1949; 2000, YKY), *Yaz Yağmuru* (hikâye, 1956), *Şiirler* (1961; 1999, YKY), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (roman, 1961; 2000, YKY), *Yahya Kemal* (monografi, 1962; 2001, YKY), *Sahnenin Dışındakiler* (roman 1973, tefrika 1950), *Mahur Beste* (roman 1975, tefrika 1944; 2001, YKY), *Aydaki Kadın* (roman, 1987), *İki Ateş Arasında* (senaryo, 1998), *Mücevherlerin Sırrı* (deneme-söyleşi, 2002, YKY), *Edebiyat Dersleri* (ders notları, 2002, YKY).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın
YKY'deki kitapları:

Mücevherlerin Sırrı *(2002)*
Edebiyat Dersleri *(2002)*
XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi *(2006)*

AHMET HAMDİ TANPINAR

XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi

YAYIMA HAZIRLAYAN:
ABDULLAH UÇMAN

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları – 2411
Edebiyat – 747

XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi / Ahmet Hamdi Tanpınar
Yayına hazırlayan: Abdullah Uçman

Kitap editörü: Tamer Erdoğan
Düzelti: Mahmure İleri

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Üç-Er Ofset
Yüzyıl Mah. Massit 5. Cad. No: 15 Bağcılar/İstanbul

1. baskı: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1949
2. baskı: (yeniden ele alınmış ve genişletilmiş): İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1956
3.-10. baskı: Çağlayan Kitabevi, 1967-2003
YKY'de 1. baskı: İstanbul, Kasım 2006
2. baskı: İstanbul, Ekim 2007
ISBN 978-975-08-1159-3

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2006
Sertifika No: 1206-34-003513
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://yky.estore.com.tr
http://alisveris.yapikredi.com.tr
http://www.yapikredi.com.tr

İÇİNDEKİLER

Kitap Üzerine Birkaç Söz (A.U.) • 9
İkinci Baskının Önsözü • 15
Giriş • 19

GARPLILAŞMA HAREKETİNE UMUMÎ BİR BAKIŞ

I. Başlangıçtan 1789'a Kadar • 49
II. İkinci Safha: 1789-1807 •61
III. XIX. Asırda Garplılaşma Hareketi: 1826-1839 • 70

XIX. ASIRDA TÜRK EDEBİYATI

BİRİNCİ BÖLÜM
XIX. Asrın İlk Yarısında Türk Edebiyatı

I. *Şiir – Divan şiiri;* Vâsıf-ı Enderûnî; İzzet Molla; Âkif Paşa
Halk Şiiri: Emrah - Zihnî - Dertli - Seyranî - Dadaloğlu • 81
II. *XIX. asrın ilk yarısında nesir:* Resmî dilde değişiklik; Tarihçiler; Hâtıralar ve muhtıralar; Yeniliğe doğru; Mustafa Sâmi Efendi • 110

İKİNCİ BÖLÜM
Tanzimat Seneleri

I. *1839'dan 1860'a kadar:* 1. Tanzimat Fermanı; 2. İstanbul'da hayatın değişmesi; 3. Yeni ve eski; 4. Reşid Paşa ve dairesi; 5. Devlet tesisleri ve fikir hayatı: Kalemler; Encümen-i Dâniş; 6. Gazete, gazetecilik, makale; 7. Tiyatro ve diğer Garp nevilerinin görünmesi • 126
II. *1856-1876 yılları:* Tanzimat ideolojileri; Medeniyet ve medeniyetçilik; Osmanlıcılık; İslamcılık; Değişen şartlar; Yeni terkiplere doğru • 146

Yeniliğin Üç Büyük Muharriri

I. *Ahmed Cevdet Paşa:* 1. Hayatı; 2. Bazı dikkatler; 3. Eserleri; *Tarih-i Cevdet; Tezâkir-i Cevdet* ve *Mâruzât;* Üslûp • 153

II. *Münif Paşa* • 170

III. *İbrahim Şinasi Efendi:* 1. Hayatı; 2. Bütünüyle Şinasi; Şinasi'nin nesri; 3. Şinasi'nin şiiri; Yeni manzume; Yeni dil ve hayal; Yeni insan; Şinasi'nin fikirleri; Medeniyet fikrinin kahraman telâkkisi; Millet telâkkisi; Devlet, hükûmet, millet ve mesuliyet fikri; Şinasi'de Garp tesiri; 4. *Şâir Evlenmesi;* 5. Şinasi ve dil; 6. Şinasi gazeteci; Gazete bir bütündü • 173

ŞİNASİ'DEN SONRA
Yeni Osmanlılar Cemiyeti

Abdülaziz devri Türkiyesi; Yeni bir nesil; Mustafa Fâzıl Paşa; Yeni Osmanlılar ve siyasî muhitler; Yayın hareketleri ve Kararnâme-i Âli; Avrupa'da yapılan mücadele • 202

Ali Suavi Efendi: 1. Hayatı; 2. Yetişmesi ve mizacı; 3. Fikirleri; Rejim meselesi ve Hilâfet müessesesi; Suavi müçtehid; Suavi ve Türk tarihi; Dil meselesi • 214

ŞİNASİ'DEN SONRA
Nevilerin Gelişmesi
1851-1885 yılları arası

I. *Gazete ve gazete okuyucusu:* Gazeteci dili; Gazete ve nesir nevileri; Gazete ve şiir; Gazeteden sonra kitap • 230

II. *Şiir:* 1. *Eski şiir:* Yenişehirli Avni Bey; Leskofçalı Galib Bey; Ârif Hikmet Bey ve Encümen-i Şuarâ şairleri; 2. *Yeni şiir:* Edhem Pertev Paşa ve ikinci hamle; *Duhter-i Hindû* ve Nazım şekli; Vezin meselesi; Konular ve temler; Ferdin doğuşu ve lirik şiirin değişmesi; Eski hikmetten felsefî endişeye; Ölüm düşüncesi; Tabiatın keşfi; Yeni edebî nesir; Dinî ilhamın yenileşmesi; Yeni şiir anlayışı; Yeni masallar ve istiarelerin değişmesi • 233

III. *Tiyatro nev'inin girmesi ve gelişmesi:* Yeni edebî nevi olarak tiyatro; Şark Kumpanyası ve Türkçe oyun; Yerli eserler; Güllü Agop Kumpanyası ve Osmanlı Tiyatrosu; Yeni nev'in şartları; Tiyatro üzerinde ilk düşünceler • 256

IV. *Hikâye ve roman:* İlk tercümeler ve ilk eserler; Roman okuyucusu; Nev'in ilk şartları; Eski hikâyeden yenisine doğru; İnsan tâli'ine açılış; *Müsâmeretnâme;* İkinci büyük tem: Esâret meselesi; Zihniyet farkları; Teessürî hayatın tek romaneski; Realizm ve natüralizm tecrübeleri; Tariften tasvire • 263

V. *Tenkit ve deneme* • 273

ŞİNASİ'NİN YANI BAŞINDA
Ziya Paşa

I. *Hayatı:* Harâbâttan Mâbeyn'e; Siyasî mücadele • 276
II. *Mizacı ile düşünceleri arasında* • 283
III. *Şiirleri: Eş'âr-ı Ziyâ;* Tercî-i Bend; Tercî-i Bend'in kaynakları; Eski İslâm felsefesi ve Tercî-i Bend; Terkîb-i Bend; Ziya Paşa ve hiciv; *Zafernâme* • 285
IV. *Mensur eserleri:* Makaleleri; *Verâset Mektupları; Rüyâ* • 300
V. *Ziya Paşa ve edebiyatımız:* Şiir ve İnşâ makalesi ve *Harâbât Mukaddimesi;* Ziya Paşa ve eski edebiyat • 307

ŞİNASİ'DEN SONRA
Nâmık Kemal

I. *Hayatı:* Şinasi'den evvel; Şinasi ile tanışma; Her şeyden evvel nesir; Gazete ve meseleler; Kemal Paris'te; Dağınık çalışmalar; *İbret* gazetesi ve siyasî mücadele; *Vatan yahut Silistre* piyesi; Menfâ ve edebiyat; Midhat Paşa ve Kanun-ı Esâsî; Abdülhamid ve Nâmık Kemal; Son çalışmalar • 312
II. *Şiirleri:* Şinasi'den evvel; Şinasi'den sonra; Hece vezni şiirler; Üçüncü devre • 334
III. *Tiyatroları: Vatan yahut Silistre; Zavallı Çocuk; Âkif Bey; Gülnihal; Celâleddin Hârzemşah; Karabelâ* • 342
IV. *Romanları:* Roman anlayışı; *İntibah; Cezmi* • 362
V. *Biyografiler ve tarih çalışmaları* • 371
VI. *Namık Kemal ve edebiyatımız:* Tek dil; Eskinin tenkidi; *Tahrib* ve *Tâkib;* Yeni bir edebiyat anlayışı • 378
VII. *Fikirleri:* Hürriyet fikri; Kanun fikri; Fert ve değerler; Meşrutiyet sistemi; İktisâdî fikirler; Medeniyetçilik • 383
VIII. *Üslûbu:* İlk yüklü cümle; Yeni bir belâgat cümlesi; Tasvirî cümle; *Rüyâ* ve mensur şiir; İki âlem ortasında; Üslûp karışmaları; Bazı hususîlikler • 390

NÂMIK KEMAL'İN YANI BAŞINDA
Ahmed Midhat Efendi

I. *Hayatı:* Bir fakir delikanlının hikâyesi; *Dağarcık* ve *Kırk Ambar;* Rodos'a nefyi; *Menfâ;* Yeni devrin sözcüsü; *Üss-i İnkılâb* • 400
II. *Eser ve insan: Felâtun Bey ve Râkım Efendi;* Ev ve okuma saati; Ev ve romancı; Roman okuyucusu ve roman • 409
III. *İlk romancı:* Macera romanları; Beyoğlu hayatı ve kozmopolitizm • 416
IV. *Tiyatroları* • 425

NÂMIK KEMAL'DEN SONRA
Recâizâde Mahmud Ekrem Bey

I. *Hayatı* • 427
II. *Şiirleri: Nağme-i Seher; Zemzeme*ler; *Tefekkür; Nejat Ekrem* • 430
III. *Hikâye ve Tiyatroları: Muhsin Bey; Araba Sevdası; Şemsâ;* Piyesleri • 439
IV. *Recâizâde ve edebiyat: Tâlim-i Edebiyat; Zemzeme* mukaddimesi • 446

NÂMIK KEMAL'DEN SONRA
Abdülhak Hâmid

I. *Hayatı* • 449
II. *Bazı Dikkatler:* Aile ve yakın tesirler; Ölüm fikr-i sabiti; Mizacı; Çalışma şekli ve eser • 456
III. *Şiirleri:* 1. *Makber*'e kadar; Hâmid'in şiir anlayışı; *Belde; Garam;* Metafizik endişe; *Hazîne-i Evrak*'taki şiirler; *Bunlar Odur;* 2. *Makber* dairesi; *Makber; Makber*'in yazılış tarzı; *Ölü; Hacle;* Hâmid'de Hugo tesiri; 3. Son manzumeler; *Vâlidem* ve öbür manzumeler • 463
IV. *Tiyatroları:* 1. Tiyatro anlayışı; İki yol arasında; *Duhter-i Hindû* ve romantik tiyatro; Üçüncü devre; 2. Şahıs repertuvarı ve fikirleri; Fikir – şahıslar; Meseleler; 3. Piyeslerin çatısı; Klasik Fransız tiyatrosu ve Hâmid; *Târık* ve *İbni Mûsâ;* Hâmid ve Shakespeare; *İlhan* dairesi • 502

ESKİ İLE YENİNİN ARASINDA
Muallim Nâci Efendi

I. *Hayatı: Ömer'in Çocukluğu;* Mes'ûd-ı Harâbâtî • 529
II. *Şiirleri* • 535
III. *Mensur eserleri ve dil* • 541

Kaynakça • 545

Dizin • 549

Kitap Üzerine Birkaç Söz

Ahmet Hamdi Tanpmar'ın, Tanzimat Fermanı'nın ilânının 100. yıldönümü dolayısıyla 1939 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde son çağ Türk edebiyatını incelemek üzere kurulan Yeni Türk Edebiyatı Kürsüsü'nün başına getirilmesinden sonra hazırlamaya başladığı *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, diğer eserleri gibi, benzerlerinden çok farklı bir edebiyat tarihidir.

Eserin önsözünde Avrupa'nın tanınmış edebiyat tarihçilerinden Brunetière'in türlerin gelişmesi, A. Thibaudet'nin nesiller ve H. Taine'nin ırk, zaman ve çevre ile ilgili metotlarından da söz etmekle birlikte, Tanpınar eserini tamamen kendine özgü bir bakış açısı ve üslûpla kaleme almıştır. Biyografik mahiyette kuru bir bilgi veya belge yığınından ziyade, edebî eserle devir ve o eseri ortaya koyan şahsiyet arasındaki ilişki göz önünde tutularak incelenen şahsiyetlerin devrin siyasî, edebî ve kültürel havası içinde ele alındığı, eserlerinin edebî ve estetik açıdan da değerlendirildiği kitabın hemen her satırında Tanpınar'ın ilmî olmaktan çok sanatkârane yorumları ve üslûbu dikkati çekmektedir.

Kitap, eserin başında yer alan ve edebiyat tarihimizde ilk defa yeni ve farklı bir yorumla divan şiirinin de kendi şartları içinde estetik bir yapısı olduğunu ortaya koyan oldukça geniş giriş kısmından sonra, Lâle Devri'nden başlayıp Tanzimat'a kadar uzanan batılılaşma hareketlerinin ele alındığı "Garplılaşma Hareketine Umumî Bir Bakış" kısmıyla başlar. "XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Edebiyatı" başlığını taşıyan birinci bölümde, yine değişik yorumlarla bu yüzyılın ilk yarısındaki divan ve halk edebiyatı örnekleri incelenir. Daha sonra ikinci bölüm olarak "Tanzimat Seneleri" gelir; burada önce Tanzimat'ın ilânını takip eden yıllarda değişen hayat şartları, "kalem" adıyla batıya açılan dairelerle batıdan giren yeni türler çevresinde devrin siyasî, kültürel ve edebî havası ele alınır. Bu bölümün hemen arkasından "Yeniliğin Üç Büyük Muharriri" başlığı altında Ahmed Cevdet Paşa, Münif Paşa ve özellikle Şinasi üzerinde durulur. Devrin siyasî havasını iyice yansıtabilmek için Yeni Osmanlılar Cemiye-

ti'ni müstakil bir başlık altında gözden geçiren Tanpınar, yine bu kısımda Ali Suavi'yi ele aldıktan sonra "Nevilerin Gelişmesi" başlığı altında gazete ve gazetecilikle şiir, tiyatro, hikâye ve romanla tenkit ve deneme türlerinin kültür ve edebiyat hayatımıza girmesini ve gelişmesini inceler.

İki cilt olarak düşünüldüğü halde ancak ilk cildi yazılabilen eserde, daha sonra edebiyatla medeniyet ilişkisi; devrin siyasî ve kültürel hayatı arasındaki münasebet esas alınmak suretiyle, eserleri ve fikirleriyle bütün bir Tanzimat devrini meydana getiren belli başlı şahsiyetler ve onların eserleri üzerinde durulur. Bu son bölümde, biyografileriyle birlikte eserleri, edebî ve fikrî özellikleriyle Ziya Paşa'dan başlayarak, Nâmık Kemal, Ahmed Midhat Efendi, Recâizâde Mahmud Ekrem, Abdülhak Hâmid ve Muallim Nâci ele alınmıştır.

Kitabın önsözünde, her zamanki gibi büyük bir tevazu ile, burada yaptıklarının sadece tenkide arzedilen birer teklif olduğunu belirten Tanpınar'ın, gerek şahsiyet gerekse eser çerçevesinde ele aldığı hemen bütün konularda sanatkâr kişiliğinden kaynaklanan sezgileri ve birikimiyle alışılmışın dışında yeni hükümler verdiği ve farklı değerlendirmeler yaptığı dikkati çekmektedir.

Hakkında yapılan bütün değerlendirmelerde, Fuad Köprülü'den sonra Türk edebiyat tarihçiliğine yeni bir görüş ve bakış açısı getirdiği kabul edilen *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, hem bir yakın devir edebiyat tarihi oluşu, hem de yeni ve farklı yorumları dolayısıyla, yayımlandığı tarihten itibaren büyük bir ilgi ve kabul görmüş, bunun için sadece Türk edebiyatı tarihi araştırmalarında değil, aynı zamanda ülkemizdeki kültür ve medeniyet değişmesi konusuyla ilgili hemen bütün çalışmalarda daima ilk planda hatırlanan bir kaynak eser olmuştur.

* * *

Bilindiği gibi *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin ilk baskısı 1949 yılında yapılmış, Tanpmar eserini daha sonra esaslı birtakım değişiklikler ve ilâvelerle 1956 yılında ikinci defa yayımlamıştır. Ancak eserin bu baskısında, "doğru-yanlış cetveli"nde gösterilenlerden başka, bir kısmı doğrudan doğruya yazardan, bir kısmı ise matbaadan veya tashihten kaynaklanan çeşitli yanlışlıklar, eksiklik ya da fazlalıklar vardır.

İlk iki baskısı İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi tarafından yapılan eserin 3. baskısı, Tanpınar'ın ölümünden beş yıl sonra, 1967 yılında Çağlayan Kitabevi tarafından yapılır. Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın eserle ilgili kısa bir takdim yazısı ve kitabın boyutlarının küçültülmesi dışında bu yeni baskıda herhangi bir değişiklik yapılmamış, önceki baskıdaki yanlışlıklar düzeltilmeden bırakılmıştır. Mehmet Kaplan'ın takdim yazısında da belirttiği gibi, kitaptaki hatalar, o günden bugüne çeşitli çevreler-

de dile getirilmiş olduğu halde nedense bunların düzeltilmesi yoluna gidilmemiştir. Sadece, eserin 1976 yılında yapılan 4. baskısında, çok belirgin bazı tashih hataları düzeltilmiş, ayrıca kitabın arkasına özel isim, eser ve eser kahramanlarının adları ile gazete ve dergi adlarını kapsayan bir indeks ilâve edilmiştir.

1970 yılından beri çeşitli vesilelerle ve değişik zamanlarda okudukça bir kısmı bizim de dikkatimizi çeken kitaptaki hatalar her ne kadar eserin bütünlüğünü bozacak mahiyette değilse de, bunları tespit etmek ve düzeltmek amacıyla yaptığımız bu çalışma sırasında bunların tahminimizden çok fazla olduğunu gördük. Dolayısıyla eserin bu yeni baskısında bir yandan bilgi ve kronoloji hataları düzeltirken, bir yandan da eseri daha kullanışlı bir hâle getirmeye çalıştık. 1956 yılında Tanpınar'm sağlığında çıkan baskıyı esas almak suretiyle bu yeni baskıda yaptığımız şeyler sırayla şunlardır:

- Öncelikle kitabın imlâsında bir tutarlılık olması gerekiyordu; bunun için, Tanpmar'm hususî kullanımı da dahil olmak üzere, kelimelerin imlâsıyla özel isimlerin ve eser adlarının yazılışlarında birlik sağlanmaya çalışıldı;
- Metinde doğrudan doğruya tashih hatası dışındaki bilgi, kronoloji veya yazılış yanlışlıkları, bize ait yıldız (*) şeklindeki dipnotlarında düzeltildi;
- Yer yer başka şair ve yazarlardan iktibas edilen şiir ve nesir bütün metinler, şüpheli durumlarda asıllarıyla karşılaştırılarak, varsa, yanlışlıklarının düzeltilmesi yoluna gidildi;
- Tanpınar'ın kitap boyunca kullandığı ve dipnotlarında gösterdiği bir kısım kaynakların tarih, cilt, sayı ve sayfa numaralarındaki bazı eksiklikler tamamlanırken, eğer varsa yanlışlıklar da düzeltildi;
- Zaman zaman gerek metin içinde, gerekse yıldız (*) konulamayacak bir kısım dipnotlarında özel isim, kitap adı veya bir terimin doğru yazılışı köşeli parantez [ ] içinde gösterildi; bu yüzden karışıklığı önlemek için, esas alınan 2. baskıdaki yazara ait bütün köşeli parantezler normal parantez hâline getirildi;
- Yazarın nedense herhangi bir olaydan bahsederken bazen doğrudan doğruya metin içinde, bazen de bir kısım kitapların üstünde yer alması dolayısıyla kullanmış olduğu hicrî tarihlerin, okuyucuda devirle ilgili bir çağrışım uyandırması amacıyla, gerekli görülen yerlerde milâdî karşılıkları verildi;
- Bu kitap aynı zamanda üniversitelerde okutulan bir ders kitabı olduğu için, Tanpınar'ın sık sık kullandığı ve büyük bir kısmı dilimize malolmamış Fransızca kelime ve terimlerin metinde ilk defa geçtiği yerde yıldızlı (*) dipnotlarıyla Türkçe karşılıkları verildi;

- Tanpınar'ın, eserin ikinci cildinin sonuna koymayı planladığı ancak bu cildi yazamadığı için hazırlayamadığı bibliyografya, dipnotlarında geçen makale ve kitaplar esas alınmak suretiyle tarafımızdan hazırlandı;
- Kitabın kullanımını kolaylaştırmak amacıyla kitapta geçen özel isim ve eser adları ile kitap, gazete ve dergi adlarını kapsayan yeni bir indeks hazırlandı.

En son 2003 yılında yine Çağlayan Kitabevi tarafından 10. baskısı yapılan *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin bu yeni baskısının, Tanpınar'ın yeniden okunup tartışıldığı şu günlerde onun daha iyi anlaşılmasına umarım küçük de olsa bir katkısı olur. Bu çalışma süresince daima yardımlarına başvurduğum ve zaman zaman kitaptaki çeşitli meseleleri konuşup fikir alışverişinde bulunduğum değerli hocam Prof. Dr. Orhan Okay'a bu vesile ile bir defa daha teşekkür etmek istiyorum.

* * *

Bütün dikkatime rağmen kitabın YKY'deki ilk baskısında gerek benim yaptığım düzeltme ve açıklamalarda, gerek tashih, bibliyografya ve dizinde çeşitli yanlışlık, eksiklik ve karışıklıklar olmuştur. Kitabın müellifi A. H. Tanpınar'a ait yorumlar dışındaki hata ve eksikliklerin bu baskıda mümkün olduğu kadar düzeltilmiş olduğunu belirtmek isterim.

Abdullah UÇMAN

a. e.	aynı eser
a. nşr.	aynı neşir
a. y.	aynı yayın; aynı yer
a. yz.	aynı yazı
Arn.	Arnavutça
bk.	bakınız
C.	cilt
fas.	fasikül
Fel.	felsefe
Fr.	Fransızca
H.	hicrî
haz.	hazırlayan
İng.	İngilizce
İ.A.	*İslâm Ansiklopedisi*
İ.Ü.	İstanbul Üniversitesi
İ.Ü. Ktp.	İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
İt.	İtalyanca
M.	milâdî
mec.	mecazen
nşr.	neşreden
nr.	numara
s.	sahife
tab.	baskı
tef.	tefrika
tez.	tezkire
trc.	tercüme
T.Y.	Türkçe Yazma
vd.	ve devamı
Yun.	Yunanca

İkinci Baskının Önsözü

Edebiyat vâkıalarını zaman çerçevesi içinde olduğu gibi sıralamak, biribirileriyle olan münasebetlerini ve dışarıdan gelen tesirleri tayin etmek, büyük zevk ve fikir cereyanlarını ayırmak, hulâsa her türlü vesikanın hakkını vererek bir devrin edebî çehresini tespite çalışmak, edebiyat tarihinden beklenen şeylerin en kısa ifadesidir.

Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin bu ikinci baskısının okuyucuları kitapta bu esas şemanın bazı yerlerde çok aşıldığını, tarihî hadiselere ve içtimaî değişikliklere lüzumundan fazla yer ayrıldığını ve muharrirce esas addedilen bazı meseleler üzerinde fazla ısrar edildiğini göreceklerdir. Çok zikzaklı ve lâyıkıyla tayin edilmemiş hareketlerle de olsa, her şeyden evvel, cemiyete yeni bir duyuş, düşünüş ve anlatış tarzının, yeni bir dünya ve tabiat görüşünün ve insan anlayışının geldiği, bütün edebiyatımız boyunca ihmal edilmiş olan nesrin insan için yeni ve çok tabiî bir ifade vasıtası olarak açıldığı bir devrin edebiyatının tarihi yapılırken onu doğuran hadiselere hakları olan yeri vermek, daha evvel onlarla hesaplaşmak bizce zarurî göründü.

Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi her şeyden evvel Türk insanında başlayan bir buhranın ve yeni ufuklar ve değerler etrafında yavaş yavaş kurulan bir iç düzenin tarihidir. Biz bu buhranı ve değişikliği içtimaî ve tarihî sebepleriyle göstermeye, yeni ile eskinin her adımda karşılaşması kadar ehemmiyet verdik.

Vâkıa, hiçbir devirde edebî hadise garptan yapılmış ilk edebî tercümelerin başladığı 1859 yılıyla *Makber*'in çıktığı 1885 yılı arasında olduğu kadar içtimaî karakter taşımaz. Tabiî şartlar altında sadece zevkin ve ferdin ifadesi olan sanat eserinin ehemmiyeti birdenbire bu yıllar arasında büyür ve cemiyet için çok şümullü bir mânâ kazanır. Okuyucularımız bu içtimaî ve tarihî karakteri ararken metotta çok seyyal kaldığımızı da göreceklerdir; filhakika Brunetière'in "nevilerin gelişmesi" ana fikrine dayanan metoduyla, devir veya asır bölümlerini esas alan oldukça klasikleşmiş edebiyat tarihi metodunu, Almanlardan Petersen ve Wechssler'in, Fransızlardan eserlerini

yakından tanıdığımız Albert Thibaudet'nin nesiller görüşüne ve Taine'in bilhassa zaman ve muhit fikirlerine sık sık başvurduk. Bunun sebebi *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin behemehal bir metot veya nazariyenin ispatı için değil, cemiyetimiz için o kadar mühim olan bir devrin edebiyat tarihini ve bu tarihi vücuda getiren fertleri ve eserleri mümkün olduğu kadar sarih ve doğru şekilde verebilmek için yazılmış olmasıdır. Tarihte metot, muayyen şartların, kronoloji ve vesikaların ihmal edilmemesi dışında biraz da mevzuun emrinde ve onun telkiniyledir. Kaldı ki bütün bu nazariyeler ancak bir giriş kapısı olabilirler; o kapıdan girilir girilmez tarihin ve konunun icapları kendilerini duyurmaya başlar. Bu icapları muayyen bir nazariyenin çerçevesinde tutabilmek için vâkıaları lüzumundan fazla zorlamak gerekir; elimizden geldiği kadar bundan sakınmaya çalıştık. Unutmayalım ki nesil, edebî zümre ve hareket, zaman, muhit ve ırk, edebî nevi ve sanatkârın kendisi, beraberce mevcut olan şeylerdir.

Şahısları ve eserleri tetkikte fazla tahlilci olmamızın kitabımızın ikinci kısmına âdeta ayrı bir manzara verdiğini kendimiz kabul edelim. Bahsettiğimiz içtimaî karakter ne kadar kuvvetli olursa olsun bir edebî eser her şeyden evvel kendisidir ve getirdiği duygu, görüş ve düşünüş yüküdür. Biz onu ister istemez kendi hudutları içinde bir vâkıa olarak alırken devriyle yaptığı konuşmayı da ihmal etmemeye çalıştık. Sanatkârların hayatı üzerinde fazla durmamızın sebebi de bu konuşmanın şartlarını açıkça belirtmekti.

Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin bu ikinci baskısını okuyanlar her iki baskı arasında yer yer büyük değişiklikler ve ilâveler olduğunu göreceklerdir. Arada geçen zaman muharrire birtakım eksikleri tamamlamak ve bazı meseleleri yeniden ele almak imkânını vermiştir. Bu birinci cilde çizdiğimiz zaman çerçevesini hakkıyla doldurmak için bazı muharrirleri de ilâve ettik. Filhakika Ahmed Midhat Efendi'siz bu çerçeve tabiatıyla eksik kalırdı. Birinci baskısının başında müstakil bir bahis gibi görünen "Garplılaşma Hareketine Umumî Bir Bakış" kısmını, okuyucuya getireceği kolaylığı düşünerek muhafaza ettik. Kitabın tam bibliyografisi ikinci cildin sonunda verilecektir. Bununla beraber zarurî kaynaklar notlarla gösterilmiştir.

Bu baskının hazırlanması esnasında birçok meseleyi günlerce münakaşa ettiğimiz arkadaşım Profesör Mehmet Kaplan'ın getirdiği yardıma, baskının tekmili işlerinde o kadar dikkatli davranan asistanımız Faruk Akün'e ve talebemiz Turan Alptekin'e burada teşekkürü bir vazife bilirim. Kitabın iki sene kadar süren baskısı esnasında İbrahim Horoz Basımevi'nin bizde pek nadir olan bir anlayışla gösterdiği kolaylıkları da burada kaydetmeye mecburum.

Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi gibi bir geçiş ve medeniyet mücadelesi devrinin edebiyat tarihini yazarken tekliflerimizin dayanacağı bir zemin aramak zarureti bizi kitabımızın bu ikinci baskısına eski edebiyat hakkındaki görüşlerimizi kısaca toparlayan bir giriş ilâve etmeye götürdü.

Bizce aslolanın meselelerin ortaya atılması olduğunu bir kere daha söyleyelim. Muharrir, gerek bu girişte gerek kitabın bütününde, bazı hüküm ve kanaatlerinde fazla yeni görülebilir. Hakikatte ise bu hüküm ve iddialar sadece tenkide arzedilmiş tekliflerdir. Dikkatlerimiz bazı meselelerin münakaşa sahasına girmesine yardım ederse kitap, bizce, vazifesini yapmış olur.

Ahmet Hamdi TANPINAR

Giriş

Eski edebiyatımız dil bakımından aralarında hiçbir yakınlık bulunmayan, zaman itibarıyla aynı çağ içinde muayyen fasılalarla teşekkül etmiş iki edebiyatın, Arap ve Fars edebiyatlarının kuvvetli tesirleri altında müşterek medeniyetin son yaratıcı büyük halkası olarak teşekkül eder.

Bugünkü Arap edebiyatının başlangıç noktası olan Cahiliye kasideleri ve *Kur'an* ile İran edebiyatının asıl kendisini idrak ettiği ana kitap diyebileceğimiz *Şehnâme* arasında ancak dört asırlık bir zaman vardır. Yine *Kur'an* ile İslâmlaşmadan evvelki ilk büyük dil vesikamız olan *Orhon Kitâbeleri* arasında ancak bir asırlık bir zaman bulunduğu halde, Anadolu lehçesinin kendisini idraki demek olan *Yunus Divanı* XIV. asrın başlarında, Moğol istilâsından sonra teşekkül eden her üç lehçede dil zevkinin dönüş noktalarını veren, Ali Şîr Nevâî, Necâtî ve Fuzûlî divanları ise XV. ve XVI. asırlardadır. Kuruluşuna büyük kitleler ve yaratıcı hamleler hâlinde iştirak ettiğimiz bir medeniyetin içinde bu gecikmenin başlıca sebebi şüphesiz İslâmlaşma tarihimizin kendisidir. Filhakika İslâm dini, Türkleri, İranlılar gibi muayyen bir coğrafyada ve kesin neticeli bir muharebenin sonunda bulmaz. Türklerin İslâmlaşması Orta Asya'dan garba doğru, dört asırdan fazla süren parça parça bir akışla ve bütün Müslüman Orta Asya tarihini yapan büyük birleşmeler, çoğu istikrarsız siyasî teşekküllerle olur. Kültürünün çekirdeği olacak dini böyle ayrı ayrı zamanlarda ve daima başka coğrafyalar arasından geçerek alması, her yerleşme ve teşekkülün başta geçilen yol ve yerleşilen kıt'a olmak üzere ayrı şartlara bağlı oluşu, büyük ve siyasî kültür merkezleri kurulur kurulmaz, hemen arkadan gelen kitlelerle kavmî geleneklerin bu merkezlerin tesirine az çok aksülamel yapacak derecede beslenmesi, yerleşilen kıt'anın yerli halk ve komşu kültürle olan münasebetleri, din ve tarikatlar tarihimizde olduğu kadar dil ve edebiyat tarihimizde de tesirleri iyiden iyiye araştırılması gereken büyük tarihî realitelerden biridir.

Teferruatı üzerinde durmayacağımız bu mühim vâkıa diğer tarihî ve içtimaî etkilerle beraber Tanzimat'a kadar devam edecek bir zevk ve dil tabakalaşmasını ve onun neticesi olan bir nevi ikiliği doğurmuştur. Filhakika edebiyat tarihimize dikkatli bir bakış onun daima bir dil meselesi mihverinde kaldığını görmekte gecikmez.

Bu ikiliğin belli başlı âmili, bugün divan şiiri adını verdiğimiz şiirin Türk dilinden çok ayrı hususiyetleri taşıyan, ayrı kanunlara bağlı olan Farsçadan hemen hemen olduğu gibi aldığımız bir veznin, aruzun etrafında gelişmiş olmasıdır. Filhakika Türkçe metrik vezinlere, meselâ Latinceye kıyas edilirse, Fransızcadan daha az müsait olan bir dildi. Aksanı olmayan yahut ancak konuşulan cümleye göre bazı aksan değerleri kazanabilen bu dilin uzun gelişmesinde bu vezne intibakı belki de Türk edebiyatının en mühim vâkıasıdır. İslâmlaşma devri şairlerinin hecenin dörtlüklerine benzeterek kullandıkları "Fâilâtün" gibi vezinler ve yine bugün kullandığımız (6+5)'in bir başka şekli olan (3+3+3+2)'nin muâdili *Şehnâme* vezni ile yapılan tecrübeler (*Kutadgu Bilig*), şiir dilimizin, etrafında döneceği ve teşekkül edeceği mihverin başlangıcıdır. Dilin bünyesine bu kadar yabancı bir âletin ona bu tarzda hâkim oluşu, yavaş yavaş millî zevki benimsemesi veya kendi etrafında zamanla kökleşecek ve tesir dairesini zamanla genişletecek bir zümre zevki ve dili yaratması, şiir tarihinin çok dikkate değer bir vâkıasıdır.

Burada, dil gelişmesinde ilk merkezleşmeleri sağlayan dinî ve zühdî-tasavvufî bir edebiyattan yavaş yavaş saray şiirine ve lirik şiire geçişi ve bu suretle klasik tanınan İran şiir zevkinin edebiyatımıza hâkim oluşunu belli başlı bir merhale olarak işaret edelim.

Filhakika, XIV. asrın sonuna kadar Türk şiirinin ve hattâ dilinin havasını bize veren *Yunus Divanı*'yla ve XIV. asrın diğer dinî eserleriyle XV. asrın herhangi büyük bir şairini karşılaştırırsak arada hemen hemen dilin zarurî çatısını teşkil eden unsurlardan başka bir münasebet olmadığını ve yeni bir zevk iklimine geçilmiş olduğunu görürüz. İşte bu kökten değişme aruz vezninin etrafında ve İran örneklerinin tesiriyle olur. Gerek tasavvufta ve gerek saray şiirinde Nesimî ve Şeyhî ile başlayan bu değişme dilin içinde, bugüne kadar sürecek olan gizli bir mücadelenin kapısını açar. Türkçenin gramatikal ve bilhassa sentaks hususiyetlerinden istifade eden XV. asır şairlerimiz yavaş yavaş örneklerinde gördükleri bir yığın özelliği şiire getirmeye çalışırlar. Denebilir ki aruz, İran şiirindeki ses kuvvetine erişmesi için ihtiyacı olan kelimeleri ve ahenk kombinezonlarını kendiliğinden dilimize taşır. Tecvidin dinî terbiyenin içinde bulunması ve Arap telâffuzunu, hattâ harf mahreçlerine kadar, Türk ağzına aşılamasının, medrese tahsilinin tamamıyla Arapça yapılmasının, her türlü edebî örneklerin üstünde Arapçanın bütün Müslüman teşekküllere kendisini kabul ettirmiş bulunmasının bu iklim değiştirmede elbette büyük tesiri olmuştur. Fakat en büyük pay şüphesiz ki bu XV. asır şairlerimizin aruza İran şiirindeki güzellikleriyle ve mânâ âlemiyle, her iki yönden sahip olmaktaki çok tabiî isteklerinindir.

İran şiiri örneklerine bu behemehâl erişme arzusunun doğurduğu oldukça keyfî lügat, divan şiirimizin hemen hemen sonuna kadar büyük bir tarafıyla oyunda kalmasına, hiç olmazsa varlığının sıcaklığı geçmemiş bir dille konuşmasına sebep olur. Kafka hâtıralarında bir Yahudi için, Almanca anne ve baba kelimelerinin hiçbir zaman tam mânâsıyla bu kelimelerden beklenen sıcaklığı vermediğini söyler. İşte Türk şiiri büyük bir tarafıyla çok

defa bu iç uzaklığından konuşacaktır. Bu şiiri yapanların umumiyetle nesir ve nazım, üç dilde yazdıklarını unutmamalıdır. Heidegger'in "düşüncenin evi" dediği dilin bu tarzda çoğalması, tabiatıyla insanın dağılması neticesini doğuracaktı.

Eski şiirin asıl inkişaf devri İstanbul'da ve İstanbul lehçesi teşekkül edince başlar. O kadar az tanınan Necâtî'nin ve bilhassa Bâkî'nin büyüklüğü dağınık şive ayrılığı üzerinden ve bu karışık dilin arasından şehirli Türkçesinin zevkini, parça parça olsa da bulmalarıdır. Filhakika ancak ondan sonra gelen Nef'î, Yahya Efendi gibi şairlerdedir ki biz Türkçeyle aruzun tam bir uyuşmaya vardığını ve Türkçenin aruz ahengini hakkıyla benimsediğini görürüz. Nef'î:

Hem kadeh hem bâde hem bir şûh sâkîdir gönül

derken aruz yabancı vezin olmaktan çıkar. Yahya Efendi'nin:

Neler çeker bu gönül söylesem şikâyet olur

mısraı ise Şinasi'nin bazı yeni mısra tecrübelerine, hattâ Yahya Kemal'in manzumelerine kadar arada geçen zamanı lüzumsuz kılacak derecede bizim Türkçemizdir. Fakat şairlerimizin biraz evvel bahsettiğimiz örneklerinin tesadüfüne bağlı o keyfî lügattan bir türlü kurtulamamaları, kelime zevkinden dil zevkine çıkamamaları, bu ve buna benzer mısraların, eserlerinde daima bir istisna gibi kalmasına sebep olacaktır.

Eski şiirin paradoksal tarafı, son derecede kelimeci olmasına ve baştan aşağı kelime zevkinin idare etmesine rağmen hakikî dil zevkine bir türlü varamamasıdır. Bu yarı yolda kalışın bir sebebi Türkçenin mazbut bir lügatinin yapılmayışı ise, öbür sebeplerinden biri de şüphesiz şiirimizin üzerinde vuzuhla konuşan eserlerin yokluğudur. Filhakika eski edebiyatımız üzerinde, kendi devrinde yazılmış ve onun meselelerini dikkatle ele alan hiçbir esere tesadüf edilmez. Halbuki İslâm kültüründe bunun örnekleri vardı. Arap şiiri bilhassa Abbasî devrinden itibaren gerek Bağdat'ta ve gerek Endülüs'te çok muayyen ve ufuksuz hudutlar içinde kalsa bile daima sıkı bir tenkide maruzdu. Medrese kültürüyle yetişmiş şairlerimiz bu kitapları ve Fars dilindekileri okuyorlar, onlardaki belâgat meselelerini bizim dilimize olduğu gibi tatbik ediyorlardı. Fakat bu meseleleri dilimize maletmek akıllarından geçmiyordu. Türkçe onlar için Arapçanın ve Arap zihniyetinin hususiyetlerinden doğmuş bir belâgatin tatbik sahasıydı.

Hakikatte bu şiir, lügati inzibat altına alınmayan, kenarda kalmış bir iki tecrübeden başka sarf ve nahvi etrafında hiçbir ciddî gayret sarfedilmeyen, tedris müesseselerinden herhangi bir şuurlu yardım görmeyen, hattâ herkesçe ehemmiyeti kabul edilmiş bir nesir kitabı bulunmayan bir dilin şiiriydi. Denebilir ki şairlerimiz için asırlar boyunca tek yardımcı, daima çok yakınından takip ettikleri ve yabancı örneklerine rağmen daima tesiri altında

kaldıkları şehirli Türkçesi olmuştur. Filhakika tarihin ortasında tek başına yürüyen bu şiirde bütün oyun tarafına rağmen Türkçenin halk ağzındaki gelişmesini adım adım takip mümkündür. Nâilî, Neşâtî, Nâbî, Nedim, Galib gibi şairlerimiz, içinde mahpus bulundukları estetiğin sıkı ve hemen hemen hayatı reddeden kaidelerine rağmen yaşayan Türkçeye dikkatleri sayesinde umumî zevkin kabul ettiği havalı mısra ve beyitler söylemişlerdir. Nâilî:

Kadem kadem gece teşrîfi Nâilî o mehin
Cihân cihân elem-i intizâra değmez mi

derken, Neşâtî:

Gittin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile

çığlığını atarken, biraz da halkın ağzından aldıklarını halka veriyorlardı.

Eski şiir Fars edebiyatından yalnız kelime zevkini ve hayal sistemini almaz; onun yarı tarihî ve çok İslâmlaşmış mitolojisini, imparatorluğun şartları ve tarihi ile biraz daha genişleyen coğrafyasını da alır. Uzaklaştıkça vuzuhunu kaybeden ve masallaşan bu coğrafya Çin'den başlar, Tuna'ya ve hattâ Fas'a, Habeşistan'a kadar gider. İstanbul ve İstanbul sayfiyelerinin dışında bize ait şeylerden âdeta sakınan bu edebiyatta, Arabistan coğrafyası imparatorluğun bir parçası olmaktan ziyade kültür veya din ile ilgili olarak mevcuttur. Halk edebiyatı bize bazı Anadolu ve Rumeli şehirlerini ilâve ederek bu yarı efsanevî coğrafyayı ancak bizim olan şeylerle bir taraftan genişletir. Mitoloji ise doğrudan doğruya *Şehnâme*'den, büyük masallardan ve Arap kültüründen alınmıştır. Böylece belli bir vak'ayı anlatmak için yazılmış eserlerin dışında, bu şiirde bize ait herhangi bir şey aramak hemen hemen beyhudedir. Eski şiir İran ve Arap şiirinin dünyasına bağlıdır ve ancak şairin hususî hayatına girdiği zaman bu umumî kültür dünyasından ayrılır. Bununla beraber nesrin pek az rağbet gördüğü bu devirde bu şiir yabancı modaların arasmdan olsa bile konuşmanın tek vasıtası idi. Şairlerimiz, şaka, hiddet, isyan, hiciv, ölüm kederi, şikâyet, hayatlarının bütün arızalarını tek ifade şekli saydıkları aruza sokarlardı.

* * *

Eski şiirin Tanzimat'tan sonra üzerinde en fazla durulan ve tenkit edilen tarafı, şüphesiz ki hayal dünyasıdır. Şiirimizde birdenbire bir bütün hâlinde görülen ve o kadar zevk değişikliğine rağmen asırlarca devam eden bu hazır hayallerin, değişmez sembollü ve çok renkli hususî bir dil yarattığı muhakkaktır. Fakat daha dikkate değer tarafı, mücerret dille muayyen bir güzelliğin muayyen bir şekilde övülmesi, hattâ muayyen bir aşk tarzını bize vermesidir.

Bütünü ile bakılınca bu hayal ve sembollerin, bu aşk tarzının ve sevgili tipinin alelâde bir belâgat oyununda kalmadığını, asırlar boyunca süren bir çalışmanın neticesi olsa bile şairin hayat şartlarıyla olduğu kadar, içtimaî nizamla da alâkalı bir sistemi ortaya koydukları inkâr edilemez.

Filhakika bütün bu dağınık unsurlar –hiç olmazsa açıktan açığa dinî ve tasavvufî olan eserlerin dışında– bize geniş ve büyük bir saray istiaresi gibi görünürler. Bu uygunluğu göstermek için saray kelimesi üzerinde durahm.

Saray aydınlığın ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar. Ona yakınlığı nisbetinde feyizli ve mesuttur. Çünkü bir sarayda olan her şey hükümdarın iradesi itibarıyla keyfî, az çok ilâhî veya Allahlaştırılmış özü itibarıyla da isabetli, yani hayrın kendisidir. Hükümdar, gölgesi telâkki edildiği manevî âlemi, Allah'ı –Müslüman şarkta olduğu kadar Hıristiyan garpta da– nasıl yeryüzünde temsil ediyorsa hayatı da öyle düzenler. Bütün tabiat ve eşya, müesseseler onun temsil ettiği bir hiyerarşiye göre tanzim edilmişti. Aşk, zihnî hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik nizam, varlık, hattâ adem (çünkü ölümün ve âhiretin karşılığı olarak bir *saray, serây-ı adem* vardır), bütün mefhumlar, vücudumuzun kendisi, hepsi saraydır. Hepsinin hükümdarları vardır. Bütün Ortaçağ ve Rönesans edebiyatlarında ve hayal sistemlerinde görülen bu saltanatların bir kısmı her kültürde birbirinin aynıdır. Hayvanlar arasında en gösterişlisi olan aslan, çiçekler arasında gül böyledir. Buna mukabil Avrupa Ortaçağ ve Rönesans edebiyatlarında bu saltanat ağaçlar arasında meşe ve gürgene giderken bizde edebiyatımızın daha sıkı şekilde şehre kapalı kalması yüzünden çınar en muhteşem ağaç addedilir. Hükümdara benzetilmese bile şeyhe, mürşide benzetilir.

Binaenaleyh aşk da bu cinsten bir istiare olacak, sevgili hükümdara benzeyecekti. O kalb âleminin hükümdarıdır. Bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye asıl hususiyetlerini veren güneştir. Ortaçağ hayallerinde hükümdar daima güneştir. Onun gibi kendi menzilinde ağır ağır yürür. Rastladığım aydınlatır. Gül, bulunduğu yeri, tıpkı güneş gibi parıltısıyla bir merkez, bir nevi saray yapar. Hayvanlar âleminde aslanın hükümdarlığı da yüzü güneşe benzediği içindir. Böylece hükümdara, dolayısıyla güneşe benzeyen sevgili, onun unvan ve vasıflarını, kudretlerini elbette ki taşıyacaktır.

İşte edebiyatımızın aşk etrafındaki hayalleri bu sistemi bize verir. Sevgilinin bütün davranışları hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabiî vergi gibi sevilmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lûtfeder. Hattâ hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi, isterse, bu lûtfu ve ihsanı esirger. Hattâ cevr eder, işkence eder, öldürür. Kıskanılır, fakat kıskanmaz. Bir saray, bir yığın mâbeyinci, gözde veya gözde olmaya namzetlerle doludur. Sevgilinin etrafında da rakipler vardır. Âşık tıpkı bir saray adamı gibi bu rakiplerle mücadele hâlindedir. Hulâsa saray nasıl mutlak ve keyfî irade, hattâ kapris ise, sevgili de öylece naza giden hür iradedir.

Peyzajda, güneş sisteminde, kozmik hadiselerde benzerlerini gördüğümüz bu aşk istiaresi tabiatıyla duyuş ve duygulanma tarzlarını da tayin edecekti. Eski şiirimizde aşk, sosyal rejimin ferdî hayata aksi olan bir kulluktur.

Sert, ölümü ikbalin tabiî şartı sayan, sırasına göre hoyrat, epikürüyen*, stoik**, hattâ hafif şüpheci, hayatta Allah'tan başka hiçbir şeye lüzumundan fazla bağlanmamak terbiyesiyle yetişmiş atalarımızın kalb maceralarını anlatırken hemen sızlanmaya başlamaları, hiç de yaşayış şekillerine uymayan bir yığın ıztırabı benimsemeleri, şüphesiz bu aşağıdan yukarıya seviş tarzının türlü şartlar altında tam bir santimantalizmde*** kıvamını kaybeden tabiî bir neticesidir.

Bizde ve İran şiirinde büründüğü şekil ve modalar ne olursa olsun, esas itibarıyla bu aşk tarzının hicrî dördüncü yüzyılda başlayan ve Endülüs yoluyla İspanyol ve Avrupa edebiyatlarına geçen *amour courtois*'ya**** çok benzediğini fakat tamamıyla aynı olmadığını, bu ikincisinin daha ziyade İbni Davud'un *Kitâbü'z-zühre*'sinde âdab ve teşrifatını anlattığı Platonisyen bir sistem olduğunu burada söyleyelim. Bu ayrılığa rağmen bu aşk sisteminde garp dillerinde kalan *"cour* yapma" kelimesinin –devrinde hem prense, hem de aileye mensup kadınlara karşı kullanılırdı– Türkçede karşılığı yukarıda söylediğimiz "kulluk" kelimesidir. Bu kulluk münasebetini hükümdarla sevgili arasındaki benzerlikler daha iyi verir. Nâmık Kemal'in Azerbaycan şairi Câbir'le beraber eski şiire hücum ederken o kadar alay ettiği, güzelliğe ait teşbihlerin çoğu, iyi düşünülürse, haddizatında bir kahraman olması icabeden hükümdarın üstünde ve şahsında bulunan şeylerdir. Filhakika göz kamaştıran aydınlığıyla güneşe; güzelliği, naz ve istiğnasıyla güle benzeyen sevgili, kaşı, gözü, kirpiği, yan bakışı ile de hükümdar gibi silâhlıdır (hançer, kılıç, ok, yay, kement, doğan ve şahin). Nâmık Kemal bizim halk dilimizde bile çok tabiî şekilde yaşayan *şahin bakışlı, çakır pençe, atmaca* gibi, bir hayal sistemini kelimesi kelimesine alarak ondan bir karikatür çıkarmıştı. Halbuki bu av ve harp silâhlarını yerli yerine koysaydı, Behzat'ta veya herhangi bir şark ressamında gördüğümüz zarif, baştan aşağı silâhlı, avcı ve muharip hükümdar minyatürlerinden birini kendiliğinden elde ederdi.

Filhakika bu hayallerde biz sade birkaç silâhı değil bütün bir sarayın yaşama tarzını buluruz. Müslüman şark sarayının büyüklük ve debdebesi hükümdarın kudreti, hulâsa hükümdarlık fikrinin bazen de realiteye rağmen düşüncelere kabul ettirdiği değerler –güzellik de içinde olmak üzere– üç büyük işte toplanırdı: Muharebe, av, şarap ve musiki meclisi. Bunların

* Épicurien (Fr.): İnsanların mutluluğu hayatta aramaları gerektiğini savunan felsefî anlayışı benimseyenler.

** Stoïque (Fr.): Hayata ve ölüme karşı ilgisiz, insanın tabiata göre yaşaması gerektiğini savunan felsefî anlayışı benimseyenler.

*** Sentimentalisme (Fr.): Duygusallık.

**** Fransa'da Ortaçağ şövalyelerinin asilzâde kadınlara karşı olan bir çeşit platonik aşkları.

ilk ikisinde hükümdarın kahramanlığı ve fizik kuvveti görünür, üçüncüsünde ise o bir gül gibi, sadece güzelliği ile ve her şeyi yani bütün sarayı etrafına toplayarak parlardı. Dindarlıkta ve adalette daima İslâmlığın dört halifesine benzeyen hükümdarın (adalette *Şehnâme*'den alınmış örnekler de girer) bu üç işte yine *Şehnâme*'den, yani masallaşmış İran tarihinden gelme kıyas hadleri vardı. Kaba bir ayırma ile Hüsrev ve Dârâ muharebe için –harp aynı zamanda gazâ idi, tabiatıyla Müslüman kahramanlar da girerdi– Behram av için, Cemşid bezm için örneklerdi.

Eski İran hükümdarlarının böyle örnek alınmasında *Şehnâme*'nin tesiri elbette önde gelir. Fakat İslâm an'anesinde bu tesirin çok evvel başladığını Emeviye halifesi İkinci Yezid'e izafe edilen bu sözlerden biliyoruz: "Ben Mervan'la Hüsrev'in oğluyum. Dedem Bizans kayseridir, Türk hakanı atamızdır."[1] Taberî'nin naklettiği bu sözler yeni yeni teşekküle başlayan bir medeniyetin programı gibidir. Filhakika kayser ve hattâ İskender olan Müslüman hükümdarları aynı zamanda han ve hakandılar. Sevgili de güzellik âleminin kayseri, hakanı, sultanı, Hüsrev ve Cemşid'i idi.[2] Bu, bütün tarihiyle (bir)in etrafında teşekkül etmiş, bütün cehdi ve gayretiyle onun gayrısını yenmeye çalışan bir cemiyet nizamının ferdî hayata aksiydi.

Aşk eğer ilâhî şeklinde ezelden bahşedilmiş bir hidayet gibi tecellî etmezse, ya başlangıcı zikredilmeyen bir esirlik şeklinde görünür, yahut da avcının pek haberdar olmadığı bir av gibi başlardı. O zaman bir gönül avı (sayd-ı dil) hadisesi olurdu ki daha ziyade "şehbâz-ı nigâh"la yapılırdı. Her ne şekilde başlarsa başlasın bir nevi esirlik gibi devam ederdi.

Bu imaj sisteminde av ve muharebeden gelen unsurlar birbirlerinin tabiatıyla aynıdırlar. Buna mukabil bezme ait olanlar, şarap, kadeh, musiki, musiki makamları, sarhoşluğun hâletleri, sâkî imajıyla beraber ikinci bir kategori yaparlar. Bahar bu sonuncusuna kendiliğinden karışır. Gül, lâle, nergis, menekşe, sünbül, şakayık, reyhan, hulâsa bütün çiçekler dünyası, yeni çiçek açmış meyve ağaçları, meyveler, çınar, servi, şemşir, erguvan (bilhassa Bâkî'de) gibi süs ağaçlarıyla ayrı bir sınıf yaparlar. Bu sınıfın hayalleri toplanınca ortaya çiçek açmış tabiatın kendisi olan bir şahsiyet istiaresi, bir çeşit şarap ve bahar tanrısı –isterseniz buna bir Cemşid-Dionysos birliği diyebiliriz– çıkar. Yine bu işret kategorisine ait olan meyhane, bu yer değiştirme sayesinde şaire bir nevi hür ve mahrem hayat temin eder. Denebilir ki şair nasıl takvâ adamlarının elinden rind ve kalender olduğu meyhânede kurtulursa saray teşrifatından da orada kurtulur.

Bu sonuncusunu tasavvuf iyiden iyiye benimseyecektir. Fakat bu imaj sistemini içtimaî rejim, sadece hayat modalarında beslemez. Hükümdarın serveti de vardır. Her saltanat bir yığılma ve toplanmadır. Hazine kapalı

1 bk. Gaudefroy-Demombynes et Platonov, *Le Monde Musulman et Byzantin jusqu'aux croisades*, Paris 1931, s. 219.

2 Necâtî'nin aşağıdaki beyti hemen hemen aynı şeyi anlatır:

Sultân-ı bezm ü Hüsrev-i rezm olmağın tutar
Sol elde câmı devlet ü sağda nişâne tîğ

odanın baharıdır. Her çeşit mücevher, kıymetli madenler, onların geldikleri Asya memleketleri, adlarına bağlı masallarla, hâsiyetlerini aldıkları yıldızlarla, bazen de yerlerini yalnız o yıldızlara ve hâsiyetlere veya coğrafyaya bırakarak gelirler. Kıymetli ağaçlar, misk ve anberler bu zengin ve solmaz baharı koku hissinde tamamlar.

Görülüyor ki eski şiirde aşk, bir cemiyet haddini, hattâ dinle ve tasavvufla beraber alınırsa iki haddi, yahut fenomenolojist lügati kullanırsak iki tabakayı birden veren bir istiare idi. Zaten Ortaçağ sanatlarında alegori esastır.

Bu saray istiaresinin yanı başında eski cemiyette insanın iç nizamını yapan din ve bilhassa şiirde o kadar tesiri olan tasavvuf vardır. Tasavvuf sadece eski şiire kendi sembolik lügatini ve mânâ âlemini ilâve etmemiş, bu hayal sistemini de benimseyerek kendi "müteâl"ine çıkartmış, sırrı ancak vâkıflarınca bilinen, neşesini hakkıyla onların idrak edebileceği, bir ucu sonsuzluğa dayanan bir dil hâline getirmiştir. Böylece sevgiliye ait çizgiler onunla hükümdar tipinin yeryüzünde sadece bir aksi olduğu Allah'a kadar çıkar. Bu çifte prestijin eski şiirin lirizmine her türlü dil dâvâsının üstünde bir keskinlik ve derinlik kattığı muhakkaktır.

Diğer taraftan bu imaj sisteminin devamını da temin eden yine tasavvuftur.

Burada bu aşk tarzının ve onun şu veya bu şekilde ifadesi olan hayal sisteminin, Yunanî aşk diyebileceğimiz örf hususiyetiyle olan münasebetinden de bahsetmek lâzımdır. İnkârı hiç kabil olmayan bu münasebet, bizce sistemin doğmasına değil belki de tasavvuf gibi, fakat şüphesiz çok ayrı yoldan, devamına yaramıştır. Filhakika sadece edebî bir moda da olsa cemiyetin sansürüne maruz olan bu temayül yukarıdan beri anlattığımız bu sistemde hem muhtaç olduğu idealleştirmeyi, hem de bu idealleştirmenin tecride kadar giden lügatini ve sevgili tipinin bütün lüzumlu teferruatını buluyordu.

Büyük mesnevi mevzularında aşkın mutlak surette kadın ve erkek arasında geçmesi bittabi sarayı başka şekilde merkez kılıyordu.

Fakat bu imaj sistemini ve onun zamanla âdeta mücerrede doğru yürüyüşünü ve devir geçtikçe şairin ferdî ilhamında dağılışını, mebdeini tayin etmemize imkân olmayan bir faraziye ile tamamıyla izah etmek mümkün değildir.

Şunu da söyleyelim ki bu ideal sevgili portresini olduğu gibi veren, tipin kendisine sadık eserlerde sevgilinin cinsini tayin güçtür. O bize daha ziyade çok idealist üslûplardaki heykel veya resimler gibi sadece güzelliği ve kudretiyle gelir.

Gerçeği şu ki her büyük sanat geleneği gibi eski şiirimiz de ne kadar dolayısıyla konuşursa konuşsun, evvelâ içinde doğduğu ve bağlı bulunduğu içtimaî sistemi veriyordu. Her şeyden evvel bu şiir dilinin daima bir saray etrafında teşekkül ettiğini düşünmek bizim için kâfi bir delildir.

Bu sevgiliye ait vasıfların büyük bir kısmının Peygamber için söylen-

miş na'tlarda ve Peygamber'e yakın olan din adamları vasfındaki manzumelerde çok rahmanîleşmiş şeklinde, hükümdar, vezir ve şeyhülislâm kasidelerinde şuhluk çizgisi tamamıyla hür iradeye, kahramanlığa ve hikmete, bilgiye geçmek şartıyla hemen hemen aynıyla bulunur.

XVI. ve XVII. asırlardaki büyük şairlerimizin birçok gazellerinde –bilhassa Bâkî ve Sabrî'de– hakikî muhatabın sevgili veya hükümdar olmasında âdeta tereddüde düşülmesi, bazen de aynı gazelin içinde birinden öbürüne şairin sözü hiç kırmadan geçmesi bu ayniyet ihtimalini kuvvetleştirir. Tekrar edelim, eski edebiyat her noktası birbirine cevap veren kapalı, yukarıdan aşağıya doğru düzenlenmiş bir âlemin ifadesidir.

Tabiatıyla din, kozmik âlem, siyasî rejim, ferdî hayat bu silsileye göre derece derece birbirinin aksi olacaktı. O ilâhî âlemden aşağıya doğru inen kademelerle düzenlenmiş bir mutlakın malikânesidir. Bu kademelerin hepsi aynı tarz istiarelerle ifade edilir. Bu itibarla *Kutadgu Bilig*'in zihnî melekeleri ve faziletleri konuşturan istiaresi ile Lâmiî'nin Bursa'daki lodos ve poyraz arasındaki muharebesi ve bütün sabah ve mevsim tasvirlerindeki cenkler arasmda hiçbir fark yoktur. Hepsi de aynı yaşama sisteminin modaları etrafında teşekkül eder.

* * *

Şair bu mutlaktan çıkar çıkmaz duyularının adamı olurdu. Bizi bugün o kadar şaşırtan, zevkimizi hırpalayan bazen o çok kaba seksualité* ve sansüalizm** sonuna kadar kendisini bir mutlakta mahpus gören ferdin mizacına, tahsil ve terbiye şekline, cemiyet hayatındaki mevkiine (meslek terbiyesinin ehemmiyeti), müesseselerdeki ahenksizliğe ve gevşeyişe göre hızı değişen tepkisidir. Bu itibarla şahsiyetleri birbirine çok yakın olan Bâkî ile Nedim arasındaki fark, iki şairin yaşadıkları devirden ibarettir demek pek de hatalı bir hüküm sayılmaz.

Eskilerce o kadar beğenilen cinas sanatı –bütün Arap belâgatçılarında bu sanata dair düşüncelere rast geliriz– her türlü şakaya ve şüpheli mânâya imkân vermesi dolayısıyla çok defa bu aksülamelin mekanizmasını temin ediyordu.

Şurasını da söyleyelim ki klasik diyebileceğimiz bu zevki bütünüyle hiçbir devirde bulamayız. Bunun bir sebebi de şüphesiz edebiyatımızın, daha teşekkülü ânında hemen hemen gelişme devrelerini tamamlamış olan İran şiirinin hazır örneklerinin bütünüyle karşılaşmış olmasıdır. Eski edebiyatta daima birçok cereyan birden görülür. Bunun sebebi tıpkı Tanzimat'tan sonraki edebiyatta o kadar değişikliğin bir araya gelmesine sebep olan bu örnek bolluğudur. Denebilir ki XI. asırdan sonra İslâm medeniyeti ve kültürü mevcut çerçevelerin kifayetsizliğini görür, fakat örneksizlik yü-

* Sexualité (Fr.): Cinsiyet.

** Sensualisme (Fr.): Duyumculuk, şehvet.

zünden kendi duvarına çarparak kalır. Bununla beraber bu klasik çerçeve içinde kalmayışın çeşitli sebepleri arasına şark sarayının hususiyetlerini de koymak lâzımdır.

Bir aristokrasi zümresine dayanmayan ve merasimde kadınsız olan şark sarayı daha ziyade maiyettir. Bu hâl merasimi doğuran, besleyen, zevki hayata hâkim kılan eğlencenin fakir kalmasıyla neticelenir.

Bu mülâhazaları hulâsa etmek için eski şiirin sıkı bir idealleştirme ile onun bir nevi öcü gibi olan çok realist ve iptidai bir günlük'ün arasında dolaştığını kabul etmemiz gerektiğini söyleyelim.

Bu iki haddin arasında şairlerimizin, öteden beri "hikmet" kelimesiyle hulâsa edilmesine alıştığımız, hayat, insan tabiatı ve kaderi hakkındaki o bedbince realist görüşleri, kısacası değerler âleminin doğrudan doğruya verileri olan düşünceler vardır.

* * *

Eski edebiyatın en şaşırtıcı tarafı lâfız ve mânâ sanatlarının arasında gidip gelen bir şiir telâkkisinin emrinde başka dillere ait bütün incelikleri, dilin dehasına yabancı bir nazım sistemi ile beraber bir lezzet vasıtası olarak almasıdır. Her şairin İran veya Arap şiirindeki örneklere göre seçtiği son derecede keyfî, kendi varlığıyla hiçbir alâkası olmayan bir dil kullanması, müşterek bir lügatin ta Tanzimat'a kadar teşekkül etmemesi, eski şiiri tamamıyla bu oyunların eline verecek, daha doğrusu onu zihnî bir oyun, bir nevi hüner hâline getirecekti. Arap şiirinde pek az rastlanan, İran şiirinde hiçbir zaman bizimki derecesine yükselmeyen mazmunun eski şiirdeki büyük yeri bu paradoksa bağlıdır. Mazmun Müslüman süsleme sanatlarındaki o girift ve tenâzurlu şekiller –arabeskler– gibi her tarafı birbirine cevap veren kapalı bir âlemdi. Bu kapalı âleme, her kelime kendi hususî mânâları ve çağrışımları ile gelir, ancak bilmece çözüldüğü zaman gizliden gizliye kurmuş olduğu bu kıyaslarla ve oyunun araya koyduğu psikolojik mesafeden söylemek istediğini söyler, yahut çok defa ima ederdi. Eski şiir, asırlar boyunca zevkin seçtiği nadir örnekleriyle değil, bütünüyle göz önünde tutulursa, daima bir "kendinin dışında" konuşma, hattâ kendi dışında yaşama ameliyesi gibi görünür. Pek az edebiyatta konuşan benliğin bu cinsten ve bu kadar ısrarla kendisini inkârına rastlanılır. Elbette ki böyle bir anlayış şiiri, çok tabiî bir surette zihnî bir bakışla dışardan seyredilebilecek bir şekil, bir nevi parıltılı düğüm hâline getirecekti. Başta ihsaslar gelmek şartıyla yaşanmışın bütün izlerini silen, çok defa halk ağzından seçilmiş bir tabirin etrafında –bazen de veznin icabı ile bu tabirin kendisi karışık dile tercüme edilirdi– ikizli, üçüzlü oyunlarda kendisini harcayan bu oyunu tek bir şey kurtarır: Ses. Eski şiirimizde ses ve hançere cihazı bütün bu hapsedilmiş iç hamlelerinin yerini tutar. O çok defa mânâdan ayrı, kendi âleminde her şeydir ve tek başına bütün ifadeyi yüklenir. Hakikaten eski şiir düştüğü yerden, yani aruzdan kalkar. Bu hususta bir fikir vermek için yarım asırdan

beri edebiyat bilgilerimiz için bir muamma olan ve hocamız Ferit Kam'dan başlayarak o kadar değişik tefsire yol açan:

Hâzır ol bezm-i mükâfâta eyâ mest-i gurûr
Rahne-i seng-i siyeh penbe-i mînâdandır

beyti üzerinde duralım. Bu telâşsız, rahat, her adımda sese ayrı bükülüşler, ayrı tonaliteler veren, sonuna kadar her hecenin yeri ve ifade kudreti evvelden hazırlanmış beyiti okumak eski şiir dilimizi iyi bilenler için hakikî bir zevktir. Fakat mânâsına dikkat ettiğimiz anda bu zevkin yerini ister istemez bütün bu beyhude gayrete ve ciddîliğe –çünkü pek az beyit bu kadar ciddî edalı olabilir ve teşrifatını okuyucuya kabul ettirir– acıyan bir gülümseme alır. Fakat asıl mühim olanı böyle bir dikkatte beytin bütünlüğünün gitmesidir. Filhakika biraz üstüne düşünce bahsettiğimiz hazzın yalnız birinci mısraa ait olduğunu, hattâ, mânânın onda tamamlandığını görürüz. Şair bizim için, gururunun cezasını elbet çekeceksin dediği zaman şairdir, bunu bir kıyasla tamamladığı zaman sadece başladığı sözü gereği gibi bitiremeyen bir hüner adamıdır. Eski estetikte beytin esas olmasına rağmen, çok defa bu mısralardan birinin lüzumsuz görünmesi buradan gelir. Ve yine iyi dikkat edilirse bu seçilen mısraın doğrudan doğruya, oyunsuz konuştuğu görülür.

Bâkî'nin "kevkeb" redifli gazelinden aldığımız aşağıki beyitler de oldukça şahsî iki tabiat görüşünün (yıldızların göz kırpması, altın kayalara benzetilmesi), karanlıkta göz kırpmak ve taş basmak (taşlamak) gibi tabirlerin etrafında yapılan bir oyuna nasıl harcandığını iyi gösterir.

Ne bilsünler karanuda anın göz kırptığın eller
Gice hâl-i ruhunla bahs için gelmiş meğer kevkeb

Ne taşlar bastı seng-endâz-ı âhım deyr-i gerdûne
Düşen altun kayalardır değil vakt-i seher kevkeb

Bu beyitlerin ikisinde de bizde asıl şiir hâlini yaratması icabeden unsurlar, yani ihsasların kendisi birdenbire ikinci derecede kıyas unsurları hâline geliyor. Bilhassa ikinci beytin son mısraında değerlerin lüzumsuza doğru bir yer değiştirmesi, buluşun hususîliği yüzünden hakikaten göze çarpıyor. Bir tabiat empresyonunu* şöyle böyle bir nükte hâline getiren bu mısralara bir daha dikkat edelim. Bâkî kendine seçtiği "kevkeb" redifinin etrafında çalışırken yıldızları altın kaya parçalarına yahut çakıllara benzeterek bir şiir hâli elde ediyor. Sonra hayale yer ve mahiyet değiştirerek bir kıyas unsuru yapıyor. Bununla beraber imaj tamamıyla kaybolmuyor. Biz garip bir ikizlikte hem onu, hem de onunla yapılan nükteyi farkediyoruz. Belki eskiler kıyas yoluyla da olsa bir kelimenin veya hayalin beyitte bulunuşunun da verdikleri mânânın dışında ayrı bir kıymet olduğuna inanırlardı.

* Impression (Fr.): İzlenim.

Bâkî'de ve bütün eski şairlerde bu cinsten kaybolmuş veya müphemiyette bırakılmış şiir unsurları tahmin edilemeyecek kadar çoktur. Onun küçük bir şaheser olan "Hazan" gazelinde bu mazmun ve istiare endişesi şiiri vücuda getiren tabiat anlayışıyla bir yığın kıyasın arasında işlenmemiş mücevherler gibi parlayan aslî hayalleriyle âdeta cenk hâlindedir. Filhakika başlangıcının o güzel:

Nâm u nişâne kalmadı fasl-ı bahârdan

mısraının dâüssılasından hemen sonra gelen:

Düştü çemende berg-i dıraht i'tibârdan

mısraı ancak Bâkî'nin daima bir ruh hâli sindirmesini bildiği gür sesinin kurtardığı bir oyundur. Bâkî'nin büyüklüğü sonuna kadar bu istiare oyununda sonbahar rüzgârıyla yarışan aynı uğultulu sesi devam ettirmesidir. Nihayet son beytin geniş insanlaştırmasında (teşhis sanatı) bu gür ses, tevekkül, rıza, isyan, içlenme bütün bir karışık ruh hâlini yüklenerek sanatkârla birleşir.

Bâkî çemende hayli perîşân imiş varak
Benzer ki bir şikâyeti var rûzgârdan

derken biz asıl şiir hâline erişiriz.

"Sünbül" kasidesinden aldığım aşağıdaki beyitte bunu daha vâzıh görürüz.

Yine gömgök tere batmış çıka geldi çemene
Nev-bahâr erdi deyu verdi haberler sünbül

Bu beyitte daha ziyade bir muharebe atını, şüphesiz süvarisiyle beraber hatırlatan ilk mısra ile bu destanî vizyonu, ânında bir çiçek yapan ikinci mısra yani asıl mazmunun kendisi arasında ancak haberciye (sâî) benzetmeden gelen ve çok zihnî, bütün canlı görüşü yıkan bir ilgi vardır. Hakikatte bu benzetme ile elimizde kalan çiçek, yahut sünbül, at –veya– insan, birinci mısranın doludizgin, nefes nefese hızından birdenbire cansız bir maddeye –Massignon'un Müslüman şark sanatları için o kadar doğru hükümleri olan konferansını burada zikredelim[3]– bir nevi "halı deseni"ne düşer. Bununla beraber bu birinci mısra mevcuttur. Ve daha sonra düşünülmüş, yani "haber" kafiyesinin telkiniyle çalışma esnasında bulunmuş olsa bile –ve şüphesiz *Necâtî Divanı*'nın tesiri de işin içine girer– bütün hareketiyle ve

3 bk. Burhan Toprak, *Din ve San'at* (Louis Massignon, "İslâm Milletlerinin Sanat Yaratışlarındaki Usuller"), Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul 1937, s. 15-41.

güzelliğiyle mevcuttur ve asıl muhayyilenin malı odur. Böylece tek bir beyitte şiirden halıcılık gibi bir zanaata kendiliğimizden gitmiş oluruz. Hakikatte eski şiir çok defa zanaatte kalırdı.

Bu hünerde kalışın asıl sebeplerinden biri de Araplardan gelen kaside şeklinin kendisidir. Bir tek kafiyenin etrafında ve her beyitte mânânın bir âlem olması şartıyla şairin ilhamının sonuna kadar mahpus kalması şiirin organik olmasını menedecek, onu eski altın veya gümüş bel kemerleri veya kıymetli taşlardan gerdanlıklar gibi ayrı ayrı parçalardan, çok dikkatle işlenmiş madalyonlardan teşekkül etmiş bir iş hâline getirecektir. Garpta başından itibaren asıl birlik manzumenin kendisidir; bizde ise beyit esastır. Ve beyit kendi başına bir güzelliktir. Şairin mânâ âlemi orada başlar ve orada tükenir. Arap dilinin hususiyetlerinin, zenginliğinin bu sistemle Arap şairlerine her istediklerini söylemek imkânını vermiş olması üzerinde fazla durmayalım. Kaldı ki onlar bir nevi tahkiyeyi kabul etmiş gibidirler, bu beytin aynı şekilde buluşa dayanan istiklâline rağmen manzume devam ederdi. *Muallâkat* gibi Endülüs şiiri de çok defa yaşanmış hayattır. Eskilerden –ve hattâ Araplardan– yetişme şekillerine göre çok istifade etmiş olmalarına rağmen daha ziyade kendi zamanlarına yakın İran şiirinin tesirinde kalan bizim şairlerde ise bu yaşanmış hayatı vermek endişesi, muayyen çerçevelerin dışında, yoktur. Bu değişikliği üç ayrı dilde sanatkârane yazı yazmasını bilen ve üç ayrı dilin lügatini aynı eserde kullanan bir hünerbazlığın tabiî neticesi saymak da mümkündür.

Böyle beyit beyit çalışmanın, eski şairlerimize teksif dediğimiz, her sanatın ilk şartı sayılabilecek o büyük imkânı verdiği aşikârdır. Onlar bir beyit ve hattâ mısraı bütün hayat tecrübelerinin yerini alabilecek bir âlem yapmayı, düşünceyi veya hayali oyunun şekli ve söyleyiş tarzı hâline getirmeyi bilirlerdi: Peyzaj, psikolojik dikkat, ihsasların cünbüşü, hikmet, şikâyet, zaman zaman şaka, tevekkül ve rıza, mistik vecd, feragat ve oyun. Fakat bu bütünlük tam bir bütünlüktü ve en çoğu otuz iki hecenin içinde elde edilen bir şeydi ve hemen arkasından ayrı bir istikamette veya kafiyenin delâletiyle ona mütenâzır ikincisi ve üçüncüsü geliyordu. Böylece gazelde beş altı, kasidelerde yüz kadar ayrı bütünlüklerin birleşmesi tabiatıyla tek bir fikrin etrafında kendisini bulan bir geliştirmeyle karşılaşmanın verebileceği zevkten ve kuracağı psikolojik ilgiden çok ayrı bir şey oluyordu. Burada bildiğimiz okuyucu ve şair psikolojileri tamamıyla değişirdi. Okuyucu bu birbirini kovalayan mükemmeliyet sürelerinde sanat eserinden istediğimiz büyülenmeyi temin edecek istikrardan tabiatıyla mahrum kalıyor, ancak yapılan işe hayran oluyordu. Bu büyülenme ancak çok sonra, beğenilen mısra ve beyit seçilince başlıyordu. Şair ise her lâhza –hiç olmazsa çalışmanın vermesi icabeden– o derûnî istiğraktan ister istemez uzaklaşıyor, her an kendini buluyor, yalnız eldeki kafiye malzemesiyle hünerinin peşinden koşuyordu.

Hulâsa psikolojik araştırmanın vasıtası olması icabeden teknik ve kaideler, meselâ Valéry'nin anladığı gibi insanı zenginleştirecek yerde fakirleştiriyor, bunların getirdiği teksif yüzünden şairin iç dünyası âdeta semâ-

laşıyordu. Müslüman şark şiirinin çok defa naslarla konuşmasının ve evvelden kabul edilmiş şeylerde kalmış gibi görünmesinin bir sebebi de budur. Yine bu yüzdendir ki şiir bütün iddiasına rağmen bir coşkunluk işi olmaktan ziyade bilenler (*connaisseurs*) arasında tadılan bir şey hâline geliyor, gâh nükte, gâh zarafet dikkati çekiyor, çok defa söyleyiş tarzında duruluyordu. Fakat asıl mühimi, yaparken ve tadarken şairin ve okuyucunun duydukları o psikolojik yersizlik, ruhî sallantıda kalma idi.

Nâilî'nin o harikulâde,

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

beyti bu iki taraflı ruh hâlini çok iyi gösterir. Bu itibarla yukarıda bahsettiğimiz konferansı verirken, Massignon'un bu beyiti görmemiş veya hatırlamamış olmasına hakikaten müteessirim. Nâilî'nin anlattığı bu hayran ve acele geçişte şair ve amatör kendilerini her beyitte ilga ederlerdi. Sanat eseri onları toplamıyor, kendi içlerinde ve kendisiyle beraber dağıtıyordu.

Hakikatte bir nevi kendinden çakmak demek olan bu şiir anlayışı iki yanlı, methedilen kadar metheden için de, bir nefis ikrarı olan kasidede daha çok göze çarpar. Vâkıa kaside eski şiirin peyzaj, tarihî hadise, mevsimler, hulâsa en ferdî şeklinde bile hayata ve tabiata, hattâ estetik mülâhazalara açılmış kapısıdır. Fakat tek kafiyenin etrafındaki devamlı istiare, bu istiarenin içindeki yine benzetmelerle konuşma ve bilhassa bu beyitlerin ayrı mânâ âlemleri oluşu ve tedâînin kafiyeye bağlılığı orada da aynı dağılışı yapıyordu. Bütün bunlar manzumenin şeklinden (yani kafiyesinden) başka sanatkâra yaratıcı iradesini göstereceği yer bırakmıyordu. Bir kasideden istediğimiz kadar beyiti çıkarmakla dağınık bazı güzellikler feda etmiş olur fakat bütünü bozmuş olmayız. Bütün bunlar eski şiiri büyük şekillerinde muayyen bir kafiyenin etrafında oyunlar dizisi yapar.

O, teker teker yolunan ve her düşen yaprağı kısa bir an için kendi renkli hayalini gözümüzde parlatıp sönen bir gül gibi tek kafiyesinin etrafında dağılan bir dünya, daha doğrusu bu kısa vizyon anlarının kendisidir. Bu itibarla Massignon'un "Müslüman şarkta zaman yok, anlar vardır" demesi gayet yerindedir. Türk-İran şiirinde lisan hususiyetleri dolayısıyla kullanılan redif sistemi dahi bu şiire tam bir birlik veremezdi. Belki kafiyenin nisbî değişikliğini muayyen bir kelimenin veya gramatikal bir hareket veya hâlin etrafına toplamakla onu çok defa tam bir hendesî tenâzur yapar.

Neşâtî'nin "nihânız" redifli gazeli bu tenâzur oyununun kuyumculuk eserlerini andıran küçük bir şaheseridir. Hiçbir gazel şark muhayyilesinin muayyen motifler üzerinde işlemekten hoşlanan inceliğini onun kadar veremez. Buna karşılık yine hiçbir eserde bu "yek-âvaz gazel"de olduğu kadar muhayyilenin hakikî fonksiyonunu kaybettiğini, hârikulâde bir zanaatkârlıkta sadece kendi kendisini taklitle yetindiğini göremeyiz:

Şevkız ki dem-i bülbül-i şeydâda nihânız
Hûnuz ki dil-i gonce-i hamrâda nihânız
Biz cism-i nizâr üzre döküp dâne-i eşki
Çün rişte-i can-gevher-i mânâda nihânız
Olsak n'ola bî-nâm u nişân şöhre-i âlem
Biz dil gibi bir turfa muammâda nihânız
Mahrem yine her hâlimize bâd-ı sabâdır
Dâim şiken-i zülf-i dil-ârâda nihânız
Hem gül gibi rengîni-i mânâ ile zâhir
Hem neş'e gibi hâlet-i sahbâda nihânız
Geh hâme gibi şekve-tırâz-ı gam-ı aşkız
Geh nâme gibi hâme-i şekvâda nihânız
Ettik o kadar ref'-i taayyün ki Neşâtî
Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız

Bu gazelde her beyitin, tek başına alındığı takdirde matla mısralarından itibaren mânâ ve şekil bakımından erişilmez güzellikler olduğu muhakkaktır. Bir bakıma göre şark kelimeciliği hiçbir zaman bu kadar güzel olmamıştır. Kelimeler ayrı renklerde kıymetli taşlar gibi her beyitin arabeskinden ve her istikamette, düz veya diyagonal,* kendi parıltılarını gönderirler.

Öyle ki insan bu gazeli XVI. asırdan kalmış lâke bir kitap cildi veya kendi asrının bir yazı levhası gibi hayranlıkla seyredebilir. Bununla beraber en ufak dikkatte, son beyite kadar bütün gazelin tıpkı ayrı ayrı makamlardan –mânâ iklimlerinden– geçerek hep aynı noktaya gelen eski musikimizdeki "karar"lar gibi hep ilk mısranın buluşunu tekrar ettiği görülür. Ancak son beyitte Neşâtî'nin ilhamı birdenbire silkinir, o kadar dikkat ve zevkle ördüğü arabeski kendi fânî varlığıyla beraber tek bir kanat çırpışında siler ve bizi birlik aynasının kamaştırıcı aydınlığıyla baş başa bırakır:

Ettik o kadar ref'-i taayyün ki Neşâtî
Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız

Dahası var. Bütün bu manzumede ne kelime, ne hayal, yeni hiçbir şeye tesadüf etmeyiz. Bütün renkler ve kıyaslar, bütün parıltılar bir mozaiğin hazır unsurları gibi gelirler ve terkibe girerler. İşte bu hazır unsurlarla kendisini anlatmak, söylemek istediğini söylemek, ki eski şiirin belli başlı hususiyetidir, şark muhayyilesinin hem zayıf tarafını, hem de şaşırtıcı çekiciliğini verir.

Hakikatte Müslüman şark muhayyilesi bir defa için bulmuş ve sonuna kadar bulduğu şeylerle oynamışa benzer. Bu itibarla garptaki mânâsıyla muhayyileye Müslüman şarkta tesadüf edemeyeceğimizi söylemek pek de hatalı olmaz. Beş altı rengi saf hâlinde kullandığı için daima çok renkli sanılan minyatür sanatı hakikatte nasıl renk fikrinden mahrumsa, hep aynı malzeme yığını içinde –dikkat edilirse Neşâtî her beyitte bir evvelkindeki

* Diagonal (Fr.): Köşegen.

kelimeleri bile kullanmaktan çekinmez– küçük terkip değişikliklerini şahsî olmak için yeter sanan eski şiirde de öylece hakikî mânâsında muhayyile yoktur. Eski şiirin hakikaten güzel olan taraflarını, tabiat ve insan ruhuyla gittikçe derinleşen bir alışverişten ziyade kültürün ve sistemlerin getirdikleri üzerinde çalışan zevk vücuda getirir, diyebiliriz. Gerçeği de bu ki zevk, arkasındaki insan değişmemek şartıyla melekelerimiz içinde elde bulunanla en fazla yetinendir.

Daha ziyade zevke ve kültüre hitabeden eski şiirde ve onun hayallerinde tıpkı bir kuyumculuk eseriymiş gibi hazır maddenin mühim bir yeri vardı. Bu hazır madde veya unsurlar kıymetli taştan, çiçeklerden, tasavvufî eserlerde, *Kur'an*'a kadar gider. Beraberinde bütün bir dinî ve tasavvufî duygular âlemini ve rahmâniyeti getiren bu sonuncu unsurların, içinde bulunduğu manzumeye nasıl bir keskinlik kattığını, onu nasıl aydınlattığını burada anlatmaya lüzum yoktur. Yunus'tan sonra Türkçenin ilk büyük şairi olan Seyyid Nesîmî'de bu unsurlarla yapılmış hayaller bu şairin belki de bugün bizi en fazla şaşırtan ve büyüleyen tarafını verir.

Bir Celvetî şairin aşağıya aldığımız beyitle çizdiği portrede de aynı sihir vardır:

*Kaşındır Kab-ı kavseyn evednâ**
Yüzünde Sûre-i rahman nedendir

Bu ve buna benzeyen beyit ve mısralar dilin ortasında kendiliklerinden Hamdullah yazması bir *Kur'an* sayfası veya Süleymaniye'nin renkli camları gibi parlarlar. İyi dikkat edilirse eski şiirin gerek halktan aldığı ifadelerle, gerek bu cinsten dinî unsurlarla, yukarıda anlattığımız hazır hayalleriyle hat ve musiki gibi sanatlara telmihleriyle, kaynak eserlerden aldığı kıyas unsurlarıyla daima bir hazır malzeme tarafı vardır.

* * *

Bu şiirin dikkat edilecek diğer bir hususîliği de –aynı şey nesirde de vardır– dil hünerlerine verdiği yerdir. Eskiler herhangi bir şeyden ona ait kelimelerle bahsetmekten hoşlanırlardı. Her yorgun sanat geleneğinde mühim bir yer tutan bu cins dil hünerleri bazı kaside nesiblerini muayyen mesleklerin ıstılah lügati hâline getirdiği gibi, herhangi bir eseri noktasız harflerle yazmak gibi tam inkıraz devri iddialarına da yol açıyordu. Gerçeği şu ki, devamlı gayreti ile bize bugünkü Türkçenin yolunu açan bu şiir çalışması, Arap ve İran şiiriyle olan münasebetlerinde büyük yaratma devrini geçirmiş, artık vaktiyle bulmuş oldukları üzerinde oynayan bir kültürün devamıydı. Eski şiirin güzel tarafının Türkçeye ve halkın ağzına bakan tarafı olduğunu bir daha hatırlattıktan sonra dil hünerine bu kadar ehemmiyet

*Kaşındır kabe kavseyni ev ednâ

veren bir gelenekte nazîreciliğin aldığı yere hayret edilemeyeceğini de ilâve edelim. Bu şekilcilikte, şairlerimizdeki mürettep divana sahip olmak arzusunun da elbette payı vardı. Arap alfabesinin her harfi için hiç olmazsa bir veya iki gazel söylemek mecburiyeti hemen her büyük şairin eserini zedelemiştir. Sonuna doğru, fertle eserin münasebetlerini o kadar değiştiren bu şekilcilik, iki, üç veya dört kişi tarafından yazılan o müşterek gazellere kadar gider. İzzet Ali Bey'den Nâmık Kemal'e ve Hersekli'ye kadar gelen bu moda da elbette bu hüner fikrine bağlanır.

* * *

Müşterek temler ve hayallerle girişilen bu temrin o kadar müşterek kültürün malıdır ki şairlerimiz sadece kendi dillerindeki ustaları değil, Fars dilindekileri de her vesile ile hatırlarlar ve onlarla kendilerini ölçerler. Eski şiir bu tarafıyla zaman içinde tersine bir koşuya benzer. Gerçeği şudur ki şekle ait bir temadan başka bir şey olmayan kafiye ve redifler etrafında ötedenberi mevcut hayallere getirdikleri bazı nüans değişiklikleri, kıyaslara verdikleri yeni biçim ve bükülüşler, Nâilî ve Nedim gibi pek azlarında görülen (birincisinde daha ziyade Sebk-i Hindî'nin tesiriyle, Nedim mektebinde halk diline daha derinden bir dönüşle) yeni kelime kombinezonlarını buluş, orijinal olmak için bu şairlere yetiyordu. Zaten hemen hemen asıl yeniliği temin eden şehirli dilinin değişmesi idi. Sarayın, dışarlardan gelen kadınlar dolayısıyla ve şehzadelerin muayyen bir terbiye sistemi bulunmaması yüzünden Türkçenin gelişmesinde, hattâ muhafazasında hiçbir rolü yoktu. Öbür yandan ilim müesseseleri de böyle bir meseleyi tanımıyorlardı. Bir kelimeyle, Türkçe halkın ağzındaydı. Yahya Kemal'in dediği gibi, onun "mesut tahrifleriyle" genişliyor, muhtelif zümrelerin tasarrufuyla değişiyor, güzelleşiyordu.

Büyük şairlerimizin hemen çoğu işte bu halkın ağzında değişen ve gelişen Türkçeyi yakalayabildikleri nisbette yaşayan tek değeri bulmuş oluyorlardı.

Fakat nazîreciliğin daha başka bir sebebi vardır. Bu şiir her şeyden evvel muayyen bir şeklin şiiriydi. Filhakika şiirde asıl temanın kafiye ve redif olduğunu iddia etmek hiç de yanlış olmaz. Şairin ilhamını hemen hemen tek başına bunlar idare eder.

En geniş şiir nev'i olan kasidelerde ara sıra şairlerimizin kafiyeden ve onun darlığından veya imkânından bahsetmeleri bu yüzdendir. Hakikatte, düşünce veya hayal onun mihveri etrafında kuruluyor, onun imkânlarıyla şair, velev ki kıyas yoluyla olsun, duygularının veya duyularının dünyasına giriyordu. Bu itibarla şairlerimizin getirdikleri yeni redif ve kafiyelere göre şiirin orkestrasına ilâve ettikleri şeyi bulmak daima mümkündür.

Bu gelenekte her yeni kafiye ve redif yeni bir mânâ âlemine açılmış bir

yola benzer. Fakat mesele zannedildiği kadar basit değildir. Bir evvelki şairde, bazen sadece bir sanat oyunu olan bir redif, bir nesil sonraki şiirde bütün bir sarih şahsiyet ikrârına vesile olur. Bazen de, şekilden gelen bu tem asırdan asıra dolaştıktan sonra ancak yeni ifadesini bulur.

Nedim'in en güzel ve bugüne en fazla hitap edebilecek eserlerinden biri olan "var içinde" redifli gazelinin başlangıcını Nâbî'nin aynı redifte düzgün dille yazılmış olmaktan başka meziyeti olmayan iki gazelinde buluruz. Buna mukabil;

Böyle bî-hâlet değildi gördüğüm sahrâ-yı aşk
Anda mecnûn bîdler dîvâne cûlar vâr idi

beyti bulunan o güzel gazel ise, ayrı vezinde olsa bile, redifiyle ta Zâtî'ye kadar çıkan bir gelenekten henüz kurtulmuş, tamamıyla şahsî bir mahsuldür.

Buna mukabil Sabrî'nin, kısa araştırmamızda kendisinden öncesinde tesadüf etmediğimiz, "yoğ idi" redifli o çok güzel gazeli –hemen hemen bir poem denebilir– Âkif Paşa'nın "Adem Kasidesi"ne kadar âdeta hiç yankısız kalır ve ancak bizi o kadar üstünde durmaya mecbur eden bu eserde muhtevası olan *non-être** iştiyakı ile –çünkü Sabrî bütün hayat tecrübesini ve kozmik oluşu reddeder– büsbütün başka bir şekilde karşımıza çıkar.

Bütün bunların yanı başında hemen her şairin gerek kaside ve gerek gazelde kendi bulduğu ve bu şeklî temalar silsilesine kattığı yeni kafiyeler ve redifler vardır.

Başlangıçtan itibaren bu rediflerin daha fazla halk dilinden geldiği ve zaman geçtikçe yeni tabiat unsurları veya duyular üzerinde durduğu görülür. Birinciler için Nâbî ve Nedim en iyi örnektir. Galib ise şiirin büyük sırlarından birini "mehtab" redifli iki kasidesiyle bize açar. Hakikat şu ki, eski şiir, şairi rahatça konuşmaya bırakmayan imaj sistemi ve şekilciliğine rağmen iki mihver üzerinde gelişir. Bunlardan biri, yukarıda da söylediğimiz gibi mısraın veya aruzun Türkçeleşmesiydi. İkincisi ise –her büyük sanat an'anesinde olduğu gibi– çok yavaş bir ritm ile ve dolayısıyla olsa da tabiatın keşfi idi.

Çerçeveyi tamamlamak için halk ağzından alınmış ifade tarzlarının eski belâgatin en mühim unsuru olan cinas sanatının da yardımıyla bu şiire bir nevi folklor edası verdiğini de söyleyelim.

* * *

Şiirin böyle sıkı sıkı kafiyeye bağlı bir şekil meselesi olması nazîreciliği bir bünye zarureti hâline getirecekti. Tazminler (tahmis, tesdis vs.) bir evvelki şairin seçilen sözünü veya bütün eseri kendi içine alarak ona ayak uy-

* Var olmayan, yokluk, adem.

durma zorluğu ile bu zarureti tam bir üslûp temrini hâline getiriyordu. Her parçanın sonunda tazmin edilen veya beşliğe yahut altılığa çıkarılan beyite yalnız kafiyenin ve veznin delâletiyle geçiş noktası bulmak, başkasının sözünü kendi sözünün devamı yapmak sade hüneri değil, içten bir uygunluğu da zarurî kılıyordu. İşte bütün bu teknikten gelen zaruretler ve yaklaşmalar eski şiire şahıs ve söyleyiş değişikliklerine rağmen hiç olmazsa dışardan bakanlara tek bir benliğin geniş zaman içinde konuşması manzarasını verir. Öyle ki bu eserlerden yapılacak iyi bir antolojiye, dilin kendi dehasının mahsulüdür denebilir.

Bu temrinler eski şiiri hakikî bir atölye çalışması hâline getiriyordu. Fuzûlî, Necâtî Bey'e seslenir; Bâkî, Fuzûlî'yi; Nedim, Bâkî'yi hatırlar. Öbür yandan bugün sadece ilhamın birkaç modada hapsolmasına bakarak kötülediğimiz nazîrecilik, şaire, dile ve geleneğin bütün üslûplarına, tasarrufu temin ediyordu. Sanatta bu cinsten tasarruf, dünyasına tasarruftan başka bir şey değildir. İyi düşünülürse bütün bu temrinleri garplı ressamların müze çalışmalarına benzetmek daima mümkündür. Ve neticeleri de öyle olmuştur. Eski şiirin kendisine mahsus bir *académique**'i vardır.

Tazmin edeceği beytin arasına kendi mısralarını sokarak yapılan *taştir* bu ustalığın en güç şekli idi. Nitekim eski şairler pek az taştir yapmışlardı. Ve doğrusu istenirse, Yahya Kemal'in Bâkî taştirine kadar, Nedim de dahil, eski edebiyatta hakikaten muvaffak taştir bulmak güçtür.

Tercî ve terkîb-i bendler, tıpkı muhammes ve müseddes adları verilen diğer musammat şekilleri gibi, düşünce ve hayal dünyalarını bir türlü geliştiremeyen şairlerimizin beyit estetiğinden az çok kurtuldukları şekillerdir. Araplardan başlayarak Müslüman şark edebiyatlarının tarihine dikkat edilirse zamanla bu şekillere rağbetin arttığı görülür. Bilhassa bizim edebiyatımızda musammat fazladır. Ana kafiyeyi tekrar eden mısraı veya bend beyitini geriye atmak suretiyle elde edilen bu nisbî hürriyet Şeyhî'den ve Necâtî Bey'den başlayarak Fuzûlî, Bâkî, Rûhî, Nev'î, Nâilî ve Nâbî'ye, Galib'e, hattâ kaside ve şarkıda Nedim'e çok yeni imkânlar ve buudlar kazandırmıştır.

Filhakika kasidenin istiaresinden ve eski beytin kapalı oyunundan kurtulan bu manzumelerde şair –hiç olmazsa çok büyükleri– dille daha geniş bir şekilde baş başa kaldığı için ilhamına daha derin ve köklü şekilde sahip olur.

Bu şairlerin içinde bilhassa Galib'in bazı musammatları bütün unsurları eski olmasına rağmen hakikaten yeni bir lirizmin peşinde gibi görünürler. Öyleki *Hüsn ü Aşk*'taki ve *Divan*'daki tardiyeler, bir iki müseddesle beraber yeninin kapısında hissini bırakırlar. Hakikatte ise şiirimiz XVI. asırdan itibaren –şüphesiz öbür Müslüman şiirlerinde de bu vardır– bugünkü mânâsıyla manzumeyi durmadan aramıştır. Fakat etrafında teşekkül ettiği beyit estetiğinden çıkamadığı, diğer taraftan insan değişmediği, kâinat görüşü aynı kaldığı için hamlesi hep aynı duvarlara çarparak durmuştur. Şe-

* Kurallara, modellere ve usta-çırak geleneğine bağlı çalışma.

kil hâkimiyeti o kadar fazla olmayan, dilde yabancı tesirlerden nisbeten uzak kalmış halk ve tekke şiirinde Yunus gibi büyük bir örneğe rağmen çok fazla bir şey yapılmamış olması da buradan gelir. Vâkıa bu şairlerin bazılarından bize çok güzel, hattâ dilin bütün imkânlarıyla oynayan sesler kaldı. Fakat bu eserler de bir nevi seçmeyi zarurî kılarlar. Doğrusu şu ki, eski şiiri asıl birimi olan mısralarında ve beyitlerinde aramalıdır. O zaman onun gelişmesinde herhangi bir şiir mektebinden aşağı kalmadığı, hattâ çok yeni nazariyelerin veya üslûpların güzelliğini sadece hünerleriyle verdiği görülür.

* * *

Eski şiir ve edebiyat için ileri sürülecek her mütalâa bizi insana, kültürün asıl mekanizması olan zihniyete götürür. Fikirlerimi daha iyi anlatabilmek için bu zihniyetin teşekkülünü ve çalışma tarzını arayalım. Bu hususta sorulacak ilk suali şüphesiz ki tekâmül fikrinin kendisi olan tarih anlayışı teşkil eder. İslâm medeniyeti sonuna kadar etrafında teşekkül ettiği kendi altın çağına, Asr-ı Saadet'e bağlı kalmıştır. Bütün siyasî teşekküllerin de -meselâ bizdeki Kanunî devri gibi- hususî altın çağları vardı.

Cemiyet ve medeniyetin bütün gayreti bu kaybolmuş mazi ve onun değerlerinin peşindeydi. Öbür yandan insanlığın mazisi hakkındaki her bilgi bu medeniyetin özü olan İslâmlığa malediliyor, sevilen tarihî şahıslar İslâmiyetten çok evvele götürülmüş bir İslâm ve küfür mücadelesinin, meselâ *Şehnâme*'de olduğu gibi, kahramanı oluyordu. Böylece tarih hakkındaki bütün bilgiler ilk büyük Arap müverrihlerinin çok ciddî eserlerine rağmen, hakikî çehresini kaybederek daha ziyade folkloru andıran, acayip, zaman fikrinden mahrum bir halitaya malolmuşlardı. Filhakika bütün Yunan ve Latin tarihi, Mısır ve Bizans tarihi, Elenistik kültürün öbür bakiyeleri, hep bu mücadeleyi takip eden görüşün adesesinde, Müslümanlığın maziye teşmil ettiği bir hava içinde eriyorlardı.

İskender, Eflâtun, Aristo, Sokrat, Calinos, Bukrat, hulâsa antikitenin İslâmca beğenilmiş bütün seçkin şahsiyetleri, İslâm'ı değilse bile, Allah'ın birliğine imanı evvelden bulmuş kimselerdi. Hepsi yaptıkları işle ve çok değişik bir tefsire göre çizgileri bozulmuş şahsiyetleriyle kendi zamanlarından koparılmış, tarihî hiçbir karakter taşımayan İslâmiyet müjdecisi bir devirde yaşıyorlardı. Her büyük medeniyet kendinden önceki devirlerden efsaneleştirdiği birtakım kahramanları seçer ve kendi diyalektiğinin dayandığı mütefekkirleri benimser. Bu, Bergson'un anlattığı, bugünün ışığında maziyi görmek keyfiyetidir. İlk devirlerde Hıristiyanlık da az çok aynı şeyi yapmıştı.

Fakat Latin ve Yunan topraklarında, Garbî Roma'da V. asra kadar, Şarkî Roma'da sonuna kadar, aynı devlet müessesesinin idaresinde yaşayan ve gelişen, bölündüğü şark ve garp kiliselerinde Latin ve Yunan dilini kullanan Hıristiyanlık, bilhassa bu dillerin mazisinde yaşayan eserler sayesinde

bu anakronizmden* çabuk kurtulmuş, mazi şahsiyetini kazanmış ve tarih fikri –belki de ilk defa olarak– teşekkül etmişti.

Bu hususta kilise tarihi kadar Latin edebiyatının da malı olan Saint Augustin'in ve çağdaşı olan ilk kilise adamlarının eserlerini hatırlatmak kâfidir.

Greko-Latin veya o kadar tesiri altında kaldığı Elenistik medeniyetten sadece büyük ilimlerle, felsefî eserleri ve bunların içinde bilhassa akidenin işlenmesi için lâzım olanları tercüme veya hulâsa şeklinde almış, tarih, edebiyat, hitabet gibi dallara hemen hemen hiç geçmemiştir.

Müslüman medeniyetinde ise böyle bir mazi yoktu. İşte bu fark yüzündendir ki, meselâ, Hıristiyanlık uzun asırlar mahkûm ettiği Yunan ve Latin mitolojisini –şüphesiz biraz da Yunan ve Latin dillerinin köklerinde yaşadığı için– çarçabuk benimsemiş, Müslüman kültürü ise bazı unsurları çok değişik çizgilerle ve epeyce mahiyetini kaybetmek şartıyla, hikâye hattâ minyatüre geçtiği halde, ondan bütünüyle gafil kalmıştır.

Kaldı ki İhvân-ı Safâ'da asıl hızını bulan felsefî hareket de dinî endişelerle durdurulmuş, kelâm bile felsefeye yol açtığı için menedilmişti. Bu hususta meselâ İmam-ı Gazâlî gibi büyük bir şahsiyetin oynadığı rol bizzat Arap mütefekkirleri tarafından bile tenkit edilir. Buna mukabil Sünnî akidenin içine dahi bir sistem bütünlüğüyle giren tasavvuf ise ancak vaktinden evvel gelen bazı hürriyetler temininden fazla bir şey yapmamıştı. Hakikatte tasavvuf büyük ve vecitli bir firar kapısıydı. Hayatın çerçevesini genişletmiyor, belki onun dışında sadece istiğrak içinde veya kalenderce yaşamayı temin ediyordu. Birinci şekilde, hayat karşısında devamlı bir nefis mücadelesiyle bir nevi zaferli ölüm, ikinci şeklinde ise eskilerin de pek haklı olarak hoşuna gitmeyen cûşişli bir anarşi idi. Hakikatte tasavvuf sünnî akide kadar ve belki de biraz daha fazla insanla hayatın trajik duygusu arasında idi. Hattâ onun tam inkârıydı. Bütün bu saydığımız eksikler içinde şüphesiz en mühimi asıl felsefî hareketi ve endişeyi doğuracak olan kelâm ilminin durdurulmasıydı. Her din gibi İslâmlık da getirdiği tatminin yanında kendiliğinden bir yığın huzursuzluk uyandırmış, bir yığın meseleyi ortaya atmıştı. Tasavvuf felsefesi bu huzursuzluğu mutlak vücuda kavuşmak iştiyâkıyla toptan reddediyordu. Massignon, Müslüman sanatlarında trajedinin ve trajik hissin yokluğunu, İslâmın Allah'tan başka varlık kabul etmemesi, hayatı bir gölge oyununa indirmesiyle izah eder ki bir bakıma çok doğrudur.[4] Fakat hemen hemen her dinde az çok buna tesadüf edilir. Sünnî akidede ne kadar inkâr edilmiş görünürse görünsün insanın hayatta, yine bir yeri vardır. Kaza ve kader meseleleri bir yığın şüpheyi ve mesuliyeti kendiliğinden doğuruyordu. Tasavvuf bu endişeleri de ortadan kaldırıyor, daha doğrusu onlara büsbütün başka yönler veriyordu. Aynı mutlak varlığın yine kendisine dönecek değişik ve geçici tezâhürleri olan bir dünyada elbette trajedi olmazdı. Aşk bile ne kadar velveleli

* Anachronisme (Fr.): Tarih kronolojisinde terslik.

4 Bazı müsteşrikler ise İslâmiyeti doğrudan doğruya yalnız âhireti göz önünde tutan bir din addederler (bk. G.E. Von Grunebaum, "Ideologie Musulman et esthétique Arabe", *Studia Islamica*, nr. III, Paris 1955) ki bu, bazı hususiyetlerin lüzumundan fazla şümullendirilmesidir.

başlarsa başlasın bu sistemde muayyen bir merhaleye erişir erişmez sadece fâni objesini değil, duyan benliği de beraberce ortadan kaldıran bir ayniyette kendiliğinden değişiyordu. Hulâsa, eski medeniyetimizde insan kendi kaderiyle karşı karşıya olduğunu hatırından bile geçirmiyordu.

Eskiler insanı tebcil ederlerdi, fakat kendi talihinin dışına çıkararak. Şeyh Galib, bütün tasavvuf şiiri boyunca uzanan muhteşem bir zincirin son halkası olarak:

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

derken devrimizin veya Yunan trajedisinin bahsettiği insanı kasdetmiyordu. Nitekim aynı musammatın

Berk-ı hâtif gibi bu kayd-ı sivâdan güzer et!

mısraında onu sadece ebedî hakikate ve "asl"a ulaşmakla vazifeli gördüğünü sarih şekilde söyler.

Görülüyor ki ayrı ayrı yollardan yürüseler bile, sünnî akide de, tasavvuf da vaatlerde ve mükellefiyetlerde ne kadar ayrılırlarsa ayrılsınlar insanın kâinattaki yeri hakkında birleşiyorlardı. İnsan her ikisinde de tam Platoncu mânâsında bir gölge oyunu olan bu fâni hayatın karşısında değil, asıl büyük kaderi olan ebediyet karşısında buudlarını buluyordu.

O kadar parlak başlayan Arap hikâyesinin –*Binbir Gece* ve *Makameler*– sadece anekdotta, şehirli mizahında veya tabiat üstü tesadüflerde kalmasının başlıca sebebi de insanın kâinatına sahip olmayışından gelse gerektir. Tasavvuf sistemi Müslüman edebiyatlarındaki hikâye mevzularını benimseyince yahut bütün ibdaı muayyen mevzulara indirince bu hâl daha kuvvetlenir. Vâkıa şairlerimiz XV. asırdan itibaren daima bu klasik mevzuların dışında yerli hikâye mevzuları ararlar. Fakat medeniyetin kendisinde olmayanı elbette ki bulamazlar. *Hevesnâme*, *Makameler* gibi şehirli hayatında kalır. Nâbî'nin *Attar Zeyli*, İran şairinin mesnevîsindeki entrikayı, daima istiare mahiyetini muhafaza etmek şartıyla, lüzumsuz şekilde tekrar eder. Matbaanın verdiği imkânla o kadar çok okunan, Abdülaziz devri şair ve muharrirlerinin o kadar iyi tanıdığı Aziz Efendi'nin *Muhayyelât*'ı, XVIII. asrın sonunda dinî dâvâların lüzumsuz yere ağırlaştırdığı bir *Binbir Gece*'ye döner.

Bütün bu tekrarlar hep yukarıda bahsettiğimiz trajik duygunun ve asıl mânâsında realite terbiyesinin yokluğundan geliyordu.

Mademki *Binbir Gece*'den bahsettik, Müslüman hikâyesinde hârikulâdenin oynadığı rolden de bahsedelim ve en realist sayılabilecek hikâyede bile bu hârikulâdenin, insanın talihiyle karşı karşıya gelmesine nasıl mâni olduğunu belirtelim. Filhakika, hangi kaynaktan gelirse gelsin, Müslüman

hikâyesinde çok defa bu hârikulâde tesadüfler, periler ve cinler vardır. İşte bu yüzden şark hikâyesi folklor sınırı içinde kalmıştır. Ve bu hârikulâdenin kendisi de az çok dinin himayesi altında idi. Hiç olmazsa müphem şekilde ona bürünürdü. Bu münasebetle *Ebû Ali Sina Hikâyesi*'ni hatırlatalım.[5] Büyüyü, simya adıyla o kadar kolayca mubahın çerçevesi içine almasaydı, bu hikâye bizim eski kültürümüzün Faust hikâyesi olabilirdi.

Massignon, Hallâc-ı Mansur'un o kadar uzun süren muhakemesinden bahsederken İslâm'ın esasının ibadetle şahadet olduğunu ve bu şartları yerine getiren insanın kolay kolay küfürle itham edilemeyeceğini söyler ki çok yerinde bir müşahededir.[6] İşte bu mukavemetsizlik İslâm içinde birçok zıtların toplanmasına sebep olmuştur. Simya ve alelumum ulûm-ı gaybiyeye gösterilen müsamaha da bunların arasındaydı. Zıt unsurlara kendiliğinden verilen bu yer, sade akidede karışıklık yapmıyor, belki kültürlerin özü olan büyük karşılaşmaların kuvvetini de gideriyordu. *Ebû Ali Sina Hikâyesi*'nin ve benzerlerinin sadece tatlı bir değişmeler oyunu hâlinde başlayıp bitmesinin sebeplerinden birisi de bu olsa gerektir.

Şüphesiz bunda kompozisyon anlayışının da büyük payı vardır. *İlyada* ile *Şehnâme* arasmda yapılacak ufak bir mukayese şark sanatlarına hâkim olan anlayışın ta kendisi olan bu kompozisyonu bize bütünü ile verir. Bu iki destan arasındaki fark Sargon sarayı kabartmaları veya Trayan sütunu ile Klasik Yunan heykeltıraşlığının arasındaki farkı andırır. Homeros'un destanında bütün Yunan âlemi, kozmogoni, tanrılar, Yunan sitelerinin hayatı, işler ve sanatlar, hulâsa kavmin ve medeniyetin bütün hayatı tek bir vak'anın hikâyesine girer. *İlyada* çok şuurlu planında teferruatı atlamasını bilen yahut bütünün içinde ona hakikaten tutması gerektiği yeri veren bir eserdir. *Şehnâme* ise, her teferruatın üstünde aynı ehemmiyetle duran düz tahkiyedir. Şark hikâyesi işte bu düz tahkiyenin hikâyesidir.

Hârikulâde, şark hikâyesinin, realiteyi inkâr eden, hattâ reel fikrini dağıtan kolaylık mekanizmasıdır. Fakat o yokken de trajiğe yine güç tesadüf edilir. Bütün *Binbir Gece*'de hakikaten dramatik denecek tek bir vaziyet bulmak güçtür. Buna rağmen maşerî muhayyile nadir eserlerde olsa bile kendi hayatındaki dramatiği görür ve yakalar. *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde bu cinsten bir yığın vaziyet bulunduğu gibi çok realist bir saray entrikasına dayanan *Tahir ile Zühre, Kerem ile Aslı* hikâyeleri ortaya attıkları büyük problemlerle yaşanan hayatın kendileridir ve bahsettiğimiz duygunun elbette ki bir ifadesidirler. *Tahir ile Zühre*'nin mezar kısmı bu trajik kader duygusunu ölümün ötesine bile nakleder.

Hüsrev ü Şirin'in Ferhad'ı da bizi aynı trajedi fikrine götürecek mahiyettedir. Fakat halk hikâyesinin ve şiirinin o kadar benimsediği bu kahramana tasavvufun nasıl yüklendiğini biliyoruz. Nizâmî'den Şeyhî'ye kadar din ve tasavvuf sistemi, bu mesnevîde bilhassa onu benimsemeye çalışır.

5 bk. Ahmed Ateş, "Türk Halk Hikâyelerinde İbn-i Sina", *Tünkiyat Mecmuası*, C. XI, İstanbul 1954, s. 33-40; C. XII, İstanbul 1955, s. 265-275.

6 Louis Massignon, *Al-Hallaj Martyr Mystique de L'islâm*, Librairie Orientaliste, Paris 1922, s. 184 vd.

Yine halk hikâyelerine dönerek resmî kültürün türlü cereyanlarına az çok mukavemet eden ve az çok şahsiyetlerini muhafaza eden bu eserlerin, meselâ Köroğlu'nda olduğu gibi, bu cins destan veya hikâyeden beklenen seviyeye birçok parçalarında erişemediklerini veya şifahî an'anesinde uğradığı değişikliklerde onu kaybettiklerini söyleyelim. Kerem'in o kadar güzel ve büyük şiir unsurlarının, bütün esere hâkim olan o gurbet duygusunun ve masalın sonu olan, o her çözüldükçe yeniden iliklenen gömlek veya yelek sembolü etrafındaki trajik kader anlayışının yanı başında, ancak komik vaziyetler arayan bir şehirli masalına yakışacak diş çektirme parçası, cemiyetin bünyesindeki kültür tabakalaşmasının neticeleri addedilebilir. Filhakika garp ortaçağı ile bizim ortaçağımız arasındaki esaslı farklardan biri de yüksek tabakayı halktan gelen her şeye karşı kapatan ikiliktir. Bu ikilik olmasaydı biz bu eserleri belki de büsbütün başka şekilde ve daha geniş ufuklu görürdük.

Belki de bütün mesele Sünnî akidenin, kendisini edebiyata ve sanata muhtaç addetmemesi keyfiyetinde toplanır. Dinî duygunun esas olduğu o devirlerde insana bütünlüğünü ancak bu kaynaşma verebilirdi.

* * *

Burada örnekler meselesi de kendiliğinden işe girer. İslâm medeniyeti antik örneklerin tamamıyla cahiliydi. İslâm edebiyatlarının bütün gelişmesinde Arapların kendi dillerine ve onun mahsullerine karşı taassup derecesinde sadık olmalarının ve buna inanmalarının büyük tesiri vardır. İbni Haldun gibi her yönden bir medeniyetin övüneceği bir adam bile, şiirden bahsederken bu sanatın yalnız Araplara mahsus olamayacağını, başka milletlerde de şair bulunabileceğini, Yunanlıların, Aristo'nun sık sık zikrettiği Homer adlı büyük bir şairleri olduğunu söyleyerek anlatır ki, oldukça dikkate değer bir vâkıadır. Arap kitâbiyâtında ise Yunan trajedi şairlerinin adını bile bulmak mümkün değildir. İşte bu kendi kendine yeterlik duygusu yüzündendir ki Yunan edebiyatının hiçbir büyük eseri Arapçaya tercüme edilmemiş, hattâ –bu en ehemmiyetli noktadır– *Eflâtun Diyalogları*'nın çoğu şekli bozularak ve hulâsa hâlinde nakledilmiştir. İran kanalından gelen Hint tercümelerinin bazılarının da Abbasîler devrinde nasıl bir mukavemete maruz kaldığını biliyoruz.. Bu örnek yokluğunun ne kadar mühim olduğunu, bütün unsurları daima mevcut olduğu hattâ bazı başlangıçları bulunduğu halde komedinin bir türlü doğmayışı çok iyi gösterir. Filhakika medeniyetin kendisi daha Arap hikâyelerinden itibaren komik vaziyetlere alışıktı ve bütün Ortaçağ cemiyetleri gibi kendi hayatının tadını çıkarıyordu. Bu her sınıf şehirli hayatına has edebiyattan başka Arap ve Türk hikâyelerinde devlet memuru, sahte sofu, yalancı, hilebaz insan, karı-koca meseleleri daima mevcuttur. Öbür yandan hangi medeniyetten veya kavimden gelirse gelsin daima Eflâtun'un mağarasındaki gölgeleri hatırlatması itibarıyla kültür Karagöz oyununu benimsemişti. Ahmet Kutsi Tecer'in son tetkikleri

halk arasında, hattâ kukla oyununa varıncaya kadar, bazı temsilî oyunlar bulunduğunu gayet sarih surette gösteriyor.[7] Meddah hikâyeleri ise tam bir karakter ve komik vaziyet repertuvarı idiler. Büyük Osmanlı müverrihleri dedelerimizin karakter müşahedesinden ne kadar hoşlandıklarını gösterirler. Başta, kaynağı Şârihülmennarzâde* olmak üzere Naimâ, Fındıklılı Mehmed Ağa, Râşid, hele Evliya Çelebi komik çizgiyi hiç kaçırmayan insanlardı. Naimâ'nın zaptettiği bazı konuşmalar kendiliğinden bir Molière veya hiç olmazsa Scribe komedisini yaratacak sahnelerdir. Bütün bu hazır unsurlara rağmen *Şair Evlenmesi*'ne kadar Türkçe komedi yazılmamasının tek sebebi, şüphesiz ki bu örnek yokluğu meselesidir.

Hıristiyan garpta tiyatro hareketinin başlangıcı olan *mister*'lere** gelince, Şiîlerin Muharrem âyinleri, realizm mübalâğasına rağmen daima bir *mister* mahiyetindedir. Bu itibarla trajedinin yokluğunu ve bize mahsus muayyen Ortaçağ masalından öbür nevilere, romana geçilmemesinin sebebini sadece dinî ahkâmda aramak doğru değildir. Vâkıa İslâm dini bir fütuhatla başlamıştır. Fakat tasavvufun bütün bir mazlumlar silsilesi vardı.

Aynı mevzuu alan G.E. Von Grunebaum "Müslüman İdeolojisi ve Arap Estetiği" adlı makalesinde "Eğer Yunan dramının verdiği misal hatırlanmamış ve Yunanca bilen bazı rahipler tarafından kullanılmamış olsaydı Hıristiyanlığın muhayyilelerde yaptığı bu tesir –dinde dramın bulunuşu ile– inandırmak ve sürüklemek için yaptığı bu gayret, Ortaçağ Hıristiyan pedagojisinin öbür edebî vasıtası olan *mister*'lerin vücuda gelmesini temin eder miydi, meselesi daima sorulabilir.

"Bununla beraber ne şekilde olursa olsun dram Hıristiyan ideolojisinde, İslâm ideolojisinde ve ibadetinde bulamadığı bir bağlantı noktasını bulmuştur"[8] der.

Dikkat yerindedir. Müslüman dininin ilk günahı kabul etmemesi, binaenaleyh insanın baştan mahkûm olmaması, –tıpkı İslâmlığın vaktinden evvel getirdiği o tezat dolu ve hiçbir içtimaî müeyyidesi bulunmadığı için yalnız sınıfların teşekkülünü önleyen, bu yüzden garpta terakkinin zembereği olan mücadeleyi ortadan kaldıran demokratik esaslar gibi– İslâm cemaatlerini sadece tarihî gaiyyet fikrinden mahrum etmiyor, ayrıca dinî dramın teşekkülünü de imkânsızlaştırıyordu. Diğer taraftan ulûhiyetin mutlak surette insanî vasıfların dışında, tamamıyla tenzihî oluşu ve ibadetin değişmez şekilleri bunu imkânsızlaştırıyordu.

Görülüyor ki Müslümanlarda dram ve komedinin doğmamasının sebebi bir tane değildir. Asıl trajediye gelince, onun ne *mister*'den ne de halk tiyatrosundan doğmadığını biliyoruz. O, doğrudan doğruya *humanistique* etütlerle gelen bir yeniden doğuştur.

7 Ahmet Kutsi Tecer, "Araştırmalar", *İstanbul*, nr. 5, vd., İstanbul 1954, 1955, 1956 [nr. 8, 9, 1954; nr. 6, 1955; nr. 3, 7, 1956].

* Şârihü'l-menârzâde.

** Mystère (Fr.): Ortaçağda dinî konulu sahne eseri.

8 G.E. Von Grunebaum, "Idéologie Musulman et esthétique Arabe", *Studia Islamica*, nr. III, Paris 1955.

Burada Racine ile Lope des Vegas* ve Elisabeth devri şairleri birleşirler.

Müslüman edebiyatlarının ortaçağ hikâyesinden romana geçemeyişi bahsinde de hemen hemen aynı cinsten bir yığın sebeple karşılaşırız. Bunların başında yine şüphesiz insanın reel hayata inanarak sahip olmaması gelir. Ayrıca psikolojik tecessüsün yokluğunu da söyleyebiliriz. Dinde günah çıkarmanın bulunmaması ferdin kendi içine eğilmesini daima meneder. Medeniyetimizin gözü önünde gelişen Rus romanının büyük hususiyetlerinin Ortodoks kilisesindeki alenî itiraf müessesesine neler borçlu olduğunu biliyoruz.

Bununla, eskilerde hiç psikoloji bulunmadığını iddia etmiyoruz. Bu kadar büyük bir medeniyet tecrübesi insana sonuna kadar yabancı kalamazdı. Eski şairlerimizin aşk için, insan tabiatı için yazdıkları şeyler kendi kalplerini ve hayatlarını nasıl iyiden iyiye yokladıklarını gösterir. Fakat şiirin şekli ve teksif nizamı bu dikkatlerin derinleşmesine mâni olur.

Eski mesnevî çerçevesi içinde bu dikkatlerin hikâyeye nakli ise gelenek yüzünden kabil değildi.

Şark çizilmiş hadleri durmadan zorlar fakat ötesine geçemezdi.

Müsteşrikler tarafından o kadar ehemmiyet verilen *Hay bin Yakzan*'ın[9] o çok güzel hikâyesine gelince, Müslüman âleminin tek romanı olan bu zihnî dramda psikolojiden ziyade, yahut onunla beraber, çok ustaca idare edilmiş bir muâkale vardır.

Bizce Müslüman hikâyesinin romana istihâle edememesinin, saydıklarımızdan başka bir sebebi de tenkit fikrinin yokluğudur. Hakikî tenkit zarurî şekilde tarih fikrine bağlıdır. Hareket noktası olarak maziyi değil bugünü alır. İslâm fikriyatında ise bu yoktur. Thibaudet'nin, *Don Quichotte* için söylediği şey sadece parlak bir buluş olamaz. Her yeni hikâye bir öncekinin tenkididir.

* * *

Tiyatro veya hikâye, yeni bir nev'in doğması için cemiyet bünyesinin ileri bir hamle ile değişmesi şarttı. Halbuki Müslüman cemiyetlerde bütün müesseseleri beraberinde sürükleyen ve sosyal tabakaların karşılıklı vaziyetlerini değiştiren bu cinsten bir değişiklik görülmez. O kadar arızalı olan, Moğol istilâsı ve Ehl-i Salip seferleri ile âdeta ortadan bölünen, Mısır'ın Fâtımiye devri gibi mühim bir mezhep ayrılışını, Endülüs rönesansını ve Osmanlı istilâ ihtişamını idrak eden İslâm tarihi bütün bu büyük hadiselere rağmen içtimaî bakımdan hemen hemen olduğu gibi kalmış, bir türlü burjuvazisi doğmamış ve Müslüman sarayı değişmemiştir.

Belki de fikrî hayatın durgunluğunun, hattâ düşkünlüğünün, iç buhranlarının en mühim âmili olan içtimaî çöküntüler istisna edilirse Müslü-

* Lope de Vega.

9 İbni Tufeyl'in hikâyesi, Türkçe tercümesi Süleymaniyeli [Babanzâde] Reşit tarafından, *Mihrab* mecmuası, nr. 3, s. 89 v.d., İstanbul 1339; Fransızca tercümesi Léon Gauthier, Imprimeri Catholique, Beyrouth 1920.

man cemiyetlerinin tarihinin en büyük eksiği bu burjuvazinin teşekkül edemeyişidir.

Nihayet bu sebeplere kadın ve erkek münasebetlerinin yokluğunu da ilâve etmek lâzım gelir. Müslüman hikâyeleri, *Dekameron*'u [*Décaméron*] çok andıran entrikalarla gizli münasebetlerin, kıyafet değiştirmek suretiyle satılığa çıkma buluşuyla ve diğer entrikalarla esirlik müessesesinin, ani tesadüflerle ve onların türlü şekilleriyle sevgililer arasında içtimaî seviye ve mevki farkının hikâyesini yapmıştı.

Bütün bu hikâyeler iyi okunursa esas çatının daima aynı hususiyetin, yani devamlı ve tabiî kadın-erkek münasebetinin yokluğu üzerine kurulduğu görülür.

Tanzimat'tan sonraki ilk romanın bocalayışı bunun vâzıh misalini verir. Şunu da ilâve edelim ki, eski edebiyatımız teşekkül etmiş bir nesrin yardımından da mahrumdu.

* * *

Eski nesrin çok defa lüzumsuz bir yığın sanat veya şakada kalmasının ve tarih gibi çok zengin bir müşahede kaynağına dayanan taraflarında bile genişleyememesinin hakikî sebebi kültürün insana ayırdığı sahanın darlığıdır. Filhakika bu nesrin, dinî-tasavvufî öğretici eserlerin, *Kur'an* ve hadis tercümelerinin –birinciler daha ziyade başlangıçta, yani XIII. ve XIV. asırlarda– tefsirlerin ve bazı istisnalar dışında daima saraya bağlı tarihlerle, tarih düşüncesiyle hiç alâkası olmayan tercüme-i hal tezkirelerinin, fermanların, resmî yazıların, siyasî konuşma fezlekelerinin, lâyihaların dışında hemen hemen tatbik sahası yoktur.

Arap nesri bu dar sahada bile dikkate değer bir kütüphane bırakmıştır. Fakat Araplar yalnız kendi dillerini kullanıyorlardı ve Arap nesri medeniyet ve kültürün kuruluşu devrinde teşekkül etmişti. Eldeki ilk büyük eseri *Kur'an* gibi her bakımdan mütekâmil bir eser olduğu gibi, hikâye ve mektup nev'ini de yukarıda anlattığımız şartlar içinde olsa bile kullanmıştı. Arap cemiyetinde bizdeki gibi zevk tabakalaşması yoktu. Seci gibi nesir sanatlarının ve şiire o kadar kuvvetle hâkim olan belâgat kaidelerinin, hüner endişelerinin, başlangıcını yine Arapçadan alan teşrifat ve merasim cümlelerinin, iki dilin lügatini ve hazır malzemesini (âyet, hadis, büyüklerin sözü, Arapçadan alınmış mısra ve beyitler) birden kullanan ve medeniyetin asıl yaratıcı devrini bitirdikten sonra yeniden ve çok karışık bir sözlükle teşekkül etmeye çalışan Türk nesrinde bu canlılığa imkân vermemesi tabiî idi.

Halbuki Türkçe, tarihe *Orhon Âbideleri* gibi hakikaten olgun bir nesir eseriyle girmişti. Daha o devirde bile her şeyden evvel bir nesir dili gibi görünür. Toplayıcı nahvi vuzuhun ta kendisidir.

Fakat nesir ancak bir vasıtadır. Ve yalnız insanda ve insanla beraber yürür. Bu itibarla Türk nesrinin macerasını anlamak için tarihî çerçeve içinde Türk insanını mütalâa etmek gerekir. Prof. Kaplan'ın Dede Korkut, Yu-

nus Emre, Türk destanları ve Âşık Paşa üzerinde yaptığı etütler bize bu insanın XV. asra kadar ancak değişen hayat şartlarını zaptetmekle meşgul olduğunu gösterir.[10] XV. asırdan sonrakiler içinse eski şiiri mütalâa ederken yeter derecede bir fikir verdiğimizi zannediyoruz.

Yukarıda bahsettiğimiz oyunları ve teşrifatı yalnız iki dilde yapan Fars nesrinin Arap nesri karşısındaki tâli vaziyeti düşünülecek olursa Türk nesrinin bir türlü teşekkül edememesinin sebepleri daha iyi anlaşılır.

Hakikatte bizim bugün "inşâ" kelimesiyle hulâsa ettiğimiz bu sanatlar iyi bir nesrin asıl kuvvet ve hususiyetlerini alacağı ferdin yerini, tıpkı şiirde olduğu gibi fakat ondan daha başka, bütün hayatiliği giderecek şekilde, hünerin alması demekti. Onun içindir ki eski nesirde ferdin asıl malikânesi olan üslûptan çok güç bahsedilebilir. Sinan Paşa'yı istisna edersek, Naimâ ve Şârihülmennarzâde ve Evliya Çelebi gibi bu sanat ve inşâ merakını, nesri bir ifade vasıtası addettikleri için yenmiş olanları bile tam mânâsıyla bir üslûp sahibi addedemeyiz.

Eski nesri boğan bu söz sanatları iptilâsının mühim bir sebebi de şüphesiz ki başka dillerde plastik sanatlardan ve resimden gelen terbiyeden, onların insana açtığı sarih görüş imkânından mahrum oluşudur. Burada edebî eserin her kültürde diğer sanatlara takaddüm ettiği hakikatini unutmuş değiliz. Ancak muayyen bir gelişme devrinden sonra diğer sanatlardaki çalışmaların, dilin ve insanın üzerindeki tesirin yokluğundan bahsetmek istiyoruz. Çizginin, resmin, heykeltıraşînin yani rengin ve hacmin tecrübesinden geçmemiş, reel müşahedesinin nizamını ve nisbet fikrini bunlarda denememiş ve bunların tecrit terbiyesini almamış bir edebiyatta; ve bilhassa nesirde, elbetteki eşya ve dış dünya ile temas çok sathî kalacaktı. Yahya Kemal, nesir ve resim bulunsaydı kültürümüz başka şekil alırdı, der ki, çok yerinde bir mütalâadır.

Filhakika bizim bugün o kadar suçlandırdığımız inşânın lüzumsuz ve donmuş süsleri hep bu terbiyenin yokluğundan gelir. Hakikatte eski nesrin asıl sığlığı inşâ değildir. Fuzûlî ve İdris-i Bitlisî'nin verdiği örnekle başlayan inşâ ancak XVII. asrın ortasına kadar nesre hâkim görünür. Ondan sonra, en mübalâğalı eserlerinde bile ancak muayyen teşrifat cümlelerinde rastlanır. Hakikatte asıl eski nesir, bir çeşit rahat ve dağınık konuşmada kalmıştır. Yukarıda anlattığımız gibi ilim dili olmamış ve ilmin dile getirdiği sarahatin tecrübesini tatmamış bu çözük konuşma asırdan asıra ve muharrirden muharrire gelen asıl tarzıdır.

Türkçede nesrin teşekkülü için insanın ve cemiyet müesseselerinin değişmesi, tahsil sisteminin Türkçeye dönmesi lâzımdı. İşte Tanzimat bunu yaptı.

10 Mehmet Kaplan, "Dede Korkut Kitabında Kadın", *Türkiyat Mecmuası*, C. IX, İstanbul 1951, s. 99-112; "İki Destan İki İnsan Tipi", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. IV, İstanbul 1952, s. 399-417; "Dede Korkut Kitabında Hayvanlar", *Fuad Köprülü Armağanı*, İstanbul 1953, s. 275-290; "Yunus Emre ve Nebatlar", *Türkiyat Mecmuası*, C. XII, İstanbul 1955, s. 45-56; "Türk Destanında Alp Tipi", *Zeki Velidî Togan Armağanı*, İstanbul 1955, s. 204-213.

GARPLILAŞMA HAREKETİNE UMUMÎ BİR BAKIŞ

I
Başlangıçtan 1789'a Kadar

XVIII. asra kadar Avrupa ile münasebetlerimiz, siyasî vâkıalar istisna edilirse, coğrafî vaziyetleri itibarıyla birbirinin âdeta tamamlayıcısı bulunan iki âlemin arasında mevcudiyeti tabiî olan iktisadî münasebetin hudutlarını hemen hemen geçmez ve bu şeklinde dahi, daha ziyade, memleketimize gelen Avrupalılar tarafından idare edilirdi. Şimdi kapitülasyon adını verdiğimiz muhtelif mukaveleler ve müsaadeler ile kendilerine memleket içinde oturmak, ticaret yapmak ve seyahat etmek hakları verilen müste'men ecnebiler (ilk devirlerde başta Ceneviz ve Venedikliler[11] olmak üzere tüccar İtal-

11 Anadolu Selçuk Türklerinin Avrupa ile ilk teması, henüz teşekkül hâlinde bulunan yeni vatan coğrafyasının zaruret ve şartları içinde olur. Daha bizim Malazgirt zaferini kazandığımız senelerde (1071) Venedik ve Piza birer iktisadî teşekkül hâlinde mevcuttular ve şarkî Akdeniz ticaretinde rol oynamakta idiler. Biraz sonra bunlara, gittikçe mühim bir denizci site hâlini alan Cenova iltihak eder. Fakat bugün garplı dediğimiz milletlerle asıl büyük temasımız Haçlı seferinin başlaması üzerinedir. Büyük hücum dalgalarıyla iki buçuk asır süren bu uzun mücadele esnasında her iki tarafın birbirini çok yakından tanımak imkânını bulduğu muhakkaktır. Daha bu devirden itibaren Anadolu Selçuklarının tarihinde bazı mühim ihtidâlara tesadüf edildiği, Hospitalier şövalyeleri kabilinden bazı dinî-askerî teşekküllerin Selçuk sultanları emrinde çalıştığı görülür. Bununla beraber henüz lâyıkıyla tetkik edilmemiş bulunan bu münasebetlerin derecesi ne olursa olsun Suriye ve Anadolu Türkleri üzerinde, Müslüman şark medeniyetinin ve harsının çerçevelerini zorlayacak şekilde mühim bir tesir yapmış olmaları ihtimali azdır. Olsa bile bunu milletlerin örfü dediğimiz ağır ve zengin halitada lâyıkıyla ayırt etmek güçtür.
XIII. yüzyılda büyük Haçlı dalgalarının duraklaması ve İstanbul'da teşekkül eden Latin İmparatorluğu'nun (1204-1261) yıkılması üzerine garb milletleriyle münasebetlerimiz mühim bir safhaya girer.
Latinlerden İstanbul'un istirdâdıyla eski pâyitahtına ve tamamlığına kavuşan Bizans, hakikatte tüccar İtalyan sitelerinin iktisadî esaretine düşer. Müteşebbis İtalyanlar, başta Cenevizliler ve Venedikliler olmak üzere Bizans sahillerini istilâ ederler, Karadeniz ve Akdeniz ticaretine hâkim olurlar ve ellerinde bulunan, yahut teşebbüslerine açık olan limanların arkasındaki kara kıt'alarıyla geniş mânâda siyasî ve iktisadî münasebetlere girişirler. Moğolların Anadolu'yu istilâ ettikleri devirde Cenevizlilerin, 1270'ten itibaren Sivas'ta ve 1304'ten itibaren de Tebriz'de birer ticaret konsoloslukları vardı. İstanbul'un yerine Galata'nın hâkim olduğu, Ceneviz-Venedik rekabetinin sürekli harplere meydan açtığı, büyük İtalyan sitelerinden gelmiş müteşebbislerin, yarı iktisadî, yarı askerî küçük Latin teşekküllerinin Ege Denizi'ndeki adalara hâkim olduğu ve Bizans İmparatorluğu dahilinde her kalkınma hareketini ani ve düşmanca tedbirlerle karşıladıkları bu büyük karışıklık devrinde, yeni teşekkül etmekte olan Osmanlı hükûmeti Anadolu'nun garbında Bizans'a karşı tamamladığı fütühâtını Rumeli kıt'asına nakleder. Bu suretle şarkî Akdeniz'deki ikti-

yan tebaası, sonraları Fransızlar, İngilizler, Hollandalılar ve diğer Avrupa milletleri) sadece bu iki âlemin arasındaki teması temin etmekle kalmazlardı; içlerinde sarayın ve Bâbıâli'nin emniyetini kazanmış insanlar sıfatıyla, bazılarının, mühim vazifelerle tarafımızdan Avrupa'ya bile gönderildikleri olurdu.

sadî faaliyette XIV. asrın sonuna doğru yeni bir âmil hâkim olur. Tüccar İtalyan cumhuriyetleri şarktaki menfaat ve teşebbüslerini, önüne geçmek imkânını kendilerinde bulamadıkları bu kuvvetin irade ve müsaadesine göre yeni baştan tanzime mecbur kalırlar. 1453'te İstanbul'un fethi üzerine Galata teslim olur ve bunu takip eden zamanda Karadeniz sahillerinin tamamıyla fethedilmesi üzerine doğu Akdeniz'in şimalindeki Ceneviz hâkimiyeti sona erer, Raguza Cumhuriyeti biraz daha evvel imparatorluğa tâbi yarı müstakil bir teşekkül hâlini alır. Öteden beri Suriye'de ve Mısır'da kendisine geniş bir ticaret ve nüfuz sahası temin etmiş olan Venedik, elinde tutmakta olduğu Kıbrıs ve Girit sayesinde mühim bir deniz imparatorluğu mâhiyetini muhafaza etmesine rağmen, ticarî menfaatleri için imparatorlukla uyuşmaya mecbur kalır.

İşte fâtih Türklerin geniş mânâda münasebette bulundukları ilk garplı kavimler daha ziyade başta Ceneviz ve Venedikliler olmak üzere bu İtalyan siteleri oldu. Ahidle teslim olan ve sâkinlerine bazı imtiyazlar temin eden Galata, Anadolu ve Rumeli'de yeni baştan teessüs eden istikrardan istifade etmek isteyen birçok Avrupalı tüccar ve işadamıyla dolar. Bu suretle İstanbul'un bir köşesinde, yerli hayata az çok yabancı, küçük bir müste'menler (aman verilmişler) zümresi teşekkül eder. Şarkla garbın arasındaki büyük ticarî mübâdelenin beslediği bu küçük kalabalığın arasında yeni saray nezdinde bulunmak hakkı bir lütuf şeklinde kendilerine bahşedilen garplı devletlerin sefirleri, balyosları, maslahatgüzarları da bulunur. Arkalarında da ticarî şirketler vardır. Biraz sonra XVI. asırda bunlara İngiliz Şark Kumpanyası ile Marsilya Ticaret Odası ve Hollanda teşebbüsleri iltihak eder. Bu suretle daha bu asırdan itibaren bize nisbetle garp sayılan âlemin memleketimizle ticarî münasebetleri hemen hemen umumî bir şekil alır ve yeni keşiflere rağmen garp dünyasının mühim bir kısmını bu ticaret besler. Bu şirketlerden birincisinin şarktaki faaliyeti hakkında, İstanbul'da uzun müddet oturan Juchereau de Saint-Denys, "Londra sitesinin en eski ticarî müesseseleri servetlerinin başlangıcını Türkiye ticaretine borçludur" der. Marsilya Ticaret Odası'na gelince, bu XVI. ve XVII. asır Fransası'nın belli başlı refah kaynağıdır.

Bu ticarî teşebbüsler sadece Türk imparatorluğunun servet menâbii ile geçinmezler. Karadeniz'in XVII. asra kadar münhasıran bizim olması yüzünden bir kısım Rus ticaretinden de istifade ederler.

(Bütün XVIII. asır boyunca Fransa'nın şark siyaseti daha ziyade bu mühim ticarî vaziyet etrafında dolaşır. Asrın başında Avusturya'nın Triyeste yolu ile Akdeniz'e açılması ve Karadeniz'in Rus gemilerine serbestleşmesi Fransız diplomasisine ilk mühim darbe olur. Ve bundan sonra hiçbir suretle mütevâzin olmayan bir siyasetin değişmeleri içinde Fransa, uzun zaman Türkiye'yi, her an imparatorluk arazisinde ilerlemek suretiyle kendisine bu mühim kazanç menbaını kaybettirmek tehlikesini gösteren bu iki devlete karşı hazırlamaya çalışır. Asrın sonuna doğru ise Rus savletinin önüne geçilemeyeceğine kani olan Fransa, bu siyaseti açıktan açığa terketmemekle beraber bizzat Rusya ile de Karadeniz ticareti için anlaşmak ister. Daha Osman III ve Mustafa III zamanlarından itibaren bu hususiaki teşebbüsler açıkça görülür.)

Bu suretle muhtelif tarihlerde verilmiş imtiyazlarla, hakları bizce mahfuz olan ve mensup oldukları devletlerce gayet şuurlu bir tarzda himaye edilen bu ecnebi müteşebbis sınıfının, etrafında birdenbire teşekkül eden azınlık tebaadan mutavassıt bir sınıfla imparatorluk içinde faaliyette bulunmasının iki mühim neticesi olur. Bunlardan birincisi Müslüman Türk tebaanın garbı ticarî vesilelerle dahi olsa tanıyamaması, onunla kendi memleketinde ve ikinci elden münasebette bulunmasıdır. Bu suretle garp hakkında fikir sahibi olanlar, zaruretle muhtelif milletlerden ihtidâ edenler arasından çıkacaktır. İkinci netice ise daha mühimdir. Teşebbüsün yabancı ellerde kalması yüzünden iktisadî hayatın memlekette yavaş yavaş bozulması ve servetin azalmasıdır.

XVII. asır Anadolu tarihini dolduran büyük isyan hareketlerinde bu iktisadî buhranın mühim bir âmil olduğu muhakkaktır. Yeni keşiflerden sonra büyük şark ticaretinden mahrum kalan Türkiye, tabiatıyla iktisadî bir sıkıntı geçirecekti. Mısır'a, Irak ve Suriye'ye, Kafkasya'nın mühim bir kısmına sahip olan ve Karadeniz ticaretini elinde tutan bir iktisadî bütünlük sıfatıyla, bu sıkıntı vâkıa hiçbir zaman tam bir refahsızlık şekline girmez; fakat teşebbüsün elimizde bulunamaması,

Bittabi hemen hemen tek cepheli olan bu tarzda bir münasebetten fikir ve sanat sahasında büyük tesirler beklenemezdi. Binaenaleyh garpla, ta Haçlı Seferleri devrinde başlayan sıkı ve devamlı bir temasa rağmen Ahmed III devrine kadar ne örf ve âdette, ne de fikir ve sanat meselelerinde belli başlı ve doğurucu kıymetlere mâlik bir tesiri kaydetmek mümkün değildir.

Garp dünyasını altüst eden Rönesans hareketi ve onun hayata getirdiği imkânlar, tamamıyla meçhulümüz kalmış ve aradaki medeniyet farkına rağmen sızabilen bazı bilgi ve keşifler de, memleket içindeki hayata ve ilmî faaliyete yeni bir şey ilâve etmemişlerdi.

Bununla beraber, Osmanlı İmparatorluğu'nu garpta olan biten her şeyden büsbütün habersiz de sanmamalıdır. Matbaanın icadından hemen biraz sonra bu mühim keşfin memleketimize getirildiğini biliyoruz.[12]

Bugün mühim bir parçası elimizde bulunan Pîrî Reis haritası coğrafî keşiflerin bizde tam zamanında bilindiğini gösteriyor.[13] Kâtip Çelebi'nin *Atlas Tercümesi* vasıtasıyla Copernic ve Galilée'nin sistemlerinden haberdar

sermayenin bir türlü teşekkül edememesi bunun neticesidir. XVII. asrın ortasından itibaren para müzayakası memlekette başlar. Daha Haçlı seferleri esnasında garplı tüccarların şark ticaretinde para yerine mal vermeye başladıkları görülür.

XVII. ve XVIII. asırlarda ise bu hal memleket içinde kuvvetle hissedilir. Mevcut sistemi değiştiremekle beraber iktisadî meselelerde bir nevi uyanık şuur taşıyan imparatorluk bu hal karşısında ecnebi ithalatını tahdit için oldukça geniş gayretler sarfeder. Muhtelif devirlerde bazı ecnebi emtiasının istihlâkini meneden emirler neşredilir.

Bizim bu süreksiz ve dar sahalı tedbirlerimize mukabil Avrupa milletleri bir taraftan bu iktisadî istismarı devam ettirebilmek, diğer taraftan şarkta yaşayan Hıristiyanlar üzerinde manevî bir nüfuz temin edebilmek için çok esaslı tedbirler alırlar. Daha XVI. asırdan itibaren şark, büyük bir tecessüs mevzuu olur ve şark lisanlarını öğrenmek merakı başlar. XVII. asırda İstanbul'da Fransız sefarethanesinde bir "Fransız Lisanı Çocukları Mektebi" vardır ki vazifesi şarkta kullanılacak memur ve tercüman yetiştirmektir. Hemen aynı senelerde Avusturya İmparatorluğu aynı müesseseyi kurar.

Öbür taraftan memleket içine dağılmış bulunan küçük iktisadî birlikleri sıkı bir nizam ve teftişe tâbi bulundururlar ve bu menfaatların inhisarını elde tutabilmek için her türlü siyasî çareye başvurmaktan çekinmezler. Hulâsa, daha XVII. asırdan itibaren şark siyaseti, bir bakıma göre bir iktisadî rekabet mihveri etrafında döner. XVIII. asrın sonunda ise, bu siyaseti ve imparatorluğun mukadderatını, "en ziyade müsaadeye mazhar millet" imtiyazının bütün komşu devletlere şümullendirilmesi mecburiyeti ile hulâsa etmek yanlış olmaz.

12 Avram Galanti, *Türkler ve Yahudiler*, İstanbul 1928, s. 7; Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Matbaacılığı*, İstanbul 1939, s. 22-23, 26-33.

13 Fazla ve etraflı izahat için bz. A. Adnan Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim*, İstanbul 1943. Profesör Fuad Köprülü'nün, Barthold'un *İslâm Medeniyeti Tarihi* tercümesine (İstanbul 1940) ilâve suretiyle yazdığı "İzahlar ve düzeltmeler" kısmında iyice anlattığı gibi (s. 255 ve devamı, not 95), XV. asır sonundaki keşfiyat ile imparatorluk gayet yakından ve tam zamanında alâkadar olur. Daha Bayezid II devrinden itibaren Memlûklarla teşriki mesai edilerek Basra körfezine yerleşmeye teşebbüs eden Portekizlilere karşı mücadele edildiği gibi, XVI. asırda da bildiğimiz Hind seferleri tertip edilir. Ayrıca Sokollu'nun sadareti esnasında Süveyş kanalının açılması teşebbüsü vardır. Bundan maada, Türk münevverleri de iktisadî hayattaki bu değişikliğin vehameti üzerinde dururlar. 1580'de yazılmış olan ve İbrahim Müteferrika tarafından tabedilen *Hâdis-i Nev* yahut *Tarih-i Hind-i Garbî* adlı eserin sahibi Emir Mehmed bin Hasan Suudî adlı muharririn bu hususta yazdığı şeyler çok şâyanı dikkattir. Profesör Zeki Velidî, bu kitabın yazmalarından birine Ömer Tâlib adlı meçhul bir muharririn aynı mevzu üzerinde ilâve ettiği bazı hâşiyeleri *Türkistan* adlı eserinde neşretmiştir.

bulunduğumuz anlaşılıyor. Sanatkâr Avrupa ile münasebetimiz ise daha eski ve oldukça devamlıdır; Fâtih'in sarayında Rönesans ustaları çalışmış, Bayezid II devrinde Michelangelo ile Leonardo da Vinci'nin İstanbul'a getirtilmesi için teşebbüslerde bulunulmuştu.[14] Ayrıca saraya ve devlet adamlarına gelen muhtelif hediyelerle bu cinsten sanat eserleri memlekete giriyordu. Fakat bütün bu tam zamanında olan münasebetler, aradaki zihniyet farkı ve bilhassa dahilî politikanın XV. asır sonunda birdenbire değişmesi ve ehl-i sünnet ulemanın gittikçe efkâr-ı umumiyeye hâkim olması ve Yavuz Sultan Selim'in İran seferinden sonra eski Müslüman sanatları an'anesinin oradan getirdikleriyle kazandığı hız yüzünden satıhta kalan bazı ufak tefek tesirlerden başka bir netice vermemiştir.

Ticaret eşyası vasıtasıyla memlekete giren bazı tezyinî sanat motiflerine gelince, bunlar İslâm medeniyeti ve kültürü dediğimiz büyük ve çok inzibatlı terkibin içinde derhal hüviyetlerini kaybetmişler ve yerlileşmişlerdir. Esasen muhtelif medeniyet zümreleri arasında, tarihin en uzak devirlerinde bile tesadüf edilen bu cinsten alıp vermelere, kendi alanları dışında mühim bir kıymet atfetmek doğru olamaz. Mustafa III devrine kadar Türk mimarîsinde ve tezyinî sanatlarında ve bazı küçük hüner an'anelerinde daima bu cinsten tesirler, ancak aranılırsa bulunabilecek vaziyette kalırlar. Bu devirden sonradır ki, terkibin yavaş yavaş bozulması üzerine onlar geldikleri kültür ve an'aneyi ifşa etmeye başlarlar.

Askerlik ve gemicilik sahasında da her iki tarafın birbirini takip etmesi ve bazı teknikleri alması tabiîydi. Fâtih'in Macaristan'dan getirttiği topçu ustası Urban buna bir misaldir. Fakat burada da fazla ileri gidilmemiş ve zaman geçtikçe aradaki fark lehimizde olmaktan çıkmıştı. XVIII. asırda Avrupa devletlerinin muntazam askerî teşkilâtlarına ve gittikçe ilerleyen gemiciliklerine mukabil, Osmanlı İmparatorluğu'nda yavaş yavaş bu iki teknik şubesi bir ihtisas ve meslek olmaktan çıkmakta bulunuyordu.[15]

Hulâsa, XVIII. asrın başlarında, Rönesans'ı ve onun hayata getirdiği fe-

14 F. Gilles de la Tourette, *L'Orient et les peintres de Venise*, Paris 1924; Halil Edhem, *Elvâh-ı Nakşiyye Kolleksiyonu*, İstanbul 1924, s. 13.
Topkapı Sarayı Arşivi'nde bulunan (E. 6184 numarada kayıtlı) ve Leonardo'ya ait olduğu tahmin edilen bir mektupla, yine Leonardo'nun notları içinde bulunan, Beyoğlu ile İstanbul arası için çizilmiş bir köprü taslağı Leonardo'nun İstanbul'a daveti meselesinde bizce hemen hemen hiç şüphe bırakmamaktadır (Bu vesikalar ve bunlar etrafındaki tarihî izahat için bk. Fr. Babinger, *Vier Bauvorschläge Lionardo da Vinci's an Sultan Bajezid II.* (1502/3), *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*. Phil.-hist. Kl., Jhrg. 1952, nr. 1, Göttingen). "Ceneviz'den Lionardo" nâmıyla yazılan bu mektupta sultana, bir değirmenle, İstanbul-Galata arasında bir köprü inşâsı için bazı projeler anlatılmaktadır. Mektuptaki ifade, bunun, daha evvel bildirilmiş bazı istekler üzerine hazırlanan tasarılardan sonra verilmiş bir cevap olduğu intibaını uyandırmaktadır. Michelangelo'nun davet edildiği ve çok dindar olan büyük sanatkârın Hıristiyanlık efkâr-ı umumiyesinden çekinerek gelmediği iyice biliniyor. Bu sanatkâra dair herhangi bir eserde bu hususta kâfi izahat vardır.

15 Türk gemiciliğinin tarihi hakkında hulâsa şeklinde Cevdet Paşa'da malûmat vardır (*Cevdet Tarihi*, V, s. 109). XVIII. asırda Türk bahriyesinin vaziyeti hakkında, Enver Ziya Karal'ın tercüme ettiği, Comte de Bonneval'ın 1784'te verdiği rapora bk. "Osmanlı Tarihine Dâir Vesikalar", *Belleten*, nr. 14-15, Ankara 1940, s. 178-181.

yizli değişiklikleri idrak eden, coğrafî keşifler sayesinde Amerika'yı kendisine eklemek ve eski dünyanın mühim bir kısmında doğrudan doğruya faaliyete geçmek suretiyle sahasını ve istihsal imkânlarını iki yüz yılda birkaç misli genişleten, kültür birliğinin şuuruna ermiş, skolastik zihniyetin ve feodal sistemin dar ve kat'î çerçevelerinden çıkarak kendisine yeni hayat şekilleri yaratmaya başlamış olan bir Avrupa karşısında, ilmî hayatı durmuş, iktisadî nizâmı ve istihsal kuvvetleri birbiri peşinden gelen devamlı harpler, isyanlar ve iğtişaşlarla altüst olmuş, birçok sahalarda tekâmülün mucizesini unutmuş bir Osmanlı İmparatorluğu mevcuttu.

Bu iki âlem arasındaki devamlı çarpışma XVII. yüzyılın sonuna kadar nisbî bir kuvvet muvazenesiyle yürümüştü. İmparatorluk, Kaynarca* Muahedesi'yle (1699) neticelenen Avusturya harbinden (1683) hemen biraz evvel dahi Girit'te ve Avrupa'daki seferlerinde eski şevketini zahiren olsun muhafaza etmişti. Ancak Viyana hezimetinden sonra, bilhassa onun neticesi olaraktır ki bu muvazene esasından bozulur. Filhakika kırk senelik devamlı bir muharebe devresi ve bitmez tükenmez dahilî karışıklıklarla geçen bu devrin sonunda Rusya da yeni bir kudret olarak atılmış bulunuyordu. Böylece imparatorluk için, nüfusça, bünye ve teşkilâtça ve bilhassa dövüşen ordunun asıl kuvvetini yapan teknik ve düzen itibarıyla üstünlük devri artık geçmiş bulunuyordu.

Bu saydığımız üç üstünlükten o devirde yalnız orduya ait olanın üzerinde durulması tabiî idi. Mensup olduğu medeniyet, eczası birbirine bağlı ve birbirini tamamlayan bir terkip hâlinde yaşarken asrın istediği tarzda bir düzeni temin için bütün bir cemiyet sistemini değiştirmek elbette ki kimsenin aklına gelmezdi. Kaldı ki ilk bakışta buna lüzum da yoktu. Devlet müesseselerinde görülen çöküntüye rağmen cemiyet hâlâ kuvvetli ve sağlam ve hârice karşı hakikî bir mücadele şevkinde idi. Diğer taraftan yalnız ordusuyla ve sanayiin bazı numuneleriyle tanılan bir medeniyetin üstünlüğü meselesi elbette tek bir hezimetin tecrübesi ile kabul edilemezdi. Osmanlı cemiyeti, kendisine karşı daima az çok birlik hâlinde bir Avrupa görmeye alışmıştı. Hattâ dinî bağların bile dağınık Müslüman coğrafyasında böyle bir tesanüdü temin edememesi de onu yeise düşüremezdi. O, tarihini tek başına yapmış ve öyle yaşıyordu. Bu itibarla XVIII. asra kadar garba bakışımızda mühim bir değişiklik görülmemesi gayet tabiîdir.

Elimizde bir Türk muharriri tarafından Avrupa için yazılmış müşahedeye dayanan ilk mühim vesika, Kara Mehmed Paşa'nın sefaret heyeti ile Viyana'ya gitmiş olan Evliya Çelebi'den gelir. Müşahedelerinde hiç de safdil olmayan Evliya Çelebi, Viyana'da bizimkinden çok başka bir âlem görmüştü. Muntazam ve itaatli bir ordu, bizimkinden çok daha iyi tanzim edilmiş bir tahkimat sistemi, mâmur ve verimli bir toprak, müreffeh, mesut, neşeli bir halk kütlesi, zengin bir mimarî ve inzibatlı bir şehirle karşılaşmıştı. Bir kelime ile bu, Rönesans'ın doğurduğu Avrupa idi. Bütün bunları kendi-

Karlofça.

sine has mübalâğa ve fantezi ile teker teker anlatan Evliya Çelebi'nin saatler ve kütüphaneler hakkında yaptığı küçük bir iki dikkatten vazgeçilirse bu sahifelerde herhangi bir mukayeseye dahi girişmediği görülür.[16]

Bu itirafı çok gizli olmak şartıyla bulabilmek için XVIII. yüzyıla kadar gelmek lâzımdır. Ahmed III'ün sefîri Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi 1721'de gittiği Paris'i, Evliya Çelebi'nin Viyana'yı seyrettiği gibi Kanunî asrının şanlı hâtıraları arasından ve bir serhad mücahidinin mağrur gözü ile görmez.[17] O, XVIII. asır Paris'ine Karlofça'nın ve Pasarofça'nın millî şuurda açtığı hazin gediklerden ve devlet işlerinde pişmiş zeki bir memurun tecrübesiyle bakar. Filhakika aradaki zaman zarfında imparatorluk iki büyük ve kanlı macera geçirmiş, cihangir muharip ve mücahid gururu yaralanmış, üst üste Budin'i ve Belgrad'ı kaybetmiş, velhâsıl, şartlar mühim bir surette ve aleyhimizde olarak değişmiş bulunuyordu. Üstelik Evliya Çelebi'nin uzak bir tehdit hâlinde sezdiği Rus tehlikesi artık fiilen mevcuttu.

Hiçbir kitap garplılaşma tarihimizde bu küçük sefaretnâme kadar mühim bir yer tutmaz. Okuyucu üzerinde *Binbir Gece*'ye iklim ve mahiyet değiştirmiş hissini bırakan bu kitabın hemen her satırında gizli bir mukayese fikrinin beraberce yürüdüğü görülür. Hakikatte bu sefaretnâmede bütün bir program gizlidir.

Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin sefaretnâmesinin devrine doğrudan doğruya müessir olduğunu kabul etmesek bile, bu kitabı zamanında az çok mevcut olan bir ruh hâletinin ifadelerinden biri olarak görmek lâzım gelecektir. Filhakika Avrupa ile münasebetlerimizin bu kadar sıklaştığı bir devir pek azdır. Bu, Fâtih'ten beri İstanbul'da mevcut olan ecnebi kolonisinin yavaş yavaş yüksek tabakanın hayatına az çok girmeye başladığı devirdir.

Yazık ki, ne Damat İbrahim Paşa bir yenileşme programını hazırlayabilecek kadar iradeli bir şahsiyetti, ne de devri buna müsaitti. Bu itibarla, bu ilk temas daha ziyade zevk ve sanat sahasında eser verir. Nasıl, Yirmisekiz Çe-

16 *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*, VII, s. 267, 275. Evliya Çelebi'nin Viyana'da gördükleri arasında bilhassa tekniğe ait şeyler ile şahit olduğu bir kafatası ameliyatının kendisini fazla alâkadar ettiği anlaşılıyor.
Seyyahın diğer Avrupa memleketleri hakkında yazdıklarının kaybolmuş olması, yahut yazılmamış bulunması çok hazin bir şeydir, elimizde güzel bir vesika bulunacaktı. Viyana için yazdıklarına gelince bunlarda garp tekniğine ve teşkilâtına karşı bir nevi hayranlığı bulmamak kabil değildir. Fakat Viyana'ya bütün bir serhad destanını beraberinde taşıyarak giden Evliya, bu hissi çok kuvvetle gizler. Bununla beraber, daha o zamanda frenk icadının memleket içinde bir alâka uyandırdığı görülür.

17 Yirmisekiz Mehmed Çelebi bakmasını, görmesini ve göstermesini bilen nadir yaradılışlardandır. Hakikatte bu küçük sefaretnâmede devrinin bütün Fransa'sını bulmak mümkündür. Çelebi, sade rasadhane, teşrihhane, tiyatro ve opera gibi ilim ve kültür müesseselerini anlatmakla kalmaz. Ayrıca Fransız saray ve bahçe mimarîsi üzerinde çok ve mühim tafsilât verir; aynacılık, halıcılık gibi büyük Fransız sanatları üzerinde durur, bazı teknik inkişaflara dikkat eder. Evliya Çelebi'nin Viyana'sındaki otomatlara mukabil o, "ilm-i cerr-i eskal"den bahseder. Bunların yanı başında Fransız askerinin tâlim ve manevra şekillerini, askerî hastaneler ve kışlaları anlatır. Krallık kalelerinin maketlerini ihtiva eden divanhane bilhassa dikkatini çeker. Kitapta açık mukayese yoktur, fakat her sahifede insan emeğinin bizimkinden çok başka bir tarzda idare edildiği bir âlemi görmekten gelen bir his vardır.

lebi sefaret heyetinin ve İstanbul'a gelen Madam Montague gibi bazı seyyahların garpta bize karşı uyandırdığı alâka yavaş yavaş Avrupa merkezlerinde frenklerin "Turquerie" adını verdikleri bize ait bir zevk, giyim kuşam, dekor ve zarafet modasını tesis ederse, İstanbul'da vezir Damat İbrahim Paşa'nın etrafında da ecnebi temasların verdiği yeni ve mukabil bir zevk uyanmaya başlar. Muhtelif hediyelerle ve ticaret ve sanat eşyası ile iki âlem birbirini tadıyordu. Bu devirde zihniyet farkının müsaade ettiği nisbette bazı Fransız ve Avrupa modaları memleketimize girer. Fransız bahçesi, Fransız mimarîsi çok değiştirici nisbetler ve müdahalelerle uzaktan taklit edilir, bazı eski tezyinat geleneklerimize garplı motifler, bir nevi natüralist zevk getirir. Fakat asıl mühim olanı, harice karşı çok mahdut bir zümrede olsa bile, yumuşayan bir tarafın bulunmasıdır. Bu müsamaha ile İstanbul'daki ecnebilerin de hayatı serbestleşir ve onların etrafındaki mutavassıt sınıfta yavaş yavaş garp muaşereti taklit edilir. Ahmed III ile vezirlerinin etrafında tekrar, şark hayatında ilham arayan birtakım garplı ressamlar görünmeye başlar.[18] Hakikatte o zamana kadar kapalı duran bir kapı açılmış demekti. Filhakika bu cereyan, muhtelif tepkilere rağmen bütün asır boyunca devam edecektir. 1775'te İstanbul'a gelen Baron de Tott, karısının ziyaretine gittiği bir sultan sarayında –Ahmed III'ün kızı– bütün bir Fransız dekorunu hazır bulduğunu söyler.

Devrin haddizatında büyük bir mânâ taşıyan hadisesi, Yirmisekiz Çelebi'nin oğlu Said Mehmed Efendi'nin –bilâhare paşa– İbrahim Müteferrika ile açtıkları matbaadır.[19]

Bu ilk matbaanın bastığı eserlere[20] dikkat edilecek olursa XVIII. asrın ilk yarısını hakikaten bir uyanma devri addetmek zarureti vardır. Bu uyanışın en mühim âmili İbrahim Paşa'nın, daha sonra Mahmud I'in ve bilhassa asıl matbaacılığın kurucusu olan Said Galib Paşa'nın[21] [Mehmed Said Paşa] himayelerine mazhar olan İbrahim Müteferrika'dır. Tab'ettiği *Cihânnümâ*'ya yaptığı zeyillerde bize modern astronominin unsurlarını getiren, Copernic ve Descartes sistemlerinden bahseden İbrahim Müteferrika, ayrıca *Füyuzât-ı Mıknatısiye* adlı bir eserle de mıknatıstan bahseder. İbrahim Müteferrika bu zeyillerinde Edmond Pourchot adlı Dekartçı* bir profesörün eserinden serbestçe tercüme suretiyle istifade etmiştir.

18 Bu ressamların içinde en şöhretlisi Van Moor'dur (1671-1737). Gerek onun, gerek diğer son İstanbul ressamları için bk. A. Boppe, *Les peintres du Bosphore*, Paris 1911; Ahmed Refik, "Hicrî XII inci Asırda Hayat", *Hayat*, nr. 4, İstanbul 1926, s. 9-12.

19 Fazla tafsilât için bk. Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Matbaacılığı*, İstanbul 1939; A. Adnan Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim*, İstanbul 1943 ve her iki eserin mehazları.

20 İbrahim Müteferrika'nın bastığı kitapların tam listesi için bk. S.N. Gerçek, *Türk Matbaacılığı*, s. 84-85, 98. Bu devirde coğrafyaya verilen ehemmiyeti gösteren eserlerden biri 1732-1733 arasında Petros Baronian tarafından *Risâle-i Coğrafiyye* adıyla tercüme edilen Jacques Robbs'in *La méthode pour apprendre facilement la Géographie* nâmındaki eseridir.

21 Dilâver Ağazâde Ömer, *Hadîkatü'l-vüzerâ Zeyli*, Cerîde-i Havâdis Matbaası, 1271, s. 84; "İbrahim Efendi ile müştereken san'at-ı tab' u temsîli kuvvetten fi'le getürüp ber-în takrîb nice bin cild kütüb-i nefîsenin zamân-ı kalîl zarfında eyâdi-i tulebâya vusûlüne sebeb olmağla dâmâd-ı mükerrem İbrahim Paşa merkûmu hâcegân zümresine idhal ile çırağ buyurdular."
Cartésien.

İbrahim Müteferrika ilk defa *Risâle-i İslâmiye* adlı bir telifle nazarı dikkati çekmişti. Fakat kendisini daha ziyade coğrafyacı addediyordu. Bastığı kitaplar arasında coğrafî eserlere verdiği ehemmiyetten maada, devri için mükemmel haritalar da vücuda getirmişti. Matbaanın lüzumunu gösteren bir lâyihadan başka bir şey olmayan *Vesîletü't-tıbâa* adlı eserinde devlet adamlarının coğrafya bilmelerinin ehemmiyeti üzerinde ısrar ettiği gibi, Mahmud I'in cülûsu senesinde yazdığı *Usûlü'l-hikem fî nizâmi'l-ümem*'in[22] bir bahsini de yine askerlik için çok ehemmiyetli gördüğü bu ilme tahsis eder.

Bizde Avrupalılaşma hareketinin beyannâmesi addedilmesi lâzım gelen bu eser, hiç şüphe yok ki İbrahim Müteferrika'nın en mühim eseridir. Diğer eserlerinde sadece muayyen mevzular üzerinde az çok ihtiyatlı ve müstereddit bazı fikirler getiren muharrir-tâbî, burada ehemmiyeti itibarıyla bütün hayata şamil olan bir görüş, daha iyisi bir teklif sahibidir. Kitabın başında Latince bildiği için Avrupa milletleri hakkında fikir sahibi olduğunu söyledikten sonra "monarkiya", "aristokrasiya" ve "demokrasiya" adlarıyla üçe ayırdığı idare tarzlarını kısaca anlatır ve askerliğin lüzumundan bahseder ve nihayet eski askerlik tarzıyla yenisi arasında bir mukayese yaparak yeni usulün faydalarını bir bir sayar ve Avrupa'nın inkişafındaki sırrın burada olduğunu söyler. Ona göre bu yeni ordu ve teşkilât sayesinde, haddizatında azlık olan bir tâife –yani Avrupalılar– bütün dünya yüzüne yayılmışlar, Amerika'dan istifade ettikleri gibi "muhît-i şarkî ve garbîde nice diyâra musallat olmuşlar"dır. Sadece bu fikrin çerçevesinden mütalâa edildiği takdirde İbrahim Müteferrika'nın *Târih-i Hind-i Garbî* ile *Târih-i Seyyâh*'ı niçin tab'ettiği anlaşılır. Hakikatte o, *Târih-i Hind-i Garbî*'nin muharririnden ve şârihinden sonra Müslüman şark âlemini tehdit eden tehlikeyi gösteren ilk muharrirdir. Risâlenin bundan sonraki kısımları, muharririn yeni askerlik sisteminin kurulması hakkındaki fikirlerinden ibarettir. İki ayrı bâbda, aralıyi tanımak ve bilmek ile istihbarat meselesinin ehemmiyeti üzerinde duran muharrir, süratle hareket kabiliyetini hâiz küçük cüzitamlardan mürekkep, yeknesak kıyafetli, aynı silâhla mücehhez, bol bir zabit kadrosuna mâlik, mutî bir ordunun lüzumunda ısrar eder ve zamanının tâbiye ve sevkülceyşinin kaidelerini hulâsa eder. Kitap, bir misal şeklinde Büyük Petro'nun yaptıklarını hulâsa ederek biter. Bu suretle, İbrahim Müteferrika, Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin *Paris Sefâretnâmesi* ile başladığı işi, daha hususî bir sahada inkişaf ettirdikten başka, toptan bir değişmenin misalini vererek imparatorluğun ve Müslüman şarkın kurtul-

22 Koca Sekbanbaşı, İbrahim Müteferrika'nın bu kitabından şu satırlarla bahseder: "Binâenaleyh asker-i İslâmın mağlûbiyetine nizamsızlık sebeb olduğu zâhir olmakla *Usûlü'l-hikem fî nizâmi'l-ümem* nâmında bir risâle telif edilerek Sultan Mahmud Han'a arzedilmiş iken, ömrü hitâma resîde olduğundan, icrâsı mukadder olamadı" (*Hulâsatü'l-kelâm fî reddi'l-avam*'dan *Numûne-i Edebiyât-ı Osmâniye*, 6. tab., s. 81). Eser 1731 tarihinde tab'edildiğine göre bu fıkranın sonundaki hüküm yanlıştır. Asıl mühim olan, ordunun ıslahı mevzubahs olan bu eserde İbrahim Müteferrika'dan bahsedilmiş olmasıdır.

masının tek tek çaresini göstermiş olur. İmparatorluğun bundan sonraki tarihinde bu, orduyu yeni baştan tanzim meselesi ilk safta gelecektir. İbrahim Müteferrika'nın yanı başında ortağı Mehmed Said Efendi'nin –Osman III'ün sadrazamı Said Galib Paşa [Mehmed Said Paşa]– adını zikredersek, XVIII. asrın başında yetişen, garba yaklaşma veya ondan istifade etmek isteyen belli başlı şahsiyetleri tamamlamış oluruz. Bununla beraber ordunun Avrupalıca tensîki fikrinin İbrahim Müteferrika'nın eserine takaddüm ettiğini ve daha Ahmed III devrinin ortalarından itibaren bu hususta bazı kımıldanışlar bulunduğunu da söyleyelim. Nitekim Hammer, 1716'da De Rochefort adlı bir Fransız asilzâdesinin, "Bâbıâlî'nin emrinde çalışmak üzere ecnebi mühendislerden mürekkep bir kıt'anın teşkili hakkında sadrazama bir lâyiha" verdiğini yazar. İbrahim Paşa'nın bu projeye ne dereceye kadar ehemmiyet verdiği mâlûm değildir. Fakat devrinde yapılan askerî ıslahat teşebbüslerinin mühimsenecek bir tarafı olmadığı da muhakkaktır. Lâle Devri, bu hususta sadece bir tasavvuru kaydetmekle kalır.

Mahmud I devrinde Louis XV ile anlaşamadığı için Avusturya'ya, Prince Eugène de Savoy'ya sığınan ve sonra onunla uyuşamadığı için de Türkiye'ye gelen Comte de Bonneval adlı Fransız zabitinin –Müslüman olduktan sonra Humbaracı Ahmed Paşa– riyâseti altında topçu sınıfının ıslahı için bazı tedbirler alınır.[23]

Atâ Tarihi'nin 1734'te Üsküdar'da açıldığını söylediği Hendesehane onun ısrarıyladır. Bu mektebin açılması garp teknik ve bilgilerinin memlekete girmesini zarurî kılar. Aynı seneler içinde bazı garp menbalarından istifade edilerek yazılmış bir *İlm-i Kıyâs-ı Müsellesât* ile Montecuccoli'nin askerlik ve kumanda bilgisine ait olan meşhur eserinin Türkçeye tercümesi vardır.

Rus ve Avusturyalılara yaptığımız sefer esnasında diplomatik temasların artması, Humbaracı Ahmed Paşa'nın bir nevi müşavir olarak İstanbul'da bulunuşu, bizi 1730-1754 senelerinde garba ve bilhassa Fransa'ya yaklaştırır. Hakikatta bu devir, aradaki Patrona Halil İhtilâli'ne rağmen Lâle Devri'nin bir devamıdır, hiçbir büyük tesiri kaydetmemekle beraber garpçılık fikrinin memlekette yerleşmesini temin eder. Bunu takip eden Osman III devrinde ise garba karşı sarayın vaziyeti değişir.

Bu kısa fasıladan sonra gelen Mustafa III devrinin (1757-1773) yenileşme hareketimizde çok mühim bir mevkii vardır. Filhakika o vakte kadar sadece bazı dağınık teşebbüslerden ibaret kalan ordunun garp nizamına göre

23 Humbaracı Ahmed Paşa için bk. Ahmed Refik, *Lâle Devri*; *Hammer Tarihi* (Fransızca trc. Hellert), C. XIV; A. Vandal, *Une Ambassade de Louis XV. en Orient*. Ahmed Paşa'nın Mahmud I devrinde hükûmete takdim ettiği muhtıralardan birisi İstanbul'da Millet Kütüphanesi tarih kısmı yazmaları içinde 18 numaradadır. Bizim menbaların pek az bahsetmesine rağmen, asrının belki de en büyük askerî dehası olan bu zatın memlekete geldiği günden itibaren ordunun ıslahına çalıştığı ve zaman zaman siyasî hayatta da mühim roller oynadığı muhakkaktır. Hammer, onun için "on dört sene müddetle Osmanlı politikasının Avrupa kabineleriyle münasebetinde perde arkasında kalmak şartıyla en mühim âmil oldu" der (C. XIV, s. 199).

ıslahı fikri bu devirden sonra devamlı ve esaslı bir mesele hâlini alır. Baron de Tott adlı, aslen Macar olan bir Fransız ajanı bu hususta hükümdara yardım eder. Türkiye'ye gelişindeki maksat ne olursa olsun Baron de Tott'un orduyu ıslah hususunda hakikî bir gayret sarfettiği muhakkaktır. Süratçi Ocağı'nın teşkili ve yeni icat topların kullanılması, Tophane'nin ıslahı, Mühendishane Mektebi'nin tesisi hep bu devrin yenilikleridir. Bilhassa bu sonuncusuyla, memlekette riyâzî bilgiler etrafında yeni ve mühim bir hareket olmuştur. Baron de Tott'un Mühendishane'de verdiği dersler, bizim Avrupa irfan ve tekniğiyle resmî alenî şekilde ilk temasımız olur.

Bunun haricinde padişahın iki zaafı yüzünden Avrupa tababeti ile modern astronomi de memlekete girer. Bazı ecnebi seyyahlar Mustafa III zamanında tahsil için Avrupa'ya birkaç talebe gönderildiğini kaydederlerse de bu hususta elde kâfi malûmat yoktur. Yalnız, Viyana tababet mektebi ile münâsebâtımızın bu devirde başladığı ve hattâ bazı gençlerimizin orada tahsil ettiklerini Şânîzâde'nin bir kaydından anlıyoruz.[24]

Yazık ki hakikî bir uyanıklığı gösteren bütün bu hareketlere rağmen memleketteki zihniyet olduğu gibi kalmış ve devlet, Avrupa politikasının çok müteharrik bir muvazene peşinde daima değişen oyunlarını anlamak şöyle dursun, müthiş bir kifayetsizlikle şarkta sadece kendi iktisadî menfaatlerini düşünen Fransız siyasetine âlet olmuştur. Bu yüzden evvelâ Yedi Sene Muharebesi esnasında (1756-1763) Rusya ve Avusturya'ya karşı muvaffakiyet ihtimali daima mevcut olan bir harbi açmak fırsatını kaybettiği gibi, yine aynı Fransız siyasetinin telkini ile, biraz sonra Lehistan Krallığı meselesi yüzünden Kaynarca felâketiyle bitecek olan meş'um Rus muharebesine (1768-1774) sürüklenmiştir. Kaynarca Muahedesi'nden sonra yenilik hareketi bir müddet unutulur. Baron de Tott'un gitmesinden biraz sonra yapılan yenilikler ilga edilir ve imparatorluk tekrar eski hareketsizliğine döner. Ancak yenilik tarihimizde çok mühm bir mevkii olan Halil Hâmid Paşa'nın sadarete gelmesi üzerine tekrar bu hususta harekete geçilir. Evvelâ Süratçiler Ocağı tekrar tesis edilir. Hendesehane-i Bahrî açılır, ordu için mühim miktarda mütehassıs ecnebi zabitleri heyeti getirtilir, yine ecnebi zabit ve mühendislerinin nezâreti altında gemi inşaatına ve Tersane'nin ıs-

24 *Şânîzâde*, C. III, s. 135. Sâbık Reisületibbâ Mustafa Mes'ud Efendi'nin vefatından bahsederken, onun Viyana'ya tahsil için gittiğini (2. ciltte de Ser-etibbâlıktan azli dolayısıyla), fakat ciddî bir tahsil yapmadığını, kaçarak geri döndüğünü söyler. Selim III zamanında İstanbul'a gelen seyyah Castellan, kaptan [Kapudân-ı Deryâ] Küçük Hüseyin Paşa'nın mûtemedi İshak Bey'den bahsederken onun üç arkadaşıyla beraber Mustafa III tarafından Avrupa'ya tahsil için gönderildiğini yazıyor (Castellan, *Lettres sur La Morée*, II, s. 132). İshak Bey'in hayatı arşiv vesikalarına istinaden kısmen tespit edilmiş bulunduğu için (İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Selim III'ün Veliahd İken Fransa Kralı Louis XVI İle Muhâbereleri", *Belleten*, nr. 5-6, Ankara 1938, s. 199-209'da) Castellan'ın verdiği malûmatın yanlış olduğu anlaşılıyor. Mamafih Mes'ud Efendi'nin Viyana'da tahsil etmiş olması Castellan'ın rivayetiyle birleştirilirse Mustafa III zamanında ecnebi memleketlerine tahsile giden diğer bazı gençlerin mevcut olduğu da tahmin edilebilir. Esasen XVII. asrın ikinci nısfından sonra Avusturya ve Rusya ile münasebetlerimiz hakkında henüz ciddî bir tetkik mevcut değildir.

lahına çalışılır.[25] Fakat Halil Hâmid Paşa'nın azli üzerine işler gevşer, daha sonra da bu yenileşme hareketinin aldığı şümullü ehemmiyetten ve biraz da Fransız siyasetinin İstanbul'da kazandığı mevkiden kuşkulanan Avusturya ve Rusya devletlerinin XVI. Louis'ye müracaatları yüzünden mütehassıs heyetinin memleketi terketmesi üzerine bu büyük ve hakikî kalkınma hareketi akim kalır.[26] Üstelik hadiseler de meş'um bir kader şeklini almıştır.

Kırım'ın Rusya tarafından istilâsının uyandırdığı asabiyet üzerine 1787'de açılan Rus ve Avusturya muharebeleri, sadece başlayan yenilik hareketlerini değil, vahim neticeleriyle bizzat imparatorluğun hayatını ve bütünlüğünü tehlikeye atacak bir mahiyet alır. Vâkıa Ziştovi ve Yaş muahedeleriyle sona eren bu muharebede imparatorluk büyük arazi kayıplarına uğ-

25 Bu zamanda Türkiye'ye gelen ecnebi mütehassısların nisbeten tam listesi için bk. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Sadrâzam Halil Hâmid Paşa", *Türkiyat Mecmuası*, C. V, İstanbul 1935, s. 213-256. Bunların içinde başta istihkâm zabiti Jean de Laffite, Clave ile muavini yüzbaşı Monnier'yi bilhassa saymak lâzım gelir. Memleketimizde uzun müddet kalan bu Fransız zabiti, Baron de Tott tarafından tesis ve Gazi Hasan Paşa tarafından tekrar kurulan mektepte (Hendesehane) istihkâmcılık tedris etti, Karadeniz kalelerini teftiş etti, bazı istihkâmlar bina etti ve nihayet 1737 harbinde bazı mühim vazifeler gördü. Laffite'in burada yetiştirdiği talebeler, Baron de Tott'un talebelerinden sonra, tabir caizse ikinci garplı nesli vücuda getirir (Bunların isimleri için bk. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *a. e.*, s. 236-237). Büyük Türk riyâziyecisi ve âlimi Gelenbevî İsmail Efendi bu mektepte hoca idi ve Selim III devrindeki yeniliklerde o kadar mühim hissesi olan Çelebi Mustafa Reşid Efendi mektep nâzırı bulunuyordu. De Laffite'in verdiği derslerin bir kısmı Türkçeye çevrilerek, *Usûlü'l-maârif fi tertibi'l-ordu ve tahsinihi muvakkaten* adıyla 1786'da Fransız Sefarethanesi Matbaası'nda tab'edilmiştir. Bu kitabın yanı başında Fransız denizcilerinden binbaşı Troke'nin *Usûlü'l-maârif fi vech-i tasnîf-i sefâin-i donanma ve fenn-i tedbîr-i harekâtiha* adlı denizcilik eseri vardır. Mamafih bu devirde Türkiye'ye gelen ecnebileri yalnız bunlardan ibaret addetmemelidir. Prusyalı, İngiliz ve İsveçli birçok zabitler, bazısı da Müslüman olarak Türk ordusunda çalışıyordu.

26 Fransız heyetinin gitmeye mecbur kalması 1787 harbi içinde olur. Ve Kraliçe Marie Antoinette'in etrafındaki Avusturya taraftarı partinin bunda mühim hissesi vardır. Bu tarihte Fransa'nın bize karşı olan vaziyeti oldukça gariptir, bir taraftan Louis XVI sarayı Osmanlı İmparatorluğu'na an'anevî muhasımlarına karşı muvaffakiyetle harp edebilmek için yol göstermeye çalışır, askerî mütehassıs ve yeni harp malzemesi nümûnesi gönderir, velhâsıl Kaynarca Muahedesi'nin ve Aynalıkavak tenkihnâmesinin bazı maddeleriyle Karadeniz ve yakın-şark ticaretinde Rusya ve Avusturya lehine vukua gelen büyük değişiklikleri önleyecek tedbirler almaya gayret eder (bk. Enver Ziya Karal, "Tanzimat'tan Evvel Garplılaşma Hareketleri", *Tanzimat*, İstanbul 1940, s. 23). Diğer taraftan ise mühim bir saray partisi Avusturya ve Rusya ile teşriki mesai eder. Hakikatte 1756'dan itibaren Avusturya ile anlaşan Fransa siyaseti lehimizde ciddî bir hareket yapabilmek şöyle dursun, şark işlerinde vuzuhlu bir görüşe dahi mâlik değildir. XVIII. asrın son rub'unda ise iyiden iyiye Rusya'ya teveccüh eden bir efkâr-ı umumiye ve muhit temâyülü de vardı. Asrın başında daha ziyade arkeolojik ve edebî diyebileceğimiz sâiklerle başlayan bir Yunan dostluğu aleyhimizde bir renk almaya başlamıştı. Katerina ile dostane münasebetlerde bulunan Voltaire başta olmak üzere, birçok Fransız muharirleri Rusya'nın imparatorluk arazisindeki inkişafını tebcil ve temenni ediyorlardı. Bu ruh hâletinin neticeleri 1787 muharebesinde bilhassa görüldü. Ordumuzda General de Laffite ve bazı arkadaşları bilfiil hizmet görürken, öbür tarafta, Rus ordusunda ve donanmasında da çok ehemmiyetli miktarda Fransız gönüllüsü bize karşı harp ediyordu. Ayrıca, İstanbul'a Türkiye'yi kalkınma hareketine sevkedecek talimatla gönderilen Fransız elçisi Choiseul-Gouffier, pâyitahtta bulunan bazı esirleri tekrar Rusya'ya kaçırtıyordu. Nitekim biraz sonra da askerî heyet ve General de Laffite Türkiye'yi terke mecbur kaldılar (bk. Leonce Pingaud, *Choiseul-Gouffier, La France en orient sous Louis XVI*, Paris 1887).

ramaz. Fakat memleket asayiş noktasından büyük bir buhrana düşer. Rumeli'nin kaybını tâcil eden sebeplerin başında, yirmi sene içinde üst üste yapılan bu iki muharebe ile onların getirdiği sarsıntının ve iktisadî buhranın doğurduğu Paspanoğlu İsyanı cinsinden mühim vak'aları görmek hatalı bir görüş olmaz. *Cevdet Tarihi*'nin çok iyi anlattığı gibi[27] bu isyanlar yüzünden Rumeli'nin mühim bir kısmı "âyan" adı verilen, zorbalık hakkı devletçe tasdik edilmiş bir mütegallibe sürüsünün elinde kalır. Diğer taraftan bitmez ve tükenmez dahilî mücadelelerin getirdiği karışıklık, ecnebi propagandasının gayrimüslim tebaa arasında kökleşmesine müsait zemini hazırlar ve bazı Hıristiyan kitlelerde isyan fikrini besler. İşte asrın sonunda patlayan büyük Fransız İhtilâli'nin Avrupa işlerine getirdiği değişikliğe ve beklenilmeyen hadiseler silsilesine biz bu sarsıntıların arasından gireriz. XVIII. yüzyılın başından beri Rusya'nın yakından meşgul olmaya başladığı Rumeli'deki Hıristiyan ahali, bu zamandan itibaren Rus politikasının etrafında dolaşacağı değişmez bir mihver olur. Diğer taraftan büyük ihtilâlin propagandası yavaş yavaş imparatorluğun birliğinde açılan gediklerden sızmaya başlar. Reîsülküttab Âtıf Efendi'nin "Volter [Voltaire], Jan Jak Ruso [Jean Jacques Rousseau] nâmlarıyle mâruf ve meşhur olan zındıklar ve anlar misüllû dehrîler" diye bahsettiği XVIII. asır filozoflarıyla ilk temasımız daha ziyade imparatorluğun vahdeti aleyhine tevcih edilmiş olan bu propagandalar vasıtasıyladır.

27 *Cevdet Tarihi* (tertîb-i cedîd, 2. tab), C. VI, s. 212 vd.

II
İkinci Safha: 1789-1807

1789 ile 1807 arasındaki devri garba doğru gidişimizin ikinci safhası addetmelidir. Hakikatte yenileşme ve müesseselerimizi Avrupalılaştırma fikrinin asıl kökleşme zamanı bu on sekiz senedir.

Şehzâdeliğinde Fransız kralı Louis XVI ile gizli gizli muhabere eden, İshak Bey nâmında[28] bir mutemedi vasıtasıyla Avrupa ahvâli hakkında fikir edinmeye çalışan, tahta çıkınca bastıracağı "sahihü'l-âyar" sikkelerin desenlerini kafes arkasındaki uzletinde çizen Selim III, Mustafa III ve Abdülhamid I devirlerindeki yenilik fikirleriyle yetişmişti. Bu suretle garplılaşma fikrinde hadiselerin tazyikine başka bir âmil, "zaman" denen yapıcı da karışmış, garplılık cereyanı kendi neslini yetiştirmiş oluyordu.

Selim, ıslahat hareketlerine ricâl arasında yaptığı bir anketle başlar. Daha hükümdarlığının ilk senesinde Rus ve Avusturya muharebeleri devam ederken, memlekette adaletin temini ve maliye işlerinin düzeltilmesi çarele-

28 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, bu muhabereyi arşiv vesikalarıyla neşretmiştir ("Selim III'ün Veliahd İken Fransa Kralı Louis XVI İle Muhabereleri", *Belleten*, nr. 5-6, Ankara 1938, s. 191-216). XVI. Louis'nin Selim III'e yazdığı mektup Tahsin Öz tarafından neşredilmiştir ("Fransa Kralı Louis XVI'nın Selim III'e Nâmesi", *Tarih Vesikaları*, nr. 3, Ankara 1941, s. 198-202). Abdülhamid I zamanında İstanbul'da oturan Lady E. Crawen'in "Garpçı bir Türk" diye vasıflandırdığı İshak Bey hakkında en esaslı malûmat, İ. H. Uzunçarşılı'nın etüdündedir. Leonce Pingaud'nun Fransız hâriciyesi vesikalarına göre yazılmış olan *Choiseul-Gouffier* adlı kitabındaki hususî fasıl, İshak Bey'in buradan Fransa'ya gidişi ve oradaki ikameti hakkındaki malûmatıyla bu tetkiki tamamlar. Mamafih her iki eserde de İshak Bey'in hayatı muayyen bir noktaya kadar takip edilmektedir. Yukarıda adı geçen Castellan, onun Selim III devrinde Küçük Hüseyin Paşa'ya yardım ettiğini ve ölümünden sonra çiftliğine çekildiğini söyler. Juchereau de Saint-Denis de, İngiliz sefirinin müracaatı üzerine, General de Sébastiani'ye pâyitahtı hemen terketmesi lüzumunu tebliğ etmek üzere, vaktiyle Baron de Tott tarafından Fransa'ya gönderilmiş olan ve Avrupa'da Louis XVI tarafından himaye edilen ve bu itibarla eski Fransız rejimine taraftar olan İsmail Bey nâmında bir zâtın dîvan tarafından gönderildiğini yazıyor (*Révolutions de Constantinople*, II, s. 71) İsmail Bey adının başka bir menbada geçmediğine göre, bunun İshak Bey olması muhtemeldir. O takdirde Selim III'ün mûtemedi, devrin sonuna kadar daima ikinci derecede kalmak üzere devlet işleri ile alâkadar oluyor demektir. Bu devrin sonu ile Mahmud II devrinin başları hakkında, çok dikkate değer şeyler anlatan *Câbî İsmet Bey Tarihi* ise, gerek hükümdarın yenilik fikirlerinde ve gerek bu idareye karşı etrafta uyanan aksülâmelde hissesi olanlar arasında İshak Bey'den sık sık bahseder. Ayrıca onun Safiye Sultan'ın üvey oğlu olduğunu müteaddit yerlerde sarahatle kaydeder.

rini konuşmak üzere bir meşveret meclisi toplamıştı. Fakat harbin verdiği imkânsızlıklar içinde, yarım kalması tabiî olan bazı tedbirlerden başka bir netice alınamamıştı.

Aradan geçen birkaç senenin acı tecrübesinden kuvvetini alan ikinci teşebbüs 1792'dedir (1207). Daha ordu Silistre'de iken, Sadrazam Koca Yusuf Paşa'ya gönderilen bir emirde "nizâm-ı devlete dair, herkesin mütâleâtını" bir lâyiha şeklinde kaleme alması emredildi. *Cevdet Tarihi*'nde her biri ayrı ayrı hulâsa ve münakaşa edilen bu lâyihaların büyük bir kısmı,[29] ıslahından ümit kesilen Yeniçeri Ocağı'nın yanı başında Avrupa usulü ile tâlim görmüş yeni bir ordunun kurulması hususunda –tatbikata ait ufak tefek farklarla– birleşiyorlardı. Aynı zamanda bu ordunun ihtiyaçları için frenklerin harp fenni kitaplarının tercümesi ve Avrupa ordularından mütehassıslar getirilmesi tavsiye ediliyordu. Bittabi Humbaracı, Lağımcı ocakları ve Sürat topçuları gibi, daha evvelden kurulmuş teşekküllerin de ıslah ve kadrolarının genişletilmesi çareleri ayrıca aranıyordu. Bunlardan başka bazı lâyihalarda, son derecede bozulmuş olan iç işlerinin düzeltilmesi hususunda da teklifler vardı.

Biraz sonra ilk defa olarak Avrupa'da daimî sefirlikler ihdas edilir ve başta Londra olmak üzere Viyana, Berlin ve Paris'e sefirler gönderilir. İşte bunlara verilen talimatnâmeler ile bu anket âdeta memleket dışına nakledilmiş olur. Filhakika yeni sefirler, gittikleri yerlerin "sûret-i idaresini, nizâm-ı mülke dâir kâffe-i hâlâtını, askerlik sahasındaki vaziyetleri ile" tetkik ederek bildirecekler, maiyetlerinde bulunanlarsa orada ecnebi lisanı öğrenecekler ve devletin işine yarayacak bilgiler tahsil edeceklerdi.[30] Avrupa ile doğrudan doğruya temasımız demek olan bu teşebbüs, aynı zamanda garbı görmüş adamları yetiştirmenin, o devir için en iyi çaresi idi.

Bu senelerde muhtelif vesileler ile Avrupa'ya gidenlerin, oranın ahvâline dair hükümdara verdikleri birçok lâyiha veyahut sefaretnâme vardır. Bunların içinde bazıları bir program mahiyetini hâiz geniş ve teferruatlı

29 *Cevdet Tarihi* (tertîb-i cedîd, 2. tab), VI, s. 4-52 ve Enver Ziya Karal, "Nizâm-ı Cedîd'e Dâir Lâyihalar", *Tarih Vesikaları*, Ankara 1942, nr. 6, 8; 1943, nr. 11, 12. Bu lâyihalardan Defterdar Şerif Efendi'ninki ile, en ehemmiyetlisi olan Abdullah Molla'nın lâyihası *Tarih-i Osmânî Encümeni Mecmuası*'nın 41, 42, 43'üncü sayılarında neşredilmişlerdir. Cevdet Paşa, ayrıca pek beğendiği Abdullah Molla lâyihasının teferruatlı bir hulâsasını yapar. Diğer lâyihalar arasında, sonraları Nizâm-ı Cedîd teşkilâtında büyük bir rol oynayan Çelebi Mustafa Reşid Efendi'nin lâyihası, teşkil edilecek küçük ve yeni ordu vasıtasıyla Rumeli'nin âyan ve mütegallibe elinden yeni baştan fethine açıktan açığa lüzum görmesi itibarıyla, ehemmiyetlidir (*Cevdet Tarihi*, VI, s. 29'daki hulâsa). Mustafa Reşid Efendi'ye göre, Rumeli bu suretle yavaş yavaş tekrar ele girdikçe temin edilecek yeni vâridatla bu ordunun kadrosu genişletilecektir. Yeni ordunun çok genç yaşta toplanacak çocuklardan teşkil edilmesi lâzımdır; aksi takdirde itaatın temini güçtür. Şayet askerlik çağına gelmiş olanlardan ve mevcut ocaklardan asker alıp tâlimine başlanılacaksa, o takdirde, Avrupa'ya adam gönderilip onların ordularında itaatin nasıl temin edildiği yerinde tetkik edilmelidir. Ayrıca lâyiha sahibi 400 kişilik bir zabit kadrosunun lüzumundan bahseder. İleride bahsedeceğimiz *Ebûbekir Râtib Efendi Sefâretnâmesi*'nin tarihi 1206 [1791] senesi olduğuna göre, Avrupa ordularının teşkilâtını tetkik hususundaki faaliyetin Reşid Efendi lâyihasından evvel başladığını ilâve edelim.

30 Enver Ziya Karal, "Tanzimat'tan Evvel Garplılaşma Hareketleri", *Tanzimat*, İstanbul 1940, s. 26.

eserlerdir.[31] Bu suretle, yapılacak şeyler için, dışarıdan ve içeriden fikir alınırken, diğer taraftan da ecnebi devletlerden (Fransa, İngiltere, İsveç ve Prusya'dan), kara ve deniz orduları için mütehassıslar isteniyordu. Zaten, başta Tatarcıkzâde Abdullah Molla olmak üzere, yeni orduyu tâlim ettirmek için, "Prusyalı ofiçyaller" getirtilmesi verilen lâyihalarda ısrarla tavsiye edilmişti.

Burada ne Nizâm-ı Cedîd'in, yahut onun ilk şekli olan tâlimli askerin teşkiline ve tarihine, ne de o devirde memlekette askerlik işlerinde çalışan ecnebilere dair izahat verecek değiliz. Esasen belli başlı birer tetkik mevzuu olan bu meseleler hakkında bugün bildiklerimizi tamamlayacak şekilde sarih neticelere varmak için, bu hususlaki ecnebi kaynaklar –sefaret raporları, şahsî hâtırat, seyahatnâme ve tetkikler– ile o devre ait bütün yerli vesikaların ve bilhassa arşivdekilerin iyiden iyiye incelenmiş olması lâzımdır.

Selim III, tıpkı XVII. ve XVIII. asırlar Avrupası'nda olduğu gibi, hükümdarlığa sadık ve muâsır teknik ile mücehhez bir ordu kurmak ve onun vasıtası ile memlekette mutlak bir nüfuz temin ederek, tasarladığı siyasî ve içtimaî düzen verme tedbirlerini tatbik etmek istiyordu. Bu suretle bir taraftan hükümdarlıkla ocak arasında öteden beri devam edegelen nüfuz mücadelesi sona erecek, diğer taraftan da memleketin tehlikede olan âtîsi, hattâ bütünlüğü yeni tedbirler sayesinde kurtulacaktı. Hareket muvaffak olmadığı için, hükümdarın neler yapmak istediğini kat'iyetle tespit çok güçtür. Bununla beraber ortada az çok şümullü bir programın mevcut olduğunu zannettirecek bir yığın teşebbüs ve tecrübe vardır.

Evvelâ Abdülhamid I zamanında, yahut daha sarihi, Kapudân-ı Deryâ Cezayirli Hasan Paşa'dan beri ön safta bir mesele hâlini alan tersane ve denizcilik işlerine, devrin Kapudân-ı Deryâsı olan Küçük Hüseyin Paşa'nın gayretiyle büyük bir ehemmiyet verilir. İstanbul'a, gerek yeni havuzlar inşası ve gerek yeni şekilde gemiler yapmasını techiz etmesini öğretmeleri için ecnebi heyetler çağrılır, aynı zamanda Baron de Tott'un kurduğu Hendesehane ıslah edilir.[32] Diğer cihetten, son zamanlarda melekesini kaybetmiş olduğumuz deniz ticaretinin inkişafını temin edecek olan esaslı tedbirler alınır. Tüccar gemileri teçhizine ve bu gemiler için icabında donanmada dahi kullanılabilecek tayfalar yetiştirilmeye çalışılır. Daimî sefirlikler ihdâsı için sayılan sebepler arasında, devrin müverrihleri, bilhassa bu deniz ticaretinden bahsederek, yeni sefirlerin ecnebi memleketlerinde Türk tebaa ve tüc-

31 *Ebûbekir Râtib Efendi Sefâretnâmesi*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar (TY), nr. 2733 (Âli Paşa'nın oğlu Seyyid Mustafa Reşid Efendi'ye ait nüsha). Ebûbekir Râtib Efendi 1791 (1206) senesinde gittiği Viyana'da Avusturya'nın teşkilâtını tetkik eder. Zâbit ve tâlimli asker yetiştirme usul ve müesseseleri, levâzım ve cephe gerisi hizmetleri, harp malzemesi ve askerî hastaneler hakkında geniş malûmat verir. Ayrıca Avrupalı ordunun esasını teşkil eden itaatten bahseder. Nizâm-ı Cedîd'in kurulmasının düşünüldüğü bu senelerde askerî ıslahatla meşgul olanlara bu sefaretnâmenin büyük yardımı dokunmuş olması mümkündür. Râtib Efendi'nin hâl tercümesi için bk. *Cevdet Tarihi* (tertîb-i cedîd, 2. tab), VII, s. 45-46.

32 Bu mektep için Juchereau de Saint-Denis, muhtelif malûmat arasında, şu izahatı verir: "Sütlüce mektebinde harp bilgisine, fiziğe, topçuluğa, istihkâmcılığa dair, en yeni Fransız kitaplarından 400 ciltlik bir kütüphane teşkil edilmişti ki, aralarında *Fransız Ansiklopedisi* de vardı." (*Révolutions de Constantinople*, II, s. 76).

carlarının haklarını himaye ve müdafaa edeceklerini söylerler.[33] Hattâ daha ileriye gidilerek, İstanbul'da hüküm süren zahiresizlik dolayısıyla, devlet adamlarının ve saray mensuplarının birer tüccar gemisi satın almaları ve gemicilik işlerine vâkıf olanlarla şirket kurmaları bile emredilir. Barut ve kâğıt imalâthaneleri gibi, sınaî müesseseler kurulur. Bu suretle, mahdut bir sahada olsa bile, Avrupa'dan yapılacak ithalâtın önüne geçilmeye çalışılır.

Bu tedbirlerin bir de memleketin iç hayatına ait kısmı vardır. Bunların başında rüşvetin ve suiistimallerin men'i, adaletin temini ön safta gelir. Ayrıca ulema sınıfının ıslahı çareleri de düşünülür, vezirlik kanunu tanzim edilir. Pek mühim olmamakla beraber mânâlı hareketlerden biri de Avrupa umumî efkârına memlekette yapılan yenilikler hakkında bir fikir vermek için teşebbüse geçilmesidir. "İngiliz" lâkabıyla mâruf Mahmud Râif Efendi'nin[34] yazdığı *Tableau des nouveaux réglemens de l'Empire Ottoman* adlı eseriyle Mühendishane hocalarından Seyyid Mustafa Efendi'nin yazdığı *Diatribe de l'ingénieur sur l'état actuel de l'art militaire, du génie et des sciences à Constantinople* adlı kitabı[35] bu itibarla, unutulmaması lâzım gelen eserlerdir. Bu iki kitap yalnız, bir Türk tarafından ecnebi dilinde yazılmış ilk eserler olarak kalmazlar, vatanın dışına hitabeden ilk propaganda kitapları olurlar. Müverrih Edib Efendi, tarihinin baş tarafında bizzat padişahın kendisine çok açık bir lisanla vekayii zaptetmesini emrettiğini söyler ki, bu suretle sade ve halk diline yakın bir ifadeye karşı gösterilen ilk resmî alâkaya şahit oluruz.

Selim III bütün bu işlerde kendisine birtakım yardımcılar bulmuştu. Bunların başında yaşadığı müddetçe efendisine tasavvurlarını tatbik için muhtaç olduğu emniyet ve âsâyişi temin eden ve pâyitahtı sıkı bir nizam altında tutmağa muvaffak olan Kapudân-ı Deryâ Küçük Hüseyin Paşa'yı anmak lâzımdır.[36] Lâyihasıyla devrin meselelerini çok sarih şekilde vaz'eden ve bütün yaralara dokunan kazasker Abdullah Molla daha ziyade fikir tarafını idare eder.[37] Bunlardan başka müteaddit defalar sadaret kethüdâlığı yapan İbrahim

33 "Ve bifazlihi taâlâ tezâuf ve teksiri irâde olunan sefâin-i İslâmiyenin o tarafta seyr ü seferi tahakkuk eyledikte, erbâb-ı ticâret ve bidaatın umûr ve hususlarını rü'yet ve hilâf-ı ahid..." (*Vâsıf Tarihi*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, TY., nr. 2317).

34 bk. İhsan [Sungu], "Mahmud Râif Efendi ve Eserleri", *Hayat*, nr. 16, 1927, s. 9-12.

35 İlk tab'ı, İstanbul Üsküdar Matbaası, 1803; ikinci tab'ı, tâbi Langlès tarafından başında bir mukaddime ile, Paris 1810. Bu kitap hakkında fazla malûmat için bz. Adnan Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim*, s. 187.

36 Küçük Hüseyin Paşa'ya tahsis ettiği bir notta, Juchereau de Saint-Denis, "İstanbul'daki umumî kanaate göre paşa, 1804'te ölmüş olmasaydı, Selim ne tahtından indirilir, ne de öldürülürdü" der (*Révolutions de Constantinople*, II, s. 16).

37 Abdullah Molla'nın (1730-1811) hâl tercümesi için bk. *Cevdet Tarihi*, VI, s. 250 *ve Sicill-i Osmânî*, III, s. 390-391. Cevdet Paşa'nın 1809'da (1225) vefat eden müderris Madrûbî Seyid Ahmed Efendi'den bahsederken yazdığı "ahvâl-i harb ve kıtâle vâkıf olduğundan Tatarcıkzâde merhum Abdullah Efendi ile birlikte gerek Tophane-i Âmire'nin bed'-i nizâmı ve gerek sunûf-i sâire-yi askeriyenin vücûb-ı tâlim ve intizamı mes'elelerinde azîm gayret ve himmetleri görülmüştü" cümlesi (IX, s. 183, Abdullah Efendi'nin Nizâm-ı Cedîd işleriyle tahminimizden fazla alâkadar olduğunu göstermektedir. Bir istidrat olarak, 1807 ihtilâlinde menfî bir rol oynadığı kuvvetle söylenen Ataullah Efendi hocası meşhur âlim Münib Efendi'nin de "Nizâm-ı Cedîd askerinin tâlimlerine ve trampete çalmalarına cevâz-ı şer'î olduğunu mübeyyin bir risâle te'lif" etmiş olduğunu yine Cevdet Paşa'dan naklen söyleyelim.

Nesim Efendi ile, merhametsizliği yüzünden "Gizli sıtma" lâkabı verilen Umûr-ı Bahriye Nâzırı Hacı İbrahim Efendi,[38] bütün devir boyunca ikinci derecede vazifelerde kalmak üzere hakikî bir saltanat müsteşarı vazifesini gören Çelebi Mustafa Reşid Efendi[39], sefaret kâtipliği ile gittiği Londra'da kendisini âdeta bir garplı gibi yetiştirmeye muvaffak olan İngiliz Mahmud Efendi yenilik fikrine adları bağlı olarak kalacak devlet adamlarıdır.[40]

Bunların arasında, iki defa reisülküttablık yapmış olan meşhur *Sefâretnâme* sahibi Râtib Efendi'yi de saymak lâzım gelir. Hulâsa edilirse, hükümdarın etrafında, bazıları memlekete gelen ecnebilerle temas ederek –Abdülhamid I devrinde, de Laffite ile beraber çalışan Çelebi Mustafa Reşid Efendi gibi– aydınlanmış, bazıları da herhangi bir vesile ile ecnebi diyârına giderek garp hakkında, hiç olmazsa basit mukayeseye dayanan bir fikir sahibi olmuş (Mustafa Râsih Efendi, Ebûbekir Râtib Efendi, Vâhid Efendi) ve mü-

38 Hâl tercümesi için bk. *Cevdet Tarihi* (tertîb-i cedîd, 2. tab), VIII, s. 167 vd. Devrin sonunda bütün nüfuz, Mühimmât-ı Seferiye nâzırı bulunan İbrahim Nesim Efendi'de toplanmış bulunuyordu.

39 Kısa hâl tercümesi için bk. Süleyman Fâik, *Halîfetü'r-rüesâ Zeyli*, Takvimhane-i Âmire Matbaası, 1269, s. 151-155. Devrin menbalarında zaman zaman "Kethüdâ-yı sadr-ı âli Çelebi Efendi" diye adı geçer. Nizâm-ı Cedîd'in tesisinde İrâd-ı Cedîd defterdarlığıyla Tâlimli Asker Nezâreti'ne tayin edilmiş ve bir müddet sonra da Topçu Nezâreti kendisine verilmişti. O zamanlar ve hattâ biraz sonraları İstanbul'a gelen ecnebiler devlet işlerinde daima birinci derecede müessir olduğunu ve yapılan yeniliklerin çoğunda hissesi bulunduğunu söylerler. Jucherau, onun 1807 ihtilâlinden kurtuluşunu, Cevdet Paşa ve menbalarından farksız olarak, anlattıktan sonra Mahmud II devrinde de hükümdara aynı tarzda hizmet ettiğini müphemce kaydeder (*Révolutions de Constantinople*, II. s. 126). İleride sık sık adı geçecek olan seyyah Mac-Farlane onu Türklerin en zeki ve uyanık adamı, Selim III'ün akıl hocası olarak gösterir. Nizâm-ı Cedîd talimatnâmesini kaleme alan Çelebi Efendi'nin, bir de hacıların hıfzıssıhhasına dair bir kitap yazdığını ve bunda İngiltere sefarethanesi doktoru Desila'nın sözlerinden ve reçetelerinden istifade ettiğini yine ondan öğreniyoruz. Selim III devrinde İstanbul'da bulunan ve çok mühim seyahatnâmesi aynı devirde neşredilen Dallaway, Çelebi Efendi'nin Levend çiftliğinde tâlim gören askere nezâret ettiğini ve Boğazlar'daki askerin kendi elinde bulunduğunu kaydeder (*Constantinople ancien et moderne*, II, s. 35). Arşiv tetkikatının ve diğer kaynaklarda yapılacak araştırmaların bu mühim zâtın hayatını ve hakikî şahsiyetini ortaya koyacağını temenni edelim.

40 Selim III daha ziyade ikinci derecede mevki sahibi ricâl vasıtasıyla iş görürdü. *Câbî İsmet Bey Tarihi* bunları şu suretle saymaktadır: "Ricâl-i müsteşar-ı devlet-i aliyye bulunan on iki kimesneden vâlide kethüdâsı Yusuf Ağa ve sadr-ı Rum-ı sâbık Tatarcıkzâde Abdullah Molla Beyefendi ve Çelebi Mustafa Reşid Efendi (Köse Kâhya) ve Elhac İbrahim Efendi (Gizli sıtma) ve İbrahim Kethüdâ (Arabacıbaşızâde) ve defterdar Feyzi Efendi ve kethüdâ-yı sadr-ı âli Süleyman, Penâhzâde Morevî Osman Efendi ve Âtıf Efendi ve reisülküttab İngiliz Mahmud Efendi ve ulemadan Münib Efendi ve Nakîbüleşrâf İsmail Paşazâde İsmet Beyefendi ve Çavuş Ağa". İsmet Bey'in bu listesine Cevdet Paşa'nın "Dühât-ı erbâb-ı fetânet ve dirâyetten" diye övdüğü Sır kâtibi Ahmed Bey'i de ilâve etmek lâzımdır.

Cevdet Paşa'nın, "Atabekan-ı saltanat" adını verdiği bu şahısların çoğu vazifeleri itibarıyla dîvanın tabiî uzuvlarından idiler. Buna dikkat eden Dallaway hükümdarın, sadrazamda toplanmış olan nüfuzu dağıtmak ve onu dîvanın diğerlerinden farksız bir âzâsı haline getirmek istediğini söyledikten sonra, "bu planın icrâsı, sultanın devlet işlerine, kendinden evvelkilerden daha fazla alâkadar olmasından ve müteaddid fikirleri dinlemeye başlamasından beri epeyce ilerlemiştir" der ve en nüfuzlularından olmak üzere Hacı Yusuf Ağa ile reisülküttab Râtib Efendi'yi, sadaret kâhyası çavuşu (o zaman bu vazifede bulunan Çavuşbaşızâde Râşid Efendi), Küçük Hüseyin Paşa'yı ve Çelebi Efendi'yi sayar (Jacques Dallaway, *Constantinople ancienne et moderne et description des côtes et îles de l'Archipel et de la Troade*, Fransızca terc., Paris VII. ihtilâl yılı, I, s. 74). İstanbul'da, İngiliz sefarethanesi doktoru olarak bulunan muharririn, Selim III'e atfettiği tasavvur ne kadar doğrudur; bunu tahmin etmek çok güçtür. Mamafih hükümdarın, dîvanın iş bölümü esasına göre taazzuv etmesini istemiş olması muhtemeldir.

him bir kısmı da, bizzat işin içinde yetiştiği için, başka çıkar yol olmadığını anlayarak, zaruretlerin sevkiyle yüzünü garba döndürmüş olan (Koca Yusuf Paşa, Küçük Hüseyin Paşa ve Tatarcıkzâde Abdullah Efendi vs.) bütün bir ricâl zümresi vardı. Şüphesiz bunların hepsi de garbı çok mahdut bir sahada, sadece askerlikte ve idarede bir örnek almak fikrinde idiler. Fakat nisbî de olsa, onu yine bir örnek gibi görüyorlar ve değişmek istiyorlardı.

Bu yenilik hareketlerini mütalâa ederken, onların devri açıp kapayan iki büyük Rus seferi ile, Napoléon'un Mısır'ı istilâsı, müteaddit ve sürekli isyan ve ihtilâller arasında, iktisadî nizâmı altüst olmuş bir âlemde, bozulmuş müesseseleri ile eskinin şiddetle hüküm sürdüğü bir muhitte düşünülen ve tatbikine çalışılan acele tedbirler olduğunu ve kendilerine yol açacak büyük bir fikrî hazırlık tarafından desteklenmediklerini daima göz önünde bulundurmalıdır. Devleti ve orduyu garp disiplini ile yeniden tanzimi o kadar isteyen bu on sekiz sene içinde garp tefekkürüne yaklaşmak için yaptığımız bütün gayretler, bir iki coğrafya kitabı ile askerliğe dair birkaç risâlenin ve bazı riyâzî eserlerin hududunu geçmez.[41]

Şurasını da söyleyelim ki yenilik, sadece saray ve etrafında hissedilmez; çözülüş hâlinde bulunan imparatorluğun dört tarafı ecnebi nüfuz ve cereyanlarına açıktır. İstanbul'da birbiri ardınca akdedilen ittifaklar yüzünden, öteden beri şehrin bir köşesinde kapalı olarak mevcut olan Avrupalı hayat biraz daha açılır. Başta padişah olmak üzere devlet adamları sık sık ecnebilerle temas hâlindedirler. Daha Abdülhamid I devrinden itibaren pâyitahtta mühim bir ecnebi kolonisi mevcuttu. Bir kısmı ihtidâ etmiş olarak ve bir kısmı da müşavir sıfatıyla, tâbiiyetini muhafaza ederek orduda kullanılan zabitlerden ve küçük zabitlerden başka, devrin modasına tâbi olarak, çoğu kadîm sanat meraklısı olan ecnebi sefirlerin maiyetinde çalışan ressam, mimar, arkeolog[42] bir yığın sanatkâr ve âlim, hemen hepsi devlet adamlarıyla ve sarayla münasebette bulunan doktorlar, tâli'in ve sergüzeşt merakının İstanbul'a düşürdüğü gözü pek işadamları Galata ve Beyoğlu'nu dolduruyordu. Selim III zamanında, büyük Fransız İhtilâli'nin ihdâs ettiği vaziyetler yüzünden, memleketimize gelen mültecîlerle bu ecnebi kadrosu bir kat daha artmıştı. Bu ecnebi kalabalığı yerli hayatla az çok temas hâlinde idiler. Üstelik münasebetlerin şekli de değişmişti. Filhakika bu devirde sefir General de Sébastiani gibi bir zaman âdeta devlete müşavirlik yapanları, Juchereau de Saint-Denis gibi[43] orduda is-

41 Selim III zamanı ilmî hareket bakımından Abdülhamid I devrinin, yani 1774 intibâhının devamıdır. Bu zamanın âlimleri ve ilmî eserleri için bk. Adnan Adıvar, *a. e.*, s. 185-192 ve kaynakları.

42 Fazla malûmat için bk. J. Ebersolt, *Constantinople byzantine et les voyageurs du Levant*, Paris 1918; A. Boppe, *Les Peintres du Bosphore au dix-huitième siècle*, Paris 1911.

43 Miralay Juchereau de Saint-Denis, Büyük İhtilâl'in Fransa'yı terke mecbur ettiği asılzâdelerdendir. 1793'te İngiliz ordusuna girerek uzun müddet orada vazife gördü. 1805'te Türk ordusuna girdi ve 1807'de İstihkâmlar başmüfettişi oldu. Kendisine karşı pek cömertçe ve lütufkâr hareket eden Selim III'ün ölümünden birkaç ay sonra, 1809'da tekrar Fransa'ya döndü ve Napolyon'un İspanya muharebelerine istihkâm miralayı sıfatı ile iştirak etti. İstanbul'daki müşahede ve tetkiklerine dayanarak yazmış olduğu *Révolutions de Constantinople en 1807 et 1808*, I-II, (Paris 1819) adlı eseri gerek imparatorluğun teşkilâtı ve gerek Selim III devrinin son seneleri hakkında garpta yazılanların en iyilerinden biridir.

tihkâm umum müfettişliği vazifesini görenler ve Melling gibi zahiren Hatice Sultan'ın Defterdarburnu'ndaki yalısının bahçe mimarîsini tanzim ettiği halde, hakikatte bütün bir garp zevkini yerli hayatın harîmine sokmaya muvaffak olanlar vardı. Bu sonuncunun devrin nihayetine doğru imparatorluğun mebânî ve inşaat işlerinin kethüdâsı olduğunu görüyoruz. Bu sıkı temaslara, -siyasî nüfuz rekabetlerinin memleket işlerine getirdiği karışıklık unutulmamak şartıyla- hayatımıza fark edilmeden giren birçok yenilikleri borçlu olduğumuz gibi, ayrıca memleketimizin örf, âdet, teşkilât, manzara ve kıyafetini devir devir tespit etmiş olan birtakım eserleri de borçluyuz. Bunların başlıcaları Abdülhamid I devrinde İstanbul'da ikamet eden İsveç maslahatgüzârı d'Ohsson'un yirmi senelik bir gayret ve çalışma ile hazırladığı *Tableau général de l'Empire Ottoman* adlı büyük kitabı ile Melling'in o harikulâde desenlerinin teşkil ettiği muazzam eserdir.[44]

Ayrıca bu devirde İstanbul'da yaşayan ve sadece gelip geçen birçok sanatkâr ve seyyahın eserleri de vardır. Yukarı tabakanın gösterdiği alâka sayesinde kadrosu serbestleşen ecnebi hayatı yavaş yavaş halkımızın arasına bazı yabancı modaların sızmasına yol açacaktı. Bilhassa XVII. asırdan itibaren gözünü dışarıya çevirmiş olan ve çocuklarını Viyana, Padu [Padova] veya Venedik'te tahsil ettirmeye başlayan azınlık tebaanın müreffeh kısmı arasında, Avrupa muaşeret şekilleri rağbet kazanır. Mehmed IV devrinde Fransız sefarethanesinde amatörler tarafından oynanan Racine ve Molière temsillerini anlar anlamaz seyreden[45] zengin Fenerli aileler, bu sefer Beyoğlu'nda ve Boğaziçi'nde, Tarabya veya Büyükdere'de gördükleri ecnebileri taklide başlarlar, onların muhitlerine girmeye heves ederler.

Aynı modalar Selim III'ün yakınlarına, Tayyar Paşa'nın o kadar kinle bahsettiği ve Mütercim Âsım'ın ölümlerini çok zalim bir hazla anlattığı[46] kurenâsının hayatlarına da geçer. Ecnebi lisanı öğrenmek arzusunu taşıyan Türk gençleri çoğalır.[47] Bütün bunlar hükümdar tarafından az çok açık bir şekilde himaye görmekte idi. Umumî terbiyesiyle tamamıyla yerli olan ve mutavassıt bir şairle büyük bir musikişinası nefsinde birleştiren Selim III kendisini memlekette Avrupalılığın mübeşşiri addediyor ve vezirlerine yazdığı "hat"larda onlara garp muâşeretinin hususiyetlerini, onların bize uymayan taraflarını anlatmaktan hoşlanıyordu. Melling, onun İstanbul'da yeniliği kadınlar vasıtasıyla yaymaya çalıştığını ve Hatice Sultan'ın sarayının bir örnek olduğunu söyler ki, dikkat edilecek bir noktadır. Mimarîsi itibarıyla çok yerli olan bu sahilhanenin bahçesi ve döşemesi ile, Mahmud II ve Tanzimat devirleri yalılarının ilk numunelerinden biri olduğunu iddia etmek pek yan-

44 *Le voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, d'après les dessins de* M. Melling, architecte *de l'Empereur Selim III et dessinateur de la Sultane Hadidgé, sa sœur*, Paris 1819.

45 Antoine Galland, *Journal*, Paris 1881, II. s. 14 ve devamında bu temsiller ve davetliler uzun uzun anlatılır.

46 bk. "Müverrih Âsım Efendi'nin Metrukât-ı Tarihiyesinden Birkaç Parça", *Tarih-i Osmânî Encümeni Mecmuası*, nr. 33-34, İstanbul 1912; "Üçüncü Selim Devrine Ait Vesikalar" (nşr. Necib Âsım), *Türk Tarih Encümeni Mecmuası*, nr. 89, İstanbul 1925, s. 395-401.

47 *Âsım Tarihi*, I, s. 375.

lış olmaz. Büyükdere ve Tarabya'da ecnebi sefaretlerinin yazlık binalarının daha o devirden itibaren nazar-ı dikkati celbetmekte olduğunu, bu yalının bahçesinin tanziminin Melling'e havale edilmiş olması gösterir. Yazık ki her seyyahın üzerinde ayrı ayrı durduğu bu bina hakkında Melling'in deseninden ve bazı seyyahların verdikleri izahattan başka hiçbir şey bilmiyoruz.

Böylece, bir taraftan memlekette zevk ve umumî hayat temayülleri, daha ziyade eskinin çerçevesi içinde kalmak şartıyla, yabancı unsurlarla zenginleşerek yavaş, fakat daima hissedilir bir şekilde garba doğru giderken, diğer taraftan büyük ve çok esaslı bir sanat şubesi, eski musiki de son rönesansını hazırlar. Hükümdarın etrafında hepsi birbirinden üstün sanatkârlardan mürekkep bütün bir *pléiades** vardı.[48] Bilâhare Dede'nin dehasıyla tamamlanacak olan bu rönesans, bugün bizim için bu devrin asıl yaşayan tarafını teşkil ediyor. Filhakika, Türk tarihinde, musikinin tek başına olarak, bu zamanda olduğu kadar kuvvetle bütün bir devri benimsediği, onun realitelerini ve diğer gösterilerini silip yerine geçtiği başka bir devir yoktur. Gariptir ki, bu çok yerli inkişafta bile yenilik fikirlerinin az çok hissesi olur; filhakika, Yeniçeri zümresinin yola geleceğinden ümit kesen hükümdarın efkâr-ı umumiyeyi ocaktan uzaklaştırmak için, şahsen de mütemâyil olduğu Mevlevîliği gittikçe daha fazla tuttuğunu ve böylece Bektaşîlik an'anesine dayanan ocağa karşı âdeta ruhanî bir aksülamel hazırlamaya çalıştığını biliyoruz. Mevlevîlik ise, bilhassa Yenikapı Mevlevîhanesi ile, o devirde musikinin asıl ocağı idi. Musikimiz Zaharya ile Dede arasındaki tekâmülünü bu ocakta yapar.

1826'dan sonra Bektaşîler hakkındaki takibâta kadar varan bu aksülamelin bazı mühim neticelerinden ileride bahsedeceğiz.

Fakat madalyanın bir de ters tarafı vardır. Hükümdarın müstereddit, telâşlı, kat'î darbeyi vurmakta daima geciken mizacı,[49] etrafındakilerin aşırı şımarıklığı[50] memlekette taassuba ve demagojiye büyük fırsatlar vermişti.

* Mecazen ulema, üdebâ ve şuarâ topluluğu.

48 Rauf Yektâ, "Selim-i Sâlis Mûsikişinas", *Yeni Mecmua*, nr. 16, İstanbul 1917, s. 309-312.

49 Dallaway, Selim III'ün ıslahat hareketlerinden, hal'inden aşağı yukarı on sene evvel şöyle bahseder: "Milletini Avrupalı düsturlara alıştırmaya çalışıyorsa da fikir ve kanaatları ancak topyekûn bir inkılâpla değişebilecek bir cemiyeti yenileştirmek isteyen mutlak bir hükümdarın muhtaç olduğu irade ve enerjiye sahip olduğu şüphelidir" (*Constantinople ancien et moderne*, I, s. 71). Cevdet Paşa'nın bir cümlesi de bu mizac zaafını gayet iyi anlatır: "Evvelâ efkârında sebâtı olmayıp su gibi her tarafa akar ve kuva-yı dâfiası olmayıp kurenâsı ne derse yapar ve mütenâkız ricâlarına müsaade eder olduğundan tereddüd-i efkâr ve televvün-i mizaç ve etvâr ile şöhret buldu" (III, s. 150).

50 *Cevdet Tarihi*, VIII, s. 139 ve devamı. *Câbî İsmet Bey Tarihi*'nde bu devir ricâlinin suiistimallerine dair çok dikkate değer malûmat vardır (Edebiyat Fakültesi Tarih Kütüphanesi yazmaları içinde). Cevdet Paşa, Kabakçı İsyanı'nın sebepleri arasında İstanbul halkında peyda olan aksülamelden bahsederken "Atabekan-ı saltanat ve nev-hevesân-ı memûrin-i devlet ise hadd-i ma'rufu tecâvüz ederek bütün bütün bir alafranga yola döküldüler ve lüzumlu lüzumsuz her hususta Avrupa usulüne tevfik-i hareket eder oldular, bu ifratlarından amme ürküp onları tefsik ve tekfire ibtidâr ettiler ve... birtakım muhteriat-ı müstahseneden bile mücerred alafrangadır deyü nefret ederek tarîk-i taassubun tâ öte ucuna gittiler." (C. VIII, s. 147) der ki, 1808'den sonra uzun müddet memlekette hâkim olan psikolojinin en iyi izahıdır.

Halk, sık sık değişen dış politikanın akisleri ve birbiri peşinden gelen muharebeler yüzünden yorgundu. Bilhassa Vehhâbî isyanının aldığı son şekil –Medine'nin âsiler eline geçmesi, Hac yolunun kapanması vs.– zaten müteredditolan fikirler üzerinde hakikaten meş'um bir tesir yapmıştı. Cevdet Paşa, tarihinin yedinci cildine aldığı vesikalar arasında kazasker İsmet Molla Bey ile devrin reisülküttabı Vâhid Efendi'nin bu meseleye dair birbirlerine yazdıkları birkaç mektubu neşretmiştir. Her ikisi de hükümdarın yakınlarından olan bu iki devlet adamının, vaziyetten bahsederken kullandıkları ümitsiz lisan, satırlardan taşan mutlak yeis devrin son senelerinde memlekette hüküm süren ruh hâleti hakkında bizi aydınlatmaya kifâyet eder. Bittabi menfaatlerini eskinin devamında bulanlar bu müsait vasattan faydalanacaklardır. Üstelik ecnebi, yerli birçok tahrikçiler serbestçe faaliyette idiler. Nihayet ortada büyük bir malî buhran vardı ve Yeniçeri Ocağı'nın kargaşalığı, Rumeli ve Anadolu'daki iğtişaşlar, hepsi bu buhranın beslediği içtimaî vâkıalardı. İmparatorluk içinde, vahâmeti gittikçe artmak şartıyla bir asırdan beri devam eden bu buhran, pâyitahtın fakir halkının mühim bir kısmını hayatî menfaatlerle Yeniçeri Ocağı'na bağlamıştı. Diğer taraftan ulema sınıfı bütün imtiyazlarını devletle ocak arasındaki nüfuz mücadelesi sayesinde muhafaza edebiliyor, Abdülhamid I devrinden beri Rumeli'yi eline geçirmiş olan âyan, merkezi kuvvetleştirecek herhangi bir harekete daima düşmandılar. Binaenaleyh, tabiatıyla bu kadar köklü bir programla ıslahat hareketine hazırlanan bir idareye karşı ocağın tarafında idiler. Kökü kendisinden çok evvele dayanan bu şartlar içinde ve onlara rağmen muzaffer olabilmek için, Selim III'ün çok başka yaradılışta olması lâzım geliyordu. Halbuki sanatkâr mizaçlı hükümdar hareketten ziyade, hareketin hulyasından hoşlanıyordu. Nihayet, Nizâm-ı Cedîd'in Rumeli'de kurulması için Abdurrahman Paşa'nın ordusuyla İstanbul'dan Edirne'ye hareketi bir fırsat bilindi ve mukavemetler başladı. Padişahın dahilî bir harbi önlemek için Abdurrahman Paşa'yı geriye çağırması yenilik ve saray muhitinde ilk bozgun oldu (1806). Arkasından patlayan Kabakçı İsyanı ile bu nisbî aydınlanma ve tereddüt devresi kapandı. Fakat, hayata serpilmiş olan tohumlarını zaruretler beslediği için ölmedi.

III
XIX. Asırda Garplılaşma Hareketi: 1826-1839

Yaptığımız hulâsadan anlaşılacağı üzere XVIII. asırda yenileşme hareketinin tarihi, cemiyet bünyesinde herhangi bir esaslı değişmeyi hedef olarak almadan, muayyen ihtiyaç ve zaruretler karşısında bazı teknik ve bilgilerin memlekete nakledilmesi için yapılmış az çok ciddî teşebbüslerden ibaretti. Bazı sahalarda tatbik edilen yeniliklerin elde ettikleri kısa ve ani muvaffakiyetler istisna edilirse en büyük kazancı harplere ve içeride gördüğü mukavemetlere rağmen devam etmesi ve asrın sonuna doğru çok eksik olsa da bir nevi zihniyet ve dünya görüşü şeklini alabilmesidir. Bilhassa 1774'ten sonra yavaş yavaş bu fikrin cemiyet hayatımızı idare eden büyük zenbereklerden biri hâline girdiği görülür. Bütün dahilî meseleler, buhranlar onun etrafında toplanır.

XIX. asırda, fikrin tekâmülü, şüphesiz hadiselerin yardımı ile, daha çabuk olur ve yenilik, hayatın her safhasına şâmil geniş bir mânâ ve mahiyet alır. Artık bahis mevzuu olan şey ordunun bazı tekniklerini ve sınıflarını garptan gelen bilgi ve nizamla ıslah etmek değildir; belki bütün hayatın, cemiyetin bünyesi ve manevî insanı vücuda getiren kıymetler manzumesinin, hepsinin birden değişmesidir. Bunda tabiatıyla aradan geçen bir asır zarfında eskinin kat'î surette çökmesinin büyük tesiri olmuştur. Evvelâ 1826'da Yeniçerilerin ilgası ve yeni ordunun kurulması ile ilk büyük zafer elde edilir. Bu suretle ıslah fikri yerine "ilga" ve "yenisinin kurulması prensibi" bir zaruret olur. 1839'da devlet kendisi için Avrupalılaşmayı resmî bir program olarak ilân eder. Nihayet 1876'da da devlet müessesesinin dışındaki unsurların tazyiki altında idare şekli esasından değişir ve başında, askerî ıslahattan ibaret olan bir hareket, böylece bir rejim ve amme hukuku meselesinde son zaferini idrak eder.

Çok vahim siyasî hadiselerin ve iktisadî şartların beraberinde yürüyen bu yenilikler hakikatte, bir medeniyet dairesinden öbürüne geçmek, asırlardan beri inanılmış ve uğrunda mücadele edilmiş değerler dünyasından ayrılmak demekti.

Bununla beraber asır, bir irtica hareketiyle başlar. Kabakçı İsyanı ve

onun cevabı olan Alemdar hareketi ve nihayet, Alemdar'ın ölümüyle neticelenen çok kanlı vak'adan sonra imparatorluk bir müddet için, herhangi bir yenileşme fikrine ebediyen veda etmiş görünür. Fakat gerek hükümdar, gerek ricâlin mühim bir kısmı ve bilhassa, diplomatik münasebetlerin azamî surette inkişafı yüzünden garplılarla daimî temasta bulunan o zamanki hâriciye memurlarımız yeni ordunun tesisindeki hayatî zarurete ve bazı devlet müesseselerinin garplılaşması lüzumuna iyiden iyiye inanmış bulunuyorlardı.

Mustafa IV'ün yerine çıkarılan Mahmud II'nin, yenilik fikrini bir müddet beraberce kafeste kaldıkları Selim III'den aldığında bütün kaynaklar mütteffiktirler. Bununla beraber yeni hükümdar, Alemdar'ın öldürülmesinden sonra uzun müddet bu hususlaki projelerini etraftan gizlemeye mecbur kaldı. Yeniçeri zümresi devlete tekrar hâkim oldu ve kendi aleyhinde herhangi bir harekete meydan vermemek için çok şuurlu bir surette hükûmeti ve icraatını göz hapsine aldı.

1807'den 1826'ya kadar devam eden bu devir, uzun ve sürekli muharebelerin, dahilde isyan ve ayrılık hareketlerinin, tasallut ve tagallübün bütün dehşetiyle hüküm sürdüğü bir devirdir. Fakat cemiyetin hayatında garip bir değişiklik olmuş ve fikirler resmî hayattan kovulan yeniliğe daha fazla hazırlanmıştır.[51] Vehhâbî hareketi, Sırp isyanı, Eflâk ve Boğdan'daki isyan hareketleri, Tepedelenli vak'ası, Rum isyanı, Mısır'ın ve Akkâ'nın serkeş vaziyetleri, Irak'taki karışıklıklar, Anadolu ve Rumeli'de her an yeni bir tenkil hareketine ihtiyaç gösteren küçük büyük bir yığın mütegallibe, devletin asıl güvenmesi lâzım gelen Yeniçeri askerinin devlet adamlarının bilgisizlikleri, ihtirasları imparatorluğun tam bir inhilâl arifesinde bulunduğu hissini veriyordu. Mahmud II her şeyden evvel merkezin kuvvet ve nüfuzunu iade etmek, çözülen bağları tekrar kuvvetlendirmek arzusunda idi.[52] Fakat ricâle ve bilhassa sadrazamlara itimat edemiyor, çoğu mesuliyetsiz, siyasî terbiye ve tecrübeleri az adamlarla istişare ediyordu. Şehremini İbrahim Efendi, Berberbaşı Ali Ağa, Selim III zamanında Napoléon nezdinde sefirlik yapan ve daha sonra Bağdat'taki karışıklığın halline memur edilen Hâlet Efendi, 1828 Rus muharebesine safdilliği ve cehaleti ile sebebiyet veren ve o muharebedeki mağlûbiyetimiz yüzünden Mısır meselesinin doğmasına sebep olan Pertev Paşa –o zaman efendi ve sadaret kethüdâsı– bunların başında gelir. Asıl mesuliyeti taşımayan insanların devlet işlerinde sa-

51 O devirde Avrupalılarla Müslüman halkın münasebeti hakkında Kethüdâzâde Ârif Efendi'den nakledilen şu cümle çok dikkate değer: "Yeniçeri zamanında, Beyoğlu'nda erganûnlu kiliseye gider, yukarıda otururdum. Başımdan kavuğu çıkarmazdım. Enfiye verirler, odalarına götürürler, hoşlanırlardı. İngiliz balosuna da giderdim. Belki beş altı yüz kara şapkalı frenk bulunur, benden gayrı müslim bulunmazdı. Ben, beyaz sarıklı kavuk ile otururdum. O kadar frengin içinde bir Müslüman tuhaf olurdu; amma nizam çıkup Yeniçeri lâğv olunduktan sonra gitmedim" (İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, I, s. 38).

52 Devrin başından sarayın Alemdar Paşa'yı tutmaması, hattâ düşmesini hazırlaması bu yüzdendir. Filhakika, paşanın riyâsetinde tanzim edilen meşhur İttifak Senedi ile imparatorluk bir nevi nizamsız feodalite sistemini resmen kabul ediyor, asayiş ve emniyetini onun kefaletine koyuyordu. Bu senede Cevdet Paşa'nın görüş zaviyesinden ve onun verdiği ehemmiyet ile bakmak, devrin bazı hadiselerini anlamaya yardım eder.

hip oldukları nüfuzdan şikâyetçi olan halk bu gözdelere çok defa taçsız padişah lâkabını vermişti. Büyük bir entrikacı olan Hâlet Efendi, sarayı, ocağı ayrı ayrı idare etmesini çok iyi biliyor ve elinde tuttuğu bu iki kozla çok tehlikeli bir oyun oynuyordu. Memleketi âdeta haraca kesmişti. Şahsen çok sevimli, cüretkâr, zarif ve aynı derecede zalimdi. Devrinin hemen hemen bütün zeki ve kibar adamlarını etrafına toplamıştı; Keçecizâde İzzet Molla, onun konağında, bir hükümdar sarayında imiş gibi i'zaz ediliyordu. Hâlet Efendi'nin zekâsı, çok defa bayağı bir sinizm'e* giden nükteleri ve garip halleri Şânizâde ile Cevdet Paşa'ya güzel sahifeler yazdırmıştır. Bununla beraber memleket hakkında, realitenin verimlerine dayanan hiçbir bilgisi yoktu. O, nüfuz ve tahakküm arzusundan başka politika ile ciddî bir alâkası olmadığı halde hayatlarını politikaya bağlayan insanlardandı.

Paris'teki ikameti hemen hemen üzerinde hiçbir tesir yapmamıştı. Oraya, garba ve garp hayatına karşı lâkayt gitmiş ve düşman dönmüştü. Selim III devrinde, diğer sefir ve murahhasların ve muhtelif vazifelerle seyahat edenlerin hemen hepsinde gördüğümüz Avrupalılaşma fikrine onun yazılarında tesadüf etmek imkânsızdır. Hâlet Efendi, Avrupa örf ve âdetini bizimkine nisbetle çok bayağı buluyor ve bazı noktalarda müşahede ve kabul ettiği farkların da, şöyle küçük bir hüsnüniyetle ve bir iki senelik bir gayretle ortadan kalkacağını söylüyordu.[53] Yunan İsyanı esnasında tavsiye ettiği tedbirler,[54] devletin ne kadar liyâkatsız ellerde kaldığını gösterir. Hakikatte bu zeki ve epikürüyen** adam, devlet işlerinde birinci sınıf bir cahil ve avampesent bir entrikacı idi. Yeniçeri Ocağı'nın bir işe yaramadığına o da kani idi, fakat onu, hükümdarı elinde tutabilmek için bir silâh gibi kullanıyordu. "İyi ama, sonra arslanımı kim zapteder" sözü sadece iki asırlık Osmanlı iç politikasını hulâsa etmez, bu Mevlevî muhibbi ve sırasına göre şair adamın gerek padişaha, gerek ocağa nasıl bir gözle baktığını gösterir. Gençliğinde Fener Rumlarına intisap eden ve onların kâtipliğini yapan Hâlet Efendi, hemen hemen bu tâifenin adamı olmuş gibiydi. Kendisine yüz vermeyen Yanya valisi Tepedelenli Ali Paşa'nın ve ailesinin izâlesine ısrarla çalışmakla Rum ihtilâline en müsait zemini hazırlamış, ayrıca da bu ihtilâl için yapılan hazırlıklara dair devlete verilen malûmatı gizleyerek ve bu hususdaki tahkikatı isyan cemiyetlerine dahil Rumlara emanet ederek sarih bir şekilde ihanet etmişti.[55] Rum isyanı, ocağın faydasızlığını devlete ve halka bir kere daha anlattı. İmparatorluk bir asırdan fazla bir müddet bu korkunç ve daha ziyade taşıyanın aleyhinde olan tehlikeli silâhı beyhude yere muhafaza etmişti. Kendi muhtariyetini muhafaza etmek için, en elîm vaziyetleri hazırlamaktan çekinmeyen, bütün yenilik ve değişme fikirlerine şuurlu bir şekilde karşı gelen ve her tedbiri, isyan, katil ve hattâ yangın ile karşılayan bu teşekkül, son zamanlarda devlet müessesesini bütün hürriyetlerinden mahrum etmişti.

* Cynisme (Fr.): Topluluk teâmüllerine aldırış etmeme.

53 Enver Ziya Karal, *Hâlet Efendi'nin Paris Elçiliği*, İstanbul 1940, s. 32-33.

54 bk. *Şânîzâde Tarihi*, IV, s. 174, 182.

** Épicurien: Daha çok yaşama sevincini benimseyen felsefi anlayış; zevkperest.

55 bk. Şehabeddin Tekindağ, "Hâlet Efendi", *İA*, V, s. 125.

Nihayet, Yunanlı âsilere karşı Mısır ordusunun yardımıyla kazanılan Misolonya zaferinin efkâr-ı umumiye üzerindeki tesirinden istifade edilerek ocak ilga edildi. Ve yerine asrî bir ordu kuruldu.

Bir bakıma göre sadece askerlik alanında bir değişiklik olan bu hareket, hakikatte bir asırdan beri memleket içinde yol alan bir fikrin, zaruretlerin ilcâsıyla yüksek sınıfta doğan, yine bu zaruretlerle beslenen bir zihniyetin ilk ve çok ehemmiyetli zaferiydi. Filhakika bundan sonraki Türkiye tarihi, biraz da yenilik ve garplılık fikrinin tarihidir.

Yazık ki imparatorluk, Yeniçerilerin ilgasını takip eden hadiselerde aynı dirayet ve kemâli gösteremedi. Rusya'ya 1828 muharebesini açmak fırsatını verdi ve Avrupa tarafından teklif edilen Mora muhtariyeti yerine, Yunan istiklâlini ve üstelik de Rumeli Türklüğünün mahvını intaç edecek olan cenup İslâvları hareketinin mukaddimesi mahiyetinde bir Sırbistan muhtariyetini kabule mecbur kaldı. Avusturya'nın müdahalesiyle zahiren kurtulan Eflâk ve Boğdan'ın vaziyeti gayri tabiî bir şekil aldı ve orada, bizimle ancak nisbî bir alâkası kalan ve aleyhimizdeki herhangi bir teşebbüse daima açık olan, düşman bir teşekkül meydana geldi. Bununla beraber Mahmud II'nin Vak'a-i Hayriye'den sonraki saltanat senelerinde, devlet bu mağlûbiyete ve onu takip eden bir yığın müşkülâta rağmen yenilik hareketinde yavaş, fakat emin surette devam eder ki, devrin asıl hayatî ehemmiyeti haiz olan tarafı buradadır.

1826 ile 1839 arasındaki kısa zaman içinde yapılan işlere bakılacak olursa belki vâzıh bir program görülemez; fakat hiç olmazsa devlet müessesesini Avrupalılaştırmaya gayret edildiği aşikârdır.

Selim III devrinin sonlarına doğru, âdeta bir nevi umumî anket hâlini alan, Avrupa teşkilâtına dair lâyiha veya sefaretnâmelerden, yabancı devlet sefirlerinden ve aramızda büyük miktarda yaşayan çoğu büyük ihtilâl serpintisi ecnebilerden öğrenilen şeyler yavaş yavaş tatbik mevkiine konmaya başlanır.

Bunların arasında yeni teşekkül eden ordunun ihtiyaçları başta gelecekti. Harbiye Mektebi açılır. Bu mektep, daha evvel açılıp bu devirde ıslah edilen Mühendishane ve 1839'da kat'î şeklini alan Mekteb-i Tıbbiye ile beraber, memlekete muhtaç olduğu müspet Avrupa bilgisini taşıyacaktır. Bu üç mektep, arkalarında seneden seneye teşekkül eden kütüphaneleri ile, bizzat mevcudiyetlerinin doğurduğu zaruretler ve ihtiyaçlar ile, dünyamızın değişmesine hizmet ederler. Orta tahsili temin için bir rüşdiye mektebi tesis edildiği gibi, Avrupa'ya tahsil için yüz elli kadar genç gönderilir. Buna Tıbbiye'de Fransızca tedrisatın kabulü, ecnebi hocaların ders vermesi gibi emrivakiler de ilâve edilirse, garplılaşma işine verilen ehemmiyetin derecesi anlaşılır.

Diğer taraftan Avrupa usulüyle tensik edilen ve giydirilen ordunun ihtiyaçlarını karşılamak üzere, bugün bir kısmını o devirden kalma binalar içinde gördüğümüz bazı fabrikalar tesis edilir.[56]

56 *Lûtfî Tarihi*, I, s. 255, 257; V, s. 118-114.

Devlet mekanizması yeni baştan kurulur. Salâhiyetleri faaliyet sahalarına inhisar eden mesul nâzırlıklar ihdâs edilir, devlet bürosu teşekkül eder.[57]

Mehmed Emin Rauf Paşa'nın başvekâlete tayini üzerine yazılan ferman bu hususta hükümdarın düşüncelerini çok sarih surette anlatır: "El-hâletü hâzihi tecdîd-i usûl ü kavânin ve icrâ-yı nizâmât-ı cedîde-i meyâmin-rehin münasebeti ile devlet-i aliyyemizin ekser mesâlihi nezâretlere münkasim olarak sadaretin bittabi işi kalmamış ise de yine cümle vükelânın reisi makamında birisi bulunmak üzere ba'dezîn sadaret nâmı 'başvekâlet' unvânına mübeddel olmak ve şu kadar ki bir memuriyet-i müstakile olamayup hidemât-ı cesîmeye memur vükelâdan vaktine ve icâbına göre her kangısına tensib olunursa ana ilâve sureti ile tevcih..."[58] Filhakika, başvekilin rolü hakkındaki düşüncenin yanlışlığından sarfınazar, bu artık Avrupa'da gördüğümüz tarzda kabine teşekkülünün başlangıcıdır.

Saray, Avrupa saraylarına göre tanzim edilir; mâbeyin müşirlikleri, mâbeyin kâtiplikleri, yâverlikler ihdâs edilir. Bâbıâli kalemleri ıslah edilerek yavaş yavaş bir nevi mektep hâline getirilir. 1830'da* *Takvîm-i Vekayî* tesis edilir. Bütün bunlara, bir nevi ilk tedrisat mecburiyeti kanununa benzeyen meşhur fermanın neşri, ecnebi memleketlerde daimî sefirler bulundurulmaya kat'iyetle devam edilmesi, mahdut bir sahaya inhisar etse bile ilk defa nüfus sayımı yapılması, muntazam posta teşkilâtına[59] başlanması, pasaport usulünün ihdâsı, ilk buharlı vapurun devletçe satın alınması gibi mühim başlangıçlar da ilâve edilmelidir. Bu saydığımız şeyler arasında kıyafetin değişmesi ile devlet müesseselerinin Avrupalıca yeniden kurulması bilhassa mühimdi. Bunlar cemiyetin manzarasını, yaşayış tarzını değiştiren, taklit tarzında olsa bile yeni bir zihniyetin ve yeni modaların hayata girmesi neticesini doğuran hareketlerdi. Böylece o zamana kadar çok dar bir sahada yapılması düşünülmüş düzenleme işi birdenbire cemiyetin hayatında geniş bir değişiklik hâline girer. Alaturka musikinin bile hoş görülmediği bir şehir içinde birdenbire ecnebi havaları çalarak geçit yapan askerî bandoya tesadüf edilmeye başlar. Büyük ihtilâl ordularında olduğu gibi trampet çalan küçük çocuklar bu bandonun başında yürür. Seyyah Mac-Farlane, hâtırâtında İstanbul sokaklarında gezerken duyduğu bir İtalyan parçasından nasıl şaşırdığını anlatır ve aynı bandodan kendi memleketi olan İskoçya havalarını da dinlediğini söyler. Daha 1812'de muâsır hayatın birçok hususiyetlerini ihtiva eden Beyoğlu'nda garp usulü lokanta, kahve ve oteller açılmaya başlar. Saraylarda, vezir ikametgâhlarında Avrupalı mobilya ve Avrupa eşyası belli başlı bir yer alır. Asırlarca işlene işlene tekâmül etmiş bir

57 Maliye, Ahkâm-ı Adliye, Hâriciye, Dâhiliye, Ticaret nâzırlıkları kurulur, Ahkâm-ı Adliye, Dârüşşûrâ-yı Askerî ve Umûr-ı Nâfia meclisleri teşkil olunur.

58 *Lûtfî Tarihi*, V, s. 113-114.

* 1831.

59 Muntazam posta teşkilâtı vücuda getirmeyi daha evvel Selim III'ün düşündüğünü Dallaway kaydetmektedir.

zevkle döşenmiş sofalar ve odalar yerine orta hâlli bir Avrupa burjuvasının ikametgâhını andıran belirsiz zevkli bir mobilya ve dekor ortasında, imparatorluğun bir asırdan beri peşinde koştuğu askerî ıslahatı temine muvaffak olan hükümdar, Avrupa saraylarını taklit eden birtakım yeni merasim ve hakikatte mazi ile mukayese edilirse, çok fakir bir debdebe içinde yaşamaya başlar.

Bittabi çoğu satıhta kalan bu yeniliklerin içinde halkın ve ricâlin hoşlanmadıkları birçok şeyler vardı. Resmî müesseselere hükümdarın askerî merasimle kendi resmini astırmış olması epey dedikodu çıkarmıştı. Fakat, Yeniçerilerin kanlı ilgasını gören İstanbul halkı artık bu gibi şeylere itiraz edecek halde değildi. Diğer taraftan Küçük Hüseyin Paşa'nın yetiştirmesi olan ve kısa valiliği esnasında, Mısır'da ilk defa Avrupa usulü asker yetiştirmeye teşebbüs eden Serasker Hüsrev Paşa, hükûmet merkezini çok sıkı bir elle tutuyordu. Bununla beraber, bilhassa siyasî meselelerin aldığı vahim şekil dolayısıyla, yapılan yenilikleri Hıristiyanlık âlemi karşısında bir nevi teslimiyet gibi telâkki eden ve asabiyeti artan halkı kuşkulandırmamak arzusu, hükûmeti zaman zaman ve bazı sahalarda fedakârlıklara mecbur etmiyor değildi. İşte bu sebepledir ki ordu inkılâbının ilk safhasında, yeni kurulan ordunun tâlim ve terbiyesi için muntazam bir ecnebi kadrosundan istifade edilememiş, hükûmet şurada burada eline geçen dağınık ecnebi unsurlarını kullanmayı tercih etmişti. Bunun neticesi olarak ordunun yetiştirilmesi işi hem gecikmiş, hem de oldukça sarp bir yola girmişti. Kıyafet değiştirilmesi hususunda da aynı şey olmuş, Avusturya'dan getirtilen elbise numuneleri hiç açılmadan resmî daire ambarlarında kalmıştı. Yeni ordu için bir müddet Mısır askerine benzer bir kıyafet kabul edilmiş, bizzat hükümdar bile Mısır zabitlerininkini andıran bir kıyafetle bir müddet dolaşmıştı. Bununla beraber bayram alaylarında ve dinî merasimde eski kıyafetle halkın karşısına çıkıyordu. Bu iki kıyafet yenilik yolundaki imparatorluğun hakikî simasını verir. Hakikatte o, yeni girmeye başladığı bu âleme doğru daimî bir tereddütle yürür. Bu tereddüdün en güzel misalini bir asırdan beri sağdan soldan tavsiye edilen ve müteaddit defalar vaz'ına kalkışılan karantina sisteminin tatbikinde 1826'dan sonra bile epeyce vakit geçirilmesi teşkil eder.

Kendisiyle beraber taazzuv etmiş bir müessesenin bu kadar kanlı bir şekilde ilgasından sonra, devlet kendisini birçok sahalarda, meselâ Abdülhamid I veya Mustafa III devirlerinden daha az serbest hissediyor gibiydi. Bunun sebebi de bu tenkilden sonra umumî hayatta şiddetli bir dindarlık hissinin başlamasıydı. Bizzat hükûmet, halkın teveccühünü kazanmak için bu hissi şiddetle körüklüyordu. Dinî meselelere dair emirnâmeler, hatlar, fermanlar, tenbihler, yenilik için çıkarılanlardan az değildi.

Mehmed Ali Paşa'nın Mısır'ın hususî vaziyet ve şartlarından istifade ederek az zamanda başardığı yenilikler, imparatorluğa tâbi bir Müslüman memleketinde muvaffak olmuş bir tecrübe sıfatıyla Mahmud II'ye ve etrafındakilere cesaret verici ve takviye edici bir örnek olmuştu. Fakat İstanbul,

Kahire değildi. Burada hükûmet halkın gözü önünde, az çok sokağın ve bir umumî efkârın murâkabesi altında yaşamak zorunda idi. Diğer taraftan Mısır'daki ayıklama burada olmamıştı. Elde bulunan bütün unsurlar eskiydi ve yeni gelen her şeyi çarçabuk temsil ediyor, umumî mozaikte sadece pitoresk* bir unsur hâline getiriyordu. Kenarı altın veya ipek işlemeli fes, Fransız kralının elbisesine benzeyen hükümdar elbisesi ve omuza atılan harmanînin altında eski zihniyet gibi kalıyordu Bununla beraber yine ortada birçok şeyler değişmişti. Âkif Paşa, İngiliz sefaret tercümanına "ministro'ca"** idâre-i kelâm etmekle iftihar ederken ve Bâbıâli mütercimi Hâlis Efendi yine aynı tercümana "Hukuk-ı âmme ve düvelden" bahsederken elbette ki çok uzaktan olsa bile yeni bir dünyanın penceresinden bakarak konuşuyorlardı; fakat mensup oldukları medeniyet ve onun zihniyetinden kurtulmuş değillerdi.

Mesele şu idi: İmparatorluk silâhını yenilemekte o kadar gecikmişti ki, şimdi bu yeni silâhı kullanabilmesi, ona intibak edebilmesi için, eskiyi en küçük zerresine kadar feda etmesi, atması lâzım idi. Halbuki eski, -yürüyen hayat karşısında son sözünü söylemesine rağmen- cemiyetin içinde, ruhlarda bütün unsurlarıyla çok derin surette hâkimdi. Bütün hayat onunla dolu idi. Canlı bir terkip olmayı çoktan bırakmış, fakat dağınık eczâsı, ayak bağları şeklinde her adıma engel oluyordu. O halde büyük ve cezrî bir iç düzen verme hareketi lâzım geliyordu. Buna ise siyasî hadiseler imkân ve fırsat bırakmıyordu. Yenilik ihtiyacının baş gösterdiği 1718'den beri kaybedilen bir asırlık müddet içinde, imparatorluğun muhtelif unsurları arasındaki bağlar bir daha eski bütünlüğe dönmeyecek şekilde gevşemiş, iktisadî hayat altüst olmuş, aslî unsurun nüfusu bazı mıntakalarda millî bir felâket teşkil edecek kadar azalmıştı. Diğer taraftan yine bu zaman zarfında, kendisini Avrupa teknik ve irfanıyla techiz etmiş olan Rusya kuvvetlenmişti. Ve ona güvenen gayrı millî unsurlar imparatorluğun dağılmasına açıktan açığa çalışıyorlardı. Mahmud II devri, "Memleketeyn" başta olmak üzere, Sırbistan ve Yunanistan'ın fiilen kaybedildiği devirdir. Hakikatte o zamanın ricâli kayıbın bu kadarla kalmayacağından, ayrılık hareketinin Bulgaristan'a da geçmesinden endişe ediyorlardı.[60] Mısır meselesi ile bu ayrılık hareketi devletin Türk olmayan Müslüman memleketlerine de sirayet etmişti. 1826'dan sonra ise menfaatlarını imparatorluğun dağılmasında gören yabancı siyasetler, yenilik ve kalkınma hareketlerine harpler ve siyasî buhranlarla mâni olmağa çalıştılar ve devlete iç işlerini rahatça tanzim edebilmek için zaman ve fırsat vermediler. Bütün müşküller karşısında imparatorluk, milletler arası muvazenede kendisine bir istinat noktası aramaya mecbur kaldı. Ardı arası kesilmeyen birtakım tâvizatla elde edilen bu müzâheretler ise, daima yeni ve müz'ic buhranlar doğuruyordu. Memleket içinde ecnebi

* Pittoresque (Fr.): Resim konusu olmaya elverişli.

** Bir nâzıra yakışacak şekilde.

60 İzzet Molla Lâyihası'na Âkif Paşa tarafından verilen cevaba Pertev Paşa'nın ilâve ettiği cümle, *Lûtfî Tarihi*, I, s. 405.

müdahalesi gittikçe artıyordu. Haddi zâtında alelâde bir polis vak'ası olan Çörçil [Churchill] hadisesinin alevleniş şekli bu müdahalenin nerelere kadar gidebileceğini gösterir.[61]

Yeniçeriliğin ilgasının büyük neticelerinden biri, devlet bünyesindeki muvazenenin yıkılması olmuştur. Filhakika ocağın ortadan kalkması ile beraber, onunla hükümdarlık makamı arasında bir nevi muvazene unsuru olarak rol sahibi olan ulema sınıfı da birdenbire ehemmiyetini kaybetmiş, bu suretle hükümdarlık müessesesi tek başına hâkim kalmıştı. Bunun imparatorluğun mukadderatı üzerinde oynadığı menfî neticeler zaman geçtikçe hissedilecektir.

Müspet neticesine gelince, devlet mekanizmasının yenileşmesine ortada ciddî engel kalmamasıdır.

1826'dan sonra yapılan hareketlere dikkat edilirse ortada bir programın mevcut olmadığı görülür. İlk hamleler hemen hemen el yordamıyla yapılmış gibidir. Fakat zaman geçip de hadiselerin terbiyesiyle yetişen bir nesil iş başına gelince, az çok muayyen hedefler belirmiştir.

1830'dan sonra harp tazminatı meselesi için Rusya'ya gönderilen Halil Paşa, İstanbul'a döner dönmez, "Devlet-i Aliyye'nin yaşaması için garbı taklit etmekten başka çaresi" olmadığını açıkça söylemişti. Daha sonraları ise Sâdık Rifat Paşa, Mustafa Reşid Paşa gibi Avrupa'da uzunca müddet kalmış olan devlet adamları daha sarih tekliflerde bulundular. Sâdık Rifat Paşa'nın Viyana'dan yazdıkları bir program mahiyetini hâiz eserlerdi.

Bu tesirler, siyasî hadiselerin de tazyikiyle devleti daha esaslı hareketlere sevkediyordu. Devrin sonuna doğru yenilik hareketinin aldığı ritm büsbütün değişti. Ve yavaş yavaş devlet bünyesini değiştirmeye doğru gitti. Bütün bu işlerde Mahmud II'nin hesabına kaydedilebilecek en esaslı tedbir, bir taraftan gençler arasında hakikaten uyanık fikirlileri bulup çıkarmaya çalışırken –hiç işe yaramayacaklar da çoktu–, diğer taraftan yeniyi hakikaten benimseyecek bir nesli yetiştirmek için Harbiye, Tıbbiye, Mühendishane mekteplerini, –devrin sonuna doğru Bahriye Mektebi'ni– tesis etmesi, yani imkân nisbetinde istikbali hazırlamaya çalışmasıdır.

Ancak bu suretledir ki hududu devlet teşkilâtından ileriye geçmeyen yenilikler, cemiyet hayatını idare eden zihniyete doğru genişlemek ve derinleşmek imkânını buldular. Ancak bu mektepler ve onlara benzer bazı tedbirler –Avrupa'ya talebe gönderilmesi, Bâbıâli Tercüme Odası'nın kurulması gibi– sayesinde, yenilik hareketi yavaş yavaş cemiyetin kendi malı olan şuurlu ve iradî bir hareket haline girdi. Yani hamle, cemiyetin içine nakledilmiş oldu ve kökleşti.

Filhakika, bundan sonra memleket içinde yapılacak mücadeleler, artık devlete ait herhangi bir ıslahat meselesinden ziyade, nesillerin rüyasını yapan fikirlerin ve yeni kıymetlerin etrafında olur. Daha ıslahatçı hükümdarın ölümü üzerine, onun yetiştirdiği ilk nesli iş başında ve onun başladığı

61 bk. Ahmed Hamdi Tanpınar, "Âkif Paşa", *İA*, I, s. 243 vd. ve mehazları.

şeyleri daha derin ve ihatalı bir berraklık ve kesinlik ile devam ettirir görürüz.

Mahmud II devlet müessesesini garplılaştırmaya çalışmıştı. Bu ilk nesil, bilhassa onun başladığını tamamlayacaktı. Filhakika nâzırlıkların ve az çok teşrîî mahiyeti bulunan memurlardan mürekkep meclis ve şûrâların kurulması gibi hareketlerin tam kıvamını alabilmesi için, devletin kendi esas umdelerini yeni baştan tanzim etmesi, tebaası ile arasındaki hukukî münasebetleri bu yeni umdelere göre ve eskisinden başka bir planda tespit eylemesi lâzımdı. İşte bunu gerçekleştirmek bu ilk nesle nasiboldu.

XIX. ASIRDA TÜRK EDEBİYATI

BİRİNCİ BÖLÜM

XIX. Asrın İlk Yarısında Türk Edebiyatı

I
Şiir

Divan şiiri

XIX. asrın ilk yarısında Türk şiirinin manzarası bir bakıma geçen asırlardan pek farklı değildir. Nedim'den sonra ârazı iyiden iyiye görülen, fakat başlangıcı daha evvele çıkan bir zevk bozulması ve dağılışı, ilhâmın umumiyetle küçük ve kelime, ifade oyunlarına dayanan buluşlardan öteye geçememesinden gelen bir yoksulluk, mesnevîlerde Nâbî'den beri çalışılan fakat bir türlü sırrı bulunamayan bir yerli icat arzusu, daha ziyade nesre ait hususiyetlerin artması, bu yarım asrın şiirinin de esas vasıflarıdır. Hamlesini yöneltecek, dağınık tecrübelerine düzen verecek ana fikirden mahrum olduğu için bayağılıktan öteye geçemeyen bir realizm ve yerlilik zevki,[62] daha ziyade değerlerin zayıflamasından gelen bir *sensualité** teşhiri, söyleyecek hiçbir şeyi olmayan insanların vakit geçirmek için konuşmasını andıran yârenlik edası, ilk göze çarpan şeylerdir. Ne halk ifadesine ve diline karşı gittikçe artan ilgi, ne nazîrecilik dolayısıyla sık sık eserlerine dönülen eski şairlerin tesirleri, ne de geçen asrın sonunda, yani Galib'in musammatlarla yapmaya çalıştığı geniş nefesli ve hamleli şiir tecrübesi ve yine onun tesiriyle hızını arttıran Mevlevî ve tasavvufî ilham bu çözülüş manzarasını değiştiremez. Sanki bütün pınarlar kurumuş ve insan çırılçıplaktır. Ve sanki insanın yerine aruz vezninin bizzat kendisi ortada dolaşıyor, halk ağzından ve hayattan topladığı ifadeler üzerine tek başına küçük, mânâsız oyunlarını yapıyordu.

Tekrar edelim ki bu hamlesiz *sensualisme*, bu yerlilik merakı, bu halk

62 Nedim'den ziyade Enderûnlu Fâzıl'a bağlanması doğru olur.

* Nefsine düşkünlük.

ağzından alınmış kelime veya ifade üzerinde ısrarla duruş ve onun etrafında küçük buluşlarla oyun, şiirimizde öteden beri mevcuttu. Mukaddimemizde sebepleri üzerinde o kadar ısrar ettiğimiz o çeşitli ve beraber gelişme, edebiyatımızda on altıncı asırdan on dokuzuncu asrın ortasına kadar tam mânâsıyla hakikaten yeni diyebileceğimiz hiçbir tarzın teessüsünü mümkün kılmaz. Kendisinden beş asır evvel teşekkül etmiş olan İran şiirinin mirasını bir asır içinde yüklenmesi, ona karşılık çıkan mahallî cereyanların kendilerini besleyecek bir fikir hareketinden mahrum bulunması, edebiyatımızın tâli'ini nasıl başından itibaren tayin etmiş bulunduğunu yukarıda gördük. Arkasında nesilden nesile değişen, hayatı ve insanı her an yeniden keşfe çalışan, büyük kökleri durmadan yoklayan, şüphesi imanı kadar yaratıcı bir kültürün yokluğu, şekillerin ve prensiplerin bir defa için ve geniş olarak kabul edilmiş olması, çoktan yıpranmış, yarı tasavvufî bir lügatin ve hayatla ilgisini kesmiş olmakla övünen bir duruşun –rindlik– mutlak hâkimiyeti ve umumî şeklinde hayatın hep aynı mihverlerin etrafında dönüp durması –Müslüman şark medeniyetinde insan değişmez, canlılığını kaybeden değerlerin etrafmda yavaş yavaş ufalır. Tanzimat'ın büyüklüğü burada, bu çemberi yıkmaktadır–, kendisini arayan diyemesek bile, kendisinden memnun olmayan ve değişmek isteyen insanın hamlelerini daima aynı boşluklara, mücadeleden vazgeçmiş, yorgun ve kötümser bir hikmetle duanın hemen yanı başında uçurumlarını açan küçük bir hazcılığa ve hayatı çok dışardan temâşâya çıkartıyordu.

Bununla beraber on altıncı, bilhassa on yedinci asırlarda ve bazı büyük on sekizinci asır şairlerinde –Nedim, Galib–, şiirimizin esas vasfı olan o yüksek artizana*, şairlerimizin kullandıkları itibarî dili son mükemmellik hadlerine vardırmak için sarfettikleri gayret sayesinde elde ettikleri zevk asaleti, teksif kudreti, plastik ve müzikal kıymetler bu boşluğu örtüyor, değişen ve daima mükemmele giden söyleyiş, hiç değişmeyeni ve tekrar edeni az çok örtüyordu.

İşte on dokuzuncu asrın ilk nesli diye tanıyacağımız şairlerde ve onları hemen takip edenlerde bilhassa dikkate çarpan, bu klasik diyebileceğimiz zevkin hiç olmazsa bazı şairlerde hemen hemen kaybolmasıdır. Vâkıa İzzet Molla'da, Vâsıf'ta, eserinin bütünü ile pek tanınmayan Âkif Paşa'da, yahut devrin ikinci derecede, hattâ hiç şöhretsiz şairlerinde rastlanan beş on güzel beyit ve mısra ile –velev Şeyhülislâm Yahya Efendi'nin mukaddimemizde o kadar üzerinde durduğumuz mısraı cinsinden olsun– bütün bir devri vasıflandırmak imkânsızdır. Hakikat şudur ki divan şiirinin bir bakıma göre asıl yaratıcı dehası olan ve asırlar boyunca bütün gelişmeyi etrafmda toplayan aruz mısra, Şeyh Galib ile Avni Bey arasında çok şaşırtıcı bir acemiliğe kendiliğinden düşer.

Bununla beraber iyi dikkat edilecek olursa pek az devir, bu yarım asır kadar gelecek ihtimallere açık ve onlarla zengindir. Sanki zorladığı bütün

* Artisanat (Fr.): Zanaat.

kapıları kendisine kapalı bulan insan, yavaş yavaş kendi içinde değişmenin imkânlarını aramaktadır. Bu her şeyden evvel, ne şekilde olursa olsun, ferdin doğuşudur. Yeni kazançlardan ziyade, eski bağların yıpranmasından, yer ve mahiyet değiştirmesinden gelen bu vâkıanın belli başlı ârazı, bir nevi huzursuzluğa benzeyen bir kötümserlik, geçen yarım asırda görülenden çok daha belirtili ve daha kuvvetli bir hissîlik ile, sanatın özünü ve ağırlık merkezini az çok yaşanan hayatta aramak ve kendisinden bahsetmek ihtiyacıdır. Öyle ki, küçük, düzensiz, hattâ devamsız çizgilerle olsa bile bir nevi romantizm hazırlanıyordu demek hiç de hatalı olmaz. Hakikat şudur ki bu elli yıl içinde cemiyetin geçirdiği buhran insanı serbest ve âdeta tâli'i ile baş başa bırakmıştı. Fert, tıpkı siyasette olduğu gibi cemiyet müeyyidelerini kendi içinde eski kuvvetiyle duymaz. Bu her bakımdan Kabakçı Mustafa İsyanı ile Nizip çöküntüsünün arasındaki devredir. Fakat Kabakçı İsyanı'ndan evvel Selim III devri ve on dokuz sene sonra da 1826 hareketi vardı. Nizip'in hemen peşinden ise Gülhane Hattı gelir. Bu demektir ki, eski terkip bir yandan çözülürken, öbür yandan yenisi hazırlanır. Şiir ve edebiyatta yeninin böyle hazırlanışı, siyasette olduğu kadar keskin çizgilerle görülmez. Sanat cemiyetin ifadesidir; büyük mânâsında onu uzaktan veya yakından daima takip eder, fakat her zaman aynı kıymetleri aksettirmediği gibi, aynı sarahatle de konuşmaz.

İlk dikkat edilecek şey, nevilerin arasındaki yer ve mahiyet değişmesidir ki, hakikatte değerlere ait bir yer değiştirme saymak çok mümkündür. Bir kelime ile ifade edilecek olursa, o zamana kadar eski şiirimizi idare eden "mutlak" hemen her sahada yıkılmıştır. Hiçbir devirde yetişme muhiti, hayat arızaları bu kısa zamanda olduğu kadar kültürün yerini almamıştır. Şair, hayat karşısındaki o gayri şahsî ve ağırbaşlı duruşunu –umumî, hattâ resmî manzara daima bu idi– birdenbire bırakır. Nükte birdenbire karikatüre kaçar. Acayip bir safdilânelik ifadeyi değiştirir. O zamana kadar daha ziyade bir nevi tecessüs ve maharet gösterme hevesiyle gidilen ve bir yığın mısra temrinlerine yol açan halk kaynakları –dil, hayat şekli, pitoresk– şiirin hemen hemen bütününü kaplar, hattâ daha ileri geçer. Vâsıf'ta olduğu gibi orta insanın çeşitli portrelerini çizer. Diğer taraftan hayat ve tâli' karşısında fertte, hiç de eskinin devamı olmayan yeni bir duruş peyda olur. Musikinin de yardımıyla hızını arttıran çok kuvvetli bir *sentimentalisme*, yavaş yavaş tâli' karşısında hiç de eskinin devamı olmayan yeni bir duruş ve davranış şekline girer.

Macera, biri çok hususî bir muhitin yetiştirmesi olan, öbürü klasik kültürün en sağlam tarafından –bilgi ve rasyonel çalışma– gelen iki insan arasındadır ve asıl dikkate değer tarafı her ikisinin de eski şiirin, dolayısıyla en gayri şahsî ve aynı zamanda çeşitli geliştirmelere imkân veren mürekkep bünyesi itibarıyla hayata en açık tarafı olan kaside şekli ve ona bağlı neviler üzerinde ameliyelerini yapmaları, sonunda onun mahiyetini değiştirmeleridir. Vasıf'ta kaside –ilerde göreceğimiz gibi– bağlı olduğu muhitten de teşvik gören bir nevi lâubali saray kroniği olmakla kalmaz, aynı zamanda ba-

zen çok hususî çalışma ve işlerin, bazen günlük hayatın lügati ile bir nevi hikâye malzemesini de içine alır. Âkif Paşa'nın "Adem Kasidesi"nde ise nevi, eskinin hiçbir hususiyetini terketmeden modern veya garplı poem mâhiyetini kazanır. Âkif Paşa, aynı ameliyeyi küçük mersiyesiyle, koşma şeklinde de yapacaktır. Fakat asıl mühim olanı –yine ileride göreceğimiz gibi– onun bu iki şiirde hayat ve ölüm karşısında –edebiyatımız için yeni olan– ferdî davranışıdır. Hakikat şudur ki, bu devirde insan kendi kendisiyle eskisinden farklı bir şekilde karşılaşır.

Bu itibarla İzzet Molla'nın Keşan yolculuğu esnasında arabasının aynasında kendisini görmesi ve tasvir etmesi herhangi bir buluştan çok ileri gider, bütün bir sembol olur.

Refîkim idi bir sühan-ver kişi
Bana mahrem olsun mu yâ her kişi

Müşâbih bana sûret ü sîreti
Hünerde hemen andırır İzzet'i
Uzun boylu, kösec cesîmü'l-vücûd
Cihanda adîli adîmü'l-vücûd

Edebiyatımızda ilk defa olarak şair bu kırık dökük mısralarda kendi kendisiyle baş başa kalır. Bu mısraların hakikî mânâsı, şairin, başlangıcını İran veya diğer Müslüman masallarının kahramanlarından alan bir duruşun mümessili olmaktan çıkması, artık Ferhad ve Mecnun'unkine benzemeyen çizgilerle, kendi eti ve kemiği ile, kendisi olarak yaşamak istemesidir. Vâkıa, hemen arkasından gelen beyit ile, yani arabanın ilk sarsıntısında şair bu hayali kaybeder. Realitenin aynası çarçabuk –"mir'at" gazelinde– "vahdet"in aynası olur. Fakat, bu hiçbir şey ifade etmez; çünkü insan bir kere kendisiyle karşılaşmıştır. Unutmayalım ki, Avrupalı resmin devletçe resmen kabul edildiği, yahut edileceği devredeyiz.

İzzet Molla'da devrin ikinci bir anahtarı daha vardır. O da nesre olan ihtiyaçtır. Keşan sergüzeştinde şair, yine bütün edebiyatımızda ilk defa olarak ve şüphesiz yaptığı işin ehemmiyetini bilmeden sırf oyun ve hüner göstermek için, birdenbire kalemine nesri denemesini teklif eder:

Gel ey hâme-i Nergisîü'l-beyân
Gül-i nesrin iki gözüm kıl ıyân
Yeter cevher-i nazm-ı deryâ-hurûş
Biraz nesr ile ol cevâhir-furûş
Verir tab'a bir şey çok olsa kelâl
Bulur yine iksîr ise ibtizâl
Ola derdin ise dahi nâ-kabûl
Feûlün feûlün feûlün feûl

Fuzûlî, Bâkî, Nedim gibi nesirle nazmın her ikisini de İzzet Molla'dan çok iyi kullanan şairlerin hiçbirinde görmediğimiz bu temenninin üzerinde ne kadar durulsa azdır. Şüphesiz, bu mısralara bakarak, İzzet Molla için Keşan hikâyesinin nesirle daha rahat ve daha iyi anlaşılacağını duymuştu diyemeyiz. Fakat yaşadığı devrin şiirinde daha ziyade nesrin unsurlarının kullanıldığını da inkâr edemeyiz. Filhakika bu devrin şiir mahsullerinin çoğu onun boşluğunu dolduruyor, yahut –daha iyisi– bir yığın sakatlık arasından tahta kafesi, üstündeki ağırlığa dayanamayan bir heykel taslağı gibi ona doğru çöküyordu. Bu yarım asırda şiirin macerasını, büyük bir tarafında nesrin, hattâ bizde mevcut olmayan nesir nevilerinin malı olan mevzuların vücuda getirdiğini ileride göreceğiz.

Vâsıf-ı Enderûnî

Vâsıf'ta[63] Nedim tesiri, âdeta şahsiyetin hareket noktasıdır. Kimi taklit ederse etsin, hangi şiir nev'inde yazarsa yazsın, eserin gelişme tarzında, hayata bakışında, dil karşısındaki duruşunda daima ona bağlı bir taraf vardır. Hattâ az çok ustalıkla yazdığı Nef'î nazîresi kasidelerinde bile hitabettiği insanla ve konusu ile kurduğu münasebet, ister istemez bu tesirle değişir. Nef'î'nin insanı daima "müteâl" hadlerin arasında gören o sıkı nizamlı *monumental*'i* çok defa onda bir hasbıhâl şekline girer. Zaten kasidelerinin mühim bir kısmı doğrudan doğruya Nedim'den gelir. Selim III'e yazdığı Ramazaniye'nin nesibi, Nedim'in Ramazaniye'sinin başka planda gelişmesi, yani muayyen şahıslı bir hikâyeye gitmesidir. Mahmud II için yazdığı "Kasîde-i Remhiye"** de –belki en orijinal kasidesi– Enderûn'a ait gündelik bir hadisenin çok sarahatli bir hikâyesi olmak itibarıyla az çok oraya bağlanır. Gazellerinin birçoğu ve şarkıları ise doğrudan doğruya Nedim'in getirdiği bazı hususiyetlerin kendi mizacına ve yetişme tarzına göre gelişmesinden ibarettir. Bu yakınlık bir tesadüf değildir; Vâsıf'ın şahsiyetinde çok esaslı bazı hususîlikler onu besler. Bunun başında onun da ilhamı ile İstanbullu olması gelir. Vâsıf da Nedim gibi, zekâsı, neşesi, tecessüsleri, konuştuğu dile kadar sanatının birçok unsurlarıyla şehir çocuğudur. Divanında İstanbul giyim-kuşamı, İstanbul ağzı, İstanbul mesîreleri ve bilhassa Boğaziçi mühim bir yer tutar. En güzel, geleneğe en uygun ve bugüne en fazla hitabeden mısraları bu zevke bağlıdır.

63 Enderûnî Osman Vâsıf Bey, tahsilini Enderûn'da yapmıştır. Selim III devrinden itibaren, hünkâr baş lalası, peşkir ağası, anahtar ağası, kiler ağası gibi oldukça yüksek saray hizmetlerinde bulunduktan sonra, kendi isteğiyle sarayı terkederek 1818'de Hâcegân sınıfına geçti ve Bolayır'da Şehzâde Süleyman vakfı tevliyetine tayin olundu. 1824'te İstanbul'da öldü. Sadrazam eski Belgrad muhafızı Bostancıbaşı Halil Ağa'nın kardeşinin kızının oğlu idi. Divanı 1841'de Mısır'da Bulak ve yine o yıl İstanbul'da Takvim-i Vekayî matbaalarında basılmıştır.
Âbidevî.

** "Kasîde-i Rumhiyye"

Bahrın bu şeb emvâc-ı safâ aştı boyundan
Vâsıf binelim kayığa İstinye koyundan
Sâgar çekerek zevk ile Kandilli suyundan
Göksû'ya gel ey çeşm-i kebûd âlem-i âb et

derken İstanbul hayatının mühim bir tarafıyla beraber Nedim'i de bulur. Fakat Vâsıf, hareket noktalarını çabuk kaybeder. O, bulduklarını devam ettiremeyen adamdır. Zaten parça parça bulur. Aynı şarkıda bu üstün söyleyişe yaklaşan tek bir mısra bulamazsınız. Kurduğu hadlerde hiçbir suretle uzun zaman kalamaz. Hattâ kendisini çok defa alelâdede harcamaktan hoşlanır. Mahmud II için söylediği bir başka şarkısında oldukça yeni bir buluş olan, yahut hatırlatılan musiki eserinin tesiriyle öyle görünen:

Senin zevkin için meşk eylemiş bülbül Nevâ-kâr'ı

mısraını o kadar şahsiyetsiz mısralarla çerçeveler ki, şiir unsuru kendiliğinden kaybolur. Fakat buna rağmen bu mısra ile musikimizin bir şaheserinden, şiirinde ilk defa –velev benzetme yolu ile olsun– adını anarak bahseden, musiki etrafında bütün şiir tarihimiz boyunca yapılan bir yığın mücerret temrini ilk defa müşahhasa nakleden odur. Bu cinsten dikkatlere, aynı süreksizlik ve çabuk kaybetmelerle Vâsıf'ta sık sık tesadüf edilir.

Giderken yalıya ikimiz üç çifte piyâdeyle
Sana sık sık bakıp zor ile gönlüm mübtelâ kıldım

beyti şüphesiz ki şiirimizde, hattâ bütün edebiyatımızda aşk üzerine söylenmiş sözlerin en orijinalidir. Çünkü bu artık, ne Vahdet-i vücud felsefesinin ilâhî aşkı, ne de ona yol açan ve daima evvelden nasip mecazî aşk, ne de an'anenin ve örfün kabul ettiği o birdenbire yıldırım gibi başlayan aşktır. Hattâ Vâsıf'ın kendisinin –yani eski şiirimizin– uçarı çapkınlığı dahi değildir. Burada onlardan çok başka, insanı tanımakta onlardan ileri giden, belki de yeni bir insanı haber veren bir aşk romanının başlangıcı ve bütün bir psikoloji dikkati vardır. Filhakika bu iki mısraı genişletin, derinleştirin, iki taraflı bir konuşma hâline getirin, kendiliğinden Stendhal'in *De l'Amour*'u çıkar. Fakat Vâsıf'ın daima gelişigüzelde kalan ilhamı bu başlangıca hiçbir şey ilâve edemez.

Yukarıda Vâsıf'ın Nedim'den hareket ettiğini söyledik. Fakat aralarında mühim bir fark vardır. Nedim, dehasından sarfınazar, klasik medrese tahsili görmüş, aruzun sırları gibi eski kültürün bütününe sahip, sanatını yaşanan hayattan ve yaşayan dilden olduğu kadar, bu kültürün kaynaklarından da besleyen bir şairdir. Şiire getirdiği yenilik, asırlarca süren dağınık tecrübelerin zaferidir. Mukaddimemizde onun hayatla insan arasında kültürün ve an'anenin yığdığı şeyleri nasıl araladığını, yahut sesinin onların arasından ve onları benimseyerek nasıl olduğu gibi konuştu-

günu gördük. Vâsıf'ta bu kültür, bu zevk ve bu tasarruf yoktur. O, Enderûn'da, bu müessesenin de diğerleri gibi az çok değiştiği bir zamanda ve kültürün hayattaki yerini şehre terkettiği bir devirde yetişmişti. Tahsili hakkında hiçbir şey bilmiyoruz. Fakat büyük kaynaklara kadar gitmediği, bazı başlangıçlarda kaldığında şüphe edilemez. Divanında her şey onun sadece yerli tesirlerle yetiştiğini gösterir. Vâsıf, eski şiirin lügatine ve sanat kaidelerine ancak dış tarafından hâkimdir. Ustalığı mısraın içine, kelimeden ötesine geçmez. Onda öbür şairlerimizde rastlanan mazmunları aramamalıdır. Diğer taraftan şiirimizin mühim bir kısmını yapan tasavvufla da alâkası meçhuldür. Belki Vâsıf, *Mesnevî*'yi okuyacak kadar Farsça bilirdi ve belki de bu belli başlı eseri ders olarak da okumuştu. Fakat bu bilginin tesirini şiirinde aramak beyhudedir. Divanında Mevlevîliğe intisabına dair bazı emareler vardır; hattâ bir iki yerinde kendisini "derviş Vâsıf" diye takdim eder. Fakat burada kalır. Ruh hâletlerinde bu intisabın tesiri yoktur. Buna mukabil eski terbiyenin mühim iki unsuru olan güzel yazı ve musiki ile meşgul olduğunu, cirit ve ok atma gibi sporları çok iyi tanıdığını eseri bize gösterir. Bunlar bütün eski hayatımızda olduğu gibi, Enderûn terbiyesinin de esaslı unsurları idi. Bir kelime ile o, eski terbiyenin yetiştirdiği orta seviye adamıdır. Ve bu orta seviye adamı Enderûn'da, yani beraber yaşayan, beraber eğlenen bir erkek kalabalığı içinde yetişmiş ve hattâ uzun zaman orada kalmıştır. Fantezisi, hür mizacı –cemiyet müeyyidelerine ve yüksek kültüre karşı–, halk modalarına kendisini teslim edişi hep bunu gösterir. Vâsıf'ın bazı kasidelerine ve tarihlerine, bilhassa Selim III devrinde yazdıklarına bakılırsa bu Enderûn mahremiyetinin ne olduğu iyice görülebilir. Bu eserlerin çoğunda Vâsıf, efendisini övmek kadar eğlendirmeyi de düşünen emektar "daire adamı"nın, az çok yüksek rütbeli "saray hizmetkârı"nın ağzıyla konuşur. Sanki günlük hizmette kullanılan dil, zaman zaman aksayan ve sırasına göre şahsî fantezi ile cünbüş kazanan bir aruzda ancak değişir. Bu, evin adamı sıfatıyla konuşma, ondan gelen lâubali ve samimi eda, Vâsıf'ın bazı dinî ilticalarına, na'tlerine kadar uzanır.[64]

Bütün bu saydığımız hususiyetler Vâsıf'a, çok defa muhatabı ile sanatın hudutlarını az çok aşan bir münasebet kurmasını temin eder. Filhakika bu eser her şeyden evvel bir zevk çözülüşünün vesikasıdır. Bayağılıktan dahi çekinmeyen mizacı, kanatsız, fakat hakikaten mevcut realizmi, küçük aşk nâmelerine benzeyen gazeller ve şarkılarla yaşanan hayata durmadan dönüşü, bize daima yapmaktan ziyade bozmak, bir seviyeyi düşürmekle elde edilen neticeler hissini verir. Sevimliliği de buradan gelir. O, kültürün yükünü aralamış değil, üzerinden atmış adamdır. Ve bunun için yenidir. Fakat aldanmamalı; bu yenilik doğrudan doğruya şiirin yeniliği değildir.

64 Meselâ bir na'tinden aldığımız şu beyitte olduğu gibi:
Ümîd-i mağfiretle dergeh-i ihsânına geldim
Günâhım yüklenip mânend-i merkeb yâ Resûlallah

Filhakika Vâsıf'ın pitoresk aşkı, halk ifadesine ve halk hayatına merakı, halk tiplerini yakalamaya çalışması, gündelik hayatın ve duyguların üzerinde ısrarla durması, ister istemez onun şiirini mahiyetinin dışına çıkarır, onu, eseri bir türlü doğamayan bir örf romanının ve bir halk tiyatrosunun, şiirin tabiî çerçevesini iyiden iyiye zorlayan, hattâ onun dışında yeni bir nevi görünen, yarıda kalmış mahsülleri hâline getirir. Mukaddimemizde gördüğümüz gibi Vâsıf bu işte tek değildi; bu temayül şiirimizin an'anesinde öteden beri mevcuttu. Eski şiirimiz, değişen bir fikir, yeni bir insan ve dünya görüşü ile varamadığı bir merhaleye, marifet ve hünerle, gündelik hayatın kendisine mahsus lügatini şiirin bünyesine sokmaya çalışmakla varmak istiyordu. Vâsıf, bu hususî lügati muayyen sahalarda –çok sarih bir şekilde olmasa bile– en fazla tanıyan ve seven adamdır. Devrinin binicilik, cirit, ok atma tabirlerini onun kadar kullanan yoktur. Fakat asıl merakı halk ifadesidir. Buna kadın ve erkek kıyafetinin modalarını da ilâve etmek gerekir. Pek az şiir günlük hayata bu kadar ısrarla bakar. İşte bu malzeme bolluğudur ki dediğimiz değişikliği vücuda getirir. Bu yüzden, bir taraftan nesir kendiliğinden bu sanat için en iyi ifade vasıtası olur, diğer taraftan da şiir kendinden gayrı nevilerin sahasına girer. Bir sanat eserinin tâli'i daima malzemesine bağlıdır; dil ise bu malzemenin en sarih şekilde konuşanı, yani kendi hususiyetlerini esere en fazla ve aşikâr şekilde geçirenidir.

Bunun en güzel misalini Mr. Gibb'in o kadar beğendiği mahalle karısı ile kızının konuşmasında buluruz. Bir Enderûn alayından, hattâ "zenne" taklidinden doğduğuna hiç şüphe etmediğimiz bu iki manzumeye diyalog nevinin istediği şart ve hürriyetleri verin, meydana bütün hususiyetleriyle bir halk tiyatrosu çıkar. Filhakika Vâsıf bu çok sevimli ana-kız anlaşmazlığı etrafında bütün bir terbiye ve muhit unsurunu kendi ağızlarından almak şartıyla toplamıştır. Mahalle ve bir sınıfa mahsus bütün bir terbiye ve hayat ufuksuzluğu, hulâsa her şey bu iki manzumede vardır. Bu, daha o devirden çekirdek hâlinde Hüseyin Rahmi'dir. Unutmayalım ki Selim III devrinde sarayda Karagöz, belki bir nevi Ortaoyunu rağbette idi. Taklit ise, meddah hikâyelerinden sarfınazar, hususî toplulukların daima kendi kendine icadettikleri bir eğlencedir. Kaldı ki, *Letâif-i Rivâyât-ı Enderûn* bize sarayda taklidin ne kadar mühim bir yer tuttuğunu gösterir.

Fakat bu yarıda kalmış diyalog, Vâsıf'ın eserinde bir istisna değildir. Filhakika bunlarda yaptığı değerlere yer değiştirtme ameliyesini o, münferit beyitlerde, birçok tehzil gazellerinde, musammatlarında başka başka şekillerde –daima halkın ağzından alınmış ifadelerden hareket etmek şartıyla– tekrarlar. Hakikatte, farkında olsun olmasın o çok defa gelenekle karşı karşıyadır. *Parodie**, şahsiyetinin vasıflarından biridir, hiç olmazsa eserinin elde bulunan kısmında böyle görünür. Filhakika:

* Tehzil; ciddî bir konuyu gülünç hâle getirme.

Niye karıştı benim sohbetime ol zibidi

.....

Bâde-nûş ol, taze sev, nargûle iç, enfiye çek

Eğer var ise meylin hânıkah-ı bezm-i rindâne
Kudûmunla müşerref kıl buyur lâkin pedersizce

cinsinden mısra ve beyitler:

Kani ey mâh geçen şeb Yeniköy'den beride
Bir kayıkta iki büt var idi bizden geride
O vesîleyle söz açtım sana geldi yeri de
Yazmış idim o sözü kalmış öbür anteride
Va'diniz bûse mi vuslat mı unuttum neyidi

gibi kıt'alar ve doğrudan doğruya şiirin değerler cetveli üzerinde oynayan eserlerdir. Bunlarda biz asıl şiirden olduğu kadar, eski şairlerde mutat olan şakanın dahi dışına çıkarız. Burada doğrudan doğruya şiirin esas unsurlarından biri olan duygular üzerinde yapılan bir ameliye, yani öteden beri kabul edilmiş olan şairin dünyasına hücum vardır. İşte bir taraftan şiir diline günlük hayatı ve sokağı ısrarla sokması, diğer taraftan şiirin, biraz da onun tabiî bir neticesi olarak değerler üzerinde böyle serbestçe oynaması Vâsıf'ı edebiyatımızda çok hususî bir aksülamelin adamı yapar. Filhakika onun eseri, yorulmuş, kendi unsurları ve mirasları içinde kendisini yenilemek imkânından mahrum bir geleneğin istifaya benzer ifadeleriyle doludur. Asıl, şâir Vâsıf:

Ne emel kaldı derûnumda ne sevdâ-yı mecâz

derken biraz da bu yorgunluk duygusunu anlatır.[65]

Eserinin bütününü değilse bile bir kısmını ölümünden evvel yakacak[66] kadar dindar olan, divanında en pişman ilticalara yer veren, umumî bir bakışla her hususta an'anenin devamı gibi görünen bir şairin ağzında bu itirafın, –yaratılışına ait bir kısırlık, muhayyile ve icat noksanı ve erken tükeniş gibi birtakım hususiyetlerin tesirini kabul etsek bile– zannımızdan fazla mânâlı olduğunu bir daha tekrar edelim. Vâsıf'ın eseri bir taraftan bu mısra ile eskiyi kaparken, öbür yandan da kendi başına devamı imkânsız olan bir yeninin yolunu açmaya çalışır.

65 Meşhur muhammesindeki:
Elemin an-asıl âlemde emeldir aslı
mısraı da aynı hisse bağlanabilir.

66 Bunu İzzet Molla'nın Vâsıf için yazdığı mezar taşı kitâbesindeki:
Mîr-i Vâsıf dem-i fevtinden olunca âgâh
Yaktı âsârını da cân-ı ehibbâ gibi âh
beytinden öğreniyoruz.

Nâmık Kemal, *Tahrîb-i Harâbât*'ta[67] eski şiirden bahsederken Vâsıf'ın şiirimize getirmek istediği yenilikler hakkında: "O da kendi kendine ve zamanının şîve-i tekellümüne mutâbık surette bir vâdi açmak istemiş, efâil ve tefâil belâsıyla muvaffak olamamış. Vehbî değil, İbn-i Kemal olsaydı, yine Nâbî yolunda bir şâir olmasında ihtimal yok idi. Çünkü Nâbî sırf Acem mukallidliğini, Vâsıf ise, yalnız İstanbul Türkçesi şivesinde şiir söylemeği iltizam etmişler. Bu hâle göre Vâsıf, eğer temâyülât-ı mûcidânesini evzân-ı Acem yerine parmak hesabını iltizam derecesine götürebileydi, milletimizde meşhur ve muktedir bir şâir olurdu" der. Bizden çok evvel Mr. Gibb'in[68] ve Profesör Fuad Köprülü'nün[69] dikkatini çeken bu mütalâa ilk bakışta haklı görülebilir. Çünkü Vâsıf hakikaten halktan alınmış sade bir dil unsurunu şiire getirmişti. Fakat bu dil unsurunu kullanış şekli ve bizzat bu unsurun kendisi üzerinde dikkatle düşünülürse, meselenin sadece bir vezin meselesi olmadığı meydana çıkar. Vâsıf yeni bir estetiğin peşinden koşmuyordu. Nef'î, nasıl klasik İran şiirinin ahenginden ve kelimesinden hareket etmişse, Vâsıf da şehirli ifadesinden hareket ediyor, onunla nükte veya mazmuna gidiyordu. Eseri, kat'î çerçevelerinden bir türlü çıkamayan bir geleneğin, etrafında teşekkül ettiği "mutlak"ı kaybetmesinden doğan bir buhranın ifadesidir. O her şeyden evvel, devrinin malı olan bir zevk çözülüşüdür. Vâsıf, bu çözülüşü –tekrar edelim– şiirimizde öteden beri mevcut olan halk ifadeleri etrafında hayaller ve oyunlar yapmak modasının üzerinde fazla ısrar etmek suretiyle en ileri hadlerine götürmüştür. Vâsıf'ta şiirin enfüsîliği hemen bir iki mısrada tükenir ve onun yerini reel hayat –tabiî şairin erişebildiği nisbette– yani sadece bir dil malzemesi olarak alır. Bütün bunlar düşünülürse Vâsıf'ı kendi ölçülerine eriştirecek şeyin hece vezni[70] olmadığı, belki nesir, yahut daha sarih olmak için, bizde mevcut olmayan nesir nevileri olduğu anlaşılır. Ancak o sayede Vâsıf, dağınık malzemesi ile eserini kaplayan şehirli hayatına sanattaki hakikî şeklini verebilirdi. Nitekim yenilik devirlerinin müteredditve kıvamsız hareketlerine yaptığı ufak tefek tesirlerden sarfınazar edilirse, bir örf romanının teşekkülüne kadar onun sesi cevapsız kalmıştır. Buna mukabil, kendisinden biraz sonra, Vâsıf'ta azamî haddini bulan bu zevk çözülüşüne karşı aksülamel başlamış ve tekrar XVII. asır modalarına dönen şiirimiz, daha evvel hiçbir suretle erişemediği, klasik denecek kadar düzgün bir dil ve şekil mükemmelliği ile ve hakikaten şahane edalarla asıl bütün temi olan tasavvufî ilhama –yazık ki hayatın büsbütün başka mecrâlara girdiği ve insanın az çok değiştiği bir devirde– sarılmıştır.

67 *Tahrîb-i Harâbât*, İstanbul 1303, s. 97-98.

68 [A] *History of Ottoman Poetry*, IV, s. 281 vd.

69 *Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri*, İstanbul 1928, s. 39, not 2; *Divan Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul 1934, s. 646.

70 Vâsıf aruzla da bu neticeyi zaman zaman elde ediyordu. Bir musammatında yine halk ağzından, belki de bir halk türküsünden aldığı şu mısrada olduğu gibi:

Kangı derdim söyleyim dağlarca derdim var benim

Keçecizâde İzzet Molla'nın hayatı[71] için devrinin en dikkate değer romanıdır, denebilir. Selim III devrinin muhteris, sözünü sakınmaz ve talihsiz kazaskeri Salih Efendi'nin oğlu, bu romana, mesut şekilde bitişi bir operet entrikasını andıran bir intihar teşebbüsü ile başlar ve sonunda, henüz genç denecek yaşta menfâda ölümü ile hakikî bir trajedide onu bitirir. Bu ikisinin ortasında, zarif, nüktedan, bazen en tehlikeli vaziyetlerde bile sözünü esirgemeyecek kadar cesur, tali'in ihanetlerini tevekkülle karşılamasını bilen, sırasına göre birinci safta ikbalde, bazen de ölümü bizzat padişah tarafından istenecek derecede gözden düşmüş bir devlet adamının hayatı ve bu hayatı ters bir tali gibi idare eden ihtiyatsız ve fevrî heyecanı vardır. Ailesi itibarıyla, ilmî ve siyasî bir muhitte yetişti. Zekâsı, bazen en tehlikeli cesaretten bir nevi sinizme kadar giden zarafeti, şahsî meziyetleri, kararsız tâli'inin kendisi için açtığı ikbal imkânlarını kolaylaştırdı. Hâlet Efendi'nin dostluğu ile başlayan ikbali, onun idamı üzerine belki de sadece eski gözdeyle fazla dost olduğu için bir müddet karardı, Keşan'a nefyedildi.[72] Dostlarının yardımıyla affedildikten biraz sonra bu ikbal, Mahmud II'nin teveccühüyle

71 Kazasker Keçecizâde Salih Efendi'nin oğlu İzzet Molla 1785'te İstanbul'da doğar. Babasının erken ölümü üzerine, zaruret içinde medrese tahsilini bitirir. 1797'de müderrislik ruûsunu alır, Hâlet Efendi'ye intisab eder ve himayesini görür. 1809'da Bursa'ya müfettiş, 1820'de Galata Kadısı olur. 1822'de Hâlet Efendi vak'ası üzerine Keşan'a nefyedilir, 1823'te affedilerek İstanbul'a döner. 1825'te Mekke Kadılığı verilir, 1826'da İstanbul pâyesini alır ve Haremeyn müfettişi olur. 1827'de eyaletlerin tevzî defterini teftiş vazifesine -mahallî idare masrafları için halktan alınan paraların defteridir- Mahmud II tarafından gösterilen iki namzet arasından sadaretçe seçilir. 1828'de yukarıda bahsettiğimiz lâyihayı defterdar kesedarı Râsim Efendi ile beraber yazıp hükümdara takdim etmesi üzerine (Lûtfî Efendi'ye göre Râmi kışlasında ve bir mâbeyinci vasıtasıyla), Sivas'a nefyedilir. Râsim Efendi de Rodos'a nefyedilmişti. 1829'da orada ölür. Rivayete göre İzzet Molla gençliğinde, parasızlık yüzünden çok sıkıntıda olduğu bir gün, intihar etmek niyetiyle Göksu'ya giderken, kayıkla meşhur lügat sahibi Hançerli Bey'in yalısı önünden geçiyormuş. Pencere önünde oturan Hançerli Bey bu genç molladan bir müşkülünü halletmesini rica etmiş. Dost olmuşlar ve onun delâleti ile Hâlet Eendi ile tanışmış. Eserleri: İlk divanı olan *Bahâr-ı Efkâr*, 1839'da Bulak'ta; muhtevâsınm bir kısmını birinci divanında görmek mümkün olan *Hazân-ı Âsâr* da 1841'de Matbaa-i Âmire'de, *Gülşen-i Aşk* 1848'de İstanbul'da, *Mihnet-i Keşan* 1852'de yine İstanbul'da Cerîde-i Havâdis Matbaası'nda basılmıştır. Bunlardan başka, *Devhatü'l-mehâmid fi tercemeti'l-vâlid* adlı, babasının tercüme-i hâli ile, birisi devrin modası üzere nizâm-ı devlete ait olan iki lâyihası vardır. Nefyine sebep olan sonuncu lâyihayı *Lûtfî Tarihi*'nin ilk cildinde görmek mümkündür (Muhtelif menbalar arasında bk, İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, s. 723-746).

72 İzzet Molla *Mihnet-i Keşan*'da, bu nefye sebep olan hadiseyi İbnülemin Mahmud Kemal'in aldığı aşağıdaki mısralarla anlatır:

Nakl edip gördüğümüz zilleti İzzet Bey'den
Ba'zı ihvân dediler ni'mete etti küfrân
Eyledim Hâlet Efendi'ye duâ nefyinde
Gayret-i ni'meti terk et dedi ebnâ-yı zamân
Medh ü zem eylemeden kurtulayım kullarını
Bana bi-vâsıta kıl rızkımı yâ Rab ihsân

Son iki mısra, eski imparatorluk içinde münevverin hakikî vaziyetini gösteren sahih vesikalardan biridir.

arttı.[73] Haremeyn pâyesi ile Mekke kadısı oldu, mühim devlet işlerine iştirak etti; 1826'dan sonra hükümdarın bizzat iltifatına mazhar oldu. Fakat ihtiyatsızlık İzzet Molla'da bir nevi aile mirası gibiydi. 1828 muharebesi esnâsında, harp ilânından evvelki meşveret meclisinde, kendisinin de bizzat bulunarak herkesle beraber kabul ettiği kararlara sonradan itiraz yolunda yazdığı lâyiha yüzünden bu ikbal bir anda yıkılmakla kalmadı; belki ölümünü de tâcil etti. İzzet Molla, yaşadığı devri dolduran insanlardandır. Mizah ve hicvi, zamanının hadiselerini ve şahsiyetlerini bazen en umulmadık tarafından aydınlatır, felâketine sebep olan lâyiha ise, bu çehreye büsbütün başka çizgiler ilâve eder.[74]

İzzet Molla'nın eserini birinci derecede şahsî bulmak ve onu şiirimizde bir çığır sahibi addetmek, yahut tam bir mükemmeliyete erişmiş saymak mümkün değildir. XVIII. asrın sonlarına doğru şiirimize büsbütün hâkim olan *éclectique** zevkin bütün hususiyetleri onda vardır; ayrıca Şeyh Galib'den gelen ince hayaller zevki, devrin öteki şairlerinde tesadüf ettiğimiz diğer çizgilerle beraber bu esere hâkimdir. Başta Nef'î ve Şeyh Galib olmak üzere, Nâbî, Nedim, Sâbit, Nâilî ve daha evvelki şairler bu ilhamı zaman zaman idare ederler. Nef'î'nin eseri onun için bir nevi mektep olmuştur. Kasidelerinin hemen çoğu ona nazîredir; ayrıca bu manzumeleri idare ediş tarzında, hayallerin tertibinde, mısraı yapışında bu tesir açıkça görülür. İz-

73 İzzet Molla'nın Hâlet Efendi vasıtasıyla Mahmud II'nin meclisine girdiği, nedimlik derecesinde ona intisab ettiği, hattâ beraberce işret ettikleri öteden beri rivayet edilmektedir. Hakikat ise bundan çok uzaktır. İzzet Molla, *Hazân-ı Âsâr*'ındaki "rü'yâ" manzumelerinde ("Sebeb-i Nakl-i Rü'yâ", "Zuhûr-ı Rü'yâ", "Âmeden-i Mâh-ı Sıyâm" adlı küçük mesnevî tarzında şiirler) padişahla ilk karşılaşmasını uzun uzadıya anlatır. Bu manzumelere göre Molla, 1239 [1823] senesinde, yani Vak'a-i Hayriye'den evvel, fakat Hâlet Efendi'nin âkıbetinden epeyce sonra, bir gece rüyasında, bir camide Mahmud II ile karşılaşır. Hükümdar kendisine bir fıkra anlatarak "henüz şahsen seninle tanışmadım ama, şiirlerin ile aramızda ünsiyet vardır" diye iltifat eder. Aradan iki sene geçtikten sonra, 1242 [1827] senesi Ramazanında Ayasofya Camii'nde İzzet Molla, arkadaşı Abdülhak Molla ile beraber gezinirken hükümdar oraya gelir ve tıpkı rüyasında olduğu gibi kendisine iltifat eder; bu suretle rüyasının aynen çıkmasını padişahın kerametine atfeden şair de orta halli birkaç beyitle efendisini tekrar metheder. Bu kadar sarahat karşısında İzzet Molla'nın padişahla olan münasebetini Hâlet Efendi zamanına çıkartmak mümkün olamayacağı aşikârdır. Diğer taraftan 1242'den itibaren başlayan bu münasebet de hiçbir zaman bu hususiaki rivayet ve fıkraların göstermek istediği dereceyi almamış, hattâ kendisini öven ve devrini teganni eden bir şaire, bir hükümdarın göstereceği teveccühün derecesini aşmamıştır. Hayatından bahsetmesini pek seven İzzet Molla'da daha evvel, hükümdarla karşı karşıya geldiğini gösterecek başka bir şey yoktur; yalnız yine aynı divanda ve bu tarihten biraz sonra çok muhtemel olan ikinci bir iltifatın aksi vardır. Bu takdirde Vâsıf ile kendisinin evsiz olduklarını, karınca ve fil tezatlarıyla "Süleymân-ı zamân"a (yani hükümdara) anlatan meşhur kıt'anın, eğer Mahmud II'ye takdim edilmiş ise, sarayda vazifesi bulunan Vâsıf vasıtasıyla takdim edildiğine, yahut da hakikaten Süleyman adlı bir başka kimseye hitaben yazıldığına inanmak lâzım geliyor.

74 Lûtfî Efendi'nin bu meseleden bahsederken: "Her ne kadar meclis-i meşverette muharebe tarafı ekseriyetle tasdik olunmuş ise de erbâb-ı meclisten Hekimbaşı Behçet Efendi ile ricâlden bâzıları ve hususile Keçecizâde İzzet Molla derûnî muhalefette bulunmuşlar" (*Tarih*, I, s. 293) demesi, İzzet Molla'nın bu lâyihayı yazarken, harbe muhalif bir saray partisinin teşviki değilse bile tesiri altında bulunduğu hissini uyandırıyor; yaptığı bazı yerinde tenkitlerden müverrih Es'ad Efendi'nin de bu zümre içinde bulunduğuna ihtimal verilebilir.

*Éclectique (Fr.): Parçalardan oluşmuş, seçmeci.

zet Molla'nın bu kasidelere az çok soktuğu mahallilik zevki, hasbihâl çeşnisi devriyle birleştiği noktalardır.

Bu kasideler için, İzzet Molla'nın şahsiyetine en ziyade sahip olduğu eserlerdir, denemezse de en kusursuz eserleri olduğu ve bazen kendisinden beklenmeyecek bir ustalıkla söylenmiş beyitlere, hattâ manzume parçalarına yükseldiği inkâr edilemez.[75]

Devrinden, o kadar tanınmış ve sevilmiş:

Bir mevsim-i bahârına geldik ki âlemin
Bülbül hamûş havz tehî gülsitân harâb

beytiyle şikâyet eden İzzet Molla'nın gazellerinde, bu devrin sanat modalarıyla Mevlevî ilhamın enfüsîliği garip bir tarzda birleşirler. İzzet Molla'nın tasarrufu, devrin ve feleğin cilvelerinden şikâyetlerini bazı defalar çok zarif –ve hattâ asil– bir tarzda örten bir nevi feragat hissinden ve hayat arızaları karşısında bir dergâha ilticadan pek ileriye gitmez. Filhakika nükteli, haz düşkünü ve zaman zaman bir devir sonunda yaşamış olmanın sezişleriyle dolu olan bu şiirde, asıl büyük mutasavvıfların kudretini yapan ruh fırtınaları, o çılgın şikâyet ve isyanlar yoktur. Hulâsa birçok şairlerimizde olduğu gibi, o da mistik hâli muhtelif safhalarıyla yaşamaktan ziyade onu kabul eder. Bununla beraber İzzet Molla, her iki divanındaki gazelleri tasavvufî ilhama ithaf etmiştir. *Bahâr-ı Efkâr* mukaddimesindeki "tenbîh"de Mevlâna'nın ismini ihtiva etmeyen herhangi bir gazeli divanına sokmamasını müstensihlerden rica bile eder. İkinci divanındaki şiirler de bir kıt'a ile Şâh-ı Nakşibend'e ithaf edilmiştir. Eski şiirin bütün repertuvarını içine alan ve ayrıca, Mahmud II devrinin sanat hususiyetlerinden birini teşkil eden lâkayt ve rindâne hayatın bütün şuhluklarına iştirakten çekinmeyen bu gazeller, son beyitleriyle daima Mevlâna'ya dönerler. Bu suretle biraz yukarıda geçen bütün hayal ve mazmunlar, yaşanmış hayat serpintileri, bu son beyitle birdenbire âdeta mecazî bir ifade, "sırrî" bir derinlik kazanırlar, çok defa da, aydınlığın karşısında silinen gölgeler gibi, ezelî ve biricik hakikatın tecellisi ile kendiliklerinden kayboluverirler. İşte en maddî hazlarla "sırrî" bağlanış arasındaki bu gidip gelme, İzzet Molla'da dikkat edilecek taraftır. Fakat unutmamalı ki bu tarz gazel kendisinden evvel de az çok vardır. İzzet Molla'nın hususiyeti bunda ısrarıdır. Molla'nın divanında bir de Rûhî'ye nazîre olarak söylenmiş bir terkîb-i bend vardır. Bittabi hemen çok defa hamlesiz olan mısraı, hiçbir zaman örneğindeki keskin uçuşa yetişemez.

Keşan macerasını hikâye eden *Mihnet-i Keşan*'a gelince bu mesnevîde yer yer tesadüf edilen neşeyi, eğlenceli ifade tarzını, sızlanmaları sevmemek kabil değildir. Pâyitahtın dışında, ailesinden, itiyatlarından, dostlarından, bir sarayın etrafında daima canlı ve çekici olan gündelik vak'a ve dedi-

75 Nef'î'nin bir kasîdesini tanzîr ederek söylediği –Sıtkîzâde için– musamatta bu hâl daha iyi göze çarpar.

kodulardan zorla uzaklaştırılmış çelebi şehirlinin keder ve can sıkıntısı, mesnevînin bazı sahifelerinde hakikaten renkli teferruatla dolu bir hiddetle patlak verir. Bu suretle eski mesnevî ve hikâye tarzının yavanlanmış modaları arasında, bizzat yaşanmış olan bir huzursuzluğun içinde hususî bir mizaç canlanır. Şüphesiz ki İzzet Molla'nın hiddeti biraz yapmacıktır. Hemen hemen bütün rahatsızlıklarının kulaktan geldiğini düşünmek bunu kabul etmek için kâfidir. Yalnız bu kadarını icad edebilir. Onu, kâh kendisini Keşan'a götürmeye memur olan mübaşir, kâh musiki meraklısı şeyh Şâkir Efendi, kâh Keşan camiinin imamı, yahut bed sesiyle ve çalmasını bilmediği davulu ile Ramazan başında kendisine musallat olan mahalle bekçisi ve nihayet bir Müslüman gencine âşık olduğu için sabahlara kadar ağlayan, sızlayan komşusu Hıristiyan kızı tâciz eder. Zemberekleri çok açıkta işleyen bu mizaç tecrübelerinde İzzet Molla, fıkradan yukarısına pek az çıkabilen eskilere hemen hemen hiçbir şey ilâve etmez. Bununla beraber hepsi birden ve Molla'nın sergüzeşti etrafında toplanınca, biraz zorla dahi olsa, yaşanan hayata açılmış bir pencere tesirini yaptıkları da inkâr edilemez. İşte *Mihnet-i Keşan*'ın hususîliği buradadır. Filhakika onun ışığında İzzet Molla'nın eserini mütalâa edersek, meselâ, *Devhatü'l-mehâmid fi tercemeti'l-vâlid* adlı küçük mesnevîsinde babasının tercüme-i hâlini naklettiğini, ilk mesnevîsi olan *Gülşen-i Aşk*'ın kahramanının kendisi olduğunu düşünür; kasidelerinde, her iki divanında dostlarından ve kendi hayatından bahsediş tarzını göz önünde tutarsak o zaman şairimizi daha iyi anlarız. Hakikatte hayata bir intihar teşebbüsüyle giren İzzet Molla'da şahsen yaşanan bir sergüzeşt daima esastır. Yazık ki, eski geleneğe çok bağlı olan şair, evvelâ nazmın göreneğinden kurtulamadığı, sonra da hakikaten icadedici bir muhayyileye sahip olmadığı için eseri yarıda kalmıştır.

Gülşen-i Aşk bu iki noktayı da çok iyi aydınlatır. Bariz bir Şeyh Galib tesiri altında yazılan bu küçük mesnevîde şairin bütün eski aşk hikâyelerini, kahramanlarını kendi etrafında bir araya toplaması fikri yeni bir şeydi. Fakat İzzet Molla'nın icat kabiliyeti bu buluşu hakikî bir *vision* hâline getirememiş, Şeyh Galib'in kısa ve hamlesiz bir taklidinde kalmıştır.[76] Diğer taraftan bu küçük mesnevînin mebdeini, yaşanmış bir ruh hâlinden aldığı aşikârdır.

İzzet Molla'nın eseri bize bu yarım kalmış ve şeklini bulamamış hamlelerin dışında, eski şiirin orta zevkte birçok güzel mısra ve beytini verir. Mesnevî vezinlerinde ve uzun hikâyede çok ihmalci olan şair, sözle oynarken hakikî bir nâzım kudreti kazanır. Onun sanatının kendisinden sonra gelenler ve bilhassa Ziya Paşa üzerindeki tesirini ileride göreceğiz. Filhakika "Terkîb-i Bend" ve "Tercî-i Bend" şairinde *Bahâr-ı Efkâr* şairinin birçok başlangıç noktaları vardır.

76 *Mihnet-i Keşan*'daki nesir parçasında (s. 61) şiiri ve şairliği "san'at-ı iğraktan dûr ve lâzime-i şâirî olan kesret-i tebliğ ve mübalâğadan mehcûrdur" diye tarif eden İzzet Molla da elbette ki göreneğin çemberini kolay kolay kıramazdı.

Devrin şairleri içinde dikkate değer bir çehre de, bariz bir Şeyh Galib tesirini asrındaki şiir modalarıyla oldukça çözük ve ihmalci bir üslûp ve ilhamda birleştirmiş olan Bâbıâli Hocası Ayıntabh Aynî Efendi'dir.[77]

1826'dan sonra uzun müddet yaşayan bu şairde, Mahmud II devrindeki yeniliklerin akisleri mühim bir yer tutar. Bunlar, devrin diğer şairlerinde de az çok tesadüf edilen ve ideolojik hiçbir kıymet taşımayan birtakım kaside ve tarihlerden ibarettir. Ayrıca kıyafet değişikliğinin umumî bir başlık hâline getirdiği fesi, Nedim ve Ragıb Paşa'da da bulunmasına rağmen, bir yenilik addederek onun etrafında hiç de zarif olmayan mazmunlar ve sanatlar yapar. Aynî'nin oldukça büyük bir yekûn tutan eserleri arasında bir *Sâkînâme*'si vardır. Ecnebi içkilerinin nevilerini sayan uzunca bir manzumesi ile, bizde garp sazlarından ilk defa bahseden bir manzumeyi, bu mevzûların şiirimizde ilk defa görünüşleri itibarıyla kaydedelim. Selim III'e verdiği "mehtab" redifli kasidesi, belki de Şeyh Galib'e çok yakın bir zevkle yazıldığı için, en muvaffak eserlerinden birisidir. Aynı hükümdar için söylediği her mısraı kafiyeli bendlerden müteşekkil uzunca mersiyesi ise daha ziyade Taşlıcalı Yahya Bey'in meşhur mersiyesini taklit eder.

Âkif Paşa

Aynî Efendi eserinin yeniye bakan tarafıyla Mahmud II ve Tanzimat senelerinde dış tarafından değişen dünyadır. Bu değişmeyi biz, hiçbir fikrî başlangıca bağlanmaksızın devrin divan ve saz şairlerinin çoğunda buluruz.

Mahmud II devrinin en ileride münşîsi, zeki, hırçın, kindar, didişmekten olduğu kadar sızlanmaktan da yorulmayan haris devlet adamı ve ancak sıkıntı ve ıstırap anlarında şair olan Âkif Paşa'da[78] (1787-1845) ise az çok değişen insanla karşılaşırız. O, on dokuzuncu asır başının hayatında, fikrî

77 Ayıntablı Seyyid Hasan Aynî Efendi 1766'da -Fatin Efendi'ye göre 1756- Ayıntab'da doğdu. 1790'da İstanbul'a geldi, medrese tahsilinden sonra müderrislik mesleğine girdi; fakat her nedense orada kalmayarak, daha ziyade hususî vazifelerle bazı paşaların maiyetinde yaşadı. 1831'de Bâbıâli Hocası oldu. 1838'de İstanbul'da öldü. Muhtelif manzum eserlerini bir araya toplayan divanı 1842'de tabedilmiştir. Daha fazla malûmat için bk. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Şâirleri*, II, s. 602 vd.

78 Mehmed Âkif Paşa, Bozok'ta doğdu. Hususî tahsil gördü. Ayıntablı Mehmed Efendi'nin oğludur. Bozok'ta Cebbarzâde Süleyman Bey'in dîvan kâtipliğini yaptı. 1813'te amcası Reisülküttap Mustafa Mazhar Efendi'nin delâletiyle Dîvan-ı Hümâyun Kalemi'ne girdi. Daha ilk günlerinde padişahın teveccühünü kazandı. 1815'te âmedci, 1827'de beylikçi, 1832'de reisülküttap ve bu vazifenin adı yeni teşkilâtta Umûr-ı Hâriciye Nezâreti'ne çevrilince "efendi" unvanı, fakat "vezirlik" rütbesiyle ilk Hâriciye nâzırı oldu. 1836'da, Kadıköy'ünde oturan İngiliz tebaasından Mr. Churchill'in -Tanzimat'ta *Cerîde-i Havâdis*'i çıkaran zat- avlanırken kaza ile bir çocuğu yaralaması üzerine çıkan hadise, İngiliz sefiri Sir Ponsonby'nin ısrarı ile siyasî bir şekil alarak, bütün ecnebi sefirlerin müşterek teşebbüsü şekline girince hastalığı bahanesiyle azledildi. Bu azilde bilhassa eski kalem arkadaşı ve Umûr-ı Mülkiye nâzırı Pertev Paşa'nın da hissesi bulunduğunu zanneden Âkif Paşa, rakibi aleyhine şiddetli bir mücadeleye girdi. Biraz da onun verdiği jurnallerin neticesiyle ve bilhassa paşayı çekemeyen Hüsrev Paşa takımının gayretiyle Pertev Paşa'nın azli ve Edirne'ye nefyi üzerine paşalık rütbesiyle mülkiye nâzırı oldu. Ve bu nezâretin adını Da-

itiyatlarında, dilinde sarsılmış, değerlere bağlılık ve güveninde eski cemiyetin kesin standardından huzursuz bir ferdiyete giden insandır. Bu itibarla Keçecizâde'nin, Vâsıf'ın ve onlardan evvel gelenlerin birçoğunun eserlerinde hafif belirtiler hâlinde görünen bir yığın şey, paşada bir nevi sarahat kazanır, demek hiç de hatalı olmaz. Nedim müstesna, Âkif Paşa edebiyatımızda bir mizacı bütün ilcâlarıyla konuşturan adamdır. *Tabsıra*'sı, bazı hususî mektupları, "Adem Kasidesi" ve bilhassa torunu için yazdığı o küçük mersiye ile, herhangi bir yabancı tesire maruz kalmaksızın, sadece hayatının arızalarıyla yeni denilebilecek bir edebiyatın numunesini vermiştir. Vâkıa bu saydığımız eserler, paşanın öbür eserleri arasında bile hacim itibarıyla çok küçük kalırlar. Paşa haddizatında edebiyatı hiç de meslek edinmemiş bir devlet adamı olduğu gibi, zevk itibarıyla da tamamıyla eskiye bağlıydı. Ebüzziya Tevfik'in neşrettiği *Muharrerât*'ında, paşanın menfâda iken İstanbul'dan büyük bir ehemmiyetle gönderilmesini istediği Bağdat üzerine yazılmış bir mektup vardır,[79] tamamıyla eski nesrin çerçevesinde olan bu esere gösterdiği bağlılık, *Münşeât*'ındaki eski tarz yazıları bize onun zevki ve yetişme tarzı hakkında tam bir fikir verebilir. Âkif Paşa eskinin devamıdır.

Hattâ Ebüzziya'dan beri üzerinde o kadar durulan "Adem Kasidesi" bile bu dairenin içindedir. Mr. Gibb'in[80] meşhur bir İngiliz şiirine verilmiş unvana kıyasla "Bedbinlerin Marsaillaise'i" adını verdiği bu şiirde, dil, hayal sistemi, mısra'ı idare ediş tarzı, mazmunların kuruluşu, skolastik bilginin hayallerde oynadığı rol, kafiyenin tesadüflerine göre gelişme, her şey eski estetiğe sıkı sıkıya bağlıdır. Hareket noktası pek yeni bir şey getirmez. Tâli'in cilveleri

hiliye Nezâreti'ne çevirtti. Altı ay sonra Mehmed Rauf Paşa'nın Başvekâlet'e tayin edilmesi üzerine yine hastalığı sebep gösterilerek vazifesine son verildi. Bir müddet sonra 1839'da Kocaeli mutasarrıflığına tayin edildi. Fakat biraz sonra halkın şikâyeti üzerine rütbesi dahi alınmak şartıyla azledilerek, vaktiyle Pertev Paşa'nın sürüldüğü ve gizlice idam edildiği Edirne'ye gönderildi. Ve oraya gönderilen bir heyet tarafından hakkında tahkikat açılarak iki sene nefye mahkûm edildi. Âkif Paşa bu son darbelerin kendisine vaktiyle Pertev Paşa tarafından himaye edilmiş olan Mustafa Reşid Paşa tarafından indirildiğini zannediyordu. Mektuplarının birinde Mustafa Reşid Paşa için "hasm-ı elîdimiz" [hasm-ı *élite*] unvanını kullanır. Şurası da var ki, Âkif Paşa, Dâhiliye nâzırı bulunduğu zaman zarfında Mustafa Reşid Paşa'nın adamlarını mühim vazifelerden uzaklaştırmaya çalışmıştı (bk. *Lûtfi Tarihi*, V). Cezasını doldurunca Bursa veya Yozgat'ta ikametine müsaade edildi, padişaha ve sağa sola yazdığı rica mektupları üzerine hükümdarın hususî emriyle İstanbul'da oturma izni verildi. Bir müddet sonra 1844'te hac niyetiyle Hicaz'a gitti. Dönüşte, 1845'te İskenderiye'de hastalanarak bir müddet sonra öldü.

Âkif Paşa, Edirne'de ve sonra Bursa'da iken daima hastalıktan şikâyet etmiş, ayrıca gönderilen doktorların kendisini zehirlemelerinden korkmuştu. Sürgün hayatının sonuna doğru oğlu ve karısıyla da arasının açıldığını Ebüzziya'nın *Numûne-i Edebiyat*'ta neşrettiği bir mektup parçasından anlıyoruz.

Eserleri: *Münşeât-ı Elhac Âkif Efendi ve Divançe* (İstanbul 1259; Bulak 1262; İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, TY., nr. 2597'deki yazma nüsha bu iki baskıya nazaran daha tam ve zengindir); *Tabsıra* (Matbaa-i Âmire, tarihsiz; Matbaa-i Ebüzziya 1300). Ölümünden sonra neşredilen ve muhtelif mektuplarını toplayan *Eser-i Âkif Paşa* (İstanbul 1290); *Muharrerât-ı Husûsiye-i Âkif Paşa* (nşr. Ebüzziya Tevfik, İstanbul 1301). Ayrıca Arapçadan bazı ilâvelerle tercüme ettiği *Risâletü'l-firâsiye ve's-siyâsiye* adlı basılmamış bir eseri daha vardır (İ.Ü. Ktp., TY., nr. 1223).

79 *Muharrerât-ı Husûsiye-i Âkif Paşa*, 1301, s. 71.

80 [*A*] *History of Ottoman Poetry*, IV, s. 329.

karşısında hayattan şikâyet, ölüme bir kurtuluş gibi bakmak bizde ve az çok edebiyatta, halk dilinde de türlü ifadeleri bulunan tabiî bir ruh hâli, hattâ boşalma çaresidir. Fakat, Âkif Paşa sadece kafiyenin ısrarıyla olsa bile bu ruh hâline kendini öyle teslim eder, iç darlığına öyle sıkı sıkı yapışır ki, bu alelâde şikâyet, ister istemez tâli' karşısında hususî bir davranış hâline girer. İşte bu davranışın kendisi yenidir. Filhakika burada, manzumeyi baştan aşağıya idare eden eski sanat oyunlarına rağmen –paşa, şiirinin örgüsünü, hattâ sevgilisini "adem" kelimesinin zihnimizde uyandırdığı sonsuz boşluk vehminden âdeta beyit beyit, yani parça parça çeker çıkarır– insan tâli'ine karşı o zamana kadar görülmeyen bir isyan vardır. Şair kendisine kadar, edebiyatımızda ancak Vahdet-i vücud sistemlerinin bir diyalektik* unsuru olarak kullanılmış olan bir mefhumu birdenbire varlığın karşısına dikmek, onun üzerine yüklenmekle, farkında olmadan bütün bir sistemin dışına çıkar. Fakat paşa, acaba yaptığının hakikaten farkında değil miydi? Çünkü eski cemiyette tabiî olan sığınmalara (Allah, peygamber, velîler, cemiyet planmda hükümdar, devlet adamları, vesaire...) karşı yokluk fikrine böyle sığınmanın, onu övmenin bizzat kendisi, velev tek bir eserde olsun, –ki Âkif Paşa'da böyledir– tahminimizden çok büyük köprüleri atmaktadır. Daha manzumeye başlarken:

Can verir âdeme endîşe-i sahbâ-yı adem
Cevher-i can mı aceb cevher-i mînâ-yı adem

beytinin ilk mısraında ölüm düşüncesiyle kurtuluş fikrini birleştirirken, ikinci mısrada yokluk birdenbire hayatın özü (essence) oluverir. Bittabi bir kelimenin etrafında söylenmiş 69 beyitlik uzun bir kasideye ister istemez bir yığın tekrar, ıttıradsızlık ve oyun girecektir. Şair, "adem" kelimesini bazen fert hayatının sona erişi, bazen de büyük yokluk (néant) mânâsında kullandığı gibi, varlık ve yokluk kelimelerinin çift mânâları üzerinde oynamaktan çekinmez:

Herkese bâr-ı belâ kendisinin varlığıdır
Gam u âlâmdan âzâde berâyâ-yı adem
Sarf edip vârını aklın var ise var yok ol
Râhat istersen eğer eyle temennâ-yı adem

Belli ki Âkif Paşa, bir sıkıntı ânında ve biraz da rahatsızlığının verdiği ıstırapla[81] kasideye başlamış, fakat eski şiirin bütün imkânlarıyla yoğrulmuş

* Dialectique (Fr.): Metotlu ve doğru şekilde düşünme sanatı.

81 Âkif Paşa vücutça hasta idi, her iki azlinde de hastalığı resmen sebep gösterilir. Avrupa'da olduğu gibi, bu siyasî bir mazeret addedilebilirse de ikinci azlinde devamsızlığından da bahsedilir. Nefyinden sonraki mektuplarında sık sık hastalıktan, doktor yokluğundan bahseder. Bu göz önünde tutulursa:

Ben o bîzâr-ı vucûdum ki dil-i gamzedeme
Üns-i mavtın görünür vahşet-i sahrâ-yı adem

beytinin ve benzerlerinin mânâsı değişir.

sanatı biraz da kafiyenin yardımıyla bu duyguyu insanı tam konuşturamayacak şekilde yenmiştir. Bununla beraber şairin ruh hâli, hayat bıkkınlığı, eski oyunların, mantık ve kıyas geliştirmelerinin[82] arasından açık şekilde görülür. Bu hâliyle "Adem Kasidesi" şair için olduğu kadar, cemiyet şartları ve devri için de ehemmiyetli bir psikolojik vesikadır. Klasik devirlerde, ne böyle bir mefhum tek başına şiir mevzuu alınır, ne de ferdî bir ruh darlığı bu kadar kuvvetle ön plana geçerdi.

"Adem Kasidesi", asıl mihveri:

Öyle dil-tengî-i hestî ile rencûrum kim
Hûn olur nâlelerimden dil-i ferdâ-yı adem

beyti, daha doğrusu bu beyitteki "dil-tengî-i hestî" (yaşama azâbı-*angoisse*) kelime veya tabiri gözden kaçırılmadan okunmalıdır. Bittabi burada gerek bu kelime ve gerek adem-vücud karşılaştırması ve cevher, hattâ bazen varlık kelimesinin şiirde kazandığı *existence** tabirine yakın mânâ üzerinde fazla ısrar edecek değiliz. Bununla beraber bu kelimeler, paşanın şiirinde sık sık geçtiği gibi, birbirine de az çok sıkı bir şekilde bağlıdırlar. Âkif Paşa:

Ârifân yokluk ile etmede isbât-ı vücûd
Ben ise varlık ile eyledim inşâ-yı adem

derken kasidenin hız aldığı fikir sistemini bize yarı oyun ve yarı ruh hâli ifadesi olarak açıkça verir; bu, yukarıda işaret ettiğimiz gibi, Vahdet-i vücud felsefesindeki "vücud"un "adem"e aksiyle suretler âleminin doğuşu meselesidir. Bizce asıl mühim olan tarafı, kuvvetle yaşanmış ve bir ruh hâlinden hareket ederek varlığı inkâra kadar giden isyanıdır.

Ne gam u gussa ne renc ü elem ü bîm-i ümîd
Olsa şâyeste cihân cân ile cûyâ-yı adem

Yok dedikçe var olur yok mu garâbet bunda
Nâm-ı hestî mi nedir hall-i muammâ-yı adem

gibi beyitlerde bir nevi "abes" düşüncesine yol açtığı gibi, öbür taraftan da:

Ber-murâd olmayıcak ben yere geçsin âlem
Necm ü mihr ü mehi olsun eser-i pây-ı adem

82 *Selb ü icâb taayyün ederek âlemden*
Bir netice verir elbette kazâyâ-yı adem
beyti ve onun devamı olanlar.
Varlık.

beytinin şiirimizce o kadar yeni olmayan,[83] fakat bu manzumenin içinde alışılmış çehresini birdenbire kaybeden yıkıcılığına kadar gider.

Âkif Paşa'nın mizacından yukarıda bahsettik. Paşada tâli'den şikâyet esastır. Daha gençliğinde Âmedî Enverî Efendi'ye verdiği kasidede:

Zencîr-i kehkeşân ile bağlandı tâli'im
Ne istikameti mutasavver ne ric'ati
Yâ rab ne tîre-baht-ı cihânım felekde kim
Subh-ı vatanda yâd ederim şâm-ı gurbeti
Âyîne-i kazâ mıyım âyâ bu âlemin
Hep bende mi görünse gerek derd ü mihneti

diye dövünen şair, "Adem Kasidesi"nde bu şikâyeti:

Yaptı enkaz-ı elemden beni bennâ-yı adem

diyecek kadar ileri götürür.

Bu inkâr, bu ihtiras ve didinme, ferdî meselelerin bu tarzda bir nevi felsefî azaba yol açacak kadar plan değiştirmesi, eski edebiyatımızda ilk defa görülen bir vâkıadır. Bu, insanının kendi tâli'i ile karşılaşmasıdır. Vâkıa paşa, kasidesinin sonunda:

Mahv-i hâk-i reh-i şâhenşeh-i kevneynim ben
Ne tevellâ-yı vücûd u ne teberrâ-yı adem

diyerek hâlis Müslüman akidesine, tam ikrara döner. Fakat ok bir kere atılmıştır. Kasidenin diğer ehemmiyeti de yukarıda söylediğimiz eskinin şartlarını bozmadan, kendiliğinden poeme gidişidir.

Torunu için yazdığı mersiyede şairin ilhamı, kasidede olduğu gibi eski şiirin insanı yarı susturan ve hislere mahiyet değiştirten sistemi ile karşılaşılmaz. Sanki hece veznini ve koşma şeklini almasıyla teessürî hayat birdenbire bütün hürriyetini kazanır. Burada Nâmık Kemal'in, Vâsıf'ın şiiri için yaptığı dikkatin isabeti meydana çıkar. Değişen teknik ile sanki insanın kendisi meydana çıkmıştır. Filhakika daha ilk kıt'adan itibaren hakikaten duyulmuş şeylerin dünyasına gireriz. Kaybedilen torunun küçücük ve sevimli varlığı ve asıl mühimi ölümün kendisi, gerisi olmayan macera bizi birdenbire sarar. Bu artık ne eski mersiye, ne de tarih düşürme sanatının doğurduğu manzumelerin muvazaalı dünyasıdır,[84] hattâ ne de halk ağıtı-

83 *Dâr-ı dünyâ deli gönlüm gibi vîran olsa*
Ne cihân olsa ne cân olsa ne hicrân olsa
Taşlıcalı Yahya

Yıkıldı hâtırım şimdengeru âlem harâb olsun
Vâsıf

84 Kızı Atiye Hanım için tarih manzumesi ile karşılaştırınız: *Dîvançe*, s. 37.

dır. Küçük şeklinde ve nisbeten durulmuş dilinde insanın tâ kendisini arayan yeni şiirdir.

Tıfl-ı nâzeninim unutmam seni
Aylar günler değil geçse de yıllar
Telh-kâm eyledi firâkın beni
Çıkar mı hatırdan o tatlı diller

Kıyamaz iken ben öpmeğe tenin
Şimdi ne haldedir nâzik bedenin
Andıkça gülşende gonce-dehenin
Yansın âhım ile kül olsun güller

Tagayyürler gelip cism-i semîne
Döküldü mü siyah ebrû cebîne
Sırma saçlar yayıldı mı zemîne
Dağıldı mı kokladığım sünbüller

Feleğin kînesi yerin buldu mu
Gül yanağın reng-i rûyu soldu mu*
Acaba çürüyüp toprak oldu mu
*Öpüp kokladığım** o pamuk eller!*

Vâkıa burada da klişe vardır. "Gonce-dehen, firâk, telh-kâm, sünbül (saç yerine)" gibi kelimeler ve tabirler, gülşende hatırlama gibi şairâne söyleyişler, uzun bir kullanışın halk ağzında dahi tesirini tükettiği unsurlardır. Fakat Âkif Paşa'nın konuşması onlarla büsbütün başka bir terkip kurar. Türk romantizminin başlangıcını bizce bu eserde aramalıdır. Filhakika pek az eser onun kadar tesir etmiştir.

Hece vezninin Tanzimat'tan sonra birdenbire kazandığı rağbette bu koşmanın, en yakın devirde ve gelenekten kopmuş örnek sıfatıyla mühim bir hissesi vardır. Diğer taraftan Tanzimat'tan sonraki şiirde o kadar mühim bir yer tutan ferdî ölüm karşısındaki vaziyet ve mersiye şiiri de ona bağlanabilir. Bunların içinde Hâmid'in *İbn-i Mûsâ*'daki Ümmü'l-A'sâm'ın türküsünü ve bütün sahneyi, *Nejad Ekrem*'deki*** hece vezni manzumelerin birçoğunu doğrudan doğruya devamı olarak sayabiliriz. Bunların dışında ve daha mühimmi, *Makber*'in esas temlerinden biri olan "ölümle değişme" fikrinin de bu koşma ile başlaması, yahut bu temin öteden beri her edebiyatta az çok mevcut olduğu düşünülürse, yenileşmesidir. Filhakika ikinci kıt'adaki:

Şimdi ne haldedir nâzik bedenin

sorusu, bütün üçüncü kıt'a ve manzumeye son veren:

* *Reng-i rûyun.*
** *Okşadığım.*
*** *Nijad Ekrem.*

Acaba çürüyüp toprak oldu mu
Öpüp okşadığım o pamuk eller!

beyti, ölmüş sevgilinin Hâmid'in muhayyilesindeki macerasını ondan çok evvel verirler. Son olarak, bu küçük manzume ile Edhem Pertev Paşa'nın "Tıfl-ı Nâim" tercümesinden evvel çocuk ve çocuk sevgisi temlerinin edebiyatımızda başladığını da söyleyelim. Böylece Âkif Paşa, bu 16 mısraın içinde şiirin insanla münasebetini değiştirdiği gibi, yepyeni bir tem de getirmiştir. Tekrar edelim ki XVIII. asrın başından, Nedim'den itibaren çerçevelerini zorlayan şiirimizde bu koşma, sadece teessürî sahada kalmasına rağmen ilk muvaffak hamledir. Âkif Paşa'nın ancak Şinasi'den sonraki nesil tarafından tanınmış olması da, onun eseriyle edebiyatımızda ne kadar yeni olduğunu gösterir. Vâkıa, divanının başlangıcı olan "vücud" redifli na'tinde Nevres'in "Adem Kasidesi"ne verdiği cevap istisna edilirse paşanın eski şiirin son eserleri üzerinde hemen hiçbir tesiri olmamıştır. Buna mukabil Ziya Paşa'nın "Terkîb-i Bend"inden başlamak üzere yeni şiirde, belki Servet-i Fünûn şiirinin bedbinliğine varıncaya kadar az çok Âkif Paşa'dan gelen bir şeyler vardır. Onun eseri yenilik devri şairlerimizde hiç olmazsa garplı örneklerinin yerli kardeşleri gibi görünmüştür.

Son olarak eğer *Dîvançe*'deki bir mısraın tazmini ile gazel diye adlandırılan musammattaki:

Perîşândır senin vaktiyle hurrem bildiğin gönlüm

mısraı kendisinin ise, paşanın XIX. asır başı şiirinin karakteristik vasıflarından biri olan hissîliğe, aruzun en güzel mısralarından biriyle katıldığını da söyleyelim.

Halk şiiri

1

Divan şiirinin naklettiğimiz bu macerasının yanı başında XIX. asra, aynı dil ve muhteva yorgunluğu, aynı aşınmış hayaller ve yıpranmış şairce duruşlarla giren âşık tarzı da bu yarım asırda çeşitli gelişmeler gösterir.[85] Nasıl, klasik şiirde yazanların çoğu ayrı ayrı yollardan dahi olsa ye-

85 Kitabımızın bu kısmında sadece halk şiirinin XIX. asırdaki büyük merhalelerini işaret etmek istediğimiz için, verdiğimiz izahata hususî bir etüt nazarıyla bakılmamalıdır. Burada zikredilen metinler hususunda bilhassa M. Fuad Köprülü'nün *Türk [Saz] Şairleri Antolojisi*, III (İstanbul 1940) ile Pertev Naili Boratav ve Halil Vedat Fıratlı'nın *İzahlı Halk Şiiri Antolojisi* (Ankara 1943) isimli kitabına müracaat edilmelidir.

Bahis mevzuu olan şairler hakkında daha geniş malûmat, M. Fuad Köprülü'nün adı geçen eseri ile isimlerini aşağıya naklettiğimiz şu monografilerde mevcuttur:

Emrah: M. Fuad Köprülü, *Erzurumlu Emrah*, İstanbul 1929; Vehbi Cem Aşkun, *Emrah, Seçme Şiirleri ve Selvican Hikâyesi*, Sivas 1942; Eflâtun Cem Güney-Çetin Eflâtun Güney, *Erzurumlu Âşık Emrah, Hayatı ve Şiirleri*, İstanbul 1952.

niyi şehirli hayatında ve ağzında ararlar ve Âkif Paşa gibi bu şiirin en sağlam an'anesinde yetişmiş bir şair bunu elde etmek için doğrudan doğruya halk şiiri şeklini kullanırsa, bu devrin âşıkları da sanatlarını divan şiirinden alınmış kelime ve unsurlarla zenginleştirmeye, koşmaya daha sağlam, hattâ bir nevi kelime zevki taşıyan bir şekil vermeye, hulâsa büyük tanıdıkları ve tekniğine (yani aruza), az çok sahip oldukları sanata yaklaşmaya çalışırlar.

Emrah, Bayburtlu Zihnî, Dertli gibi bu asrın içinde şiir söylemeğe başlamış saz şairlerinin eserleri kelime ve hayal itibarıyla, hattâ umumî hava ile klasik şiire çok yakındırlar. Bunların asrın başında ve içinde doğan çırakları ise bir taraftan teknikleri ile yakın ustalarını az çok başarı ile taklit ederler, öbür yandan da Tanzimat'la gelen içtimaî değişikliklerin tesiri altında bu şiirin muhtevasını genişletirler ve onlarla ilk defa olarak hece veznine sosyal temler girer. Böylece saz şiiri, aruz şiirden daha evvel, velev bir aksülamel zaviyesinden olsa bile, cemiyet meselelerine açılmış olur. Diğer taraftan, tıpkı klasik şiirde olduğu gibi bu hece şairlerinde de bu hareketin tam aksi, yani devlet iradesiyle yapılan yeniliklerin methi vardır. Nihayet, aşiret hayatına bağlı bazı halk şairleri de kapalı muhitlerin kendilerine temin ettikleri muhteva ve dil an'anesinde eserlerini verirler.

Yukarıda zikrettiğimiz Emrah, Zihnî, Dertli gibi şairlerin daha ziyade Rıza Tevfik ile başlayan hece koluna kuvvetle tesir ettiğini, daha yakın zamanlarda keşfedilen Seyranî ve şakirtlerinin ise bugünkü türlü şiir cereyanlarıyla hiç olmazsa muhteva itibarıyla birleştiğini şimdiden söyleyelim.

Mahmud II devrini idrak eden şairlerle Anadolu'da onun ve Tanzimat'ın aksülamelini duyan muhitlerde yetişen şairler arasmdaki fark bize muhtelif zümrelerde büyük cemiyet hadiselerinin ne kadar değişik tarzda tesir ettiğini gösterir. Filhakika Emrah, Zihnî, hattâ Dertli eskinin devamıdırlar ve klasik şiir yanında halk şiirinin –yetiştikleri muhit ve terbiye tarzlarına göre– tabiî gelişmesini verirler. Seyranî ve ondan sonra gelenler ise büyük bir içtimaî değişmenin aksülamelini ifade ederler.

Saz şairlerinin o zamana kadar kullandıkları dili divan edebiyatı lügatine bilhassa açan Erzurumlu Emrah'ın (?-1844) üzerine fazla ısrar etmeyelim. Hamlesiz, daha ziyade şairâne bir duruşa benzeyen bol bir tasavvuf unsuru, bazı mahallî dil hususiyetleri onun şiirine ancak hususî bir çeşni verirler. Emrah'ın eseri, ancak muayyen hudutlar içinde kalan

Zihnî: Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, *Bayburtlu Zihnî, Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi*, İstanbul 1950.

Dertli: Ahmet Talât, *Dertli, Hayatı, Divanı*, Bolu 1928; Cahit Öztelli, *Dertli ve Seyranî*, İstanbul 1953.

Seyranî: Haşim Nezihi Okay, *Everekli (Develili) Âşık Seyranî, Hayatı ve Şiirleri*, İstanbul 1952.

Ruhsatî: Kadri Özyalçın, *Deliktaşlı Ruhsatî, I*, Sivas 1936; Kadri Özyalçın-Kemal Gürpınar, *Deliktaşlı Ruhsatî, II*, Sivas 1938; Vehbi Cem Aşkun, *Âşık Ruhsatî*, Sivas 1945; Eflâtun Cem Güney-Çetin Eflâtun Güney, *Âşık Ruhsatî, Hayatı ve Şiirleri*, İstanbul 1953.

Dadaloğlu: Taha Toros, *Dadaloğlu, XIX. Asır Çukurova Saz Şairi*, Adana 1940; Cahit Öztelli, *Köroğlu ve Dadaloğlu*, İstanbul 1953.

mahallî bir zevki tatmin edebilen eserlerdendir. O da, her iki gelenekte yetişen birçok muâsırları gibi, devrinin resmî hayata getirdiği muayyen yeni ıstılahları şiirine sokar.

Ordu-yı mihnette, kişver-i gamda
Ben müşirim, sevda müsteşarımdır
Berk uran sevdadır sûz-ı sînemde
Bu aşkın nişân-ı iftiharımdır

kabilinden kıt'a ve mısralarla, tıpkı yeni moda olan bir kumaş veya kıyafet hususiyeti gibi, Mahmud II devrinin yeni ihdasları olan kelimeler üzerinde yaptığı oyunlar hakikatte âşık tarzına büyük bir şey ilâve etmez.

Her asırda mevcut olan birçok benzerleri gibi taşrada, devrinin edebî muhitlerinden uzakta yetişmiş ve bu muhitlere ancak şahsiyeti tamamıyla teşekkül ettikten sonra girmiş bir aruz şairi olan Bayburtlu Zihnî (?-1854), sadece bu vezinle yazdığı şiirlerle kalsaydı, oldukça muntazam klasik tahsiline, aruz diline sahip oluşuna ve çeşitli eserlerine rağmen şüphesiz bugün pek az hatırlanırdı. Fakat halk şiirinin an'anelerine şiddetle açık bulunan bir muhitte ve devirde yetişmesi ve şüphesiz bugün bizim bilmemize imkân olmayan başka âmiller yüzünden bu aruz şairi hece veznini de kullanmış ve bu vezinle kendisini devrin en dikkate değer sanatkârları arasına koyan birkaç eser vermiştir. Zihnî, biraz Âkif Paşa'ya benzer. Şu farkla ki, Âkif Paşa küçük mersiyesinde getirdiği şeylerle doğrudan doğruya duyuş tarzımızın yenileşmesine yardım etmiştir. Zihnî ise *pseudo-classique** bir muhteva ve unsurlardan hareket ettiği için gelecek nesiller üzerinde o kadar şümullü ve değiştirici tesiri olmaz. Buna mukabil bazı manzumelerinde eriştiği şekil mükemmelliği ile koşma tarzını âdeta değiştirmiştir.

Vardım ki yurdundan ayak götürmüş
Yavru gitmiş ıssız kalmış ocağı
Camlar şikest olmuş meyler dökülmüş
Sâkîler meclisten çekmiş ayağı

kıt'asıyla başlayan meşhur manzumesi için iki ayrı koldan yürüyen zevki, hece vezni geleneğinde birleştirmeye çalışan bir tecrübedir demek pek hatalı olmaz. Âşık edebiyatının pek az eserinde kelime dediğimiz şey bu kadar telkin edici bir rol oynar. Onun kadar mükemmel olmamakla beraber:

Yıkmış çadırların göç etmiş Leylâ
Vardım ki boş kalmış yar otakları

* Sahte klasik.

beytiyle başlayan koşması ise hece vezninde o devirde pek tabiî olan bazı kolay mısralarına rağmen üç kıt'anın içine Leylâ ve Mecnun gibi klasik bir aşk hikâyesini yerleştirmesiyle ayrıca dikkate değer. Bu iki koşma, eski temleri hecede yenileştirmek tecrübesidir. "Gel" redifli koşmada ise doğrudan doğruya halk şiirinin unsurlarını kendine kaynak olarak aldığını söylersek, Zihnî'nin bilerek veya bilmeyerek ne kadar mühim bir tecrübeye girdiği hakkında bir fikir vermiş oluruz. Hakikatte onun sanatı, kültürden hareket eden, ferdî hayatı ve arızalarını onun sayesinde masallaştırmaya, yahut eski masalların arasından bize onu vermeye çalışan usta bilgiç bir sanattır. Bu itibarla Zihnî mahlasını almış olması, üzerinde düşünülecek bir tesadüftür.

Çok gezen, gerek İstanbul'da, gerek taşrada derbeder hayatıyla ölümüne kadar bir yığın menkıbe ve rivayet yaratan, birçok muâsırları gibi Mahmud II devrinin yeniliklerini öven, resmî iltifatlara mazhar olan, resmî vazifeler gören Dertli (1772-1845), Zihnî gibi bir kültürün ve geleneğin üzerinde ameliyeler yapacak, değerlere yer değiştirtecek bir şair değildir. Eserine bütünüyle bakılacak olursa âşık an'anesine çok sıkı bağlı olduğu görülür. Bununla beraber, ara sıra kullandığı aruzun tesiriyle, o da klasik zevke yakın bir zevkte koşmalar, divanlar yazmıştır.

Harâba kul olduk bezm-i âdemde
Abâd olsak da bir, olmasak da bir

Sâkiyâ câmında nedir bu esrar
Söyletir efsâne efsâne beni

beyitleriyle başlayan koşmalar, iki zevkin ortasında, klasik şiirden az çok halk ağzına geçmiş kelime ve ifadelerin etrafında hususî, hattâ az çok plastik bir eda ile söylenmiş manzumelerdir. Fakat onun asıl sanatını sonuna kadar aynı kudretle geliştiremediği bu cins eserlerde değil, hiç de kendisine yâr olmayan tâliiyle karşı karşıya kaldığı, onun cilvelerine çok üstten baktığı veya alay ettiği eserlerde aramalıdır. Filhakika Dertli'de bir nevi tâli' şuuru vardır. Ancak o zaman sanatının sırrı olan lirik neşeye erişir. Bunlardan, her suretle âşık edebiyatının geleneğinde eski bir motif gibi görünen ve kendisinden sonra o kadar çok taklit edilen meşhur "kara bahtım" koşması, şekil itibarıyla bu asrın belki de en mükemmel eserlerinden biridir. Ve sade Dertli'nin mizah kuvvetini, stoizmini* göstermez; ayrıca şiirimizin Bâkî'den ve bilhassa Nef'î'den beri belli başlı vasfı olan o erkek edaya ve yüksek söyleyişe de sahiptir. Bu koşma o kadar mükemmel olmamakla beraber:

* Stoïcisme (Fr.): Hayat ve ölüme karşı ilgisiz, insanın tabiata göre yaşaması gerektiğini savunan felsefî anlayış.

Himmeti bu imiş bize pîrlerin
Hizmetini ettim nice mîrlerin
Hayli müsellimin, çok vezirlerin
Sayesinde bir Dertli'lik kazandım

kıt'asının şikâyeti ve gizli inkârı ile biten koşma da, bu şairin gelenekten ve onun şairâne teferruatından kurtulduğu zamanlar hangi hadlere erişebildiğini gösterir. Bu şiirin başı olan:

Bahar seli gibi dağlar başında

mısraı ise onun şiirinin yeniye bakan tarafıdır.

1839-1861 yılları arasında İstanbul'da bulunduğu ve yazdığı hicivlerin neticesinden korkarak tekrar memleketi olan Develi'ye kaçarak orada öldüğü söylenen Kayserili Seyranî'yi (1807-1866), Mahmud II ve Tanzimat'ın getirdiği yenilikler yüzünden doğan huzursuzluğun şairi addetmek en doğrusudur. Filhakika, yerine gerçekleşmiş bir devlet otoritesi ve muntazam bir teşkilât konmadan eski yarı feodal sistemin yıkılmasından doğan buhran, inançlarında sarsılmış cahil bir efkâr-ı umumiyenin hoşnutsuzluğu bu haşin ruhlu ve sert dilli şairin eserinin asıl şahsî tarafını yapar. Şüphesiz bunda 1826'dan sonra Bektaşîliğe karşı gösterilen aksülamelin tesiri de vardır. Her ne şekilde olursa olsun Abdülmecid devrinin gizli kroniğini Seyranî'nin şiirinde aramalıdır. Bu itibarla:

Âlemde bir devir dönüyor ammâ
Devr-i İngiliz mi, Frenk mi bilmem
Halli âsan değil, müşkil muammâ
Zulm-i zâlim göğe direk mi bilmem

Eyvâh fukaranın beli büküldü
Medet, ticaretin gücüne kaldık

Mahkeme meclisi icad olduğu
Çeşme-i rüşvetin akmaklığından
Kaza belâ ile âlem dolduğu
Kazların kadıya uçmaklığından

kıt'a ve beyitleriyle başlayan koşmalar bize *Takvîm-i Vekayî*'nin öbür yüzünü, Kuleli Vak'ası cinsinden aksülamelleri hazırlayan bir ruh hâlinin en sıhhatli vesikalarını verirler. Bazen bu hicivler yukarıya birinci kıt'asını aldığımız koşmayı bitiren:

Selefin rüşvetle hüccet yazması
*Halefin anlayıp bozması**
Yıkılan binanın birden tozması
Asıl sermayenin topraklığından

kıt'asında olduğu gibi hakikî bir polemiğe varırız. Bazen bu hiciv daha ileriye gider, bizzat padişahı hedef alır:

Eski sarayları beğenmez oldu!

Bazen de eski dünyanın hasreti olur:

Ateş vapurunu icad edenler
Yelken açıp yelin kadrin ne bilsin!

Seyranî'nin tasavvufî ve aşk şiirleri doğrudan doğruya geleneğin devamıdır. Fakat bunlarda dahi zaman zaman halk edebiyatımızda az görülen kudrette şahsî hayallere varır:

Aşkın arısına düşürme telâş
İster isen benden bal kara gözlüm

Vâkıa Seyranî bu mükemmellikte her zaman kalamaz. Onda Zihnî'nin veya Dertli'nin şekil ustalığı yoktur. Daha doğrusu Seyranî'nin şiirinin bizce asıl kuvvetini yapan unsurlar, çok defa halk şiirinin an'anesinde hiç olmazsa ifade tarzıyla öteden beri bulunmayan unsurlar olduğu için manzume ister istemez daha ziyade muhtevanın kuvvetiyle bir tamamlık hissi verir.

Seyranî'nin sanatı sadece hicivde kalmaz. Daha doğrusu bu isyan hissi zaman zaman daha geniş ve kuvvetli hayallerde ifadesini bulur. Kendi ömrünün macerası kadar, doğduğu kasabanın ve talih benzerlerinin de az çok hikâyesi olan "görünür" koşmasının şu ilk kıt'asında olduğu gibi:

Kaçan validemi rüyada görsem
Kan ağlar gözleri yaşlı görünür,
Bize edenlerin defterin dürsem
Ejder olmuş yedi başlı görünür.

Burada, rüyada gördüğü anasıyla bütün bir realiteyi birleştirmesi, anayı bu suretle bir sembol hâline getirmesi gerçekten düşünülecek bir şeydir. Bu hayal kudreti, "ağlar" redifli semaîsinin ortasında birdenbire hakikî bir *vision*** olur.

* *Halefin anlayıp hükmün bozması*
** Görüş; muhayyile kuvveti.

Bir acayip kal'a gördüm
Burc u bârû beden ağlar!

bir başka şiirinde, bütün kozmik nizam şu tek mısraa sığar:

Hep böyle devreder felekler, burclar

aynı şiirin sonunda Seyranî, halk şiirinin öteden beri memleket isimleri üzerinde yaptığı oyunun mihverini şaşırtıcı şekilde iç âleme doğru kaydırır.

Gönül iklimini gezdim dolaştım
Tunus, Trab(u)lus, Fas'dan içeri

Bektaşî an'anesinden yetişen, aruz şiirinin tekniğini az çok tanıyan dindar ve cezbeli Seyranî'nin şiirlerinde zaman zaman Ziya Paşa'nın makalelerini andıran bir realite görüşü ve siyasî hiciv vardır. Şu farkla ki Ziya Paşa'nm mukabil teklifi "hürriyet" kelimesi etrafında toplanır, eski Müslüman idealine sıkı sıkıya bağlı olan Seyranî ise daha ziyade "adalet" mefhumunun etrafındadır, daha doğrusu onun yokluğuna isyan eder, aşikâr şekilde eskinin arkasından ağlar.

Onun asıl kudreti, âşık tarzının yorulmuş olan dilini günlük işlere dönmek suretiyle hiç beklenmedik şekilde tazelemiş olmasındadır. Bu itibarla eserinin tam bir tetkiki ve bilhassa maziye olan borçlarının gösterilmesi lâzımdır. Dil itibarıyla XIX. asırda halk şiirinin en dikkate değer tecrübesi onundur. Seyranî'de bazı dil ve ifade yenilikleri de vardır. "Bana" redifli koşmasından aldığımız şu mısralarda başa gelen sıfatlarda olduğu gibi:

Sahte bir cilveyle gülme yüzüme
Derin aşkla gönlün yâr değil bana!

Tam zamanında tespit edilmemiş, çoğu şifahî geleneklerden gelen bir eserde bu tarzda tasarruflar daima şüpheli addedilebilir. Bunun gibi Seyranî'ye dair son zamanlardaki neşirlerde gördüğümüz bazı mısralar da bu esere daha sonraki devir saz şairlerinin eserlerinin karışmış olması ihtimalini de kuvvetle hatıra getirmektedir. Filhakika 1866'da veya 1867'de ölen bir halk şairinin:

Arz boşlukta güneş için dolanır!

mısraını söylemesi biraz güç olduğu gibi, daha ziyade Abdülhamid II devrinde yayılan "muhbir-i sâdık" kelimesi etrafındaki:

Müzevirin adı muhbir-i sâdık

mısraı da çok şüphe ile karşılanabilir.

Kalktı göç eyledi Avşar illeri
Ağır ağır gider iller bizimdir
Arap atlar yakın eder ırağı
Yüce dağdan aşan yollar bizimdir

kıt'asıyla başlayan meşhur koşmanın şairi Dadaloğlu'nda şüphesiz ki yukarıda bahsettiğimiz şairlerin bilgiç üslûbunu ve karışık dilini aramak beyhudedir. O, içinde yaşadığı sert tabiat ve insanlara benzeyen çok saf ve sağlam bir dille ve aşiret hayatının kendine mahsus zihniyetiyle karşımıza çıkar. Dadaloğlu'nun insandan, topraktan, hayvandan çok hususî bir bahsedişi vardır. O, tam mânâsıyla kabilenin şairidir. "Cevdet Paşa Heyet-i Islahiyesi" hareketini:

Hakkımızda devlet etmiş fermanı
Ferman pâdişahın, dağlar bizimdir
...
Ölen ölür, kalan sağlar bizimdir

mısralarıyla hakikî bir muharebe şevki içinde karşılayan da bu zihniyet ve görüş farkını gösterir. "Biz" zamiri, onda bir estetikten ziyade, muayyen bir zümre anlayışının ifadesidir.

2

Asrın ikinci yarımında yetişen saz şairleri arasında Ruhsatî (1856-1899 [1835-1911]), yeni bir duygu veya dil getirmekten ziyade geleneğin yığdıklarını toparlamasını bilen bir şairdir.

Ben âşığım deyu laf etme gönül
Dağlarda duman var sen n'olacaksın?

diye başlayan büyük destanında bütün bir şairler ve erenler kafilesini bir araya toplar ve "gözlerin" koşmasında bütün bir memleket ve İslâm coğrafyası vardır. At için yazdığı koşma yine bütün bir hayal geleneğiyle zengindir.

Silleli Nigârî'nin (1858-1917) âşar destanı, yine Sille'den yetişmiş olan Figanî'nin (1878-1928) askerdeki oğluna yazdığı mektup, halk şiirine içtimaî hayattaki değişikliklerin getirdiği yeni motiflerdir.

Fakat Seyranî'den sonra bizce asıl üzerinde durulması gereken şair, kuvvetli bir Âşık Kerem tesiri altında olmakla beraber, zaman zaman te-

miz dili ve canlandırma kabiliyeti ile çağdaşlarından ayrılan Zülâlî'dir. Onun, Ani şehri için yazdığı manzume, eskiye en fazla bağlı olan şiirlerinden biri olsa bile, Âşık Kerem'den beri unutulmuş olan bir temaya tekrar dönüşü ve enfüsîliğiyle dikkate değer.

Fakat "göründü" redifli koşması sadece âşık tarzında yeni bir ifade bulmaz, 93 Harbi'nin felâketleriyle ağırlaşan bir sıla yolculuğunu şahsî bir masal hâline getirir:

Livane'den aştım Şavşat dağını

diye başlayan bu manzumedeki:

Güzel Çıldır, Kars, Ardahan göründü

mısraı halk şiirimizde nadir görülen bir genişlikte ve teknik yeniliğindedir. Yine aynı harbin ıstırabını bir mezar başında, ferdî bir kaybın ıstırabı ile birleştiren "kurumuş" redifli koşmasını ise, ihtiva ettiği bütün eski unsurlara, âdeta bomboş sallanan bazı mısralarına rağmen âşık tarzının hemen hemen modern şiir anlayışına yaklaştığı bir eser gibi görmemek kabil değildir. Zülâlî'den sonra Kağızmanlı Hıfzı'nın ağıtı ve Âşık Veysel'in şiirleri âdeta kendiliğinden beklenmesi icabeden eserler hâline girer.

II
XIX. asrın ilk yarısında nesir

Resmî dilde değişiklik

Türk nesrinde değişiklik daha ziyade resmî dilde ve onun bir kolu gibi görünen gazete dilinde başlar. Bütün icraatında Selim III devrini yakından takip eden Mahmud II'nin kolayca anlaşılır, sade bir yazış tarzının taraftarı olduğunu yukarıda söylemiştik. Devletin içinde bulunduğu siyasî güçlük, yabancı devletlerle olan münasebetleri arttırdığı gibi, zaman zaman olsa bile, hükûmeti efkâr-ı umumiyeden müzâheret istemeye de sevkediyordu.

Yavaş yavaş ıslahat işinin bu müzâherete ne kadar derinden muhtaç olduğunu anlayan hükûmet sık sık beyannâmeler ve fermanlarla halka müracaat ediyordu. Bu suretle ayıklanmış, kolay anlaşılır bir yazı tarzına gittikçe daha fazla ihtiyaç görülüyordu. Bu devirde Bâbıâli memuriyetlerinde yapılan terfilerde, hemen daima sade, etraflı, açık bir ifade tarzı meziyet olarak aranıyordu. Devrin ilk münşîsi olan Pertev ve Âkif Paşa'ların ikbâli bu suretle başladığı gibi, Mustafa Reşid Paşa, Sâdık Rifat Paşa gibi gelecek devrin büyük siyaset adamlarının yetişmelerinde de en büyük hisse, muhtelif takrir ve telhisleri dolayısıyla mazhar oldukları teveccühündür.

Takvîm-i Vekayi'in 1832'de* kurulmasından sonra bu sadelik cereyanı, sahasını biraz daha genişletir. Bu gazetenin ilk nüshalarında ne yeni bir ifade tarzını, ne de yeni bir görüşü buluruz. Fakat, halkı mühim hadiseler etrafında aydınlatmak hedefi belirdikçe gazetenin dilinde bir çözülüş başlar. Hükümdarın Rumeli'ye seyahatı dolayısıyla, o zaman *Takvîm* nâzırı bulunan Es'ad Efendi'nin gazete için yazmış olduğu hulâsada, Mahmud II "çetür**, gerdûne" gibi kelimelerin Türkçelerinin kullanılmasını ve üslûbun sadeleşmesini tavsiye etmişti. Biraz sonra Salih Efendi'nin tercüme ettiği *el-Mustatraf*'ı Es'ad Efendi'ye, ibâresini sadeleştirmesi için tevdî eder. Bütün bunlar gitgide tesir sahasını genişleten bir cereyanın başlangıcı olurlar.

1832 senesinde Bâbıâli'de Tercüme Odası'nın kurulması ile, dil meselesi daha mühim bir safhaya girer. Bu odanın ilk Türk memurları Hâlis, Âli, Saffet ve Fuad Efendi'ler idi ve hepsi ecnebi dili biliyorlardı. Odanın ayrıca yeni yetişenlere Fransızca öğretmeye memur hocaları vardı. Bu ilk devirde herhangi bir ecnebi lisanının Türkçeye gramer ve sentaks bakımından bir

* 1831.
** Çetr.

tesiri görülmez. Yalnız devrin sonuna doğru bu münasebet yüzünden, Türkçe, hayata girmiş teknik kelimeler haricinde, garp siyaset âleminin tabir ve kelimelerini almaya başlar. Hattâ onlarla, meselâ Âkif Paşa'daki "mesâil-i politikiye" tabiri gibi Fârisî kaidesine göre terkipler bile yapılır. Âkif Paşa'da bu cinsten birkaç benimseme daha vardır: Paşa, "bir nâzıra yakışacak şekilde" diyecek yerde, "ministroca" demekten çekinmediği gibi, Pertev Paşa'nın içinde yaşadığı debdebeyi ima için de, sahilhanesine "palais" ismini verir. Yine bu devirde devlet adamlarına padişahın hediye ettiği merasim kılıçlarını *Takvîm-i Vekayî* "epe"* diye kaydeder. Bütün bunlar lisana yavaş yavaş garbın sızdığını gösteren küçük misallerdir.

Tarihçiler

Devrin nâsirleri içinde tarihçileri başta sayacağız. Fakat bu ehemmiyet, dil, üslûp ve bizzat tarih anlayışından ziyade, nev'in ehemmiyeti ve müverrihlerin şahsiyet ve mizaçları dolayısıyladır. Yoksa ne Âsım, ne Şânîzâde, ne de *Üss-i Zafer* sahibi Es'ad Efendi memlekette mevcut tarih telâkkisine bir şey ilâve etmezler. Üslûplarında da yeni bir devri müjdeleyen bir taraf yoktur.

Âsım'da hadiseleri hikâye ediş tarafı oldukça şahsîdir. Vak'aya başlamadan evvel bir nevi psikolojik zemin hazırlar. Ağır şekilde hicve meyyaldir. Mübalâğalı bir "gayr-i memnun", tatmin edilmemiş adam hâli eserinde daima göze çarpar. Hayatını yokluk içinde geçirmesi, birbiri peşinden uğradığı bir yığın talihsizlik, mizacı gibi eserini de karartmış gibidir. Bunun dışında Âsım, okuyanlara hayata yavaş yavaş girmeye başlayan "yeni"nin karşısında, eski şekillere bağlı ve onların değişmesinden korkan bir ruh hâletini temsil ediyor hissini verir. Avrupa'yı ve devrini hiç anlamayan ve aradaki farkın, –bütün bir zihniyet uçurumundan habersiz– ufak bir iki gayretle ve bazı teknik eksiklerin tamamlanmasıyla ortadan kalkacağını sananlardandı. Bu muhafazakâr şahsiyet bize bir taraftan Selim III'ün ıslahat teşebbüslerini iflas ettiren tecrübesizlikleri ve lâubalilikleri, öbür taraftan Mûsa Paşa ve Atâullah Efendi'nin döndürdükleri dolapları aynı nefretle kaydetmiştir. Yazık ki, büyük bir âlim ve aynı zamanda dilci olmasına rağmen, üslûbu ihmallerle dolu, tatsız ve ağırdır. Âlî veya Naimâ tarihlerinin cazibesini yapan o rahatlık, genişlik ve vâzıh çizgilerle mevzuunu kavramak kabiliyeti onda yoktur. Buna mukabil, Fuad Köprülü'nün etüdünde[86] gayet vâzıh surette anlattığı gibi hislerinin en fazla esiri olduğu yerlerde bile üslûbuna hiçbir revnak gelmez. Devrinin hususiyetleri dolayısıyla zarurî olarak yanaştığı haricî meseleleri kavramakta âciz değildir. Âsım'ın bütün meziyeti, hakikaten vahim olan birtakım hadiseler üzerinde bize çok yerli bir aksülamelin vesikasını verebilmesindedir.

* Epée (Fr.): Merasim kılıcı.

86 bk. Fuad Köprülü, "Âsım Efendi", *İA*, I, s. 669 vd.

Devrinin en âlim hekimi olan ve Avrupa tababetini memleketimize getirenlerin başında sayılması icabeden Şânîzâde'nin[87] üslûbu Âsım'ınkinden biraz daha sade olmakla beraber, hiçbir zaman daha sonraki zaman için bir örnek teşkil edebilecek hususiyetler taşımaz. Hattâ bu itibarla Nâmık Kemal'in, onun yazış tarzını bozulmuş olan eskiye bir misal olarak zikretmesi gayet haklıdır. Bununla beraber çok sevimlidir; müşahede kuvveti, istihzâsı, gülünç vaziyetlerin ve bariz karakter hatalarının üzerinde zekice ısrardan ileriye geçmeyen zararsız ve eğlenceli hicvi, ona eski mektebin en zarif muharrirleri arasında bir yer kazandırır. Şânîzâde, gören ve gördüğünü hususî bir şekilde yakalayan muharrirlerdendir. Gülüncü, tezat hâlinde olanı, aklıselime uymayanı hiç kaçırmaz. Tarihi, Mahmud II devrinin İstanbul'unu, bazen mübalâğaya kaçan bir yığın karakter ve portrede verir.

Seydî Ali Paşa'nın kaptanıderyalığından bahsederken veya Rum kargaşalığında Hâlet Efendi'nin aldığı, meselâ israfın önüne geçmek için yemek adetlerinin miktarını azaltmak, veya Rumlara karşı tedbir olmak üzere kalem efendilerine silâh tâlimi yaptırmak gibi bazı tedbirleri anlatırken hakikaten emsalsizdir. Âsım'da lüzumsuz ve ağırlaştırıcı bir süs, hattâ bir yük olan birtakım sanatlar ve oyunlar çok defa, onun kaleminde mevzuunu gittikçe daha yakından sıkıştıran küçük ve muvaffak çizgilerin asıl fışkırdığı kaynak olur. "Ekser ahâli-i İstanbul Tophane çeşmesinden bir su içmemiş ve Tüfenkhane semtinden hiç geçmemiş ve mahalle bakkalından başka gâvur görmemiş, daima gafletle mecbul ve ahvâl-i âlem ve etvâr-ı ümemden bî-haber, ancak kendi hâlile meşgul olageldiklerinden İngiliz donanması vürûdunda dârüşşifâdan boşanmış dîvâneler gibi Kumkapı ve Ahırkapı ve Yenikapı kahvehanelerinden ve Kadı-kariye mesîrelerinden (mısra): 'Uzaktan merhaba ey ayu kardeş!' fehvâsınca sefâin-i düşmeni temâşâya varup ol esnâlarda birbirlerine: 'Eğer Seydî Ali Bey şu gemilerin üzerine beş gemiyle gönderilse...'" tarzında halk tabirlerinden istifade ederek yaptığı tasvir ve tarifler, buluşlar, Mahmud II'nin cülûsundan 1237 [1822] senesine kadar olan biteni ihtiva eden bu dört ciltte tahmin edilebileceğinden çok fazladır. O da Âsım kadar gadre uğramış, hakkı olan hekimbaşılığı Behçet Molla ve dostlarının yüzünden[88] ele geçirmek şöyle dursun, Latinceden lisanımıza doğrudan

87 Hayatı için en son tetkik olarak bk. Bedi Şehsüvaroğlu, *"Hekim Şânizâde Atâullah Efendi-Biyografisi ve Eserleri"*, *İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Mecmuası*, XIV, nr. 3, 1951, s. 482-495.

88 "Şânîzâde ise ulûm-ı riyâziye ve tabiîyede mâhir ve ilm-i tıbda emsali nâdîr zâtıyla iftihar olunur bir zât-ı memdûhü'l-meâsir olup Bektaşîlik efkârından pek baîd idi. Lâkin hekimbaşı Behçet Efendi anı istirkab edüp ara yerde bazı sühan-çînan dahi ifsâd-ı zâtü'l-beynden hâlî olmazlar idi. Hattâ Şânîzâde gûyâ ki, 'Behçet Efendi hekimbaşı ise, ben de başhekimim der imiş' yollu sözler şâyi olmuştu. Ve bir de Behçet Efendi mukaddemâ Fransızların Mısır'a istilâsı hakkında muharrer olan *Tarih-i Ceberti*'yi lisan-ı Arabîden Türkçeye tercüme eylemiş olması mülâbesesiyle kendüsünde bir müverrihlik şiârı var idi. Binâenaleyh Behçet Efendi hekimbaşı ve Şânîzâde vak'anüvis olduklarında İzzet Molla 'Erkân-ı devletin hâline bak, bir müverrihi hekimbaşı ve başhekimi vak'anüvis ettiler' demiş. Lâkin bu sözü gûyâ Şânîzâde söylemiş deyü işâe ve Behçet Efendi'ye isâl edilmiş. Binâen-alâ-zâlik Behçet Efendi, Şânîzâde'nin bütün bütün aleyhine düşmüş ve anı evvelce vak'anüvislikten azlettirmiş idi. Bu cihetle Şânîzâde, tarihinin âhirinde 'hazâ gayetü tarihenâ el-mugeyyâ bi-sebeb-i Behcet kalinâ' ibaresiyle hatm-i kelâm eylemiş-

doğruya ilk nakledilen eser olan teşrih kitabını bile Şeyhülislâm Halil Efendi'nin düşmanlığı yüzünden bastıramamış, daima ikinci saftа ve sadece kudretsiz tenkit vaziyetinde yaşamıştır. Fakat Şânîzâde bu talihsizliklerinden şikâyet ederken bile son derece hafif ruhlu ve zarif kalır; hattâ talihin cilvelerine karşı geniş ve yüksek ruhlu bir katlanış gösterir denebilir. Bütün bunlar onu son derece sevimli yapar.

Tarih anlayışı eskilerden pek farklı değildir. Kitabının, Cevdet Paşa tarafından ehemmiyetli addedilerek vesika şeklinde aynen alınan *"El-mukaddimetü fî kavâid-i fenni't-tarih ve usûlü metâlii't-tevârih"* adlı mukaddimesi onun tarihî zamanlar hakkında bazı fikirlere sahip olduğunu, Roma ve Yunan tarihlerini bildiğini ve hattâ bazı garp tarihlerini okuduğunu gösterir. Fakat tarihçi için koştuğu şartlar, ancak yazıldığı devir düşünülürse üzerinde durulacak şeylerdir. Üstelik umumî menfaat için bazı hakikatlere göz yumulmasına bile açıktan açığa razıdır. Ayrıca eserlerinden istifade ettiği selefleri ile olan münasebetlerinde hiçbir zaman tenkit fikriyle hareket ettiği görülmez. Yeniçerilerin taşkınlıkları dolayısıyla, muâsırlarında, daha eskilerde tesadüf edilen tarzda, yaptığı bazı mülâhazalar bir tarafa bırakılırsa, memlekette mevcut müesseselere ve idare şekline karşı hemen hiçbir şüphe ve imaya tesadüf edilemez.

Hulâsa, imparatorluğun en karışık zamanında, hadiselerin iç yüzünü tanımış olması ona pek az şey ilâve etmiş görünür. Bunda, resmî vak'anüvisliğin çok sıkı şartlara bağlı ikinci derecede bir devlet memurluğu olmasının ve yaşadığı devre hâkim dehşetin de elbette hissesi vardır. Diğer taraftan, hekimbaşı olmayı beklerken müverrihliğe tayin edilen bu ürkek ve çelebi mizaçlı kazasker, tıb gibi müspet bilgilere dayanan bir şubede çalışmış olmasına ve riyâziye ve tabiî ilimler ile olan münasebetine rağmen yetişmesi ve mizacı ile son derecede yerlidir. Böyle olunca bir tarihçi sıfatıyla muâsırlarından ancak tabiatının zenginliği ile ayrılabilirdi. Fakat bu mizaç zenginliğinin derecesi ne olursa olsun, tarih gibi insanı, cemiyet ve bütün hayatı içine alan bir sahada bir yenilik yaratmaya kâfi gelemezdi. Yer yer onda da birçok tenkitlere rastgelinir; fakat bunlar bir sistemden ziyade aklıselimin hadiseler karşısındaki aksülamelidir. Bu tenkitlerinde ve karakter tasvirlerinde çok uyanık olan Atâullah Efendi, cemiyette oynadığı müspet bilgi öncülüğüne rağmen, mühim vak'aları yıldızlardan çıkardığı ahkâmla izahtan da çekinmez. Geniş iktibaslarından sonra Şânîzâde'nin bu ilm-i nücûm hesaplarını birçok defalar düzeltmeye mecbur kalan Cevdet Paşa, zaman zaman bu tezada çok zekice hayret eder. Bütün bunlardan sonra, onun dünya meseleleri karşısında devrine göre çok bilgili dü-

tir. İzzet Molla buna sebep olduğundan müteessif olarak 'O sözü ben söyledim' diyegörmüş ise de müfîd olmayıp Behçet Efendi, Şânîzâde'nin azliyle iktifa etmeyerek nefyini iltizam etmiş ve bu kerre Bektaşîlik maddesini vesile ittihaz ederek ve Beşiktaş Cemiyet-i İlmiyesi'ne Bektaşîlik rengi vererek bu kere anı ve anın sebebile Kadri Bey'i ve Ferruh Efendi'yi dahi nefyettirmiş olduğu ol vakte yetişmiş olan zevâttan istimâ olunmuştur." (*Cevdet Tarihi*, XII, Tertîb-i cedîd, s. 184-185).

şündüğünü, Avrupa işleri çok yakından kavrayarak izah ettiğini söyleyebiliriz. Şânizâde de, yukarıda adı geçen Beşiktaş Cemiyet-i Felsefe-i İslâmiyesi'nin* müessislerinden idi. Bu cemiyetin âzâlarının farmasonluğu hakkında öteden beri bir rivayet mevcut ise de hiçbir müspet delili yoktur. Dolayısıyla ölümüne sebep olan nefyinin kendisine isnat edilen Bektaşîlik yüzünden olduğunu ve aynı cemiyet âzâsından Ali Ferruh Efendi'nin**, çalışmakta olduğu *Tefsîrü'l-mevâkıb* adlı tercümesi ileri sürülerek bu âkıbetten kurtulduğunu ve yine aynı cemiyet âzâsmdan Kethüdazâde Ârif Efendi'nin ileri yaşı dolayısıyla affedildiğini *Es'ad Efendi Tarihi* ile Cevdet Paşa'dan anlıyoruz.

Mahmud II devrinin birçok nimetlerine eriştikten sonra, Tanzimat yıllarında Mekâtib-i Umûmiye Nezâreti'ne kadar yükselen ve bu zamanın ikinci sınıf ricâli arasında daima mühim bir mevki sahibi olan Sahhaflar Şeyhizâde Mehmed Es'ad Efendi'ye gelince, o eski inşânın sırlarına vâkıf, oldukça yüklü ve zaman zaman düzgün ifadeli bir muharrir olmaktan ileriye gitmez. Gerek Yeniçerilerin kaldırılmasını anlatan *Üss-i Zafer*'de olsun, gerek asıl tarihinde olsun, ifadenin birliğini bozan eski nesir sanatlarının hiçbirini ihmal etmez, lüzumsuz dibâcelerle başladığı sözü uzun cümlelerle birbirine bağlar. Bununla beraber Es'ad Efendi, *Takvîm* nâzırlığından sonra biraz daha sade yazar. Bunun hükümdarın teşvikiyle olduğunu yukarıda söyledik. *Üss-i Zafer*, muharririn bizzat şahidi olduğu bir vak'ayı hikâye eden bir eser olmasına rağmen pek dikkati çekecek mahiyette değildir. Daha ziyade resmî görüşü ihtiva eder; bununla beraber sadece tahkiyenin samimiyetinden gelen çok kuvvetli sahifeleri vardır. Bu kitabın Pertev Efendi tarafından tashih edilmiş olması hakkında, bugün için tahkiki biraz da imkânsız olan bir rivayet vardır. O zamanlar çok genç bir molla olan Es'ad Efendi'nin ocağın ilgasına dair Pertev Efendi kalemiyle yazılmış olan fermanı Sultan Ahmed Camii'nde halka okuduğunu ve ikbâlinin bu suretle başladığını biliyoruz. Mümkündür ki hadiseden sonra, o zaman gözde olan Pertev Efendi'nin nezareti altında bu kitabın kendisine yazdırılması emredilmiş olsun. *Es'ad Efendi Tarihi, Üss-i Zafer* ayarında dahi değildir. Eskilerde âdet olduğu veçhile vak'anüvisliğinden evvelki devirleri de seleflerinden iktibas veya tashih suretiyle alan müverrih, bu kitapta bazı mühim vak'aları unuttuğu gibi, tarih sıralarını bozduğu da olur. Bu itibarla, Üniversite Kütüphanesi yazmaları arasındaki bir nüshasının hâşiyesinde müverrihi tenkit eden ve yer yer kitabı tamamlamaya çalışan dikkatli müstensihin serzenişleri yerindedir.[89]

Es'ad Efendi'nin hususiyeti, vak'aların ve şahısların etrafında yaptığı mülâhazalar ve tenkitlerdedir. Vâkıa bunlar ne Âsım'da olduğu gibi kat'î bir kıymet hükmü taşır, ne de Şânîzâde'de olduğu gibi hicvin kuvvetiyle

* Beşiktaş Cemiyet-i İlmiyesi.
** İsmail Ferruh Efendi.
89 TY., nr. 2467.

ehemmiyetlidir. Ehemmiyetleri daha ziyade, perdenin arkasında olup bitenleri haber vermelerindedir. 1826'dan sonra sarayda nüfuz sahibi olan Hüsrev Paşa kolunun iç ve dış siyasette oynadıkları rolü beğenmediğini anlatan bu tenkitler, Es'ad Efendi'de bir nevi görüş kabiliyetinin fazlasıyla mevcut olduğunu göstermekle kalmaz; onun diğer ihtiraslarla az çok temasta olduğunu da anlatır. Filhakika Es'ad Efendi, bilhassa 1828 sıralarında daha ziyade Hekimbaşı Behçet Efendi ile etrafındakilere, yani Pertev Efendi'nin siyasetini beğenmeyen harp aleyhtarı zümreye daha yakındır. Hüsrev Paşa'nın iç işlerindeki rolünü ise sonuna kadar beğenmemiştir. Gerek hükümdarın, etrafında kendisinden başka türlü düşünenleri uzaklaştırmak için aldığı tedbirleri (meselâ Mısır Kapıkethüdâsı Necib Efendi için olduğu gibi), gerek yenilik nâmı altında garp örf ve âdetlerini memlekete sokmaya çalışmasını daima tenkit etmiştir. Yazık ki müverrihimiz bütün bunlarda sadece birkaç fıkra anlatmak ve bazı mülâhazalarda bulunmakla kalmıştır. Onun için, isteseydi tam bir portresini yapabileceği o zamanki sarayın iç yüzü bize yine meçhul kalır. Bununla beraber, ne olsa çok zeki ve yaratılıştan mütecessis bir saray adamının elinden çıkması itibarıyla bu eser, devrini tanımak için ihmal edilmemesi lâzım gelen bir yığın ipuçları ile doludur. Çok iyi bir nâkil olan müverrih Lûtfî Efendi onun bu meziyetini bildiği için sırası geldikçe bu tenkitleri kitabına geçirmekte tereddüt etmemiştir. Bazen bu istidratların, dışarının bütün dedikodusunu aksettirdiğini de ilâve edelim. Es'ad Efendi'nin eksik olan küçük bir tezkire-i şuârâsı da vardır. Fakat muharririnin şahsiyetine hiçbir şey ilâve etmez.

Resmî vak'anüvis olan bu üç muharririn eserinden başka, bu zamanda yazılmış birçok tarihî eser daha vardır. Kabakçı ve Alemdar vak'alarını anlatan Mustafa Necib Efendi'nin *Vak'a-i Selîmiyye*'sini bunların başında saymak gerekir.[90] Cevdet Paşa'nın me'hazları arasında başta saydığı bu kitap, daha ziyade muhtevası itibarıyla ehemmiyetlidir. Abdülhamid I devri ile Mahmud II'nin ilk seneleri arasındaki bazı hadiseleri, Nizâm-ı Cedîd'in teşekkülü ile Kabakçı ve Alemdar vak'aları etrafında, gayet karışık ve nizamsız bir şekilde toplayan *Câbî İsmet Bey Tarihi* daha ziyade bir kahve dedikodusunu andıran uydurmalarla dolu olmasına, hiçbir zaman ve mekân ve hattâ rakam fikri taşımamasına, son derecede cahil bir kafadan çıkmasına ve yazılmamış denecek kadar bozuk ifadesine rağmen, bu devre ve bilhassa Selim III'ün etrafındakilere dair başka kaynaklarda bulunmayan bazı tafsilâtı ihtiva etmesi ve hadiselerin halka aksediş şeklini göstermesi itibarıyla anılmaya lâyıktır.

90 Yazma ve matbu nüshalarında değişik isimler alan bu eserin 1280 yılında biri Matbaa-i Âmire, diğeri Cerîde-i Havâdis Matbaası'nda olmak üzere iki tab'ı vardır.

Bu devirde bizi böyle bir bahis açmaya sevkeden bir iki eser vardır ki, mevzularından başka nevilerinin tek nümunesi olmaları itibarıyla da ehemmiyetli sayılabilirler. Abdülhak Molla'nın *Tarih-i Livâ*'si 1823 muharebesinde, yeni teşkil ettiği bir livâyı talim ettirmek için, Mahmud II'nin Rami kışlasında kaldığı zamana ait gündelik bir hâtıra defteridir. Selim III'ün Sır-kâtibi Ahmed Bey'in *Rûznâme*'sinden sonra bizde ilk mühim jurnal olan bu eserde kendisinden evvelkinden daha fazla yaşanan hayata bir açılış vardır. İhtiyatlı bir saray adamı olan Abdülhak Molla'nın hükümdarın etrafında dolaşan bu eserde, gözüne çarpan her şeyi nakletmediğini, hele büyük meselelere hiç dokunmadığını söylemeye lüzum olmasa gerektir. Bununla beraber İstanbul'un bir senesini garip ve hattâ tatlı bir acemilikle verir. Yazık ki, Abdülhak Molla, o kadar bağlı olduğu efendisinin bir tek sözünü ve hakikaten ehemmiyetli bir fikrini bize nakletmiş değildir. Orduya –tıpkı Fransızlarda olduğu gibi– trampetçi olarak erkek çocuk elbisesiyle iltihak eden zâbit karısının hikâyesi, İzzet Molla'nın ikinci nefyine dair hâtıralar kitabın güzel taraflarındandır. Fakat asıl mühim olanı, şüphesiz ki devre hâkim olan emniyetsizlik havasının eserde görülmesidir.

Âkif Paşa'nın *Tabsıra*'sına gelince, haddizatında rakibi olan Pertev Paşa'nın sukutunu ve daha sonra da idamını hazırlayan jurnallerden birisi olmasına rağmen, muayyen bir tarihî vak'anın –Çörçil [Churchill] hadisesinin– tam bir muhtırasıdır. *Tabsıra* uzun zaman unutulmuş ve Ebüzziya'nın himmetiyle ve şüphesiz Nâmık Kemal'in telkiniyle meydana çıkmıştır.[91] Esasen bu anlayışlı muharririn, Âkif Paşa'nın bugünkü şöhretinin meydana gelmesinde büyük hissesi vardır. Eserin üslûbu zannedildiği kadar yenilik göstermez. Daha doğrusu hiçbir zaman aynı seviyede kalmaz. Yer yer ağırlaştırmasına, kelime oyunlarıyla, muhtelif söz sanatlarıyla doldurmasına rağmen, kitap Âkif Paşa'nın ikinci tarzı diyebileceğimiz tarza, yani sanat göstermekten ziyade kendisini olduğu gibi vermeyi tercih ettiği eserlerine yakındır. Kendilerini, konularına tam verdikleri zaman eskilerde çok defa rast geldiğimiz o canlı konuşma *Tabsıra*'da hakikaten güzel ve kuvvetli bazı sahifeler doğurmuştur. Tahkiye daima iyidir ve mantıkî silsile hiç kaybolmaz. Hiddet, kin, nefret, acındırma, küçük ve zehirleyici istidrat, açık düşmanlık, velhâsıl zincirini kırmış, her türlü kaydın ötesinde bir yığın ihtiras bu yarım kalmış muhtırayı daima besler. Fakat *Tabsıra*'nın, iyi anlaşılması için, onu yazmadan evvel Âkif Paşa'nın Pertev Paşa ve damadı Vassaf Efendi aleyhine üst üste saraya verdiği jurnallerle, yine o nekbet devrine ait hususî mektuplarla beraber okunması lâzımdır.[92] O zaman sadece kinin

91 *Tabsıra-i Âkif Paşa* ismiyle 1882 (1300) yılında kendi matbaasında yeniden basar. Fakat asıl mühim olanı, Ebüzziya'nın bu küçük eserden *Numûne-i Edebiyat-ı Osmâniye*'ye aldığı parçalarla daha başından Âkif Paşa'yı tanıtmış olmasıdır.

92 *Lûtfi Tarihi*, V, s. 156-159 ve *Muharrerât-ı Husûsiye-i Âkif Paşa*, s. 26-31'deki, Mâbeyn'e yazılan tezkere.

Âkif Paşa'yı nerelere götürdüğü anlaşılmaz, nasıl dirilttiği de görülür. Hasmının, bazısında kendisinin de hissesi olan siyasî hataları üzerinde şiddetle durduktan, ikbalini muhafaza için başvurduğu çareleri izah ettikten, damadıyla kardeşinin fenalıklarını teşhir ettikten sonra, öldürülmelerini bile açıktan açığa tavsiye eder. *Tabsıra* bizi tabiatıyla Âkif Paşa'nın diğer nesir eserlerine götürecektir. Paşanın şiirinde olduğu gibi nesrinde de büyük yenilikler aranmıştır. Hakikatte, gerek resmî ve teşrifatlı yazılarında, gerek çok sade olan mektuplarında daima eskidir. Onda eski nesrin bütün sakat anlayışları vardır. Fakat hususî mektuplarında *Tabsıra*'yı canlandıran ruh halleri daha sık görülür. Kime hitabettiği belli olmayan ve Ebüzziya'dan beri "Şeyh Müştak'a Mektup" adıyla tanınan mektup şüphesiz en güzel eserdir. Yeni denecek hiçbir tarafı bulunmayan bu sade ve kuvvetli eser, bıyık altından gülen ve güldüren hiddetiyle, pervasızlığıyla, tiryakiliği ve yaka silkişi ile emsalsizdir. Nâmık Kemal'in Âkif Paşa'ya gitmesi, onda bir mizacın adamı olmanın en iyi dersini bulduğu içindir. Bu yakınlığı, kendi üslûbunu da hulâsa edebilecek olan birkaç satırda yine kendisi anlatır.

Âkif Paşa'nın bu mektupları, kullandığı dille ona nesir tarihimizde çok hususî bir yer verir. Belli ki, paşa Türkçe üzerinde sathî de olsa durmuş, hattâ eski nesri âdeta bu iş için taramıştır. Yukarıda bahsettiğimiz mektupta ve ona benzeyen diğerlerinde, bu devrin bir hususiyetini teşkil eden ve biraz da Kâni Efendi'den kalan seci'li ve kelime oyunlu, yarı şaka hiddetin az çok hissesi vardır. Fakat devrin bu modasını tam görmek isteyenler, Ebüzziya Tevfik'in "dâhiye-i berpâ" diye vasıflandırdığı Şeyh Müştak'ın münşeâtına bakmalıdırlar. Devrinde çok tanınmış olan bu tasavvuf adamının ne kadar gülünç şekilde mânâsız oyunlarla sağı solu eğlendirdiği ve kendi kendisine eğlendiği görülür.

Âkif Paşa'nın rakibi Pertev Paşa, "cümlenin mâlûmudur ki" diye başlayan ve en muğlak siyasî meseleleri bir çeşit sathî mantık ile halle çalışan ferman ve beyannâmelerin büyük bir kısmının muharriridir. Birçok siyasî vak'alarda devleti muhataraya ve zarara sokan bu derviş ruhlu devlet adamının Mustafa Reşid Paşa'yı yetiştiren ve tutanlardan biri olmak gibi büyük bir meziyeti de vardır. Zamanında iyi bir münşî şöhretini kazanmış olmasına ve yazılarında bir nevi sadelik bulunmasına rağmen, şiirleri gibi nesri de bariz bir hususiyet taşımaz.

Mahmud II devrinde garp dilinden Türkçeye çevrilen eserler, ileride bahsedeceğimiz bir iki tarih kitabı istisna edilirse, daha ziyade askerliğe ait talimatnâmeler ve öğretici eserlerle tıb ve riyâziyeye ait ilim eserleridir. Tıbbî eserlerin başında Şânîzâde'nin eserlerini anmak lâzımdır. Mühendishane hocalarından Hoca İshak'ın tercümeleri askerlik ile riyâzî bilgiler etrafında toplanır. Bu iki büyük âlimin mesaisinden sonra, gündelik ihtiyaçları tatmin için yapılan tercümeler gelir. Bu devirde askerliğe ait tercüme hareketinin en büyük teşvikçisi Hüsrev Paşa'dır. Sârım Paşa, bizzat hükümdara takdim ederek bu işe başlattığı Mütercim Rüşdü Paşa hep onun bulduğu gençlerdir. Bununla beraber bu ilk tercümeler arasında, memlekette yeni

bir fikir hayatı kuracak hiçbir esere rastgelinmez. O kadar ki, bu yolda yapılacak bir mukayese, bu yenilik devrimizi daha evvelki asırların yanı başında bile sönük bırakabilir. Fakat hazırlama mahiyetleri düşünülürse, yeni kurulmuş Harbiye, Tıbbiye ve Mühendishane gibi mekteplerin ihtiyaçlarını temine çalışan bu gayretin ne kadar esash olduğu anlaşılır.

Garptan yapılan bu lüzumlu, fakat sahası dar tercümelerin yanı başında, Müslüman şark dillerinden bir yığın eser de Türkçeye çevrilir. Daha Selim III zamanında Farsçadan *Burhân-ı Katı'* adlı lügati Türkçeye çeviren Mütercim Âsım, biraz sonra Mahmud II'ye *Kamusü'l-muhît* tercümesini takdim eder. Bizden evvel birçok muharrirlerin ehemmiyeti üzerinde durmuş oldukları bu tercümelerle, hakikî Türkçeye doğru en umulmadık bir zamanda büyük bir adım atılmış olur. Filhakika Âsım, Farsça ve bilhassa Arapça gibi zengin dillerin müfredatını Türkçeye çevirirken ister istemez, mühim merkezlerde ve münevver muhitte kullanılan Türkçenin dışına çıkmış ve halk diline gitmeye mecbur kalmıştır. Kendisinin, birçok dil hususîliklerini olduğu gibi saklayan cenup Anadolu Türkleri arasından yetişmesi, bu taraflarda bazı gelenekleri en saf şeklinde gündelik hayatlarında devam ettiren Yürüklerin bulunması, her iki eserin zenginliğini temin etmiştir. Daha sonraları Âsım'ın eserinin kazandığı ehemmiyet buradan gelir. Şurasını da unutmamalıdır ki, Âsım, lügatlarında, ifade itibarıyla, tarihinden çok daha sade ve dikkatlidir. Onun çalışması devri üzerine tesir edebilse, yani daha Tanzimat'ın başında düşünüldüğü gibi bu iki lügattan Avrupa tekniği ile bir sözlük yapılsa ve ilk ilim ıstılahları çalışmalarında bunlardan faydalanılsa idi Türkçenin bir asırlık macerası büsbütün başka olurdu. Yazık ki Âsım'ın bu lügat tercümeleri, zanaatkârı bulunmayan bir âlet gibi uzun zaman sadece geleneğin mahpusu muayyen bir zümrenin elinde kalmıştır.

Yeniliğe doğru

Buraya kadar saydığımız eserler, bu hulâsanın çerçevesine giremeyenlerle beraber memlekette öteden beri süregelen bir geleneğin ve anlayışın mahsulleridir. Bu itibarla içlerinde, dil ve mahiyet itibarıyla daha ileriye tesir edebilecek bazı kıymetleri taşıyanlar bulunsa bile –nitekim vardır– fikir hayatında ciddî bir tesirleri olmamıştır. Bu tarzda bir tesiri iki muharrir yapmıştır. Sâdık Rifat Paşa ile Mustafa Sâmi Efendi'nin hususîlikleri, cemiyet hayatında yeni bir görüşü ortaya atmaları, çok yerli nevilerin içinde olsa bile yeni bir devri açmalarıdır.

Sâdık Rifat Paşa'nın *Müntahabât-ı Âsâr*'ında[93] ancak on iki sahifelik bir

93. *Müntahabât-ı Âsâr*'ın biri büyük ve mufassal, diğeri daha ufak olmak üzere iki ayrı tab'ı vardır. On iki cüzden ibaret olan büyüğünün tab'ı yeri ve tarihi kayıtlı değildir. Daha az cüzü ihtiva edenin baskısı 1858'de (1275) Takvimhane-i Âmire Matbaası'ndadır. Bahsettiğimiz risâle her iki baskıda da "Rusya Muharebesi" ve "Gülbün-i İnşâ" kısımlarından sonra gelir. Üzerinde "Viya-

yer tutan "Avrupa Ahvâline Dâir Risâle" adlı yazı, bir bakıma göre, bizde öteden beri âdet olan şeklinde bir seyahatnâmenin, paşanın resmî vazifesi düşünülürse, sefaretnâmenin hududunu geçmez. Kendisinden evvel Avrupa'ya herhangi bir vesile ile gönderilmiş birçok devlet memurları gibi o da Viyana'da gördüklerini anlatır. Fakat kendisinden evvelkilerin görmüş oldukları şeyler arasında büyük fark vardır. O artık her gittiği yere, safdilce hayranlığını beraberinde götüren ve esasa gelince göz yuman bir seyyah veya müşâhit değildir. Aksine olarak cemiyet hayatının görünüşleri altında, bu hayata şuur ve istikamet veren, ondaki canlılığın mânâ ve hüviyetini yapan sırrı ve hattâ sistemi arayan uyanık fikirli bir devlet adamıdır. O zamana kadar bulunduğu Beylikçi, Âmedî gibi mühim vazifeler sayesinde idare makinemizin bozukluğunu, içinde bulunduğumuz şartların vahimliğini, esaslı ve çabuk tedbirlerin saati geldiğini iyi biliyordu. Üstelik devrinin hiç de birbirini tutmayan dağınık yenilik hareketlerine şahit olmuştu. Bu itibarla sadece dış hayatla ve teknik değişikliklerle meşgul olamazdı. Misafiri olduğu âlemde arayacağı bir ders vardı. Nitekim öyle oldu. Orada, bütün hususîlikleri, kuvvet ve mantığı, "insan"ın etrafında toplanan bir sistemi gördü. Risâlenin bizce en ehemmiyetli tarafı, devlet idaresindeki ıslahatı bir zihniyet meselesi olarak almasında, örf ve göreneğin, yahut da kıymetini kaybetmiş birtakım *impératif**'in hâkim olduğu, çok defa keyfî kalan bir idare sistemine mukabil, esas olarak insanı, onun tabiatını, hak ve ihtiyaçlarını alan ve akılcı bir devlet ve idare telâkkisini tereddüt etmeden ortaya atmasındadır. Bu küçük risâlenin hemen her sahifesinde sezilen ve paşanın yine aynı seneler içinde yazılan "Devlet-i Aliyye'nin Islah-ı Ahvâli Hakkında" mütalâanâmesi ile bazı muhtıra ve lâyihalarında ve bilâhare Tanzimat'tan sonra yazmış olduğu diğer bu cinsten eserlerde az çok tesadüf edilen bu ana fikrin etrafında paşa, Avrupa ile aramızdaki esas farklara şu şekilde işaret eder: "Avrupa'nın şimdiki sivilizasyonu**, yâni usûl-i me'nûsiyet ve medeniyeti iktizâsınca menâfi-i mülkiye-i lâzimelerinin ilerlemesini ancak teksîr-i efrâd-ı millet ve imâr-ı memâlik ve devlet ve istihsâl-i âsayiş ve rahat esbâb-ı adîdesile icrâ ve istihsâl etmekte ve bu misillû menfaat-i külliye ile ilerleyip yek-diger üzerine hâlen ve itibâren kesb-i meziyet eylemektedirler. Bu madde-i lâzimenin üss-i esası dahi her akvâm ve milletin *can ve mal ve ırz ve itibarı* hakkında emniyet-i kâmilesinin istihsâline, yâni (...) hukuk-ı lâzime-i hürriyetin kemâyenbağı icrâsına merbut olduğundan, Avrupa devletlerinde dahi bu makule emniyet ve hukuk-ı hürriyet be-gayet mûtenâ ve mûteber tutulup, yâni efrad-ı ibâd ve bunca bilâd yalnız devletler için halk ve icad olunmayıp belki hikmet-i bâliga-i hazret-i Mâlikü'l-mülk iktizâsınca bunca hükümdârân-ı cihan ancak hıfz-ı ibâd ve imâr-ı bilâda hâ-

na'da ibtidâki sefaretinde Avrupa'nın ahvâline dair yazdığı risâledir" kaydı bulunduğuna göre Tanzimat'tan evveldir. İtalya seyahati notlarında da aynı kayıt vardır. Eserin baş tarafına paşanın küçük bir tercüme-i hâli konulmuştur.

* Impératif (Fr.): Âmirane.

** Civilisation (Fr.): Medeniyet.

mî ve nâzır olmak üzere nâil-i lûtf-i yezdân olduklarından idâre-i emr-i hükûmette hukûk-ı millet ve kanun-ı devlet üzere hareket edip bir gûne bivechin gadr ve cebir muâmelesi vukû bulmaz."[94] Görülüyor ki hükûmetlerin hikmeti vücudu meselesinde eski telâkkilerden pek ayrılmayan paşa, onun gayesinden gayet sarih bir dille bahsediyor. Devletin idare etmek hakkı vardır, fakat nihayet bu hüküm ve idare insan dediğimiz mahlûkun üzerinde kurulur, tarzında tefsir edilebilecek olan "tabâyi-i beşer icabında" kaydı bütün bir programdır. Daha aşağılarda bu program: "Hele şurası kabil-i inkâr olamaz ki inkıyad ve muhalefet ve sadâkat ve ihanet ve rağbet ve nefret misillû tabâyi-i mütehâlife-i beşeriyenin tefrik ve ıslahı, ekser-i nas ve husûsile terbiyelû akvâm-ı maârif-istinâs hakkında yalnız kuvve-i cebriye-i düveliye ve hükûmet-i mutlaka-i kahriye ile hâsıl olmayıp, belki tabiat-ı mûnise-i insâniyenin firifte olacağı emniyet-i kalbiye ve itibârât-ı zâtiye-i mütemadiye ve istirâhat-i tabiîye misillû celb-i kulûb-i tebaa ve nâsı mûcib olan tedâbir-i rıfkîye ve riâyet-i *hukuk-ı insaniye*'ye dâhil menut ve merbut olduğundan..."[95] satırlarıyla itiraz kabul etmez bir şekilde inkişaf ettirilir. İnsanları idare etmek için onları ve tabiî olan haklarını tanımak lâzımdır. Vâkıa henüz, halka tâbî olacağı hükûmet şeklini seçmek hakkını vermez, fakat bu hükûmete sadakatle bağlanmak veya bağlanmamak ihtiyarına sahip olduğunu kabul eder; halkın göstereceği sessiz bir mukavemet veyahut çıkaracağı bir isyan bir devlet için en korkunç tehlikedir, der.

Ayrıca paşa gerek bu risâlede, gerek diğer eserlerinde "hürriyet" kelimesi üzerinde birkaç defa ısrar eder. Bu fikirlerin İslâm hukukunda ve devletçiliğinde ne dereceye kadar bulunup bulunmadığını münakaşa edecek değiliz, sadece cemiyet hayatının ağırlık merkezini «insan»a kaydırmasıyla, Fransız İhtilâli'nden sonra Avrupa'ya yayılan fikirlerle büyük bir münasebeti olduğunu, tam muhtaç olduğumuz bir zamanda ve ilk defa memleket içinde söylendiklerini kayd ile kalacağız. Böyle bir "insan hakkı" fikri, muntazam ve mazbut bir kanun telâkkisi ile yeni bir devlet teşkilâtını kurmak fikrini kendiliğinden getirir. Filhakika paşa, keyfî idarenin tamamıyla kaldırılmasını, adlî ve idarî kanunların tanzimini, askerlik, vergi gibi belli başlı halk mükellefiyetlerinin muayyen esaslara bağlanmasını devlet mefhumunun tabiî tamamlayıcısı olan gayeler addeder. Paşanın "adalet, halktan az vergi almak değildir, belki bütün haklara riayettir" tarzındaki cümlesi ve onu tamamlayan satırlar bütün bir hukuk sistemidir. Bunun dışında halkın terbiyesi, ordunun ve donanmanın tensik ve tanzimi, sanayiin himayesi vardır. O, Avrupa'daki himaye usulünün o memleketlerin sanayiine ne kadar faydalı olduğunu bilir. Az ithalâta karşı bol ihracat, senelik vergi, ihtiraları himaye ve millî mamulâta rağbet gibi tedbirlerle oraların zenginliğine ve kalkınmasına nasıl hizmet edildiğini anlatır.

Viyana'daki iki sefirliğinde uzun müddet kalması, bilhassa zamanın

94 *Müntahabât-ı Âsâr*, "Avrupa Ahvâline Dâir Risâle", s. 4.
95 *a. e.*, s. 5.

Prens de Metternich gibi çok dikkate değer bir devlet adamıyla sık sık temas hâlinde bulunması, Sâdık Rifat Paşa'ya zamanının Avrupa siyasetini çok yakından öğretmiştir. Denebilir ki paşa, Viyana Kongresi'nden sonraki siyasetin büyük prensiplerine ve ana ihtiraslarına olduğu kadar, zaaf ve kuvvetlerine de vâkıftır. Yaratılıştan sulhçu olan ve "her işin en hayırlısı ortasıdır" sözünü âdeta bir düstur gibi kabul eden paşa, devlete her şeyden evvel uzun bir sulhu tavsiye eder. Maziye ait tenkitleri de sakınılması kabil olan meselelerde birçok defalar harbin tercih edilmiş olması noktasında toplanır. Ona göre sulhu muhafaza etmenin en iyi çaresi, herhangi bir ecnebi müdahalesine sebep olacak dahilî bir kargaşalığın önüne geçmek ve memleket kaynaklarından en yüksek şeklinden istifadeyi temin edebilecek dahilî bir idare sistemini kurmaktır.[96] Bu sadece nizam ve kanunla olmaz, ayrıca vatandaş ahlâkını taşıyan namuslu ve iş anlar memurlar yetiştirmek de lâzımdır. Fakat bunun temini için de memurun muayyen haklara sahip ve istikbalinden emin olması lâzımdır.[97] Olur olmaz şeyler için taşra memurlarının tebdili, mallarının müsaderesi, tabiatıyla fena neticeler verir. Sâdık Rifat Paşa, devlet memuriyetinde çalışanların ahlâkıyla cidden meşguldür. Meclis-i Vâlâ reisliğinden ilk defa ayrıldığı zamanlarda, çocuklar için bir baba ağzmdan –daima eski an'anelerin devamı!– yazdığı *Ahlâk Risâlesi*'ne devlet memurluğunda bulunanların yapmaları lâzım gelen şeylerden bahseden bir ek bile ilâve edecektir.

Onun Avrupa'da gördükleri sadece anlattıklarımıza inhisar etmez. İlk, orta, yatı ve yüksek mektepleri ile, matbaaları, kitap basma faaliyeti ile bütün bir maarif teşkilâtı, halkın istirahatını temin eden ve hayata büyük kolaylıklar bahşeden bir belediye hizmeti ve nihayet hayatın neşesini yapan bütün eğlenceler, balolar, konserler, çalgılı kır gezintileri de paşanın dikkatleri arasındadır. Sâdık Rifat Paşa'nın Viyana'da bulunduğu senelerde bu şehre iki şey hâkimdi. Metternich'in, vasıtalarında biraz çapraşık olan muhafazakâr siyaseti ile –paşa, son sefaretlerinde bu siyasetin iflâsını yakından görür ve anlatır– bu orta Avrupa Paris'ine karakterini veren ağır ve hafif her iki şeklinde XIX. asrın ilk yarımının Viyana'sını bugün bile muhayyilemizde yaşatan musiki... Halkı avundurmayı siyasî bir tedbir gösteren paşa, yine muhtelif yazılarında halk ve memurlar için eğlence hürriyetinde daima ısrar eder.

Umumî çizgileri göz önünde tutulursa *Avrupa Ahvâline Dâir Risâle*'nin, orada gördüklerini memleket ahvâline tatbikten başka bir şey olmayan "Devlet-i Aliyye'nin Islah-ı Ahvâli" hakkındaki mütalâanâme ile beraber Gülhane Hattı'nın esaslarına bir nevi hazırlığa benzediğini ve asıl mühim, belki Reşid Paşa'yı bile geçen tarafının, insanın üzerinde ısrar edişi olduğunu söyleyelim. Bu hususta bir fikir verebilmek için, devrinde tesir saha ve derecesi hakkında hiçbir fikre sahip olmadığımız bu küçük risâleyi bitiren son cümleyi alıyorum: "Ve sokaklar müstevî ve muntazam olduğundan eşya ve hamûle, bâr-

96 *a. e.*, s. 3.
97 *a. e.*, s. 6.

gîrler ve iânet-i külliye ve el arabaları ile nakl olunup fıtrat-ı insaniyeye yakışmayan arka hamallığı misillû san'at-ı müşkile yoktur."

Ecnebi dili bilmeyen, tahsil itibarıyla tamamıyla yerli olan Rifat Paşa'nın yazıları hakikaten dikkate değer bir halitadır ve her şeyden evvel, kendisini yetiştiren muhitin yeniye karşı ne kadar açık ve onu kabule nasıl hazır olduğunu gösterir. Bu böyle olmakla beraber, bizzat kendisinin geçtiği yol da çok mühimdir. Onun nerelerden, hangi ufuklardan geldiğini anlamak için, gençliğinde, kâtipliğe ilk başladığı devirde toplamış olduğu *Gülbün-i İnşâ*'ya bir göz atmak yetişir.

Birkaç satırlık mukaddimesinde "fenn-i celîl-i inşâda revnak-dih-i suhan ü kelâm olan esâci-i hasene ve tâbirât-ı müstahsene ve sanâyi-i nesriyyede isti'mâl olunur bâzı tâbirât-ı hoş-âyendeyi" icabında rahatça kullanmak üzere, ehl-i maariften ahz ve telâkkî ile tertip eylediğini söylediği bu küçük mecmua, birtakım klişelerin bir araya toplanması ile yapılmıştır. Peygamber ve hükümdar hakkındaki metinler, muhtelif mevzulara göre söz başlangıçları, devlet ve ikbâle, azil ve idbâra, mevsimlere, davetlere, hastalığa, ölüme, zafer ve galebeye dair, eski sanatın bütün o mânâsız, lüzumsuz, ölü zevk misalleri ile dolu olan bu eser, bize yeni bir hayatın ufkunu açan birçok realist işaret ve düşüncelerin nasıl karışık bir kaynaktan geldiğini gösterir.

Buna mukabil, küçük *İtalya Seyahatnâmesi*, eski nesrin belki sade eserlerinden biridir ve edebiyatımızda bu iklimin ilk aksi addedilebilir. Eserin en güzel tarafı, Avrupa muâşeretine paşanın çok rahat bir ruhla ve hiç şaşırmadan intibakıdır. Hikâye ve tasvir daima sadedir.

Bununla beraber şehirlere ait tasvir ve tarifler, iklim ve merasime ait tafsilâttan başka mühim addedilecek bir şey ihtiva etmez. Paşanın diğer yazılarına gelince, bunlar Tanzimat'ın ilk yıllarında bu zeki ve anlayışlı adamın oynadığı rolü ve Koca Reşid Paşa'nın eserine yaptığı yardımın derecesini göstermek itibarıyla çok mühimdir. Mahmud II'nin son senelerinde yeniliğe o kadar büyük imkânlar veren Mehmed Emin Rauf Paşa'nın başvekilliğinde Tanzimat'ın tohumunu atan Sâdık Rifat Paşa, "Reşid Paşa devri" diyeceğimiz senelerde de büyük vezirle aralarında çıkan hadiselere rağmen, Tanzimat'ın idarî, adlî sahalarda yerleşmesi için çalışmıştır. Bundan başka, onun eski nesirden ayrılmamakla beraber, mevkii itibarıyla, zamanının çoğu memur olan gençleri tarafından çok yakından tanıdıkları üslûbunun, lisanın sadeleşmesi hususunda bir hissesi bulunması lâzım geldiğini de, bir tahmin şeklinde olsa bile ilâve edelim.

Mustafa Sâmi Efendi

Sâdık Rifat Paşa'nın yüksek devlet makamlarını ikaza çalışan ve memlekette yeni bir hak ve hukuk anlayışını müjdeleyen eserlerinin yanı başında, büsbütün başka yollardan yürümek şartıyla onu tamamladığı için aynı sırada mütalâa etmemiz lâzım gelen bir eser daha vardır.

Bu, *Takvîm* nâzırlığı esnasında (1840-1841) büyük siyasî hadiseler hakkında bu gazetede bazı makalemsi yazılar neşreden Paris sefareti başkâtibi Mustafa Sâmi Efendi'nin *Avrupa Risâlesi*'dir. Sâmi Efendi'nin kitabı da eski sefaretnâmelerin an'anesindedir. Sâmi Efendi daha umumî şekilde Avrupa'dan bahsetmekle beraber, gördüklerini ve düşündüklerini onlardan pek değişik olarak vermez. Hattâ kitabın birçok yerlerinde Yirmisekiz Mehmed Çelebi'yi hatırladığı bile olur. Bununla beraber arada mühim bir fark vardır. Sâmi Efendi, risâlesini halk için ve memlekete bir iyilik yapmak kasdıyla yazdığını açıkça söyler. Hattâ daha ileriye giderek, "herkesin, belki her mûr ve mekesin ale'l-imkân ebnâ-yı cinsine hayır ve menfaat emelinde" olmasının tabiîliğini anlattıktan sonra, cami ve köprü nev'inden hayrat yapacak parası olmadığı için onların yerine bu kitabı yazmış olduğunu söyler ki ne kadar cüretli bir Avrupalılaşma taraftarlığı ile eskilerden ve hattâ muâsırlarından ayrıldığını anlatmaya kâfidir. Filhakika biz burada Şinasi'nin Reşid Paşa için kullandığı "medeniyet resûlü" tabiri cinsinden bir yeni değerler vâkıası, hattâ değerler ikamesi karşısındayız. Mustafa Sâmi Efendi hakkında muâsırlarının o kadar zalim davranmasını da ancak böyle bir değerler meselesi izah edebilir. Burada artık teklif yok, iman vardır.[98]

Sâmi Efendi, gezdiği yerler içinde Londra, Napoli, Roma, Floransa, Venedik ve Paris üzerinde durur. Çok büyük bir ehemmiyet verdiği Roma'da onu tam mânâsıyla bir sanat eseri meraklısı olarak görürüz. Zamanının Türkiye'sine, uzun uzadıya kadîm eserlerin ehemmiyetini ve müzelerin faydasını anlatır. Floransa'da teşrihhane ve tıb müesseselerinden bahseder, Londra'nın devri için şaşırtıcı bir vüs'at kazanmış olan ticaret hayatından, İngiltere'nin deniz ticareti donanmasının büyüklüğünden, şehrin hususiyetlerinden, sis'inden, mâmurluğundan, hayat kesâfetinden ve nihayet kadınların güzelliğinden bahseder. Fakat bilhassa sevdiği ve ehemmiyet verdiği şehir Paris'tir. Ondan bahsederken "Der-beyân-ı Paris, Der-beyân-ı mizâc-ı ahâli-i Paris, Der-beyân-ı mizâc-ı umumî-i ahâli-i Fransa, Der-beyân-ı keyfiyet ve ahvâl-i devlet-i Fransa" gibi ayrı başlıklar taşıyan fasıllar bile açar. Parislilerin mizâcını "Paris ahâlisi umûmen zevk ve safâ ve ihtişâma mâil ve bir taraftan bay ve gedâ ve zükûr ve inas kemal-i tasarruf ve idâre ve leyl ü nehâr hizmet vasıflarına sa'y ü ikdâm ile beraber yine her bir zevkten geri kalmayarak, dâimâ küşâde-dil ve her cins ve kavm ile ülfet ve ünsiyete mütemâyildirler" cümlesiyle anlatır. Mustafa Sâmi Efendi'nin her gezdiği şehir hakkında bu cinsten dikkatleri vardır. Bazılarında daha derine gittiği de olur. Fakat onun asıl gizli teklif-

98 Sâmi Efendi'nin hayatı için bk. *Son Asır Türk Şairleri*, IX, s. 1646-1648. Kitabın devrinde nasıl bir tepki uyandırdığını, bu tercüme-i hâldeki hicviyeler göstermektedir. Ecnebi dili bilmediği için kitabında üzülür. *Avrupa Risâlesi* 1840'ta (1256) Takvîm-i Vekayî Matbaası'nda basılır. 1851'de (1268) taşbasması olarak ikinci tab'ı yapılır. 1855'te, delirerek ölen bu adamın kitabında garp memleketlerinde delilere nasıl merhametle bakıldığını hüzünle anlatması oldukça garip bir tesadüftür.

lerini ihtiva eden kısım "Der-beyân-ı ahvâl-i umûmiye-i Avrupa" serlevhası altındaki kısımdır. Burada Avrupa'daki din serbestliğinden, maarifin ehemmiyetinden, tecrübenin hayattaki mevkiinden, hastaneler gibi umumî hizmet müesseselerinin intizamından ufak tefek mukayeselerle bahseder. Ayrıca mühim bir istidrat açarak matbaanın ehemmiyetini ve okuyup yazmanın millî iktisat muvâzenesinde oynadığı rolü anlatır ve "Paris şehrinde bir sene zarfında muttalî oldukları ahvâl ve sanâyi-i cedîdeye dâir 1500 ciltten ziyâde kitablar te'lif ve basmahanelerin kesreti hasebiyle bissuhûle nusah-i adîdesini tab' ve temsil ve Avrupa'da her ne makule fünûn ve usul ve muâmelât hakkında ve bayağı umûr-ı hasîseden addolunan meselâ ra'y-i ganem ve faraza bir hanede fare ve emsali mûziyâtın def'i çaresi üzerine bile Avrupa lisanlarının cümlesinde kati çok kitablar bulunduğu derkâr ve bu takribler ile bunlar hem kendi dâire-i maîşetlerini tevsî ve mülklerini mamur ve hem de sâir ekâlimde kâin mahlûkata hayır ve menfaat eyledikleri âşikârdır. Binâberîn Avrupalıların destgâh-ı hüner ve ma'rifetlerinde hâsıl olan şekerin baklava ve hoşâbı bize hoş gelip iyd ve sûrgâhda kadife ve çukaları kıyafet ve endâmımıza doğrusu ne a'lâ yaraşır"[99] diye bahsi bitirir.

Bu kitabıyla Mustafa Sâmi Efendi'ye, bizde Avrupa'yı, üzerinde düşünmek şartıyla görenlerin ilk safında bir yer vermek zarurîdir. Vâkıa onun eserinde ne mütefekkir Avrupa'yı, ne de kendi âlemimizle Avrupa arasındaki esaslı ayrılış noktalarını bulabiliriz. Manevî bakımdan ortaya koyduğu hiçbir mesele yoktur. Gördüğü şeyler de, ecnebi dil bilmeyen, gezdiği yerlerin kültür hareketlerine yabancı bir adamın görebileceği şeylerdir. Buna rağmen dikkatleri satıhta dolaşmaz; az çok derine iner. Çünkü garbı tanımasa bile bizi tanır ve eksiklerimizi iyi bilir. Onun Londra için yazdığı şeyler ile, Nâmık Kemal'in aradan o kadar sene geçtikten sonra bu şehir için yazdıkları, üslûp meselesinin dışında bir bakışla karşılaştırılırsa, büyük muharririn bu isimsiz adama neler borçlu olduğu anlaşılır. Denebilir ki bazı noktalarda Nâmık Kemal, Sâmi Efendi'yi genişletmekle iktifa eder. Bu, hattâ cümlenin yapı şeklinde bile görülür.

Kitapta temas edilen birçok meselelerin, o zamanki ıslahat hareketlerinde ön safta olduğunu söylemeliyiz. Nihayet Mustafa Sâmi Efendi, üslûbuyla da şayanı dikkattir. Vâkıa cümleleri uzun, birbirine bağlıdır ve umumiyetle eski inşâdan ayrılmamıştır. Fakat lügat itibarıyla sade ve külfetsizdir. Ayrıca, nasıl Sâdık Rifat Paşa bize "hürriyet" kelimesini verirse, o da "hubb-ı vatan ve millet" gibi Şinasi nesrinin getirdiği sanılan bazı mefhumları öylece sunar. Fakat Şinasi'nin, dolayısıyla Nâmık Kemal'in, Mustafa Sâmi Efendi'ye borçlu olduğu şeyler, sadece böyle bir iki mefhumda ve ilk önce onun kalemiyle ayarlanan bir görüş zaviyesinde kalmaz. Ayrıca Şinasi cümlesinin ilk örneklerini de buluruz: "Kâffe-i muâmelât-ı nâsın üss-i esâs ü nâmus u mîzânı olan meskûkât-ı nakdiyenin

99 *Avrupa Risâlesi*, İstanbul 1840, s. 31-32.

tashihi madde-i nâfiasının istihsâli nizâmât-ı mülk ve milletin en ehemm ve akdemi olduğundan..." cümlesi, Şinasi'de sık sık tesadüf edilen bir yapılıştadır. Mustafa Sâmi Efendi'nin *Takvîm-i Vekayî*'de neşrettiğini yukarıda söylediğimiz bazı makale denemelerinin bu nev'in bizde ilk örnekleri olduğunu hatırlatırsak bu mühim şahsın eserlerine, çoktan beri hak kazandığı yeri vermiş oluruz.

İşte bu iki eserle Türk cemiyeti, açık bir tenkit ve mukayese fikriyle eskinin dışına çıkmış demektir.

İKİNCİ BÖLÜM

Tanzimat Seneleri

I
1839'dan 1860'a kadar

1. Tanzimat Fermanı

Mahmud II'nin 1839 tarihinde ölümü üzerine, yerine çıkan Abdülmecid Han'ın zamanında ilân edilen Gülhane Hattı ile (3 Teşrin-i sânî 1839, Pazar günü) cemiyet hayatında yeni bir devir başlar. Bu ferman, tarihini kısaca anlatmaya çalıştığımız yenileşme hareketinin ikinci zaferiydi. Onunla imparatorluk, asırlar içinde yaşadığı bir medeniyet dairesinden çıkarak, mücadele hâlinde bulunduğu başka bir medeniyetin dairesine girdiğini ilân ediyor, onun değerlerini açıkça kabul ediyordu.

Abdurrahman Şeref Bey, eserinde Tanzimat'tan bahsederken, ilânının Mahmud II'nin ölümünden bir sene evvel düşünüldüğünü söyler.[100] *Takvîm-i Vekayî*'in 11 Muharrem 1254 [6 Nisan 1838] tarihli nüshasında "Tanzimat-ı hayriyye" tabirine tesadüf edilir. Her ne kadar bu hükümdarın son senelerinde devlet teşkilâtında yapılan yeniliklere bu adın verilmesi bir âdet idiyse de, Gülhane'de ilân edilen esasların aynı olmasa bile, yine az çok o mahiyette bazı tedbirlerin alınması düşünüldüğü tahmin edilebilir. Hakikatte, idare şekline giren yenilikler, devletin yeni esaslara göre tanzimini zarurî kılacak bir dereceye gelmişti. Yukarıda bahsettiğimiz Sâdık Rifat Paşa'nın lâyiha ve mütalâanâmeleri, Mustafa Sâmi Efendi'nin eseri umumî hayatı yeni baştan nizamlayacak bir sistem ihtiyacını gösteren vesikalardır. Mahmud II'nin son senelerinde gittikçe vahimleşen Mısır meselesi yüzünden müzaheretine muhtaç bulunduğumuz Avrupa siyaseti ve efkâr-ı umumiyesi de, bir taraftan Hıristiyan tebaanın hukukî müsavatı, diğer taraftan yeni esaslara göre tanzim edilmiş, iyi işleyen bir adliye cihazı vasıtasıyla gittikçe memlekette artmakta olan iktisadî alâkalarının emniyetini temin edebilmek için böyle bir

100 *Tarih Musâhabeleri*, İstanbul 1339, s. 48.

esaslı değişiklik istiyordu. Nihayet, imparatorluğun devamını Avrupa muvazenesi için zarurî gören yabancı devletler öteden beri bunun ancak böyle bir değişme ile kabil olacağına kani idiler ve bunu açıkça söylüyorlardı. Başta Mustafa Reşid Paşa olmak üzere yeni nesil devlet ricâli de bu fikirde idi.

Tanzimat Fermanı üzerinde şimdiye kadar birçok mütalâalar yürütülmüş ve bu mühim eser birçok cephelerinden izah edilmiştir. Onun için burada, fermandaki hükümleri teker teker inceleyecek değiliz. Yalnız şurasını belirtelim ki, adlî, siyasî ve idarî sahalarda devlet bünyesini yeni esasların üzerinde teşekküle davet eden ve devletle fert arasındaki münasebetleri yepyeni bir plana geçiren bu vesikanın en ehemmiyetli noktası, hükümdarın kendi hak ve salahiyetlerini bu yeni esaslara göre hudutlandırması ve bunu bir yeminle teyit etmesiydi:

"Hatt-ı hümâyunumda münderiç olan kavânîn-i şer'iyyenin harf beharf icrâsına ve mevâdd-ı esasiyesinin füruâtına dâir ekseriyet-i ârâ ile karar verilen şeylere müsâade eyleyeceğime ve hafî ve celî hâricen ve dâhilen taraf-ı hümâyunuma ilka olunan şeyleri kavânîn-i müesseseye tevfîk ve tatbîk etmedikçe kimsenin lehine ve aleyhine bir hüküm ve ferman etmeyeceğime ve vaz'olunmuş ve olunacak kavânînin tağyîrini tecvîz buyurmayacağıma..." diye devam eden bu yemin, Müslüman şark tarihinde bir hükümdar ağzından çıkmış ilk taahhüt idi; bir bakıma göre de keyfî idareye bir kalemde son veriyordu.

Yeminin şekli, hükümdarın hakları noktasından bakılacak olursa âdeta meşrutiyet idaresine benzer; fakat vâzı-ı kanun cihetinden bakılacak olursa müphemdir. Filhakika bu yeminle 1826'dan beri sadece sarayda toplanan nüfuz ve kuvvet, birdenbire hükümdara karşı mesul bir kabine ile, onun etrafında, istişarî mahiyetlerine rağmen az çok teşrîî salahiyetler ile kurulmuş, yine memurlardan mürekkep encümen ve meclislere geçiyordu. Bu suretle imparatorluk şahsî hükûmet mahiyetinden çıkıp bir yüksek rütbeli memurlar imparatorluğu hâline geliyordu. Bir taraftan hükümdarın nüfuzunu tahdit eden ve diğer taraftan iradenin kaynağını –yine şeriat dairesinde kalmak ve bu suretle devletin bir hilâfet devleti mahiyeti devam etmek şartıyla– dolayısıyla olsa dahi ikinci bir ele geçiren bu noktanın, bütün Mecid ve Aziz devirlerinde bir meşrutiyet ilânının kolayca oluverecek bir şey görünmesinde âmil olduğu gibi, bizzat arzettiği noksanla da, başından itibaren Tanzimat'a karşı açılan mücadelelerde büyük hissesi olmuştur.

Fermanın ikinci büyük ehemmiyeti bütün hükümleriyle insan hukukunu yeni bir safhaya sokması, devletle fert arasındaki karşılıklı mükellefiyetlerin mahiyetini değiştirmesidir. İlân edilen mal, can, ırz masuniyeti, ferdin haklarını en mutlak şekilde kabul etmekti. Böylelikle imparatorluk bir taraftan Fransız İhtilâli'nin ana fikirlerini kabul ediyor, diğer taraftan da XVIII. asırdaki Avrupa hükûmetlerini çok andıran iyi tanzim edilmiş bir mutlakiyet şekline giriyordu.

Fermandaki idare, maliye, adliye ve askerlik sahalarındaki ıslahat vaatleri ise, devletin yeni anlayışlara göre yeni baştan kurulması demekti. Bun-

lar bir yeniliği müjdeledikleri kadar, amelî sahada bir yığın güçlükleri de haber veriyorlardı. İlerde bu güçlükleri göreceğiz. Umumî görüşle, ferman imparatorluğun kendisini garba açması, onu vücuda getiren esasları ve kıymetleri kabul etmesi demekti.

2. *İstanbul'da hayatın değişmesi*

Devletin garba bu şekilde kendisini açışı ile İstanbul'da hayat birdenbire değişir. Başta, daha Mahmud II devrinde Avrupalılaşmaya başlayan saray, genç hükümdar ve nihayet hareketin asıl mürevvici olan Mustafa Reşid Paşa olmak üzere Tanzimat ricâlinin muhitlerinde başlayan yenilikler yavaş yavaş halkın arasma sokulur. Yazın Tarabya'da, Büyükdere'de görülen ecnebi kıyafet ve âdetlerini Müslüman halk, artık sık sık gidip gelmeye başladığı Beyoğlu'nda kışın daha yakından görür. Garp hayatının unsurları taklit ve moda sayesinde gündelik hayatımıza girerler. Beyoğlu'nda umuma açılmış Avrupakârî müesseseler, terziler, manifatura tüccarları, tuvalet eşyası ve mobilya satan dükkânlar, bilhassa Kırım Harbi'nden sonra Müslüman halkın daha sık uğradığı yerler olur. Devrin gazetelerinde görülen ilânlar her gün Avrupa'dan yeni bir modanın girdiğini gösterir. Bugün Büyükdere'de kotra yarışı yapılıyor, ertesi günü İngiliz usulü mobilya satılıyor, daha bir başka seferinde, ecnebi bir kadının "Piyano denen ve bizim kanuna benzeyen bir çalgıyı" istenirse "haremlerde" öğreteceği ilân ediliyordu. Türk ricâlinin de bulunduğu sefaret balolarının, suvarelerin* havadisleri ağızdan ağıza naklediliyordu.

Dolmabahçe Sarayı'nın yapılması ve hükümdarın orada ikameti üzerine Müslüman İstanbul, Beşiktaş'tan yukarıya doğru müstakil bir semt gibi büyümüştü. Bugünkü Unkapanı Köprüsü'nün yerinde bir köprü, İstanbul'la karşı tarafı birleştiriyordu. Bu suretle Müslüman hayatı iki koldan Avrupa taklidi bir küçük şehire benzeyen Beyoğlu'na yaklaşmıştı. Bu zamanda İstanbul ve Beyoğlu'nun hayatındaki değişiklikleri birbiri arkasından gelen seyyahlardan takip etmek, Mahmud II'nin son senelerinden Kırım Harbi'ne kadar olan zaman içinde şehrin manzarasının seneden seneye nasıl değiştiğini gösterir. Biz böyle bir etüde intizâren yine aynı menbalardan ve bilhassa Cevdet Paşa gibi yerli muharrirlerden istifade ederek burada bu değişikliği umumî şekilde göstermeye çalışacağız.

1842'de ecnebi kumpanyaları memlekete gelir ve temsiller verir, O zamana kadar Avrupa'dan, vak'anüvislerde ara sıra bahsi geçen pehlivanlar ve hokkabazlar gelirlerdi; bize ait bir dekor içinde marifetlerini gösteren bu ecnebiler, yerli hayatın arasında günlerce, âdeta onunla karışmış olarak kalırlar, oyunları bütün halkı alâkadar ederdi. Halbuki şimdi, tiyatro ve opera garp muâşeretini bizden ayrı bir dekor içinde tekrarlıyor, Avrupalıca giyinmiş devlet ricâli, genç memurlar ve azınlık tebaa tarafından seyrediliyordu.

* Soirée (Fr.): Akşam yemeğinden sonra yapılan eğlence.

Bu yeniliğin fikrî tarafını Reşid Paşa idare ediyordu. Şekle ait kısımlarını terviç eden ise genç hükümdardı. Az çok Fransızca okuyup söyleyen, piyano çalan, tiyatroyu ve garp musikisini seven, Fransızca resimli gazetelerden hoşlanan genç Abdülmecid her gün bir yeniliğin peşinde idi. Kâh ani bir kararla imparatorluk içinde esirlik müessesesini ilga ediyor, bir başka defasında behemehâl bir banka açılmasında ısrar ediyor ve bir başka sefer de Bâbıâli'deki bayramlaşmalarda Avrupa hükümdarlarının, parlamentoların açılışlarında söyledikleri nutka benzeyen bir yılbaşı nutku veriyordu. Hususî hayatında ise elinden geldiği kadar alafranga yaşayış tarzını tercih ediyordu.

Ölüm döşeğindeki karısını, hususî doktoru Spitzer'e ancak yüzü örtülü olarak gösterecek kadar efkâr-ı umumiyenin tenkidinden çekinen genç hükümdarın,[101] Dolmabahçe Sarayı'nın yanı başında küçük bir tiyatro yaptırmaktan çekinmediği, Avrupalı ustaların idaresi altında bir saray orkestrası kurduğu düşünülürse yeniliğe olan sevgisinin derecesi anlaşılır. Saray kadınlarına alaturka taganni ve sazın yanı başında garp musikisi öğretiliyor, küçük balet ve dans heyetleri teşkil ediyordu.

Vükelânın çoğu Avrupa'yı tanımış insanlardı. İçlerinde saray feriki Edhem Paşa gibi orada tahsil edenler, Sârım Paşa gibi kısa bir müddet için olsa bile orada staj görenler, Mütercim Rüşdü Paşa gibi bir garp dilini iyi bilenler vardı. Reşid Paşa, Âli ve Fuad, Fethi Ahmed ve Sâdık Rifat Paşa'lar Avrupa'da sefirliklerde ve sefaret memurluklarında yetişmişlerdi. Geri kalanların bir kısmı da muvakkat memuriyetlerle gidip gelmişlerdi. Çoğu ferdî hayatlarında eski geleneklere sıkı sıkıya bağlı olan bu vezirler, farkına varmadan veya bilerek yerli hayata Avrupa'da gördükleri şeyleri naklediyorlardı. Ecnebilerle temas gittikçe artmıştı. Fransız büyük ihtilâlinin muhtelif safhaları, Macar ve Leh meseleleri gibi hadiselerin vatanlarından söküp çıkardığı birçok ecnebiler, İstanbul'da kimi mütehassıs, kimi ihtida etmiş vatandaş sıfatıyla devlet memuriyetlerine kabul edilmişlerdi.

Devlet ricâlinin resmî elbisesi olarak "İstanbulin" icad ediliyor, saltanat arabası moda oluyor ve sadece bu arabanın kullanılması ile Cuma ve Bayram alaylarının çok mahallî olan mânâ ve mahiyeti değişiyordu.

Bu değişmeler cemiyet hayatına yeni âmillerin girmesiyle büsbütün genişler. Cevdet Paşa, gerek *Mârûzât*'ında ve gerek onların daha geniş bir müsveddesi gibi görünen *Tezâkir-i Cevdet*'inde, İstanbul'da başlayan yeni ve israflı hayattan bahsederken, zengin Mısırlı paşa, bey ve hanımların eski başkente gelip yerleşmelerinin, alafranga yaşayış modalarının şehirli arasına girmesinde büyük tesiri olduğunu ve biraz sonra başlayan Kırım Muharebesi dolayısıyla ecnebilerle temas genişleyince bu cereyanın büsbütün arttığını söyler.[102]

101 Ahmed Refik, "Sultan Abdülmecid Han'ın Sarayında: Doktor Spitzer'in Hâtırâtı", *Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası*, VI, nr. 34, 1915, s. 614.

102 *"Mârûzât"*, *Türk Tarih Encümeni Mecmuası*, nr. 92, 1926, s. 172-172 vd.; *Tezâkir* (nşr. Cavid Baysun), Türk Tarih Kurumu Yayınları'ndan, Ankara 1953, s. 20.

Bu suretle Tanzimat, saray ve ekâbir konağından yalıya ve köşke geçer. Avrupa ile ticaretin artması ve Kırım Muharebesi yüzünden ecnebilerin İstanbul'a gelmesiyle işler çoğalır, emlâk pahalanır, kazanç artar. Cevdet Paşa'nın "servet-i kâzibe"[103] adını verdiği sun'i bir refah başlar. Biraz sonra sultanlar ve saray kadınları, hükümdarın gözdeleri, vezir aileleri Avrupalı muâşereti, mobilyayı ve debdebeyi bizden evvel almış olan Mısır hanedanının kadınlarını taklide kalkarlar.

Yine Cevdet Paşa'nın dediğine göre, Mahmud II devrinde âdeta vükelânın iltimasıyla kendilerine şehirli kadınların yeni yeni giydikleri ferâcelerden yaptırılan saray kadınları, Cuma ve Bayram alaylarına hususî saray arabalarıyla gelmeye başlarlar. O zamana kadar kapalı olan ve çok mütevazıâne devam eden kadın hayatı birdenbire dışarıya açılır. İstanbul'da Beyoğlu'nda muazzam bir mücevher ticareti yol alır. Saray kadınları, haremağaları vasıtasıyla dışarıda borç bile yaparlar.[104]

Diğer taraftan Boğaziçi moda olur. Selim III, Mahmud II devirleri, Boğaz'ın muhtelif semtlerini zaten yeni bir zevkle benimsemişti. Bu sefer her sınıf halk, hattâ orta halli memurlar ve tüccarlar sayfiyeye çıkarlar. Büyük müverrihin yine *Mârûzât*'ta, bizzat iştirak etmekten o kadar haz duyduğunu söylediği mehtap safâları ve musiki âlemleri hız alır.[105] Mehtâbın Büyükdere ve Bebek gibi koylarda uzanan akislerine "gümüş servi" adı verilir. Hulâsa, İstanbul'da bütün halka şâmil yeni bir yaşayış devri açılır.

Büyük sanat modalarına henüz nüfuz etmeyen ve ancak hayatın dış tarafında kendisini gösteren bu terkibin güzel ve çekici tarafları bulunduğu inkâr edilemez. Fakat çok satıhta kaldığı da muhakkaktır. Hakikatte bu Abdülmecid devri Avrupalılığı, bazı sahalarda millî ve mahallî hayata vurulmuş küçük bir frenk cilâsı olarak ve tıpkı eski camilerde kadîm ve asil süslerin üzerine yine aynı devrin geçirmekten çekinmediği rokoko nakışlar gibi dışta kalır ve sadece eskinin yekpâreliğini bozar. En hazin tarafı, bir çöküşün ortasında geldiği için hamlenin hiçbir büyük şeyi besleyememesidir. Eski şiir son sözünü çoktan söylemişti. Mimarî bir asırdır garbı taklit ediyordu. Hattâ musiki bile, Dede'nin bir iki dehalı talebesi hariç, mahiyet ve vakarını kaybederek soysuz bir hissîliğe doğru adım adım yürüyordu. Hulâsa, büyük devirlerin hususiyetini veren, o bütün hayatı kucaklayan yara-

103 *Tezâkir* (a. nşr.), s. 20.

104 *Mârûzât*, *a. y.*, s. 171-174.

105 "O zaman Boğaziçi cennetten bir numune idi. Hele mâhitâb geceleri denizin yüzü seyirci kayıklariyle resmi alınacak bir şekil ve mâhiyette idi. Mâlum a, en güzel mehtâbı olan Bebek koyu ile Büyükdere koyudur. Nâs, gümüş servi temâşâsı için, kimi Büyükdere'ye giderler ve kimi Bebek sahillerine inerler idi. 'Gümüş servi' mazmunları şâirlere sermâye oldu. Buna dâir güzel şiirler söylerlerdi.

Mâdem ki her şeyin doğrusunu söylemek iltizam olundu, artık kendi hâlimi de olduğu gibice arzetmeliyim. Kulları, dâimâ Bâbıâli'ce lâyiha ve mazbata vesâire kaleme almakla meşgul olduğum halde fazla kalan evkatımı da te'lif-i kütüb ve resâile hasrederdim. Bununla beraber İstanbul'da böyle zevk ü safâ rüzgârları esmeğe başlayınca kulları da bütün bütün hâriç kalmadım. Şâirlikten fâriğ olmuş iken 'gümüş servi' mazmunile şiir söyleyerek yine şâirlere ve bâzan mehtabcılara karışmaktan geri durmadım" (*Mârûzât*, a. y., s. 172-173). Ayrıca bk. *Tezâkir* (a. nşr.), s. 20.

tıcılıktan eser yoktu. Vâkıa, bütün bu insanlar son derecede ince zevkli idiler; asırlarca sürmüş bir terbiye ve yeni tecrübeler, onların hayatlarını bir nevi sanat eseri gibi yaşamalarını temin ediyordu. Güzel, zarif, muhteşem her şeyi seviyorlar ve bunu temine çalışıyorlardı. Büyük bir servet ve debdebe içinde, bu zevki eskide ve yenide göstermekten hiç çekinmiyorlardı. Fakat, hayatın yaratıcı pınarı kurumuştu. Buna mukabil bizzat bu hayat, israfıyla, yanlış adımları ile memleketin istikbalini tehlikeye atıyordu.

1839'da Türk maliyesi perişan bir vaziyette idi. Paranın ayarı bozuk, hazine ise hemen hemen boştu. Vâkıa, Tanzimat'la beraber para son ve kat'î olarak düzeltilmişti. Fakat malî buhran devam ediyordu. Vergilerin tanzimi yeni fermanla taahhüt edilmiş olmasına rağmen ciddî bir tedbir alınmamıştı. İltizam usulünün doğurduğu bir yığın suiistimal, vükelâyı ve etrafında bulunanları lekeliyordu. Bizzat padişahın "sirkat-i müevvele" adını verdiği[106] bu sistemin mahzurlarını kaldırmak için bulunan arttırma ile âşar ihalesi dahi, yine hazinenin ve halkın lehine doğru dürüst bir fayda temin edememişti. Hakikatte çok esaslı bir iktisadî ıslahat yapılması lâzımdı. Geniş çiftçi imparatorluğunu toprak istihsâlinde yeni baştan teçhiz etmek, bir sermaye toplanmasını sağlamak, memleketin servetlerini açmak icabediyordu. Bunları düşünmek şöyle dursun, daima kendisini arzeden Avrupa sermayesinden sadece istikrazlar yapılmak suretiyle istifade edildi.

Avrupa devletler ailesine girmiş olmayı, Avrupa saray ve kibar âleminin hayatını ve merasimini şöyle böyle taklit mânâsmda alan yeni devir, hakikaten zengin ve müstahsil memleketlerin bütçelerinde bile bir mesele olan debdebe ve teşrifatın derhal temini uğrunda büyük masraflara girdi. Halbuki, eskiden tamamıyla ayrılamadığı için, yerli ve gelenekten gelen yaşayışın icapları da devam ediyordu. At, araba, yalılar için çifte denilen kayıkçı adedi, devleti hususî kararlar almaya zaman zaman götürecek kadar mühim meselelerdi. Diğer taraftan, kurucu olan bir devrin çok zarurî masrafları da vardı. Yeni binalar, kışlalar, yeni ordu, donanma, tersane vesâire yapılacaktı. Bunlar geniş surette para isteyen şeylerdi. Sade Dolmabahçe Sarayı'nın masrafları devleti, yerli ve Avrupalı sarraflara karşı birkaç defa hacîl vaziyete düşürmüştü. İstanbul günün birinde birkaç azınlık amelenin ve kalfanın hükümdarın penceresi önünde nümayiş yaptığını ve devleti Avrupa sefirlerine şikâyet ettiğini gördü.[107]

Daha Kırım Harbi'nden evvel, devlet malî bir buhrana doğru gidiyordu. Harbe hemen takaddüm eden günlerde Avrupa ile ilk istikraz yapılır: Bu suretle memleketin istikbalini rehine vermekten başka bir şey olmayan çok şeâmetli bir malî sistem yol alır.[108] Devlet adamları bol ve "müstevfî"

106 *Tezâkir-i Cevdet* (a. nşr.), s. 20.

107 *"Mârûzat", Türk Tarih Encümeni Mecmuası*, nr. 92, 1926, s. 179, 183.

108 Daha evvel olan birinci istikraz teşebbüsü, hattâ kabine tarafından tasdik edilmiş olduğu halde, Abdülmecid Han'ın: "Ben bu devleti selefimden nasıl buldum ise halefime öyle terkedeceğim" diyerek, hattâ aksi takdirde saltanattan çekilmekten bahsederek reddetmesi üzerine kalmıştı (*Tezâkir-i Cevdet*, s. 22).

maaşlara, aidata, ihsanlara rağmen, hiç olmazsa hediye şeklinde suiistimallerle kendi masraflarının altından ancak kalkabiliyorlardı. Birdenbire teşekkül eden ve çoğu damat olan bu "memur aristokrasisi", hayat şekillerini muhafaza edebilmek için daima bir iki vazifenin sahibi olmak mecburiyetinde idiler. Birbiri arkasından teşkil edilen Meclis-i Şûrâ-yı Askerî, Meclis-i Ahkâm-ı Adliye, Meclis-i Tanzimat gibi büyük ve bir çeşit teşriî salahiyeti hâiz meclisler bu yüzden mahiyetlerini kaybettiler. Abdülmecid Han'ın gelip geçici sıkı tasarruf arzularına rağmen saray ve etrafı gittikçe masrafını arttırdı. Yeni rejimin zaman zaman en esaslı rükünleri gibi görünen, bazı damatların ve zevcelerinin masraflarının önüne bir türlü geçilemedi.

Tanzimat'ın kurduğu esaslar dairesinde bu israfın önünü almak için Bâbıâli'nin sarfettiği gayret, daha başlangıcında şeklini değiştirir. Saraya intisabı olanların entrikaları karşısında âciz kalan diğer vükelâ –zaman zaman ve bazen de yersiz denecek kadar şiddetli müdahalelerde bulunmakla beraber–, rakiplerine karşı mağlûp olmamak için sarayın arzularını daha evvelden karşılamak yollarına bile giderler.

Diğer taraftan malî sahada öteden beri devam edegelen sistemin değişmesi, yeni vergi tarzlarının kontrolsüz tatbiki memleketin hayatına şiddetle tesir eder. Devlete karşı mükellefiyetini, kendisine ve istihsal menbaının muhafazasına karşı kayıtsız ve son derecede kifayetsiz üçüncü bir el vasıtasıyla ödemeye mecbur kalan köylü sınıfı yer yer ezilir. Tanzimat'ın ilk seneleri bu yeni malî usullerin doğurduğu suiistimallerin gürültüsüyle doludur. Bütün o muhakemeleri, sarraf defterleri tetkiklerini, alâkadar paşa veya vezirin etrafında değil, asıl mağduru olan sınıfın üzerindeki tesirlerini düşünerek okumak lâzım gelir. Hakikatte, Sarraf Mıgırdıç'ın defteri, şair Seyrânî ile halk şiirinde başlayan şikâyet ve sızlamanın mukaddimesidir.[109]

3. Yeni ve eski

1839'dan sonraki devrin bir hususîliği de memlekette gittikçe kuvvetini arttıran bir ikiliği doğurması, onun manzara ve ruh bütünlüğünü kırmasıdır. Bugün bile halk dilinde ve hattâ fikir hayatında o zamanlardan kalan "alafranga" ve "alaturka" (musikide olduğu gibi) "eski" ve "yeni" (zihniyet meselelerinde) tabirleriyle ifade edilen bu ikilik realitesi Tanzimat'ın en büyük fatalitesidir.*

İzmir gibi, Selânik gibi öteden beri Avrupa ticaretine alışık bazı sahil şehirleri istisna edilirse bütün memleket, İstanbul'da başlayan hayata yabancıydı. Asıl İstanbul'u yapan mütevazı şehirli hayatı ise, garptan, gündelik hayatında zarurî gördüğü şeyleri ancak içine alabilmişti. Şehir, 1851'den

109 bk. *Tezâkir-i Cevdet* (a.nşr), s. 35, 36.

* Fatalité (Fr.): Kader.

itibaren işleyen Şirket* vapurlarına, İstanbulinli, nişanlı yüksek sınıf memurlarına, arabalı, alafranga sofralı konaklarına rağmen örf ve âdeti, insanlarının kıyafeti, çarşı, pazarı ve bu pazarları dolduran insan kalabalığının kendisi ile umumî manzarasında bütün Müslüman şarkı içinde toplayan eski imparatorluk başkenti idi. Bu devirde İstanbul'u ziyaret eden İtalyan ve diğer ecnebi ressamlarının tablolarına şöyle bir bakılınca asıl hayatla devrin bizdeki hayali arasındaki fark derhal göze çarpar. Bu yerli manzaranın yanı başında müreffeh birkaç zümreye mahsus ikinci bir hayat yer yer teessüs etmişti. Bununla beraber en garplı yaşayış bile içinden daha çok yerli idi. Bütün bu konaklarda, Ramazanlarda alaturka sofralar çıkıyor, harem devam ediyor, cariye alım satımı oluyor, saray dışarıya kadın çırağ ediyor, yâverin yanı başında haremağası, piyano hocasının yanı başında alaturka saz ve musiki hüküm sürüyordu. Bunlar şüphesiz, cemiyeti sonunda tasfiyeden tasfiyeye gitmek şartıyla kendisine yeni ve hususî bir hayat çerçevesi yaratmaya götürebilirdi. Asıl ehemmiyetlisi, müesseselerde ve manevî insandaki ikilik idi.

1839'dan 1856'ya kadar imparatorluk yeni teşkilâtı bazı vilâyetlere –o da kendisini hakkıyla kavrayan memur unsuru çok az olmak şartıyla– ancak sokabilmişti. Tanzimat'ın ilânına takaddüm eden geniş ve tam bir fikir hareketi olmadığı için, yenilik çok dar ve insicamsız bir kadro ile işe girmiş, uzun zaman maarif meselelerini bir türlü halledemediği için de bu kadroyu bir türlü istenilen bir hâle getirememişti.

Eski idare sistemi az çok değişikliklerle taşrada sürüp gidiyordu. Adliye ıslahatının icabettirdiği yeni tesisler ve kanunlar, eskilerinin yanı başında olduğu gibi duruyordu. Bunun gibi 1826'dan beri baştan kurulmaya çalışılan yeni maarif teşkilâtının yanı başında eski medrese olduğu gibi yaşıyordu.

Hulâsa, en ehemmiyetli müesseselerde Tanzimat, ne eskinin tabiî bir istihâle ile yeni icaplara göre gelişmesini sağlayabilmiş, ne de onu ordu meselesinde olduğu gibi tamamıyla ortadan kaldırabilmişti. Bu suretle millî hayat, hangi tehlikeli mıntıkalara kadar gideceği bilinmeyen bir zihniyet mücadelesine terkedilmiş gibiydi.

Halkta eski zihniyet olduğu gibi devam ediyordu. Satha ait yenilikler şöyle böyle kabul ediliyor, fakat dinî geleneğe bağlı zannedilen müesseselere dokunulması istenilmiyordu. Hakikatte asırlardan beri devam eden iktisadî bir sistem, yerine yenisi konulmadan bozulmakta idi. Halkın bir kısım rahatsızlığı buradan geliyordu. Karşılık tedbiri alınmadan girişilen her yenilik hareketi halkı kendi menfaatlerinde zarara sokuyordu. Bu itibarla, meselâ esir ticaretinin ilgası gibi dıştan o kadar meşru ve tabiî görülen bir hareket bile muhtelif şekillerde aksülamellerle karşılaşmakta idi.

Amerika'daki esaret muharebeleri dolayısıyla galeyan hâlinde bulunan Avrupa efkâr-ı umumiyesine hoş görünmek için Abdülmecid bu ticaretin

* Şirket-i Hayriye.

memlekette men'ini kararlaştırmıştı. Bu kararın neticesi olarak Cidde ve Hicaz'da[110] sonu vahim olabilecek bir isyan çıktığı gibi, bu ticareti bir geçim vasıtası bilen bazı Kafkas kavimleri de Kırım Harbi esnasında bize lâyıkıyla müzaheret etmediler. Cevdet Paşa, gerek muharebe esnasında ve gerek sulh müzakerelerinde bizim tarafımızdan Kafkasya'ya müteveccih hareketlerin akim kalmasına biraz da esaretin devletçe o zamanlar hoş görülmemesinin sebep olduğunu söyler. İmparatorluğun Türk olmayan ve öteden beri mahallî örfle idare edilen diğer Müslüman kıt'alarında da aşağı yukarı vaziyet aynı idi. Yine Cevdet Paşa'nın Bosna ve Hersek ahalisinin yeni ordunun teşekkülünden beri devlete asker vermediğini naklettiği satırlar bu hususta bize kâfi bir fikir verebilir.

Diğer taraftan Çarlığın propagandası bütün Rumeli İslavları üzerinde çalışıyordu. Memleketeyn'den, Bosna-Hersek'ten Bulgaristan'a kadar devam eden büyük arazi ve çiftlikler, toprağa sahip olmayan gayri müslim tebaanın, gittikçe milliyetçi mahiyeti artan bu propagandaya uymasını kolaylaştırıyordu. Romanya bilhassa Kırım Harbi'nden sonra devletle alâkası şüpheli bir muhtariyet kazanmıştı; bir rejim ayrılığına kadar giden bu muhtariyet Rus propagandasına bir ön karakol vazifesini görüyor, Sırbistan ve Karadağ aynı suretle silâhlı ve silâhsız iğtişaş unsurlarına yataklık yapıyordu. 1855'te müttefikimiz olarak Rusya ile muharebe eden Fransa, daha muharebe esnasında, biraz da Avrupa meselelerinin aldığı şekil yüzünden Rus politikasına temayül etmişti. Bu suretle değişen havadan Çarlık, azamî surette istifade etmiş ve galip devlet sıfatıyla akdettiğimiz Paris musalâhasının maddeleri yavaş yavaş aleyhimize çevrilmiş bir silâh hâline gelmişti. Ecnebi nüfuz ve rekabetinin sebep olduğu müdahaleler ve karışıklıklar yüzünden, devlet bir yığın taahhütlere giriyor ve yerine getiremediği için sağa sola üst üste tâvizat vermeye mecbur kalıyordu. III. Napoléon'un haris, atılgan politikası ve onunla at başı gitmek isteyen diğer siyasetler devletin birçok teşebbüslerini akim bırakıyordu. Daha harp bitmeden Bâbıâli'nin müttefiklerimizin ısrarıyla ilân etmeye mecbur olduğu 1856 Fermanı, bu menfî imkânların gelişmesine en müsait zemini hazırlayacaktır.

4. Reşid Paşa ve dairesi

1839'dan sonraki devirde, fikir yenilikleri daha ziyade muayyen muhitlerden taşıyordu. Bu muhitlerin başında Mustafa Reşid Paşa'nın konağını saymak icabeder. Cevdet Paşa'nın tabirince "Türkiye'nin ufk-ı siyasîsinde"

110 bk. *Tezâkir-i Cevdet* (a. nşr.), 12. tezkere, s. 101. Bu Hicaz isyanı, tarihlerimizde kısaca geçtiği şekilde alelâde bir vak'a değil, Kırım Muharebesi'nin ortasında, devleti arkadan vurmağa çalışan büyük bir isyanın başlangıcı idi. Nitekim Reşid Paşa, 1856 fermanını tenkit eden meşhur lâyihasında ve bu lâyiha ile beraber mâbeyne takdim ettiği arîzada bu mesele üzerinde durur ve tekerrürünü men'edecek tedbirler söyler (bk. *Tezâkir-i Cevdet*, s. 75 vd.).

birdenbire doğan bu parlak yıldız, devlet gemisini hadiselerin denizinde maharet ve ehliyetle yürüten bir kaptan olarak kalmamış, uzun zaman fikir tarafını da idare etmiştir. Reşid Paşa, yetişmesi itibarıyla Mahmud II devrinin adamıydı. Bugün "Eski Osmanlı" tabiriyle hulâsa edilen büyük vasıflardan birçoğu, bazı nakîselerle beraber, onda vardı. Gençliğinde muhtelif vazifeler dolayısıyla yaptığı seyahatlerle memleketi, kendi neslinden olanlara ve sonradan yetişenlere nazaran çok yakından tanıdığı ve ihtiyaçlarını öğrendiği gibi, sık sık müzakereler için gittiği Mısır'da Mehmed Ali Paşa'nın yaptığı yenilikleri yakından görmüş ve nihayet elçilikle bulunduğu Paris ve Londra'da geçirdiği zamanlarda Avrupa'yı iyi tanımıştı. Çok genç yaşından itibaren Yunan isyanı, Mısır meselesi gibi hadiselerin içinde pişmiş ve koca imparatorluğun ölüm tehlikesiyle nasıl çatırdadığını görmüştü. Hulâsa, elîm olan bir vaziyetin tam terbiyesini almıştı.

Milletlerarası siyaseti iyi biliyor ve devlet haysiyeti fikri ile millî menfaati birbiriyle uyuşturmaya daima muvaffak oluyordu. İç siyasette, belki de zaruret icabı olarak biraz girift ve entrikalı yollara başvurmasına rağmen, icabında çok çetin ve mukavemetli olurdu. Mısır meselesinin hallinde, Tanzimat'ın ilânında, mülteciler işinde, Kırım Harbi'ni karşılayan ittifakların akdinde, hattâ Paris Muahedesi'ne hazırlık devresinde bu nadir zekânın ne derece sağlam hesaplarla iş gördüğü, memleket menfaatlerini nasıl koruduğu herkesin bildiği bir şeydir. Bu çalışma sayesinde imparatorluk, bir an bütün dünyaya kendisini tehdit eden tehlikelerden kurtulmuş zannını verdi. Yazık ki, ne iç siyaset, ne de devleti hareket serbestliğinden mahrum eden haricî nüfuzlar, bu ileri görüşlü vezirin serbest bir surette çalışmasına imkân vermemişti. Daha, Mısır meselesinin halli esnasında, Mehmed Ali Paşa'nın müşterek notaya vaktinde cevap vermemesinden istifade ederek onu bütün imtiyazlarından mahrum etmek üzere iken, saray mensuplarına dağıtılan 60 bin kese rüşvet yüzünden ve biraz da Fransız politikası ağır bastığı için Hariciye nâzırlığından azledilmişti. Bu yüzden kendi ilân ettiği Tanzimat'ın henüz başlangıcında, yedi sene iktidar mevkiinden fiilen uzakta, Hariciye nâzırlığıyla bulunduğu sefaret merkezlerinden devletin sadece dış politikasını idare ederek yaşaması, hakikatte Tanzimat'ın hamlesini daha başında yıpratmış, gayesi devleti yeniden kurmak olan bir hareketi, müeyyidesi sadece Avrupa'ya karşı taahhütlerimiz olan bir hukuk-ı umumiye dâvâsı şekline indirmişti. Servet menbalarını açmak suretiyle yenileşme hareketini destekleyecek iktisadî bir kalkınmaya hiç yanaşılmamış, maarif meselesi daima geriye atılmış, ancak nisbî bir ordu tensikatıyla iktifa edilmişti. Bu yedi yıldan sonra Reşid Paşa sadarete geçince, eski çalışma kudretini bir daha bulamamış, daha doğrusu genç hükümdarın etrafında böyle bir çalışmaya imkân vermeyecek surette gelişmiş bir saray muhiti ve geleneği ile karşılaşmıştı.[111] Bu itibarla muhtelif haricî meselelerde gösterdiği

111 *Tezâkir-i Cevdet* (a. nşr.), s. 10.

muvaffakiyetin dışında, bazı kanunların vaz'ı ile maarif sahasında bazı teşebbüslerden başka bir şey yapamamıştı. Bu muvaffakiyetsizlikte devletin içinde bulunduğu gailelerin, memlekette müterâkim servet bulunmamasının, menfaatlerini eskinin veya anarşinin devamında bulanların ve onları destekleyen cahil ve mutaassıp muhitlerin büyük hissesi olduğu gibi, mevcut kanunlara son derece uygun şekilde kimseyi darıltmadan yaptığı vükelâ kombinezonlarıyla idareyi elinde tutmaya çalışan ve durmadan sadrazam yetiştiren Abdülmecid Han'ın ve damatların etrafında teşekkül eden saray partilerinin de hissesi vardır. İşte Reşid Paşa'nın nüfuzu çok defa ecnebi nüfuzuna dayanan bu cereyanlarla karşılaşırdı. Bununla beraber sade Kırım Harbi esnasında Süveyş kanalının imtiyazını ecnebilere vermemek, bu suretle Yakınşark'ı sonu meçhul müdahalelerden muhafaza etmek için yaptığı gayret düşünülürse, bazen muhâsımlarının silâhına kendisi de müracaat eden paşanın ne kadar sâlim bir zihniyetle çalıştığı görülür. 1856 Fermanı için yaptığı tenkit ise, gelecek zamanın tek satırını yalancı çıkarmadığı bir görüştür.[112]

Devlet müesseselerinin yeni baştan kurulmasına çalışıldığı, Avrupa ile münasebetlerin büsbütün başka bir şekil aldığı bu Tanzimat yıllarında, devletin yeni unsurlara, açık fikirli, dürüst ve iş bilir siyaset ve idare adamlarına ihtiyacı vardı. Reşid Paşa'nın büyük hizmetlerinden biri bu unsurları yetiştirmesi olmuştur. Daha ilk devirlerde tuttuğu Sâdık Rifat Paşa, Nuri Efendi, Sârım Paşa gibi kendi nesline yakın, Âli, Fuad, Ahmed Vefik, Ahmed Midhat Paşa'lar gibi kendi zamanında ve kendinden sonraki devirde siyasî hayatta daima ön safta görülecek olan şahsiyetler –heyhat, Mahmud Nedim Paşa da içlerindedir– bu mektepten yetiştikleri gibi, Şinasi, Ziya Paşa gibi 1826 sularında doğmuş münevverlerin çoğu da bu dairenin az çok mensubu idiler. Devrinin en anlayışlı adamlarından biri olan Şinasi'nin paşayı şiirlerinde nasıl övdüğünü biliyoruz. Ziya Paşa ise, Şinasi'nin anlayışına varmamakla beraber, yine onu gerek kasidelerinde, gerek büyük mersiyesinde tebcil eder. Âli ve Fuad Paşa'lar birbirlerine yazdıkları mektuplarda ondan "velînimet" sıfatıyla bahsederek şükranlarını gösterirlerdi. Fakat asıl onun yetiştirici tarafını anlatan Cevdet Paşa'dır. Gerek *Cevdet Paşa ve Zamanı*'nda, gerek *Tezâkir-i Cevdet* ve *Mârûzât*'ta paşanın şahsı ve konağı hakkında epeyce malûmat vardır. Bu sayede biz, Reşid Paşa'nın kendi mensupları arasında yaşamaktan, devlet işlerinde onların yardımını temin ederek çalışmaktan hoşlandığını, elinden geldiği kadar ve istidatları derecesinde onları yetiştirmeye çalıştığını öğreniyoruz.

Yazık ki, bize paşa hakkında daima faydalandığımız bilgileri veren Cevdet Paşa, onun hakikî fikrî seviyesi, garp irfanıyla olan münasebetleri ve bilhassa istikbal için tatbikini düşündüğü projelerden hiçbir suretle bahsetmez. Öyle ki, Cevdet Paşa'nın ve muâsırlarının onun için yazdıklarını

112 *Tezâkir-i Cevdet* (a. nşr.), s. 75 vd.

okuduktan sonra, Şinasi'nin "medeniyet resûlü" diye övdüğü adam bizim için bir muamma olmaktan çıkmaz. Cevdet Paşa'nın efendisi için söylediği en sarih şey bize ancak onun da yerli ahlâk tarafından sonunda yavaş yavaş zaptedildiğidir.

Paşanın elde bulunan yazıları sadece siyasî eserlerdir ve ancak devrin resmî inşâsındaki yerini gösterirler. Başta,

Bî-muhâbâ reh-i nâ-refteye gitsem de ne var
Kahr-ı hasm eylemeğe elde asâdır hâmem

beyti ile o kadar tanınmış ve sevilmiş olan gazeli bulunmak üzere manzum eserleri, mevcut gelenekten hiçbir suretle ayrılmayan ve paşanın ancak zihnî yaradılışını gösteren şeylerdir. Lamartine'i himayesi, Şinasi'ye Avrupa'ya giderken gerek büyük şaire, gerek Sacy ailesine onun için verdiği söylenen tavsiyeler, Auguste Comte'un kendisine yazdığı mektuplar, devrin politik hayatına iyice girmiş ve yüksek muhitlerde tanınmış bir adam için pek tabiî olan münasebetlerden fazla bir şey ifade etmez. Bununla beraber paşanın bilhassa Tanzimat'tan sonraki devre Paris'teki ikametinde kendisine büyük bir şöhret ve muhit yaptığı tahmin edilebilir. Bütün bunlar ayrı etütlere ihtiyaç gösteren suallerdir.

Hazırlığı ne şekilde olursa olsun, Reşid Paşa'nın siyasî hayatının yanı başında devrinin hiç olmazsa resmî inşâsını değiştiren adam olduğunu bir daha hatırlatalım. Cevdet Paşa bu tesiri şöyle anlatır:

"Vâdi-i inşâda yeni bir çığır açtı. Küttâbın çoğu ona taklid eyledi. Hâriciye Nâzırı Âli Efendi ile Divân-ı Hümâyun tercümanlığından âmedî olan Fuad Efendi –ki sonra vezir ve sadrazam olan mezkûr Âli ve Fuad Paşa'lardır– onlar dahi bu yolda Reşid Paşa'nın eserine iktidâ ile akran ve emsallerine fâik olmuşlar idi. Ben de bu yolu beğendim ve bu tarz üzere inşâ-yı kelâma heves ettim"[113].

Reşid Paşa'mn yanı başında Tophane Müşiri Damat Fethi Ahmed Paşa'yı da saymak lâzımdır. Saraydaki mevkii dolayısıyla ilk zamanlarda Reşid Paşa'ya çok yardım eden bu aydın ve iş bilir vezir, yeni açılan Encümen-i Dâniş'e âzâ seçilmemesi yüzünden, yahut bu hadiseye takaddüm eden bilmediğimiz bir sebepten dolayı, ona darılmış ve zamanında kibir ve nahvetiyle meşhur olan Damat Mehmed Ali Paşa taraftarlarıyla birleşerek aleyhinde çalışmış, bu suretle 1852'de ikinci sadaretinden ayrılmasına sebep olmuştu.

Buna rağmen Fethi Paşa, sonuna kadar yenilik taraftarı kalmış, ilk istikraz teşebbüsünü şiddetle önlemiş, Mecid zamanındaki küçük sanayi kımıldanmalarında belli başlı âmil olmuş ve Tophane kalemlerini yeni fikirlerin bir ocağı yapmıştır. Lamartine'in çok beğendiği ve övdüğü Fethi Ahmed

113 *Tezâkir-i Cevdet*, 40. tezkere, İnkılab Kütüphanesi, Cevdet Paşa evrakı, nr. 13, s. 29-39.

Paşa'nın garplılaşma hareketimizde, ileride yapılacak ciddî çalışmalarla aydınlanacak bir yeri bulunduğu muhakkaktır.

Bu iki büyük vezirden başka, konaklarını ilim ve sanat adamlarına açmış birkaç kişi daha vardır. *Telemak* [*Télémaque*] mütercimi Yusuf Kâmil Paşa, Sâmi Paşa, onun oğlu olan ve şark kadar garbı da tanıdığı iddia edilen, zamanında meskûkât ilminde büyük bir kudret gösterilen Subhi Paşa, bunların başında gelir. Fakat ileride muhtelif vesilelerle üzerlerine döneceğimiz bu şahsiyetlerin hiçbir zaman mühim bir tesirleri olmamıştır.

5. *Devlet tesisleri ve fikir hayatı*

Kalemler

Devlet işleri için ecnebi dili bilen gençlere olan ihtiyacın 1839'dan sonra artması tabiî idi. Bu ihtiyacı karşılamak için mekteplerde okutulan ecnebi dillerinden başka bazı tedbirler daha alınır ki, bunların arasında 1832'de kurulan Tercüme Odası'nı önde saymak icabeder. 1839'dan sonra burası âdeta bir mektep hâline gelmiştir. Tanzimat devrinde Âli, Fuad, Safvet Paşa'ları yetiştiren bu oda, sade yeni yetişenlere ecnebi dili öğretmekle kalmaz. Yavaş yavaş yeni bir dünya görüşünün, yeni bir siyasî idealin geliştiği çok ileri bir muhit olur. Abdülaziz devrinde hızlanan fikir hayatının başında bu kalemin büyük hissesi vardır.

Garplılaşma fikrinin, siyasî mücadele fikriyle beraber yürümesi ve yeninin bütün düşünce ve sanat hayatını sarması, nisbeten sade dil ve düzgün nesir endişesinin ön safta yer alması gibi vâkıalar, bu kalemde kendiliğinden teşekkül eden muhitin tabiî eserleridir. Mustafa Refik, Nâmık Kemal, Edhem Pertev Paşa, Sadullah Paşa gibi Abdülmecid zamanının son senelerinde yetişen gençler, Said Bey'in "Bâbıâli'nin muhalefet fırkası" adını verdiği bu muhitte şahsiyetlerini idrak ederler.

Bir müddet sonra Bâbıâli Tercüme Odası'nın yanı başında, Mâbeyn Kalemi, Tophane Kalemi, Gümrük Kalemi gibi teşekküller görülür. Diğer taraftan Mahmud II devrinde Avrupa'ya tahsil için gönderilen talebe 1839'dan sonra yavaş yavaş memlekete dönmeye başlar. Bunlar bulundukları muhitlerdeki gençleri yabancı dillere ve garp irfanına sevkederler. Sade, Mâbeyn müşîri İbrahim Edhem Paşa'nın Ziya Paşa ve Edhem Pertev Paşa'nın hayatlarında oynadığı mühim rol düşünülecek olursa bu tesirin derecesi anlaşılır. Nihayet, memlekette açılan mekteplerden bilhassa Tıbbiye'de uzun zaman dersler Fransızca okunmuştu.

Bütün bunlara, ecnebi gazete ve kitaplarının yavaş yavaş memlekete girmeye başladığını, bazı tütüncü dükkânlarında ecnebi eserleri satıldığını –bunlardan Dubois isminde bir Fransızın adını *Cerîde-i Havâdis* verir– ilâve edersek devrin garba nasıl muhtelif kollardan yavaş yavaş açıldığını anlarız. Hakikat şu ki, yeni yetişen gençlerin mühim bir kısmı XVIII. asrın bü-

yük muharrirlerini asıllarından okuyorlar, fikirlerini aralarında münakaşa ediyorlar, ecnebi ve bilhassa Fransız gazetelerinin neşriyatından siyasî hadiseleri, memlekette aksettiğinden büsbütün başka şekilde görüyorlardı.

Encümen-i Dâniş

1839'dan Reşid Paşa'nm ikinci sadareti tarihine (1848) kadar olan zaman içinde eğitim işlerinde hemen hemen Mahmud II devrinin yaptıklarını yaymakla iktifa edilir. Rüşdiyelerin sayısı çoğalır, Tıbbiye'ye daha geniş ehemmiyet verilir; bir Maarif-i Umumiye Nezâreti teşekkül eder. Reşid Paşa'nın ikinci sadareti maarif ve kültür işlerine Encümen-i Dâniş'in tesisi ile yeni hız verir. Encümen-i Dâniş, resmî şekilde açılması öteden beri ön safta düşünülen ve hattâ binası hazırlandığı halde uzun zaman yine açılamayan Darülfünun'da okutulacak dersler için lâzım olan kitapların bir an evvel yazdırılmasını temin maksadıyla kurulmuş bir müessese idi. Hakikatte ise diğer Avrupa memleketlerinde olduğu gibi bizim, milletlerarası ilim ve fikir hayatıyla temasımızı sağlayacak bir akademi idi. Padişahın da bulunduğu bir törenle ve Reşid Paşa'nın meşhur nutkuyla açılan bu encümenin âzâları arasında başta Tanzimat'ın üçüzü bulunmak üzere, mutat olduğu gibi devrin mühim devlet adamları, damat paşaları, ilmiye ricâli, ayrıca da yeni yetişmeye başlayanlardan Cevdet ve Ahmed Vefik Efendi'ler, Sâmi Paşa, Subhi Paşa, *Devhatü'l-meşâyih Zeyli* sahibi Yesârîzâde İzzet Efendi, Behçet Molla, kardeşi Abdülhak Molla, onun oğlu müverrih Hayrullah Efendi –encümenin bir aralık reis vekilliğini yapar–, *İlm-i Tabâkatü'l-arz* müellifi Fethi Mehmed Ali Efendi gibi âlimler, dışardaki âzâsı arasında da o zamanlar çok yaşlı bulunan müverrih Hammer, lügat sahibi Redhouse, Macar* Bianchi gibi şarka ve bize ait çalışmalarıyla tanınmış ecnebiler ve nihayet Vasilaki, Hoca İshak**, İstefenaki, Ermeni Legofeti Hoca*** gibi çoğu tercüme kalemlerinde çalışmakta olan azınlık aydınları bulunuyordu.

Encümen-i Dâniş uzun müddet yaşamadı. Devrin menfî hususiyetlerinden biri olan sadaret ve kabine değişiklikleri arasında kaynadı gitti. Arada bizim bilmediğimiz başka sebep yoksa, Reşid Paşa ile Âli Paşa arasında başlayan zıddiyetin en fena neticelerinden biri de bu müesseseye, bu sonuncunun lâyık olduğu ehemmiyeti vermemesi olmuştur denebilir. Filhakika paşanın 1852'de sadaretten ayrılmasından sonra encümen rağbetini kaybetmiş, şöyle böyle 11 yıl daha mesaisine devam ettikten sonra, belki de bu ölçüsüz israf devrinde, lüzumsuz bir masraf addiyle lâğvedilmiştir.

Encümen-i Dâniş'in çok kısa devamında *Cevdet Paşa Tarihi* ile *İbn-i Haldun Tercümesi* ve Vefik Paşa'nın tarih üzerinde bir iki kitabından başka bir

* Fransız.
** Hoca Sahak.
*** Logofeti Hoca Agob.

eser vermediği –fikir Cevdet Paşa'nındır– öteden beri söylenir ki yanlıştır. Kadrosunun faal kısmına bakılacak olursa, encümen daha ziyade tercüme esası üzerine kurulmuştu. Hakikatte de ilk yapılacak şey bu idi. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ne Yıldız'dan devredilmiş yazmalar içinde doğrudan doğruya encümen âzâsı tarafından veya encümen nâmına yapılmış bazı tercümelere tesadüf edildiği gibi, 1271 [1855] tarihlerine doğru basılmış olan bazı eserlerin de bu encümenle alâkası görülmektedir. Tarih, coğrafya, riyâziye, iktisat, tabiat ilimleri gibi muhtelif bilgi şubelerine ait olan bu eserlerin arasında yeni çağlar tarihine dair olanlar ön safta gelirler. Daha Mahmud II devrinde, Büyük Petro ile başlayan ve İkinci Katerina ile XVIII. asırda kemal devresini idrak eden Rus uyanışı ile Napoléon muharebeleri tecessüs ve dikkati çekmeye başlamıştı. Bu devirde İstanbul'da ve Kahire'de olmak üzere iki baştan bu cins tarihî tercümeler yapıldığı görülür. Yakovaki isminde bir Dîvân-ı Hümâyun tercümanı tarafından Türkçeye çevrilen ve Kahire'de Mehmed Ali Paşa zamanında bastırılan *Tarih-i Katerina* (1240) [1824] ve yine 1249'da [1833] meşhur *Münşeât* sahibi Aziz Efendi ile Hasan Efendi adında İtalyanca bilen bir zatın beraberce yazdıkları *Napoléon'un İtalya Seferleri Tarihi* bunlardandı.

Tanzimat devrinde yenilik hareketinin başında bulunanların memleketin siyasî terbiyesini sağlamak ve ona bir ufuk açmak için bu tarih disiplinini lüzumlu gördükleri anlaşılıyor.

Encümen, bir taraftan ilk iş olarak Ahmed Cevdet Efendi'ye Hammer'i tamamlayacak uzun bir çalışma ısmarlar, –1774 vekayiinden başlayan *Cevdet Tarihi* bu teşebbüsün ölmez âbidesidir– diğer taraftan Subhi Paşa'nın* *İbni Haldun Mukaddimesi*'ni tercüme etmesi kararlaştırır. Fakat, bu çalışmanın asıl genişliğini gösteren eserler, daha ziyade kütüphane köşelerinde müsvedde hâlinde kalan veya basıldıkları halde uyandırdıkları alâka bize kadar gelemeyen eserlerdir. Bunlar, kadîm tarihten günün canlı meselelerine kadar geniş bir saha üzerinde dağılmış bir öğrenme ihtiyacının delilleridir.

Bu muharrirler arasında şahsiyeti bizce meçhul olan Sahak Ebru adındaki müellifin eserleri hakikaten dikkate değer. Üniversite Kütüphanesi'nin yazma eserler kısmında 1232 numarada kayıtlı olan *Tarih-i Umumî* tercümesinin başında kitabını Encümen-i Dâniş'e takdim eden bu müellifin, 1271'de Matbaa-i Âmire'de basılmış olan *Bazı Avrupa Ministrolarının Tercüme-i Hâli* adlı bir telifi daha vardır. Talleyrand, Metternich, Comte de Nessellrode ve Cavour'dan, yani günün hadisesi olan devlet adamlarından bahseden bu tercümenin mukaddimesinden öğrendiğimize göre, Sahak Ebru, Voltaire'in *Histoire de Charles XII*'unu da Türkçeye tercüme etmiş bulunuyordu. Kim olduğunu henüz tahkik edemediğimiz Ahmed Ağribozî isminde diğer bir muharririn elimizde *Tarih-i Kudemâ-yı Yunan ve Makedonya* adlı bir eseri bulunduğu gibi, Encümen-i Dâniş âzâsından Todoraki Efendi'nin (bilâhare

* Pîrîzâde Mehmed Sâhib'in.

paşa) bir *Avrupa Tarihi* tercümesiyle yine aynı encümen âzâsından Aleko Efendi'nin imzasıyla Napoléon'un son muharebelerine dair *Beyânü'l-esfâr* adlı bir tercümeye rastgeliyoruz. Çoğu tabedilmediği için umumun istifade edemediği bu eserler, bugün bizim için sadece devrin fikrî hayatı hesabına kaydedilecek bir alâkanın delilleri olarak kıymetlidir. Bu kitaplara, Tıbbiye, Harbiye ve Bahriye mekteplerinde okutulan bilgiler için Türkçede bir başlangıç olan ders kitaplarının ve nihayet Abdülhak Molla tarafından yapılan Buffon'un *Tarih-i Tabiî* tercümesini ve encümenin açıldığı gün, basılmış nüshası hükümdara takdim edilen Fuad ve Cevdet Efendi'lerin –sonra ikisi de paşa– Bursa'da beraberce yazdıkları *Kavâid-i Osmâniye* kitabını ilâve edersek encümenin çalışmaları hakkında nisbeten tam bir fikir verebilmiş oluruz. Bu sonuncu eser, bu çalışmaya iştirak edenlerin işi ne kadar başından aldıklarını gösterir.

Tanzimat'ın bu ilk devresinde maarif meseleleri daima ikinci safta kalmış, eskinin karşısında zayıf ve müteredditdurumlu kalan yenilik, asıl hızını verecek ve kendisine hayat yollarını açacak olan umumî tahsil ve terbiye işlerini gündelik kaygular uğrunda ihmal etmiştir.

6. Gazete, gazetecilik, makale

Yeniliğin memleket içinde yerleşmesinde ve gelişmesinde âmil olan şeyler arasında yeni yeni filiz süren gazeteciliği de saymak lâzım gelir.

Takvîm'den sonra, ilk Türkçe gazete, yukarıda Âkif Paşa'dan bahsederken adı geçen İngiliz tebaasından Çörçil'in [Churchill] çıkarttığı *Cerîde-i Havâdis*'tir. *Takvîm-i Vekayî*, sadece devlet eliyle çıkardı. Muhteviyatı da daha ziyade beyannâme, tevcihat ve teşrifat gibi resmî hayata ait neşriyattan ibaretti. Ara sıra merak çekici bazı dünya havadisleri verdiği de olurdu. Her resmî gazete gibi, bazı meselelerde bugün mühim bir vesika kıymetini haiz olan bu gazetenin ufku kendiliğinden dardı. 1826-1839 yıllarına nisbetle daha müsait bir havada çıkan *Cerîde-i Havâdis* ilim, ahlâk ve hattâ edebiyat üzerinde makaleler, 1842 senesinde memlekette başlayan tiyatro hayatının verdiği imkânlarla bazı piyes hulâsaları neşretmek suretiyle bu daireyi daha çok genişletir. 63. nüshasında (H. 1257) [1841] çıkan "Tiyatro" makalesi, bu sanat şubesinin, doğuşundan başlayarak, trajedi, komedi, vodvil, pandomim, opera, balet gibi muhtelif nevileri hakkında malûmat verir ki, bizde bu mevzua dair ilk yazı olduğu muhakkaktır. Bundan üç nüsha evvel de Londra'daki bir tiyatro binasının tarifi vardır. Labrador'da bir avcı hikâyesinden (bir roman veya hikâye hulâsası olsa gerek) Çince bir şiir tercümesine –o zaman, günün hadisesi olan Çin muharebesi münasebetiyle– kadar giden karışık münderecâtı arasında basit bir hikâye hâline indirilmiş roman mevzularına, Avrupa gazetelerinden alınmış gündelik garip hadiselere sık sık tesadüf edilir.

Bunlardan başka, meselâ 23. nüshasında vatan sevgisi hakkındaki makale gibi devri için ehemmiyetli yazılar da bulunuyordu. Türk okuyucusunun dünya hareketlerine alâka ve merakı biraz da bu gazete ile uyanır. Kırım Harbi esnasında neşrettiği ilâvelerle sahası daha genişler.

Cerîde-i Havâdis, ilk numaralarından itibaren Türk yazıcılar tarafından doldurduldu. Bunların arasında Âli Bey ve Hâfız Müşfik'le beraber, Münif Efendi'nin –sonra paşa– ilk safta sayılması icabeder. Münif Efendi'den ileride bahsedeceğiz. Ondan daha evvel olan Âli ve Hâfız Müşfik'e gelince, XIX. asrın ortalarına doğru şöhret kazanan bu iki münşî, zamanlarında Bâbıâli'de kullanılan üslûbu gazeteye naklettiler. Hâfız Müşfik'in *Cerîde-i Havâdis*'e girişi –Cevdet Paşa'nın yazdığına göre– Âli Paşa ile aralarında geçen bir vak'a üzerinedir. Bâbıâli Mektubî Kalemi'nde bulunan Hâfız Müşfik –Cevdet Paşa, onu "şiir ve inşâda menendi yoktu" diye över– Âmedî hulefâlığına namzetti. Halbuki, burada boşalan yere Âli Paşa, damadı Salâhaddin Bey'i tayin eder. Bunun üzerine darılan Hâfız Müşfik, *Cerîde-i Havâdis* başmuharrirliğine, o zamanın tabirince ser-kitâbetine geçerek Bâbıâli'yi bırakır. "O vaktin üdebâsı anın başına toplandı. Cerîdehane bir nevi encümen-i üdebâ oldu ve daha doğrusu muahharen Jön Türk nâmını alan gençlere bir yuva oldu."[114]

Cevdet Paşa'nın bu cümlesi, hürriyet ve meşrutiyet fikirlerinin yayılması değil de, münevver zümrede Âli Paşa'ya karşı ilk muhalefet fikrinin uyanması mânâsına alınırsa belki daha doğru olur; esasen rivayet hiçbir suretle sarih değildir. Binaenaleyh bizce *Cerîde-i Havâdis*'in rolü daha ziyade, başta şümullü mânâsıyla "vatan" mefhumunu koymak şartıyla, yukarıda saydıklarımızdan ibarettir. Buna, nisbeten sade bir Türkçeyi de ilâve edebiliriz.

Tıpkı öğretimde olduğu gibi, bu ilk yıllarda iktidar mevkiinde bulunanların hiçbiri memleket içinde matbuatın kuvvetinden istifadeyi ciddî surette düşünmüş değildirler. Onda ancak harice karşı kullanılacak bir silâh görüyorlardı. Bu yüzden daha ziyade ecnebi dille ve çoğu ecnebiler tarafından çıkarılan gazeteler himaye ediliyordu. Memlekete dışardan gelen gazeteler için bazı tedbirler alındığı, halkı tahrik edici mahiyette görülen havadis ve yazıların bulunduğu gazete nüshalarının sansür edildiği de oluyordu. 1860'tan sonra bu gazetelerin neşriyatının memlekette ne kadar mühim akisler uyandırdığını ileride göreceğiz.

7. Tiyatro ve diğer garp nevilerinin görünmesi

1839-1856 yılları arasında memlekete giren yenilikler arasında bizce en mühimmi, o zamana kadar pek az bilinen bir yazı nev'ini tanıtması, sonra da bir taraftan umumî hayata, diğer taraftan gelecek nesillerin fikrî çalışma-

114 *Mürûzât*'tan naklen *Son Asır Türk Şairleri*, s. 1020.

sına tesiri itibarıyla tiyatro olmuştur. Yukarıda bir münasebetle daha Mehmed IV devrinde Fransız sefarethanesinde verilen Racine ve Molière temsillerinden bahsetmiştik. Bizzat kendisinin de rol sahibi olduğu bu temsillerin hikâyesine Galland'ın hâtıratında sık sık rastlanır. Daha ziyade hususî mahiyette bir kapalı muhit eğlencesi olan ve şehrin hayatına hiçbir surette girmeyen bu amatör oyunlarının İstanbul'da daima devam ettiğini biliyoruz. Çok muhtemeldir ki bu temsillerden yerli geleneklere birtakım sızıntılar da karışmış olsun. Fakat kendi binası içinde, bütün şehir halkına açık olarak bir tiyatro eserinin temsili, yani bildiğimiz mânâda tiyatro hayatının başlaması 1842 senesindedir.

Türkiye'de yabancı milletlere mensup sanatkârlar tarafından ve ecnebi dille verilen bu temsiller hakkında *Cerîde-i Havâdis* koleksiyonları az çok malûmat edinmeye müsaittir. Ayrıca, Refik Ahmet Sevengil, Mustafa Nihat Özön ve Selim Nüzhet'in çalışmaları ve onları dağınık şekilde tamamlayan diğer tetkiklerle, şimdiye kadar ele geçmiş olan vesikalar ve mevcut malûmat, bu faaliyeti lâyıkıyla takip edebilecek derecede tasnif edilmiş sayılabilir. Biz burada bunun umumî çizgileriyle gerek başlangıcını, gerek memleketteki tesirlerini anlatmaya çalışacağız.

26 numaralı (1256* senesi) *Cerîde-i Havâdis*'te, o zaman, şimdiki Galatasaray'ın yerinde bulunan Mekteb-i Tıbbiye karşısında Bosco adlı bir Sardunyalının –o vakitler henüz İtalya ittihadı vücut bulmamıştı– bir tiyatro açtığını öğreniyoruz. Bunu diğer haberler takip eder. Zarurî olarak ecnebi diliyle oynanan piyeslerin hulâsa şeklinde tercümelerinin basılması bir an'ane olur. *Cerîde-i Havâdis* bu hulâsaları bastığı gibi, biraz sonra da İtalyancadan "şena"** –sonradan bu kelime halk dilinde "şano" olur– adıyla Türkçeye geçirdiği sahnelerin aynen tercümesini neşreder. Bu tiyatro teşekkülleri ara sıra imkânlarını, diğer opera, operet gibi sahne sanatlarına da veriyorlardı. Böylece İstanbul şehirlisi sahne musikisini dahi tanıyordu. Bu arada, sarayda kurulmuş olan orkestranın umumî konserleri de vardır. Abdülmecid'in garptan gelen her şeye karşı olan merak ve sevgisi, 1840'tan sonra küçük bir saray tiyatrosunun inşasını mümkün kılar. Burada bazı piyeslerle, bazı opera ve operetler oynanır. Gerek sarayın alâkası, gerek hükûmetin muhtelif devirlerde koruyucu vaziyeti ile İstanbul, muhtelif trupların sık sık uğradığı yer olur. Diğer taraftan bazı büyük sanatkârlar da İstanbul'a gelirler; –1846-1847'de Liszt gelmişti–. Geniş ecnebi kalabalığıyla, garp modalarını benimsemeye başlamış kibar ve zengin sınıflarıyla İstanbul, bu gibi ziyaretleri çekebilecek vaziyette idi. Yazık ki Tanzimat, bu gibi işleri himaye edebilmek için kitlenin tam bir müzaheretinden mahrum bulunuyordu. Mutaassıp ve cahil Müslüman zihniyetini ürkütmemek, devletin en başta düşündüğü şeydi. Kaldı ki, hükûmeti idare edenler de, bizzat piyanoya çalışan padişah hariç, garp musikisine karşı fazla alâkadar değil-

* 1840.

** Scène (Fr.): Sahne.

diler. Liszt'in ancak üçüncü rütbeden bir Mecidî nişanı ile taltif edilebilmesi, bu sanata duyulan ilginin derecesini değilse bile, hükûmetin bu gibi meselelerde efkâr-ı umumiye karşısındaki çekingenliğini gösterir.

Yangınlar ve muhtelif sebeplerle sık sık değişen bir binada, oldukça kifayetsiz bir sahnede, zevkleri ve kabiliyetleri hakkında hiçbir şey bilmediğimiz birtakım sanatkârlar tarafından verilen bu ilk oyunlar, bir taraftan memlekete Avrupa muaşeretinin âdâbını sokarken, diğer taraftan da, ecnebi diliyle temsiller ve hulâsa tercümelerle olsa bile, Beaumarchais'den Shakespeare'e ve Goldoni'ye kadar bütün bir tiyatro repertuvarını şaheserleriyle, mevsimlik şöhretleri, komedi ve cinaî dramlarıyla tanıtır. 1826 ile 1840 arasında doğanların, yani müstakbel Türk sahnesinin ilk eserlerini verecek olanların üzerinde, bu karışık ve umumî manzarasıyla daha ziyade melodrama kaçan repertuvarın elbette çok mühim tesirleri olmuştur. Hakikat şudur ki, Nâmık Kemal-Hâmid mektebinin eserlerinden çok evvel İstanbul'da romantik tiyatro ve büyük komedi, çok eksik veya değişik çizgilerle olsa bile az çok tanınıyordu. Burada ilk temsillerin ve memlekete gelen ecnebi kumpanyalarının tam tarihini verecek değiliz. 1860'ta Hoca Naum, Ermeni artistlerinden bir kumpanya kurar; bu suretle tiyatro hareketi yerlileşir ve Türkçe temsiller başlar. Henüz sahneye Türk artisti çıkmamış, hakikî Türk şivesi sahnede duyulmamıştır. Doğrusu istenirse, Tanzimat'ın, garbın eşiğindeki büyük tereddütlerinden biri de tiyatro karşısındaki bu vaziyetidir. Filhakika bir Türk tiyatrosunun teşekkülü için hiçbir ciddî devlet teşebbüsüne şahit olmayız. Bununla beraber, 1856'ya kadarki zaman içinde Türk münevverleri sahne zevkine iyiden iyiye alışmış bulunuyorlardı. Bu kadarla da kalmaz; daha 1844 senesinden itibaren yerli piyes yazılmaya başlanır. Hekimbaşı Abdülhak Molla'nın oğlu müverrih Hayrullah Efendi'nin *Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşenî*[115] adlı eseri, vâkıa neşredilmediği için Türk tiyatrosunun müstakbel inkişafı üzerine tesir etmiş değildir, fakat tiyatro zevkinin bu devirde bir ibdâ tecrübesine kadar gittiğini göstermesi itibarıyla mühim olduğu gibi, Abdülhak Hâmid'deki tarihî piyes zevkinin nerelerden geldiğini göstermesiyle de mühimdir. Bu küçük piyesin, hiçbir sahne istidadını göstermemekle beraber konuşmalarm özentisiz oluşu ve zaman zaman tabiîye yaklaşışı ile vesika kıymeti artar.

Bununla beraber garp edebî nevilerinin memlekete tam girmesi için 1859-1860 yıllarını beklemek lâzımdır. Yusuf Kâmil Paşa'nın yaptığı *Télémaque* tercümesini, garplı romanın edebiyatımızda görülen ilk örneği diye kabul etmek ne dereceye kadar doğru olabilir? Kaldı ki, Fénelon'un eseri, paşanın ağır ve çok şarklı üslûbunda hemen hemen bütün hüviyetini kaybeder. Bununla beraber, ihtiva ettiği ahlâkî umdelerle, bizim için yeni olan hayal sistemiyle ve taşıdığı Yunanî masal unsuruyla uzun zaman –bilhassa Nâmık Kemal-Ekrem nesline– tesir edecektir. Ahmed* Münif Efendi'nin

115 nşr. *Türklük Mecmuası*, II, nr. 8, s. 77-91.

* Mehmed.

Muhâverât-ı Hikemiye tercümesi, daha işlek ve süzülmüş bir dille *Télémaque*'ta aranan ahlâkî kıymetler üzerinde ısrar eder. Fakat en mühimi, Şinasi'nin yine 1859'da *Tercüme-i Manzûme* adı altında yayınladığı şiir tercümeleridir. Lamartine'den, Musset'den, Hugo ve Racine'den* çoğu münferit mısra ve beyitlerle yapılan bu tercümelerle garp şiiri damla damla dahi olsa memleketimize girer. Hakikatte bu küçük kitap, yeniye açılan bir kapı gibidir. Nihayet, yine Şinasi'nin *Tercümân-ı Ahvâl*'de (1860) tefrika edilen *Şair Evlenmesi* ile Türkçede ilk piyes yazılmış olur. Böylece, sonuncusu yerli olmak üzere garp hikâyesi, garp denemesi, garplı şiir ve tiyatro, dilimizde görünürler.

* *Tercüme-i Manzûme*'de sadece Racine, Lamartine, La Fontaine, Gilbert ve Fénelon'dan tercüme parçalar yer almaktadır.

II
1856-1876 yılları

1856 yılını kitabımızın bölümünde bir had gibi almamızın sebebi, bu yıl içinde Islahat Fermanı'nın neşredilmesidir. Bu fermanla iç politikada, ilerideki bir yığın ihtilâtı doğuracak yeni bir vaziyet meydana gelir. Ayrıca bu fermanla yeni bir nesil, çok acemice ve acele olsa bile, ilk defa olarak kendi adlarına konuşurlar. Filhakika bu fermanla, Âli ve Fuad Paşa'lar, artık Reşid Paşa mektebinin talebeleri ve onun yakın iş arkadaşları olmaktan çıkarlar; Gülhane Hattı'ndan daha mühim ve değiştirici bir devrin mesuliyetini kendi başlarına yüklenirler.

Bu, bir bakıma, sekiz sene sonra Nâmık Kemal'in Şinasi'nin yanı başında ve yirmi sene sonra da Hâmid'in Nâmık Kemal'in yanı başında konuşmasına benzer.

Hakikatte bu fermanla Tanzimat hareketi yeni bir devresine girer. Mustafa Reşid Paşa'nın, Islahat Fermanı'nı ve Paris Muahedesi'nin ona dayanan maddelerini tenkit eden lâyihası, yakın tarihimizin en ehemmiyetli vesikalarından biridir. Bu lâyihanın bir mânâsı da, Gülhane Hattı-ı Hümâyunu'nun kendisinden sonra gelen karşısında muhafazakâr bir efkâr-ı umumiye yerine geçmesidir. Islahat Fermanı'nın esasını, Hıristiyan tebaaya verilen siyasî haklar teşkil eder. Hıristiyan tebaa onunla, bir taraftan öteden beri mevcut olan dinî imtiyazlarını ve cemaat haklarını muhafaza ediyorlar, diğer taraftan da Müslüman tebaanın bütün siyasî haklarına sahip oluyorlardı. Az çok, bir bakıma göre Gülhane Hattı'nın ileriye doğru atılmış en tabiî adımı addedilmesi lâzım gelen bu esas, devletin er geç varacağı bir nokta idi. Nitekim Reşid Paşa da, bahsettiğimiz lâyihasında "Hıristiyan tebaanın yüz sene evvelki değil yirmi sene mukaddemki halde kullanılması mümkün olamayacağı"nı bizzat kendisi de söyler. Fakat öteden beri alışılmış olan "millet-i hâkime" fikrini ortadan kaldıran, devletin o zamana kadar dayandığı dinî prensipleri ikinci dereceye indiren, yahut onunla bir zıt teşkil eden böyle bir esasın kabulü Müslüman efkâr-ı umumiyesinde tabiatıyla birtakım tepkiler uyandıracaktı. Diğer taraftan bu fermanın esaslarının Paris Muahedesi'nde bir nevi taahhüt şeklinde zikredilmesi de ileride bir yığın ecnebi müdahalesine yol açmıştır.

Daha, sulhün arifesinde başlayan ikinci Cidde isyanı, Cebel-i Lübnan ve Suriye vak'aları, Bosna ve Hersek hadiseleri onun tepkileri olduğu gibi,

1856'dan sonraki zamanı dolduran siyasî hadiseler de hep onun ecnebi müdahalesine açık bıraktığı kapılardan gelir. Reşid Paşa'nın tenkitlerini siyasî bir kehanet hâline getiren bu hadiselerin yanı başında, memlekette gelişmiş ideolojik hareketler de yine az çok bu fermanın etrafında teşekkül ederler.

Tanzimat ideolojileri
Medeniyet ve medeniyetçilik

Tanzimat devrinin ilk ideolojisi medeniyetçiliktir. Sâdık Rifat Paşa ve Sâmi Efendi'den itibaren "medeniyet, temeddün, ünsiyet, menûsiyet, teennüs" gibi kelime ve terkiplerle frenkçe "sivilizasyon" [civilisation] kelimesinin karşılığı aranıyordu. Reşid Paşa, Âli Paşa, Cevdet Paşa, Münif Paşa, Sultan Abdülaziz türlü yazılarında, fermanlarda hep onun tarifini yapmaya çalışırlar. Cevdet Paşa, *Tarih*'ini medeniyet ve bedâvet hâllerini mukayese ile başlatır. Ve nihayet Şinasi, Mustafa Reşid Paşa'dan "medeniyet resûlü" diye bahsederek hayatımıza yavaş yavaş sızan bu mefhumu kendi nesli ve gelecekler için bir din hâline getirir. Tanzimat'tan sonra ilk ideoloji kristalizasyonu* bu kelimenin etrafında olur. Ve aşağıda göreceğimiz üzre "Meşrutiyetçilik", "Osmanlıcılık", "İslâmcılık" gibi ideolojiler çıktıktan sonra dahi, ikinci defa parlayacağı ve Fikret'te asıl şairini bulacağı Servet-i Fünûn devrine kadar fikir hayatımızı bir tarafıyla o idare eder. Sadullah Paşa'nın "Ondokuzuncu Asır" manzumesi bu nisbî kararma devrinin eseridir ve bilindiği gibi Şinasi ile Fikret'in arasında bir nevi geçit teşkil eder.

Osmanlıcılık

Uzun zaman fikir hayatımızın hiç olmazsa resmî şekilde mihveri olan az çok anâsırcı ve garpçı Osmanlılık, yani Osmanoğulları ocağının etrafında din farkı gözetmeksizin aynı haklara sahip muhtelif kavim ve milletlerin toplanmasından doğan içtimaî bir heyet ideolojisi de Islahat Fermanı'nın neticelerinden biridir. Kırım Harbi'nin sonlarına doğru hâsıl olan siyasî buhranın kendilerine cebrettiği vaziyeti ister istemez takip edilecek bir yol gibi benimsemiş bulunan Âli ve Fuad Paşa'lar, sonradan Nâmık Kemal'in muhtelif makalelerinde[116] geliştireceği ve Ahmed Midhat Efendi'nin *Üss-i İnkılâb*'ında bütün imparatorluk tarihine teşmil edeceği[117] bu ideolojinin asıl kurucularıdır.

* Cristallisation (Fr.): Kristalleşme, tebellür etme.

116 Bilhassa "Vatan" makalesi.

117 *Üss-i İnkılâb*, 1291 [1294/1878], Takvimhane-i Âmire Matbaası, s. 9 vd. Midhat Efendi, "kemâl-i ehemmiyetle dikkat olunacak ahvâldendir ki Devlet-i Osmaniye sırf bir devlet-i İslâmiye gibi teşekkül etmemiştir" dedikten sonra, bir sahife ileride de, "kezâlik dikkat olunacak ahvâldendir ki Devlet-i Osmaniye, sırf bir devlet-i Türkiye gibi de teşekkül etmemiştir" hükmünü verir. *Üss-i İnkılâb*'ın bu kısmı, Osmanlıcılık cereyanının, aşağı yukarı kitabın hangi şartlar altında yazıldığı düşünülürse, hükümdarın tasvibine mazhar olmuş beyannâmesi addedilebilir.

Yeni gelişen hukukî realitelerin bir ifadesi olan bu ideolojiyi hemen akabinde karşılayan hareketler vardır. Abdülaziz devrindeki meşrutiyet fikrinde, bütün teklifleri İslâmî esaslara bağlamak, yahut onlardan hareket etmek esası daima görülecektir. Ziya Paşa'nın, Suavi'nin, Nâmık Kemal'in mücadelelerinde, keyfî idareye son vermek kadar, 1856'yı karşılamak düşünce ve gayreti hâkimdir. Bu muharrirler, sadece tarihi ve gelişmesi itibarıyla garplı olan ve kendilerine garptan gelen parlamentarizmin esaslarını *Kur'an*'da ve İslâm tarihinin ilk devirlerinde aramakta kalmıyorlar, yeni tesisler için fıkhı tükenmez ve ihmali hiçbir suretle câiz olmayan bir kaynak gibi gösteriyorlardı. Bu devirde bütün zihnî gerginlikler fıkhın ve İslâm hukukunun etrafındadır. Hürriyet için, medeniyet için mücadele eden Ziya Paşa'nın, *Zafernâmesi*'nde Âli ve Fuad Paşa'lar hakkında kullandığı dil, 1856 Fermanı'nı beğenenleri, "Müslüman kıyafetli frenk bozmaları" tabiriyle zemmeden Cevdet Paşa'nın dilinin hemen hemen aynıdır. Nâmık Kemal ve Suavi, devlet tesislerinde, bir taraftan fıkhı ve İslâm hukukunu müdafaa ederlerken, diğer taraftan da büsbütün başka âmillerle İttihad-ı İslâm fikrine gideceklerdir. Böylece, 1856 Fermanı bir taraftan kendi ideolojisini, diğer taraftan da karşılığı olan bir asabiyeti ve görüşü getirmiş olacaktır. Hemen hemen Nâmık Kemal kadar anâsırcı Osmanlı olan Suavi'nin, ileride göreceğimiz hilâfet ve imamet meseleleri hakkındaki cesur fikirleri de bu vaziyete bağlanabilir.

Cevdet Paşa gibi Tanzimat'ı ve yeniyi tamamıyla benimsemiş medeniyetçi bir insan tarafından bile sonradan o kadar mukavemete maruz kalan meşrutiyet fikrinin Aziz devrinde medreselerde ve ulema arasında geniş bir surette taraftar bulmasının bir sebebi de bu fermanın memlekette uyandırdığı ruh hâleti olsa gerektir.

Değişen şartlar

Bütün bunlar, bize 1856 yılı ile yepyeni bir problemler devrine girdiğimizi gösterir. 1861'de Türkler arasında gelişen gazetecilik, bu problemleri efkâr-ı umumiyeye çabukça maleder, memlekette hiçbir devirde görülmemiş bir fikir gerginliği başlar. Zaten 1858'de Reşid Paşa, 1861'de Abdülmecid'in ölümleri ile Tanzimat'ın ilk devri kendiliğinden kapanmış bulunuyordu. Reşid Paşa ile bir zihniyet, son büyük mümessilini kaybetmiş oluyordu.

1856'dan sonra hayata istikamet verenler ise, Reşid Paşa devrinde yetişenler, siyasî terbiyelerini o zaman yapanlardır. Reşid Paşa ile Âli, Fuad ve Midhat Paşa'lar arasındaki fark, evvelâ bir nesil farkıdır.

Bunlar gerek siyasette, gerek yaşayışta, bazı çizgi ayrılmalarına rağmen daha fazla garplı ve garpçı olacaklardır. Âli ve Fuad Paşa'ların Avrupacılığı, Fuad Paşa'nın oldukça gizli kalan meşrutiyet taraftarlığı, aradaki görüş ve

mizaç ayrılıklarının üstünden bir noktada birleşirler: Eskiye karşı daha geniş bir tepki. Âli Paşa bunu hukuk ve kanun sahasında, bazı idarî müesseselerde tatbik ile kalır, Midhat Paşa, bu değişme fikrini meşrutiyet fikriyle devletin esas bünyesine kadar götürür. Bunlar şüphesiz evvelce atılmış adımların hattâ zarurî denebilecek neticeleridir; fakat Abdülmecid devrinin muhtelif encümenlerinin yerine Şûrâ-yı Devlet'i kurmak, idare-i vilâyet kanununu neşretmek, geçen devrin maarif hareketlerine hâkim olan tereddüde Galatasaray'ı açmakla bir son vermek, ancak 1810'dan sonra doğanlara nasip olmuştur.

Reşid Paşa 1798'de* doğmuştu. Âli ve Fuad Paşa'lar 1814'te doğarlar.** Aradaki 16 senenin asıl mânâsı, sonuncuların 1826'da çocuk denecek yaşta bulunmaları ve bu tarihten sonra memlekette esen hava içinde yetişmeleridir. Filhakika 1826'dan sonra, yukarıdan beri gördüğümüz gibi, memlekette en başta tahsil ve terbiyenin şekil ve gayeleri olmak üzere birçok şey değişmişti. Klasik addedilen tahsil şekillerinin çoğu bozulmuştu. Tıbbiye, Harbiye açılmış, Mühendishane mektebi yeni şekilde tanzim edilmiştir. Bunlara talebe yetiştirmek için rüşdiyeler kurulmuş, ecnebi lisanına devlet işlerinde çalışacak olanlar için bir zaruret gibi bakılmaya başlanmıştı. Âli Paşa çok genç yaşta, Tercüme Odası'na girer ve biraz sonra da Âkif Paşa'nın hariciye nâzırlığında tercüman olur. Tıbbiye'yi bitiren Fuad Paşa, Fransızcayı iyi bildiği için Tercüme Odası'na alınır. Her ikisi de adlarını yapmaya başladığı zamanlar, öteden beri memlekette mevcut tahsil şekillerinin dışında sistemli veya sistemsiz birtakım bilgilerin sahibidirler. Hulâsa, başka türlü yetişmişlerdir.

Fakat, bu seneleri daha evvelki devreden ayıran şey sadece bir nesil meselesi değildir. Bütün hayat bu ayrılışı verir. 1839-1856 arasındaki zamanda Türkiye'ye Reşid Paşa'nın çehresi hâkimdir. 1856-1876 senelerini böyle tek bir ismin etrafında –ne Âli ve Fuad Paşa'lar, ne de Sultan Abdülaziz– toplamak mümkün değildir. Bu devreyi tek fikirden ve tek insandan ziyade açıkça birbirleriyle çarpışan fikirler yapar.

Siyasî hayatta Âli ve Fuad Paşa'larla Reşid Paşa mektebi uzun bir zaman devam eder görünür. Fakat, onun zamanında olduğu gibi hadiselere hükmedemez.

Belki onun emri altında kalırlar. Ne içteki vaziyet, ne devletler arasındaki politika cereyanları, hükûmete iradesini bir evvelki devir kadar serbestçe kullanmasına imkân vermez. Bütün tarihimizde misli pek az görülmüş bir dostlukla birbirine bağlı olan bu iki vezirin –Mütercim Mehmed Rüşdü Paşa da onlarla beraberdir– olanca gayretleri dışardan gelen darbelerin tesirini yumuşatmaya harcanır. Aradaki zaman fasılasından bakılınca, imparatorluğun tasfiye saatlerinin yaklaşmış olduğu duygusunu veren bu senelerde, Âli ve Fuad Paşa'lar ellerinden geldiği kadar bu çözülüşü önlemeye çalışırlar. Fakat Abdülaziz Han'ın iradesizliği ve müsrifliği, dış politikanın hemen her vesile ile imparatorluğa bir yığın gaile çıkarmaya muvaffak olması, ihtiyaçlara göre yetişmiş unsurların azlığı, başta Mısır hanedanı

* 1800'de.

** Fuad Paşa 1815'te doğar.

olmak üzere gemi azıya almış bir yığın ihtiras, ciddî bir iş yapılmasını meneder. Âli Paşa'dan kalan eserler, ezcümle, Girit meselesi için yazdığı lâyiha, onun muayyen bir sistem sahibi olduğunu gösterir. O, muhtelif unsurların tam bir müsavat içinde birleştikleri bir Osmanlı vatanperverliği kurmak istiyordu. Fakat, yine aynı lâyihada, meselâ ecnebilere verilen serbest öğretim hakkı ile dış müdahaleler ve zamansızlık yüzünden bunun güçlüğünü de görüyordu. Eskinin devamının imkânsızlığını bilen bu adamların, fikirlerinin tam tatbiki için muhtaç oldukları çalışma serbestliğinden mahrum olmaları hazindi. Islahat Fermanı ile işe başlamış olmaları, onları efkâr-ı umumiye karşısında daima sevimsiz yapacaktı. Ayrıca, aydın zümrenin müzâheretinden de mahrum kalacaklardır.

Onların ölümünden sonra ise, imparatorluk kötü talihine teslim olmuş gibidir. Bu talihin bir yüzü Abdülaziz Han'ın zayıf iradesi, gururu ve yarı deli insiyakları ise, öbür yüzü de Mahmud Nedim Paşa'nın riyakâr ve sinsi şahsiyeti, malî iflas ve devlete karşı emniyetsizliktir. Bütün bunlar eski ârazın bu devirde açığa vurmuş inkişaflarıdır.

Nihayet, bu devirde hayatı idare eden âmiller arasına yeni yeni gelişmeye başlayan gazetenin girdiği görülür. Bu yeni unsur sayesinde dış dünya ile temas büsbütün başka bir safhaya girer. Islahat ve Tanzimat sadece bir devlet programı olmaktan çıkar. Yeni bir nesil, 1826-1840 arasında doğanların nesli, meselelerin üzerinde o zamana kadar görülmemiş bir şekilde durmaya başlar ve onları gazete vasıtasıyla halkın arasına, *agora*'ya taşır. Bu suretle az zaman içinde ortaya, hadiseleri daha yakından ve daha anlayışlı bir şekilde takip eden bir "efkâr-ı umumiye" çıkar. Hulâsa, garbın tesiri altında ilk defa bir siyasî ideal etrafında toplanmış bir umumî kanaat teşekküle başlar. Bu tam mânâsıyla bir ufuk değişmesidir; yeni kıymet hükümlerinin, yeni mefhumların cemiyeti sürüklemesidir. Bu heyecanın, bu zihnî gerginliğin neticesi olarak devlet ile münevverin arasındaki münasebetin şekli değişir. Tanzimat, mektepleriyle, kalemleriyle, gazeteleriyle yetiştirdiği nesle karşı tedbirler almaya mecbur olur. İleri hamle, çoğu küçük veya büyük memur aristokrasisinden yetişmiş gençlerin eline geçer ve o zamana kadar yenileşme hareketinde önde giden devlet, kendi tesirlerinin içinde dahi bir muvazene ve hattâ muhafaza unsuru olmak durumuna düşer, yani uyandırmaya çahştığı fikrin hızını kesmek zorunda kalır. Rollerin bu suretle değişmesinin aşikâr bir mânâsı vardır: Devletin iradesiyle dıştan ve yukarıdan gelen bir düzenleme hareketi, içe intikal etmiş ve bir ihtilâl mahiyetini almıştır. Bu da bir evvelki devrin değişerek devamıdır.

Yeni terkiplere doğru

Devre çok hususî bir mahiyet veren bu değişikliklere hayatın kendisinde de rastlarız. Abdülaziz zamanı, zevkte, eğlencede, elbise ve muâşerette mirasına konduğu ilk Tanzimat yıllarının attığı tohumlarm geliştiğini gö-

rür. Hudutları hâlâ üç kıt'ada çalkanan imparatorluğun bütün imkânları, saray ve etrafında toplanmıştır. Aslında yaratıcı olmamaktan doğan rahatsızlığını bin türlü israf ve debdebe ile avutmaya çalışan bir mirasyedi yaşayışı bu zamanın ayırıcı vasfıdır. Beyoğlu, Avrupalı lokanta ve kahveleriyle, en basit gündelik ihtiyaçtan en pahalı zevk unsuruna kadar her şeyi Avrupa'dan tedarik eden zengin mağazalarıyla, gece hayatıyla, eğlence yerleriyle Avrupa hayatının küçük bir numunesini verir. Her modasıyla büyük Avrupa merkezlerine, bilhassa Paris'e tâbidir. Giyim ve kuşamda, debdebe ve sefahatte onu takip eder, eğlencede onun artıklarıyla geçinir. Bendre fabrikasından araba, Bulvar tiyatrosu, kafeşantan*, Fransız veya İngiliz tarzı mobilya, cins yarış ve araba atı, alafranga sofra, Fransız şarabı, ecnebi mürebbiye, yabancı dil hocası, bazı zümreler için olsa dahi şehir hayatının, Ortaoyunu ve Karagöz gibi yerli gelenekler ve biraz sonra doğacak yeni edebiyatla beraber derece farklarıyla besleyecek unsurları hâline girer.

Laklı**, kameriyeli***, rocaille**** süslü Fransız üslûbu bahçe, Mustafa Fâzıl Paşa'nın Çamlıca yolunda köşkünün karşısında yaptırdığı ve halka açtığı bahçe ile hususî hayattan şehrin hayatına doğru taşar. Alafranga muaşeret, o zamanlar Şehzâdebaşı, Beyazıt ve Aksaray semtlerinde toplanan vezir konaklarıyla İstanbul'un içine, asıl Türk halkın arasına sokulur. Bu, araba sevdalarının, Sahrayıcedid köşklerinin, Çamlıca bağlarının ve Boğaz yalılarının, büyük koruların zengin, teşrifatlı, tenperver ve müsrif mevsimidir. Hulâsa, müreffeh sınıflarda, ferdî hayat hemen her safhasında mahiyeti tam bilinmeyen garba doğru kaymıştır. Birkaç zümrede olsa dahi tereddüt ortadan kalkmış ve eski ile yerlinin gelenekten, alışkanlıktan, dinî terbiyenin aksülamelinden başka dayanacağı şey kalmamıştır. Vâkıa, birçok eski gelenek hâlâ devam eder. Fakat ona büyük bir şey ilâve etmek şöyle dursun, bu devam ediş çok defa garip bir hissîliğin tesiri altında bir nevi soysuzlaşma manzarası gösterir. Yavaş yavaş umuma açılan, kahveye, mesireye taşınan günün musikisi bunu pekâlâ gösterir. Şiirde ancak daha eski devirlere, eski ustalara dönen ve onları taklit eden bazı eserler –meselâ gazel ve kasidelerde Nef'î tesiri gibi– dıştan bir salâbet manzarası gösterirler. Bu devirdeki melez ve kontrolsüz zevkin bir hususiyetini de Arap üslûbunun birdenbire kazandığı ehemmiyet verir. Çırağan Sarayı'nın zevk tarihimizdeki hakikî mânâsı, her çeşit modaya karşı bir mukavemetsizlikten başka bir şey değildir. Bilâhare inkişaf edecek olan sedef işi Şam mobilyası da böyledir. Halbuki bütün sanat tarihinde Türk zevki, cenuptan, Arabistan'dan gelen her şeye karşı durmuştu.

Biraz Mısır'ın, biraz da ecnebi nüfuz ve ticaretinin çok açıkça girdiği Suriye merkezlerinde başlayan büyük inkişafın payı bulunan bu zevk değiş-

* Café chantant (Fr.): İçkili, sazlı gazino.
** Lac (Fr.): Göl.
*** Camérier (Fr.): Bahçelerde küçük köşk şeklinde yapılan ve üstü yeşilliklerle sarılı süslü çardak.
**** Çakıl taşı döşeli zemin.

şikliğinin asıl şaşılacak noktası, bizimle pek az münasebeti bulunan bu eserlerin ve modaların garip bir aksülamelle âdeta millî sayılmasıdır. Filhakika Abdülaziz devrinde, resmî hayatta olan Avrupacılığa mukabil, gazetenin, coğrafya bilgisinin, kitap ve seyahatin getirdiği bir şark ve İslâm âlemi anlayışı da başlar ki, fikir hayatına yaptığı tesirleri ileride göreceğiz. Şurası muhakkak ki, garba karşı duyulan küçülmenin ilk aksülameli İslâmlık ve İslâm medeniyeti gururunu doğurmuştu. Buna Suavi ile Vefik ve Süleyman Paşa'lar gibi bazı muharrirlerde başlayan Türkçülük fikri ilâve edilmelidir.

Alafranganın yavaş yavaş orta sınıfa ve oradan Anadolu'ya ve Rumeli'ye girmesinin bir tesiri de memleketteki küçük sanayi ve yerli tekniklerde görülür. Hiçbir müdafaa kıymeti kalmamış olan gümrüklere rağmen memleket hayatını tutan ve bütün mukavemetlerimizin sırrını teşkil eden küçük tezgâhlar ve teknikler çökmeye başlar. Gittikçe artan merkeziyet idaresi mahallî halk teşekküllerini söndürür. Bu suretle memleketin iç bünyesinde çöküş başlar. Çarşı ve pazar çehresini değiştirir. 1840'tan sonraki büyük sanayi inkişafı bizim imalâtımızı durdurur. Ucuz seri imalât el emeğinin yerini almaya başlar. Bu suretle garba karşı mukavemet imkânı azalır. Devrin sonuna doğru başlayan inhisarlar, müstahsilin hiçbir faydasını görmediği bir pahalılığı doğurur. Devletin esham ve senetler dolayısıyla ara sıra aldığı ilga tedbirleri, bilhassa pâyitahtta orta sınıfların refahını tahrip eder, hayatı biraz daha devlet kapısına bağlar. Bu son nokta gayet ehemmiyetlidir. 1876'dan sonraki Abdülhamid mutlakiyeti ancak iktisadî istiklâli tamamıyla ezilmiş bir hükûmet merkezinde kabil olabilirdi.

Bütün bunlar, gittikçe tazyikini arttıran siyasî hadiselere ilâve edilirse 1860 ile 1876 arasında umumî hayatın nasıl bir buhran içinde olduğu görülür. 1860'tan sonraki fikir gelişmelerinde bu buhran ve onun baskısı daima ön safta bir âmil olacaktır.

Yeniliğin Üç Büyük Muharriri

Dilimizde garp nevilerinin ilk defa olarak göründüğü 1859 yılı ile Yeni Osmanlılar'ın teşekkül tarihi olan 1865 senesi arasında fikir ve sanat hayatımızda bilhassa üç kişi yapıcı rol oynar. Bunlar, Ahmed Cevdet, Mehmed Münif Paşa'lar ile İbrahim Şinasi Efendi'dir. Yetişmeleri kadar, tesirleri de çok başka başka şekillerde olmakla beraber, bu üç insanın çalışması gelecek nesillerin faaliyetine âdeta zemin hazırlar. Bunların içinde Şinasi Efendi gerçekten bir yol açıcıdır. Her şey onunla başlar. Cevdet Paşa, gelecek nesiller üzerine belki en az tesir edenidir. Fakat, Fuad Paşa ile beraber yazdıkları gramerle Türkçenin üzerinde ilk duran o olduğu gibi, *Tarih*'i ile Tanzimat'ın âdeta ideolojisini de az çok o yapar. Münif Paşa ilk gazetecilik ve tercüme yolu ile olsa bile, ilk felsefî ve ilmî kımıldanıştır. Şinasi'nin başladığı, garp dünyasıyla temas işine bu ilk senelerde en geniş yardım ondan gelir.

I
Ahmed Cevdet Paşa

1. Hayatı

Cevdet Paşa'nın hayatı etrafında, yetiştiği devrin tahsil sisteminden başlayan bütün tesirlerini görmek mümkündür. Bu itibarla, bu teferruatı baş döndürücü çalışmayı kısa çizgileriyle görmek bizim için faydalıdır.

Kırklareli'nden Lofça'ya nakletmiş eski bir ailedendir. Tanınan ilk dedesi Pulatkıran Ahmed Ağa, 1711 harbine iştirak edenlerdendi. Paşa, burada 1822 senesinde onun torunu İsmail Ağa ile Topuz oğullarından Ayşe Sünbül Hanım'dan doğdu. İlk tahsilini kasabasında yaptı, 1839'da tamamlamak için İstanbul'a geldi. Fatih Camii'nde derslere devam etti, Çarşambapazarı'nda bir medresede oturuyordu. Müreffeh bir talebe hayatı yaşıyor ve çok çalışıyordu. Daha bu senelerde medrese bilgilerini modern bilgi ile tamamlamak çaresini arar. "Hendesehane-i Berriye hocası miralay Nuri Bey'e *Muhtasar*, *Meânî* ve *Kadı Mîr* gibi kitablar okuttum, bilmukabele ben dahi ondan hesap ve cebir ve logaritma ve usûl-i hendese ve *Mecmuatü'l-*

mühendisîn ve *Oktant Risâlesi* ve İshak Efendi'nin *Ulûm-ı Riyâziye*'si gibi usûl-i cedîde üzere ulûm-ı riyâziye tâlim ettim."[118] Yine bu senelerde bazı ufak risaleler telif eder. 1843'ten itibaren muhtelif imtihanlarda muvaffak olur; nihayet Sahn-ı Seman medreselerinden Taşkurşunlu'ya geçer. 1844'te 150 kuruş maaşlı Çanat mertebesinden Premidi kazasını birkaç ay için zapteder ve daha müddeti bitmeden 1845'te İstanbul ruûsunu alarak müderris olur. Cevdet Paşa, gerek Fatma Aliye Hanım'ın eserinde, gerek *Tezâkir* ve *Mârûzât*'ta bu tahsil senelerinden çok lezzetle bahseder. Bu sahifeler, bize ondaki öğrenmek hırsıyla erişmek ve bilhassa dünyayı, etrafı tanımak arzusunu büyük bir şevk ve doğrulukla anlatır. Yine o zamanlardan itibaren hayatının her tesadüfünü kendisi için faydalı yapmasını bilir. Hulâsa, bu tahsil senelerinde daima uyanık ve şuurlu, vaktini hiç israf etmeden, âdeta sefere hazırlanan bir gemi gibi kendisini dikkatle teçhize çalıştığı muhakkaktı. Filhakika, yapacağı yolculuk yarım asırdan fazla sürecektir.

Medrese tahsilinin yanı başında o zaman çok meşhur olan Murat Molla'nın tekkesine devamı, hayatı üzerine tesir eden hadiselerdendir. Paşa burada Farisî öğrenir; asrın büyük mesnevîhanlarından olan Murat Molla'dan *Mesnevî* okur. 1844'te Dârülmesnevî'nin açılma merasiminde padişahın huzurunda *Mesnevî-i Şerîf* icazeti alır. Cevdet Paşa hiçbir zaman mistik tecrübeye kendisini kaptırmamıştır. Fakat tekke hayatı, medrese zihniyetine yaptığı tezatla onun için faydalı olur; burada genç softa etrafla temas ediyor, edebiyat ve şiirin zevkini tadıyordu. Şair Hoca Fehim ve devrin büyük tasavvufî şöhretlerinden Kuşadalı İbrahim Efendi ile burada tanıştı. Bir taraftan tasavvuf edebiyatını, bilhassa Muhiddin-i Arabî'yi okuyor, diğer taraftan şair Fehim'in konağına devam ediyordu. Cevdet mahlasını ona Fehim Efendi vermişti. Murat Molla tekkesinin hayatına getirdiği bir değişiklik de, zamanın mühim devlet ricâliyle temasını temin etmesi oldu. Nihayet Reşid Paşa'ya tavsiye edilir, çocuklarına hususî ders vermek için konağa devama başlar. Bilgisi, anlayışı ve çalışkanlığı ile az zamanda kendisini sevdirir. Âli ve Fuad Efendi'lerle yakın dost olur. Reşid Paşa bir iki sene içinde onu mahremiyetine alır ve kendisini bazı mühim devlet işlerinde hususî şekilde kullanmaya başlar.

Bu suretle ömrünü kâfi derecede bir rütbe ile bir müderrislikte, kimseye muhtaç olmadan ilimle uğraşarak geçirmek isteyen genç softa, farkında olmadan politika hayatına girer.

1848'de onu ilk mühim vazifede görürüz. O sene Memleketeyn'de bulunan Fuad Efendi'ye, paşanın şifahî talimatını götürmeye memur olur. Cevdet Paşa, bu yolculuğu setre pantolonla yapmış olduğunu söyler; böylece o kadar bağlı olduğu mesleğine ilk ihanetini yapar. Dönüşünden bir müddet sonra Fuad Efendi ile Bursa seyahatleri vardır. Orada iki arkadaş, *Kavâid-i Osmâniye* ile Şirket-i Hayriye nizamnâmesinin esaslarını hazırlarlar. Cevdet Paşa'nın ilk resmî vazifesi, 15 Ağustos 1850'de tayin edildiği

118 *Tezâkir-i Cevdet*, 40. tez., İnkılâp Ktp., Cevdet Paşa evrakı, nr. 13, s. 7.

Meclis-i Maârif âzâlığı ve Dârülmuallimîn müdürlüğüdür. Zaten birincisi kurulduğu andan itibaren, bütün faaliyetine iştirak etmekte idi. Cevdet Paşa bu tayinle hayat şartlarının nasıl değiştiğini "İşte ol gün şebîke-i âmâle tutuldum. Çabaladıkça dolaştım. Ağdan bağdan kurtulayım dedikçe envâ-ı kuyûd içine düştüm. Mukaddemâ bir hizmetkârım var iken at, seyis ve kayık ve kayıkçı tedarikine dahi mecbur oldum."[119] cümleleriyle anlatır. 1851'de Encümen-i Dâniş'in açılması merasiminde *Kavâid-i Osmâniye* Abdülmecid'e takdim edilir ve basılması emri alınır. Ayrıca, âzâlığına tayin olunduğu bu encümenin kararı üzerine *Tarih-i Cevdet* ile *İbni Haldun Mukaddimesi* tercümesini üzerine alır.

Cevdet Paşa'nın bundan sonraki hayatı, sık sık değişen memuriyetlerinin ve her vesile ile hazırladığı eserlerinin tarihinden ibarettir. Bu çalışmayı en lüzumlu tafsilâtıyla ve umumî çizgileriyle vermeye çalışalım.

1855'te *Tarih*'in ilk üç cildini Abdülmecid'e takdim eder, Süleymaniye rütbesine geçer, vak'anüvis olur. Yine aynı sene Metn-i Metîn komisyonuna geçer; fıkhın muâmelât kısmında *Kitâbü'l-büyû*'u yazmaya başlar.

1856'da Galata Mollası olur, 1857'de Mekke pâyesi alır. Meclis-i Âli-i Tanzimat'ta hususî şekilde devam edegelen vazifesi âzâlık olur ve burada Ceza kanunnâmesinin tamamlanmasına çalışır. Bu suretle, bütün ömrünce devam edecek adliye ve hukuk sahasındaki çalışmaları başlamış demektir. Bu çalışmaları, Arazi kanunnâmesi, Tapu nizamnâme, talimatnâme ve tarifnâmesinin vücuda getirilmesine sebep olan Arazi-i Seniye komisyon reisliği ayrıca genişletir.

Kırım Harbi esnasında Cevdet Efendi, Reşid Paşa ile Âli ve Fuad Paşa'lar arasındaki anlaşmazlığın bütün ıstıraplarına mârûz kalır. Bununla beraber daima Reşid Paşa tarafındadır ve ikbalden uzak olduğu zamanlarda onun etrafla temasına yardım eder. Paşanın Islahat Fermanı hakkındaki tenkitleri üzerine çıkan muhakeme altına alınmak tehdidi üzerine, onun nâmına Şeyhülislâm Ârif Efendi ile görüşür.

Cevdet Paşa, bütün bunları büyük bir dürüstlükle, hiç kimseyi kırmadan yaptığını ve Reşid Paşa ile eski tilmizlerinin arası açıldığı zamanlarda aleyhinde başlayan yanlış zanları bu dürüstlük sayesinde önlediğini söyler. Onun için paşanın ölümü üzerine eski kapı yoldaşlarının yine en fazla güvendikleri adam olur.

1859'da Kıbrıslı Mehmed Paşa'nın Rumeli Müfettişliği esnasında onunla beraber gitmesi bu güvenin neticesidir. Cevdet Efendi, Âli ve Fuad Paşa'lardan aldığı hususî talimatla –sadrazamın icraatından Bâbıâli, onu mesul biliyordu– âdeta paşanın müsteşarlığını yapar. 1861'de İstanbul pâyesi alır ve iki meclis birleştirilerek kurulan Meclis-i Vâlâ'ya âzâ olur, hemen arkasından İşkodra fevkalâde komiseri tayin edilir. Muvaffakiyetle dönüşünde, Abdülaziz'in Mısır seyahatinden sonra Anadolu ve Rumeli'ye gönderilen mü-

119 *Tezâkir-i Cevdet*, 40. tez., a. y., nr. 14, s. 23.

fettişlerin Bâbıâli'ye yaptıkları tavsiyeleri tetkike memur heyetin başına getirilir ve 1862'de Ziya Paşa (o zaman henüz bey) hakkındaki şikâyet üzerine onun yerine Bosna-Hersek Müfettişi olur. Nihayet, 1865'te Kozan ıslahatına memur edilir. Yine 1865'te Meclis-i Hazâin'e âzâ olur. Kozan ıslahatı, muvaffakiyetine ve devleti bir gaileden kurtarmasına rağmen, Fuad ve Âli Paşa'larla arasındaki dostluğu zedeler, onun için 1866-68 arasım İstanbul'dan uzakta, çok geniş bir şekilde yeniden kurulan Halep vilâyeti valiliğinde geçirir. Cevdet Paşa bu gerginliğin, bilhassa Derviş Paşa ile beraber Kozan'dan döner dönmez bu hareket için gösterdikleri masrafın azlığından çıktığını söyler. Ona göre, Bâbıâli'nin bir sene evvel yaptığı yeni bir istikraz için gösterilen mucip sebepler arasında bu Kozan hadisesi de bulunuyormuş. Bu memuriyete tayini esnasında kendisine vezirlik rütbesi verilir. Bu suretle, bir iki defa şeyhülislâmlığı söylenen ve hattâ son defasında Abdülaziz tarafından istenen, fakat eski dostları tarafından belki de bir daha nüfuzuna had çekilemez korkusuyla reddedilen Cevdet Efendi, ilmiye mesleğinden ayrılarak Cevdet Paşa olur.

1867'de Meclis-i Vâlâ'nın tekrar Divân-ı Ahkâm-ı Adliye ve Şûrâ-yı Devlet adlarıyla iki meclise ayrılması üzerine Ahmed Cevdet Paşa 1868'de Divân-ı Ahkâm-ı Adliye reisliğine çağrılır ki, bilâhare bu vazifenin adı nezâret olur ve Cevdet Paşa'nın tâ 1272'den* beri fasılalı olarak çalıştığı "Kanun-ı Medenî" meselesi tekrar ortaya atılır. Kanun-ı Medenî'nin tercümesi için Midhat Paşa'nın ve bilhassa Ticaret Nâzırı Kabûlî Paşa'nın gayretlerine rağmen Cevdet Paşa –Şirvanîzâde Rüşdü ve Fuad Paşa'ların yardımlarıyla– fıkhın esaslarına göre bir kanun, yani *Mecelle* tertibi fikrini kabul ettirir ve Mecelle Cemiyeti kurularak onun reisliğinde çalışmaya başlar. Hemen hemen yirmi senelik bir zaman tutacak olan bu çalışma onun, devrindeki asıl şöhretini yapar. 1870 Nisan'mda azil ve Bursa valiliğine tayin edilirse de o vazife de elinden alınır ve paşa boşta kalır. 1871'de Şûrâ-yı Devlet Tanzimat Dairesi reisliği ve Âli Paşa'nın ölümü üzerine Islahat Komisyonu âzâlığı vardır. Bu devrede Bâbıâli'den Meşîhat'a nakledilmiş olan Mecelle Cemiyeti'nde yeniden çalışması vardır. Bu kitabın onsuz çıkan altıncı kısmı bu esnada imha edilir, tekrar yazılarak basılır. Fakat, Mahmud Nedim Paşa ile geçinemediği için Maraş valiliğine tayin edilirse de gitmez. Midhat Paşa'nın sadrazamlığında –Mahmud Nedim Paşa tarafından teşkil edilmiş olan– bu vilâyet ilga edilince İstanbul'a döner. Divân-ı Ahkâm-ı Adliye reisi olur ve tekrar Meşîhat'tan Bâbıâli'ye alınan Mecelle Cemiyeti'ndeki çalışmalara devam eder. Biraz sonra tekrar Şûrâ-yı Devlet âzâlığına geçer, 1873'de Evkaf nâzırı, Şirvanîzâde'nin sadaretinde yine aynı senede Maarif-i Umumiye nâzırı olur, ilk tahsil işini ve idadîler meselesini ele alır. İdadîler için *Mi'yâr-ı Sedat* ile *Kavâid-i Türkiye*'yi neşreder, *Kısas-ı Enbiyâ*'ya başlar. Divân-ı Ahkâm-ı Adliye dairesinde mülkiye memurlarına mahsus olan hukuk derslerini umuma açar. Galatasaray'a hukuk dersi koyar. Bir sene sonra Hüseyin Avni Paşa'nın sadare-

* 1856.

tinde, hastalık dolayısıyla Mısır'a giden Kâmil Paşa'nın yerine vekâlet etmek için Şûrâ-yı Devlet Mülkiye dairesi reis muavinliğine tayin olunur, ayrıca da Bâbıâli'de dahilî işlerde sadrazama yardım eder. Hüseyin Avni Paşa, Cevdet Paşa'nın kabiliyetlerini biliyor ve ondan elinden geldiği kadar fazla istifade etmek istiyordu. Buna rağmen 1874 senesinde Yanya'ya tayin ederek İstanbul'dan uzaklaşmasını istemesi, Abdülaziz'i hal'etmek hususundaki fikrine muhalefet eder korkusu idi. 1875'te Hüseyin Avni Paşa düşünce, ikinci defa Maarif nâzırı olur ve az bir zaman sonra vazifesi Divân-ı Ahkâm-ı Adliye nâzırlığına nakledilir. Fakat çok kalamaz. Ticaret mahkemelerini adliyeye ilhak etmek gibi ufak tefek bazı icraattan sonra, sadrazam Mahmud Nedim Paşa'ya, yapacağı istikraz için rehine olarak, gümrüklerin ecnebi sermayedarlarına teslimi meselesinde şiddetle itirazı üzerine nâzırlık vazifesi kalmak üzere Bulgaristan ahvalini tetkike gönderilir (Mart 1876). İki ay sonra, zâhirde muvakkat vazifesine dair rapor vermek ve hakikatte istikraz meselesinin mahiyetini anlamak için İstanbul'a dönüşünde aynı itirazları tekrar etmesi üzerine azledilir ve Suriye valiliğine tayin edilir. Fakat istikraz işi de bir talebe isyanı yüzünden kalır.

Cevdet Paşa'nın kısa süren bu valiliği zamanında Abdülaziz'in hal'i ve Murad V'in cülûsu (1 Haziran 1876), Abdülaziz'in ölümü (5 Haziran 1876), Murad V'in hal' ve Hamid II'nin cülûsu (12 Eylül 1876) gibi hadiseler oluyordu. Pâyitahtın bu karışık zamanında İstanbul'dan uzakta bulunan Cevdet Paşa, efkâr-ı umumiyenin Kanun-ı Esasî müzakereleri yüzünden gerginleştiği bu sıralarda, Rüşdü Paşa sadaretinde (1 Ekim 1876) İstanbul'a çağrılır. Biraz sonra vazifesi Evkaf nâzırlığına tebdil edilir.

Midhat Paşa'nın Avrupa'ya nefyinden sonra Dahiliye nâzırı olur. Elinden geldiği kadar harbi önlemeye çalıştığı bu vazifede, Mevkib-i Hümâyun taburları adı verilen gönüllü asker meselesinde büyük gayret sarfeder. Fakat şüpheyi davet ettiği için 1878'de tekrar Suriye valiliğine tayin edilir. Yine, aynı sene Ticaret nâzırlığı ile İstanbul'a çağrılır. Hayreddin Paşa'nın başvekilliğinden sonra 15 gün Meclis-i Vükelâ'ya nezaret eder. 1879'da Adliye nâzırı olur. Bu son vazifesinde imparatorluk adliyesine tam bir şekil vermeye muvaffak olur ve böylece Tanzimat'tan beri sürüp gelen bir meseleyi hallet-miş olur. Ayrıca, öteden beri açılması düşünülen Mekteb-i Hukuk'u açar (1880), orada Usûl-i Muhakeme-i Hukukiye ve Belâgat-ı Osmaniye derslerini verir. Belâgat kitabı bu meseleyi halleder. Yazık ki, hayatının en verimli ve başarılı devirlerinden biri olan bu nâzırlığında Cevdet Paşa, Midhat Paşa dâvâsıyla Abdülhamid'in sadece bir âleti olur. Mürettep bir muhakemenin bütün mesuliyetini üzerine alarak lekelenir, efendisinin emrini îfa hususundaki gayreti, yahut şahsî kini, kabine âzâsının haberi olmadan bizzat İzmir'e giderek Midhat Paşa'yı getirmeye kadar varır. Bu muhakemenin her safhası Abdülhamid kadar, Cevdet Paşa'nın da aleyhindedir (1881). Bir sene sonra da (1882 Ekim) Vefik Paşa'nın 48 saatlik başvekilliğinde azledilir ve tekrar Said Paşa sadarete geldiği zaman aralarındaki açıklık yüzünden kabineye giremez. Abdülhamid bile, kirlettiği bu adamı unutmuş gibidir. Kendisine

seneler sonra ancak 1885'te Rumeli-i Şarkî komiserliği vazifesi verilir. 1886 senesinde tekrar Adliye nâzırı olur, Umûr-ı Maliye Komisyonu'na memur edilir. Girit Fermanı komisyonuna reislik eder. Hattâ bir zaman padişahın hususî kamerillasına* dahil olur. Bu seneler, *Hulâsatü'l-beyân fi te'lîfi'l-Kur'ân*, *Hilye-i Saâdet* ile *Kısas-ı Enbiyâ*'nın 6. ve 7. cüzlerinin yazıldığı senelerdir. Fakat 1890'da azledilir. 1895'te Bebek'teki yalısında ölür.

2. *Bazı Dikkatler*

Cevdet Paşa, Tanzimat'ın ve bilhassa Reşid Paşa devrinin benimsediği medresedir. Onda her şey bu iki muhitten gelir. Yetiştiği devrin ana vasıfları olan çizgilerle bütün eserini izah etmek kabildir. Devri gibi kurucu, yapıcı ve uzlaştırıcıdır. Devri gibi Avrupa'ya hayran ve medeniyetçidir. Terakkiye inanır. Buna karşılık, bu terakkinin milliyetin esası gibi aldığı din ve şeriat kadroları içinde temin olunmasını ister. Örf ve âdete, ihmali caiz olmayan bir realite gibi bakar ve muhafazasında son derece ısrar eder. Kıymetler cetveli, biraz derine inebilecek herhangi bir değişmenin aleyhinde idi, denecek kadar eskiye sıkı sıkı bağlıdır.

Bütün Tanzimat'ta görülen bu ikilik, hayatının her merhalesinde âdeta birbiriyle karşılaşır. Garip bir talihle, medresenin ve bir türlü nail olamadığı Meşîhat'ın karşısına asrın tesisleri daima onun eliyle dikilir. O, ilk Adliye nâzırıdır, ilk Darülmuallimîn müdürüdür, ilk Hukuk mektebinin açıcısıdır. Denebilir ki, içinden yetiştiği sınıfın hayat sahasını ve statüsünü her sahada biraz daha daraltır. Hazırladığı *Mecelle* vasıtasıyla fıkhı, asıl malı olması lâzım gelen hayata yaydıkça, asırlardır onu benimseyen zümrenin ve müesseselerin fonksiyonunu âdeta hiçe indirir.

Hayatının birçok tesadüfleri gibi, iç dramı da bu bağlılık ve zarurî kopuştan gelir. Çünkü Cevdet Paşa'nın bir dramı vardır. O, bir tereddüdün adamıdır. İlk gençlik seneleri Fatih Camii ile Murat Molla Dergâhı arasında sallanır. Ondan sonra Reşid Paşa konağındaki hayatın, Reşid Paşa'ya olan sevgisinin, dünya işlerine merak ve tecessüsün, kendisini sürüklediği yolda, kat'î dönüş kararını her an geciktirerek bir eşikte imiş gibi, kararsızlık içinde yaşadığı seneler gelir. Kendisini iyiden iyiye Tanzimat'a verdiğini anlayınca birdenbire yalnızlığı başlar. Ömrü boyunca tekrar etmekten çekinmediği tarafsızlığı bu yalnızlığın neticesidir. O, ulema sınıfı içinde asrını tanımış ve sevmiş, arkadaşları olan paşalar arasında zümresinden kopmuş insan sıfatıyla yalnızdı.

Bunun dışında, üzerinde durulacak asıl vasfı çalışkanlığıdır. Hayatı, işin terbiyesi, işin zaferidir. 1850'den 1895'e kadar memlekette yapılan şeylerin büyük bir kısmı onun eseridir. Adliye, Maarif, Ticaret, Dahiliye, Evkaf nezâretleri asıl teşkilâtlarını onun nâzırlık zamanlarında tamamlar.

* Camérilla (İt.): Papa'nın hususî odası.

Başta Mecelle olmak üzere yeni yapılan kanunların çoğu onundur. Ceza, Ticaret ve Arazi kanunları onun kavrayıcı ve amelî zekâsının mahsulüdür. Meclis-i Maarif, Meclis-i Vâlâ ve Şûrâ-yı Devlet'teki vazifeleri, muhtelif nâzırlıkları, valilikleri ve zaman zaman memur edildiği ıslah ve tenkil cinsinden fevkalâde vazifeler gibi hakikaten mühim ve yorucu işlerin arasında başta *Tarih-i Cevdet* olmak üzere telif ve tercüme 30 cilde yakın, devri için daima ön safta kalan bir eseri ve onu destekleyecek fikrî mesaiyi devam ettirebilmesi hakikaten şaşırtıcı bir şeydir. Abdülhamid, onun İstanbul'a gelişinin 50. yıldönümünü o kadar iltifatla kutlarken memleketin bir numaralı işadamını mükâfatlandırıyordu.[120]

Bu büyük çalışmanın bir başka eşini görmek için kendisinden çok daha büyüklere çıkmak lâzımdır.

Bu çalışmada devrinin ne olsa yine en mütekâmil tahsil an'anesinden –yani medreseden– gelmesinin payını unutmamalıdır. Bizdeki skolastiğin en iyi tarafıyla, işe kelimenin mânâsını öğrenmekle başlayan o sabırlı çalışma ile yetişmişti. Fakat doymak bilmeyen bir tecessüsün daima beslediği bilgisi, medresenin çok üstündedir. Daha talebeliği sıralarında onun, şark ilimlerini öğrenmek isteyen başka muhitlerden yetişmiş nesil arkadaşlarına ders vererek, karşılığında riyâziye, mihanik ve müspet ilimler öğrendiğini yukarıda gördük. Zaten onda öğrenmek esastır. Çabuk ve iyi öğrenir. Sonuna doğru bu zihnî melekeyi âdeta makineleştirir ve bir metot gibi, kendisine gösterilen her sahaya tatbik eder.

İdarede, teşkilâtta, kanun hazırlamakta, diğer fikrî çalışmalarının hepsinde, mevzuunu gittikçe daha sıkı yakalayan bir anketle işe başlar. Bilhassa İşkodra'da ve Bosna-Hersek'teki muvakkat idarî vazifelerinde gösterdiği başarıların sırrı, mahallinde yaptığı bu tetiklerdedir.

Mevcudu bilmek ve ayıklamak! İşte, *Kavâid-i Osmâniye* ile *Tarih-i Cevdet*'i, *Mecelle*'yi, onun kaleminden çıkmış bir yığın nizamnâme ve talimatnâmeyi, fikir ve teşkilât sahalarındaki başarılarını hep birden izah edebilecek formül. Konusuna göre bazen bu formül, Tanzimat'ın belli başlı sualleri olması lâzım gelen "Bizde nasıldı? Garpta nasıldır?" şekline girer.

Bütün bunlara, çok kavrayıcı bir zekâyı, kendisini halkla birleştiren, halkı ve hayatı anlamasına yardım eden yerli bir zihniyeti –o daima ayıklanmış eskidir– meseleler karşısında şaşırmasına imkân bırakmayan ve bazen en kısa ve iyi yolu bulan bir aklıselimi ve bir nevi halk realizmini, uzun müddet kuliste yaşamasından gelen iç siyaset ve insan bilgisini de ilâve edelim. Uzun zaman Reşid Paşa ile beraber yaşamış, ona sırdaş olmuş, Âli ve Fuad Paşa'larla kapı yoldaşlığı etmişti. Cevdet Paşa gibi dikkatli ve muvaffak olmaya azmetmiş bir adam için bundan kuvvetli bir mektep bulunamazdı. Bütün bu meziyetlerin, bilhassa yaşadığı zamanlar için, onu nasıl faydalı bir unsur yapacağı anlaşılır. Burada "unsur" kelimesini tam yerinde

120 bk. *Tezâkir-i Cevdet*, 40. tez., a. y., nr. 20, s. 23; Ebul'ulâ Mardin, *Medenî Hukuk Cephesinden Ahmet Cevdet Paşa*, İstanbul 1946, s. 152, not 133.

kullandığımı sanıyorum. Bu kelime, paşanın şahsiyetini yapan esas çizgilerden bir başkasını verir. Filhakika, siyasette hiçbir vakit birinci sınıf adam olmamış, daima tâbi kalmıştır. İstiklâlini hayatın karşısında değil, kendisine gösterilen muayyen bir işin içinde, veyahut her şeyin dışında serbest tenkit mevkiinde bulanlardandı. Koca Reşid Paşa devrinde, bu vezirin itimat ettiği adamdır; Abdülaziz devrinde ilk önce paşaların dostu ve eminidir, onlarla bozuşunca Abdülaziz'in teveccühüne dayanır ve iç politikada bir muvazene unsuru olur. Abdülhamid devrinde ise düpedüz âlettir.

Devrini ve insanlarını muhtelif eserlerinde o kadar ısrarla ve o kadar büyük prensipler nâmına tenkit eden bu adamın birdenbire Midhat Paşa muhakemesindeki kötü mevkie düşmesinin sebebi, şahsiyetindeki bu noksan olsa gerektir.

Ne muhafazakârlığı, ne Abdülaziz Han'ın katline gerçekten inanması, ne Abdülhamid mutlakiyetinin memleketteki fikir anarşisine son vereceğini ümidetmesi, -93 mağlûbiyetini hazmedemeyen, fakat bunu meselâ Nâmık Kemal ve Abdülhak Hâmid'den çok başka türlü aksülamellerle gösterenlerdendir- dışardan ve yukarıdan alman emirle idare edilen mürettep ve haksız bir muhakemenin mesuliyetini üzerine almak ayıbından onu kurtaramaz. İzmir'e kadar gidip Midhat Paşa'nın tevkifi ve İstanbul'a getirilmesi hususundaki gayretleri ise bu lekeyi büsbütün ağırlaştırır. Bütün bunlara bir tek mazeret vardır: Cevdet Paşa'nın şahsiyetindeki istiklâlsizlik! Kullanan elle şahsiyeti âdeta değişir. Tanzimat ondan arkadaş istemişti; o, arkadaş oldu. Abdülhamid'in sadece âlete ihtiyacı vardı; Cevdet Paşa âlet oldu.

Şurasını söyleyelim ki, Cevdet Paşa bilhassa Reşid Paşa'nın ölümünden sonra sarayla daima münasebette idi. Dikkat edilecek ikinci nokta da, yeni bir devlet makinesinin kurulması zaruretine inanmakla beraber, sonuna doğru Tanzimat'a karşı onda bir aksülamelin uyanmış olmasıdır. 1839'dan sonra memlekette teessüs eden yüksek memur aristokrasisinin ve Bâbıâli istiklâlinin, işleri büsbütün karıştırdığına, büyük bir kurulma hareketi için lâzım gelen sükûneti temin edemediğine, para ve nüfuz dalavereleri arasında büyük ve esaslı menfaatlerin kaybolduğuna inanıyordu. *Mârûzât* ve *Tezâkir-i Cevdet*'te, o kadar çok sevdiği Reşid Paşa'nın bile devrin zaaflarından kurtulmadığını anlatırken kullandığı dil, ümitsizliğin dilidir. Bütün bunlar ona, sarayı, devlet işlerindeki anarşiyi önleyebilecek bir silâhla teçhiz etmek fikrini vermiş olabilir. Fakat bu mülâhazalar, Midhat Paşa muhakemesinin ayıbını gideremez. Bu muhakeme ve onun şeâmetli neticesini bir tarafa bırakırsak, Cevdet Paşa'yı devrinin ahlâklı ve umumî menfaati düşünen adamlarından biri olarak kabul etmemek kabil değildir.

Yaşadığı devirde pek az insan onun kadar haklı dövüşmüştür. Şimendifer meselesinde, Mahmud Nedim Paşa'nın istikraz işlerinde daima en tehlikeli celâdetleri göstermekten çekinmemiştir. Kanun-ı Medenî tercümesinde de kendi görüşünün tam müdafaasını yapar. Çocukluğundan beri tanıdığını sık sık söylediği Midhat Paşa'ya karşı olan kininin başlangıcı, belki de öteden beri kabul edildiği gibi bu münakaşalardır.

3. Eserleri

Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâgata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir. İşkodra ve havalisi, Kafkasya ve Kırım için, Ermeniler ve Ermeni dini için yazdığı küçük monografileri, muhtelif takrizlerini, lâyihalarını ve yine Fuad Paşa ile beraber yazdığı Şirket-i Hayriye nizamnâmesinden başlamak üzere, kaleme aldığı bir yığın nizamnâme, talimatnâme ve tefsirleri ilâve edersek bu yığın, insanı şaşırtacak şekilde kabarır.

Bu eserde dikkat edilecek ilk nokta, hemen hiçbir sahada kendiliğinden işe girmemesi, daima resmî bir iş üzerine, yahut iş ve durumun zoruyla çalışmasıdır. Öbürlerine nisbetle daha serbest görünen *Kavâid-i Osmâniye* ve Şirket-i Hayriye nizamnâmesinde bile böyledir. Bunlardan birincisi, açılacak olan Encümen-i Dâniş'in çalışmasına bir mukaddime idi. Bu encümenin imlâ ve dil hakkındaki kararlarına evvelden cevap veriyordu. Nizamnâme ise, tabiatıyla şirket fikrinden doğar. Bundan sarfınazar, bu iki teşebbüs de yine tek başına değildir, hiç olmazsa Fuad Paşa ile beraberdir. Bu müşterek çalışma Cevdet Paşa'da her zaman görülür. Baştan aşağı son şeklini kendisinden alan *Metn-i Metîn* ve *Mecelle* hep bir komisyonun mahsulü olduğu gibi, *Tarih*'inin de Hoca Sahak gibi mütercim-yardımcıları daima vardır.

Hakikatte, o devrinin en büyük çalışma cihazlarından biriydi ve bütün ömrünce gösterilen ihtiyaçları karşılamıştı. Tanzimat'ın ilk merhalede gördüğü boşlukları doldurmakla işe başlar ve sonuna kadar öyle devam eder. *Tarih-i Cevdet* kendisine encümenin kararıyla sipariş edilir. *İbni Haldun* tercümesi* o yoldan gelir. *Mi'yâr-ı Sedat*, *Belâgat-ı Osmâniye*, *Kısas-ı Enbiyâ* hocalık devirlerine aittir, *Kırım ve Kafkasya* risalesi** Paris konferansına hazırlıktır. Bunlar gibi, *Takvîmü'l-edvâr* risalesini Şûrâ-yı Devlet'in bir suali üzerine yazar.

Şair Fehim'in, Kuşadalı'nın meclislerinde tam bir şiir ve sanat dilettanı*** olarak yetişen, Reşid Paşa'nın ve kapı yoldaşı arkadaşlarının gazellerini tahmis ve tanzir eden, Fuad Paşa ile müşterek gazeller yazan ve Reşid Paşa'ya devrinin galiba en bilgiç kasidelerini[121] sunan genç ve çok gayretli softa, şahsî meziyetlerini gösterir göstermez, durmadan iş başına çağrılır.

Onda asıl çalışma, işi üzerine aldıktan sonra başlar. Eserlerinde o kadar muvaffakiyetle meşgul olduğu mevzuların çoğu, bu eserlere başladığı zaman kendisi için yabancı olan mevzulardır. *Kavâid-i Osmâniye* müellifi, edebiyatı sevmekle beraber dil meseleleri ile o zamana kadar ancak Arap gra-

* *Mukaddime-i İbni Haldun.*

** *Kırım ve Kafkas Tarihçesi.*

*** Dilettante (Fr.): Heveskâr, meraklı.

121 Bu manzumeler için bk. *Divançe-i Cevdet* (İnkılâp Kütüphanesi, Cevdet Paşa evrakı, nr. 37) ve ayrıca bk. Mustafa Reşid, *Müntahabât-ı Cedîde*, İstanbul 1303, s. 41-58, 193-211.

meri öğrenirken uğraşmıştır. Fakat başladıktan sonra, ömrünün sonuna kadar bu işin üzerinde durur. Ve nihayetinde *Tevârihü'l-hulefâ*'nın son cüzünde hece vezninin, Türkçenin hakikî vezni olduğunu iddia edecek kadar derinleşir. Ömrünün büyük âbidesi olan *Tarih*'ine başladığı zaman, tarih için hiçbir hususî zevki yoktu. Kendisine sipariş edilen iş bittiği zaman en büyük müverrihlerimizden biri olur. Aynı şeyi *Mecelle*'de görürüz. Bu komisyona âzâ olduğu zamana kadar fıkıhla ciddî şekilde uğraşmadığını muhtelif eserlerinde söyler. Birkaç sene sonra ise Tanzimat'ın büyük hukukî tesislerini o yüklenir.

İyi mânâsında skolastiğin* verdiği o mantık terbiyesi, tefekkür mümâresesi, edebiyata olan sevgisi, başladığı işi behemehâl başarmak hırsı –kalemi mürekkebe batırdığı andan itibaren kendisini ölümüne kadar o işe bağlanmış sananlardandır–, kavrayıcı zekâsı, öğrenmek iştihası ve öğretici insiyakı, nihayet bu cins adamlarda daima görülen ve hususî bir metoda çok benzeyen zamana sahip olma şekli –Cevdet Paşa için zaman darlığı yoktur, bu demektir ki zamanı israf etmez–, işe koyulduğu zaman mücehhez olduğu asıl vasıflardır. Bunun dışında kalan her şey, başta o geniş tebahhuru olmak şartıyla, iş başında ve çalışırken kazanılmıştır.

Bugün bizi şaşırtan bu muazzam eserin arkasında altmış senenin sabır ve gayreti vardır.

Tarih-i Cevdet

Bu eserde tarih ön safta gelir. Cevdet Paşa, bugün ve gelecek zaman için her şeyden evvel müverrihtir. Bunun bir sebebi eserin ehemmiyeti ise, öbürü de tarihin kendisi için bir disiplin olması, bütün diğer çalışmalarının, ana yatağı besleyen küçük sular gibi hep oraya akmasıdır.

Cevdet Paşa, Peçevî'ye, Âlî'ye, Kâtib Çelebi'ye, hattâ o kadar lezzetli ve dikkatli olan Naimâ ile Şârihü'l-Mennarzâde'ye** rağmen en büyük müverrihimizdir.

Yukarıda söylediğim gibi, paşa, tarihini resmî karar üzerine yazmıştı. 1851'de açılan Encümen-i Dâniş, 1774'ten 1826'ya, yani Kaynarca'dan Vak'a-i Hayriye'ye kadar zaman için Hammer'i tamamlayacak bir tarih yazmak vazifesini ona vermişti. Sonradan irâde-i seniyesi de çıkan bu karar, ona otuz senelik bir çalışmanın yolunu açmıştır.

Cevdet Paşa, seleflerinden çok hususî bir görüşle ayrılır. Hammer'in çalışmasında kendisine büsbütün başka bir örnek bulan müverrih, yetiştiği devrin görüş zaviyesinden, bu devir tarafından inkâr edilen bir devre bakar. Filhakika, devrinin bir aksülamel devri olmasının kendisine verdiği tenkit imkân ve hürriyeti, Cevdet Paşa'nın mazhariyetlerinden biridir. Fa-

Scolastique (Fr.): Kurallara, sisteme ve üstadlara bağlı usül.
Şârihü'l-menârzâde.

kat, eskilerden asıl ayrılış noktasını vesikalar karşısındaki vaziyetinde aramalıdır. Cevdet Paşa her şeyden evvel iyi bir vesikacıdır. Kitabının mukaddimesinde bir kısmını zikrettiği kaynakları, onun ne kadar ciddiyetle işe giriştiğini gösterir. Vâkıa, garplı mânâsında büyük bir âlim olan ve şark dilleriyle beraber, Yunanca, Latinceden başka, belli başlı bütün Avrupa dillerini bilen Hammer'in kaynaklarının yanı başında Cevdet Paşa'nınkiler epeyce zayıftır. Diplomatik vesikalarla, bazı mevzulara ait garp eserleri bir yana bırakılırsa bu kaynaklar daha ziyade bir taraflı kalırlar.

Fakat, imkânlarının içinde mütalâa edilince müverrihimizi beğenmemek kabil değildir. Onun elinden geçen bir vesika veya kitaba tekrar müracaat etmek ihtiyacı hemen hemen duyulmaz. Cevdet Paşa, okuduğu bir metnin can alıcı noktalarını bulup çıkarmasını bilir. Diğer taraftan vuzuh merakı, onun hiçbir meseleyi yarım anlatmasına müsaade etmez. İbn-i Haldun'un bu son şâkirdi, imparatorluğun tarihini âdeta müesseselerinin tarihinde mütalâa ediyor düşüncesini uyandıracak kadar derin bir perspektifle cemiyetimizi garplılaşmaya götüren hadiselerin üzerinde durur. Muayyen bir görüşün müdâfaasını yapan ve bu yüzden zarurî olarak tenkit fikrine dayanan bir eser için bundan tabiî bir şey de olamazdı.

Tarih-i Cevdet'i tamamlamak daima mümkündür. Her yeni bulunan vesika ona bir şeyler ilâve edecektir. Fakat, doğrudan doğruya bize ait kısımlarında yanlışını bulmak güçtür. Vesikalarını çürütmek ise pek kabil değildir.

Tarih-i Cevdet için bir tenkit eseridir, dedim. Filhakika bu vasıf, eserin konusu olan zamanda vardır. 1774 ile 1826 arasındaki devir, imparatorluğun kökünden sarsıldığı devirdir. Bir taraftan hudutlar kat'î mahiyetini kaybeder, koca imparatorluk harice karşı âdeta emniyetsiz yaşar. Diğer taraftan ise cemiyet hayatı bütün müesseseleri ile bir inhilâl manzarası gösterir. Bu seneler, yukarki hulâsamızda gördüğümüz gibi, bir medeniyetin içten tükendiğini anladığı acı gerçeklerin devridir. Bu itibarla bu çözülme manzarasının yanı başında gittikçe artan, her şeyi yeniden kurmak ihtiyacı hissedilir. Bu değişikliğin mühim ve çok müstereddit merhalelerinden biri olan 1774'ten sonraki uyanış ile 1826'nın kat'î hareketi arasındaki bu karışık, melâlli, neticeleri daima kendilerinden şümullü vak'alarla dolu 52 seneyi alır. Bu 52 sene içinde Selim III devrinin her bakımdan ehemmiyetli olan o kısa rönesansı, Mısır ve Yunan işleri, cemiyet hayatımızı ileriye doğru hamlesinde daima sarsan bir yığın cezir ve med vardır.[122]

122 Nâmık Kemal, *Tarih*'in XI. ve XII. ciltlerinin neşri üzerine Cevdet Paşa'ya gönderdiği bir teşekkür mektubunda, eserin 1826'da, yani Vak'a-i Hayriye ile bitireceği yerde, niçin Mısır meselesinin sonuna kadar devam etmediğini sorması üzerine, Cevdet Paşa, Encümen-i Dâniş kararının bu tarihe kadar olduğu cevabını verir (bk. *Tezâkir-i Cevdet*, 40. tez., İnkılap Ktp., Cevdet Paşa evrakı, nr. 19, s. 48; Mustafa Reşid, *Bedâyiü'l-inşâ*, İstanbul 1303, s. 276; ayrıca Ebul'ulâ Mardin, *Medenî Hukuk Cephesinden Ahmet Cevdet Paşa*, İstanbul 1946, s. 297).
Bu hususta Sadullah Paşa'ya yazdığı mektup daha sarihtir. Paşa orada, yaşadığı devre yaklaştıkça tarih yazmaktaki güçlükten "kaldı ki asr-ı hâzıra takarrüb olundukça iş ağırlaşıyor. Hakayık-ı ahvâli tasrih değil, telmih bile güçleşiyor. İlerisini artık ahlâfa bırakmak lâzime-i haldendir" diye bahseder (*Tezâkir-i Cevdet*, a. y., s. 40; Ebul'ulâ Mardin, *a. e.*, s. 338).

Görülüyor ki, *Tarih*'in mevzuu, eski imparatorluğun son selâmet çaresi gibi görünen bir fikrin, hadiselerin yardımı ile –ve tıpkı bu yardım gibi, araya koyduğu engellerle– zaferinin tarihidir. Bu zaferin ilk merhalesi 1826'dır. İkincisi ise, yenileşme hareketinin asıl kat'î ve bütün cemiyet hayatına şâmil şeklini alır göründüğü 1839, yani Tanzimat'ın ilânı olacaktır.

Böyle bir mevzu ister istemez bir tenkit fikrini, hattâ onun üstünde bir şeyi, bir iddiayı taşır. Fakat bununla da kalamaz, cemiyet hayatını bütün müesseseleriyle görmek lâzım gelir. *Cevdet Tarihi*'ni dolduran ve nihayet son tab'ında müstakil birer etüt şeklinde bir cilt hâline gelen hususî bahisler bu yüzdendir. Unutmamalı ki, bu istitradlar bizde devlet müesseseleri tarihine ait ilk büyük ve ciddî tecrübelerdir. Bu suretle *Tarih-i Cevdet*, kendi kadrosu içindeki zamanı, bütün tafsilâtıyla, az çok eskiyi devam ettiren bir şekilde anlatırken, bir taraftan da tarihçiliğimiz için çok mühim, hattâ tamamıyla yeni olan bir monografiler usulünü açmış olur.

Bütün bunları söyledikten sonra, müverrihin fikir hayatımızdaki yerine geçebiliriz. Cevdet Paşa, devlet adamı sıfatıyla nasıl Tanzimat ve medresenin birbiriyle kaynaşması ise, müverrih olarak da eski ile yeninin böyle bir kaynaşmasıdır. Garbın hiç de cahili olmamakla[123] beraber, tarihçi sıfatıyla ona borçlu olduğu büyük bir şey yoktur. Tarih telâkkisi, *Mukaddime*'sini tercüme ettiği İbn-i Haldun'dan pek ileriye gitmez. Ve *Tarih*'i de, kendisine ait meziyetler bir tarafa bırakılırsa çok dikkatli bir telhis ve telfikin ötesine geçmez. Devrinin görüş zaviyesi müstesna, onu diğer müverrihlerden ayıran belli başlı vasıf, çalışkanlığı ve dikkati, vuzuhu, daima uyanık ve etraflı oluşudur. İlk yetişme çağlarından sonra, hattâ memlekette uyanan ve muhtelif kollarla inkişaf eden fikir hayatının bile onda belli başlı tesirini bulamayız. Bir bakıma göre 1309'da* o, tek bir ada gibi ilk ciltlerin çıktığı senelerin, 1851 ile 1855 arasının birçok hususîliklerini devam ettirir. Vâkıa üslûbunda az çok bir değişiklik göze çarpmaz değildir. Fakat bu değişikliğin sırrı yine kendisindedir. Bu üslûp kendi geleneğinde kapalıdır. Onun dili, eskinin kendi içinde yaptığı bir ayıklamadır. Daima güzel ve bize yakın kalmakla beraber, nesrimizin gelişmesinde hemen hiç tesiri olmaması bu yüzdendir.

Söylemeğe hâcet yok ki *Tarih-i Cevdet*, muhafazakâr terakkici veya muhafazakâr medeniyetçi görüşüyle çok vahim bir devrin tenkidini yaparken, aynı zamanda yaşadığı devrin de tenkidini yapmış olur. Son ciltlerde yavaş yavaş, "efkâr-ı umumiye" kelimesinin ağır basması şâyanı dikkattir. Paşa, Yeniçerilerin imhasını hükûmetin, sarayın gayretlerinin yanı başında hemen hemen biraz da efkâr-ı umumiyenin zaferi gibi ve bayağı, o kalabalıkta, aynı hislerle mütehassis imiş gibi, o halkla beraber çarpışırmış gibi anla-

123 Bu hususta muhtelif kaynaklar ve toplu bilgi için bk. Ebul'ulâ Mardin, *a. e.*, s. 30, not 56 vd. Muallim M. Cevdet, hocası Selim Sâbit'e atfen Cevdet Paşa'nın Michelet, Taine, Hammer, Buckle, Maculay ve Montesquieu gibi garp tarihçilerinden istifade ettiğini söyler ("Dârülmuallimînin Yetmiş Birinci Sene-i Devriyesi Vesilesiyle Müessesenin İlk Müdürü Cevdet Paşa'nın Hayat-ı İlmiyyesi Üzerine Konferans", *Tedrisat Mecmuası*, VII, nr. 39, 1333, s. 435).
1891.

tır.[124] Esasen Cevdet Paşa'da kalabalık ve muharebe tasvirleri bazen çok güzeldir; bu sahifelerdeki canlılık, bize bu efkâr-ı umumiye mefhumunu, aşağı yukarı tarihten aldığı en mühim ders gibi gösterir. Filhakika, biz bu efkâr-ı umumiye fikrini *Tezâkir*'de ve *Mârûzât*'ta aynıyla bulacağız.

Tezâkir-i Cevdet *ve* Mârûzât

Cevdet Paşa'nın *Mârûzât* ve *Tezâkir-i Cevdet*'le çok lezzetli bir hâtıra muharriri olduğunu söyleyelim. Bu kitaplar tahkiye itibarıyla Türkçenin ihmal edilmeyecek eserleri arasındadır.

Bir hazırlık mahsulü olmadıkları ve paşanın yaşadığı devirde görüp duyduklarını, yahut düşündüklerini naklettikleri için onun müşahede kudretini vermeleri itibarıyla da ehemmiyetlidirler.

Cevdet Paşa'da büyük hâtıracıların birçoğu gibi, sıkmadan kendisinden bahsetmek kabiliyeti vardır. Bu mazhariyetin ilk sırrı hikâye edişteki rahatlıktır.

Bununla beraber unutmayalım ki, paşa bu eserlerde kendisinden ve yaşadığı devirlerden bahsetmekle beraber, ne *Tezâkir*, ne de *Mârûzât*, tam bir hâtırat veya hayat hikâyesi değildir. Birincileri, vezir olması üzerine vak'anüvislikten ayrıldıktan sonra halefi Lûtfî Efendi'ye büyük meşguliyetleri esnasında bir türlü yazamadığı vekayînâmesine ait resmî kâğıtları gönderirken yazmıştı. Bu kırk tezkere, son kısımları kendi hayat ve hâtıraları dahil olmak üzere Abdülmecid'in cülûsundan 1313* senesine kadar olan hadiseleri bazen kısa not şeklinde ve bazen de geniş teferruatıyla anlatır. Bu itibarla tam mânâsında şeklini almış bir eser denemezse de içindekiler düşünülecek olursa devri için eşsiz bir vesikadır. *Mârûzât*'a gelince, şahsî bir iradesi üzerine Abdülhamid'e takdim için yazılmıştır. *Osmanlı Tarih Encümeni Mecmuaları*'nda** elde bulunan kısımları çıkan *Mârûzât*, bahsettiği iş veya zaman için, tezkerelerin bir nevi hulâsasına benzer. Şekil itibarıyla da daha bitmemiş fikrini verir.

Her ikisinde de, cazibesine kapıldığımız hikâyecinin arkasında, etrafını, iktidar mevkiindekilerin ruhî hallerini, kendi şahsî menfaatlerini düşünen devlet adamının daima kendisini hissettirmesiyle yakın mazinin hiçbir zaman unutulmayacak iki mühim şahidine benzer. Cevdet Paşa, gören ve gördüğünü, ne kadar sonra olursa olsun, ilk intibaın sıcaklığını pek kaybetmeden anlatan adamdır. Ufak tefek hâtıra yanlışlıklarına rağmen bu hayat sıcaklığı, bu eserlerin büyük hususiyetini yapar.

124 Cevdet Paşa'nın bir tarafıyla bir halk hareketi gibi anlattığı Vak'a-i Hayriye'nin yazılışında acaba, Büyük İhtilâl'in her safhasını bizzat içinde yaşamış gibi anlatan Michelet'nin uzak da olsa bir tesiri var mıdır? Filhakika çok muhtemeldir ki, Hoca Sahak gibi, ecnebi kaynaklar hususunda kendisine yardım edenler, bu eseri onun için kısmen tercüme etmiş olsunlar. Paşanın *Hammer Tarihi*'ni de tam okuyup okumadığı keyfiyeti tahkike muhtaçtır.

1895.

Tarih-i Osmânî Encümeni Mecmuası.

Abdülmecid devrinin İstanbul'unu, Kırım Harbi sıralarındaki zevk ve hayat değişikliğini, malî güçlükleri ve buhranları anlatırken, paşanın garplı bir muharrirden hiçbir farkı yoktur.

Reşid Paşa, Damat Mehmed Ali Paşa, Şeyhülislâm Ârif Hikmet Beyefendi, Ârif Efendi, Âli ve Fuad Paşa'lar, Fethi Paşa, Mütercim Rüşdü Paşa, Midhat Paşa, bu tezkerelerde sırasıyla gözümüzün önünde, hem çok defa kulisteki çehreleriyle yaşarlar. Halefi Lûtfî Efendi'ye, aradan hiç olmazsa "bir karn geçmeden" bir devrin tarihi yazılamayacağını söyleyen Cevdet Paşa, Abdülmecid ve Abdülaziz devirlerinin hadiselerini anlatırken, muâsırları hakkında duyduklarını olduğu gibi ortaya dökmekten çekinmez. Bilhassa Mehmed Ali Paşa ile Reşid Paşa arasındaki rekabete, Âli ve Fuad Paşa'ların hususî hayatlarına, Abdülaziz'in hal'i gibi hadiselere onun getirdiği ışık, hakikaten ehemmiyetlidir. Bu iki eserin bir ehemmiyeti de örneksiz yazılmalarıdır.

Filhakika *Tarih-i Cevdet*, kendisinden evvelki müverrihlerin eserlerinden istifade edilerek yazılmıştır. Bu 12 ciltte beğendiğimiz birçok şeylerin, Cevdet Paşa'dan ziyade, kronoloji sırasıyla takip ettiği seleflerine ait olması ihtimali vardır. Bu itibarla kitabın mukayeseli bir tetkiki çok lâzımdır. Halbuki bu sonuncuların örneği yoktur. Tarihte portre çizmekten çekinmeyen Cevdet Paşa, hâtıralarında ancak karakter tasviri ile iktifa eder, yahut sadece açık tenkitle, küçük fakat aydınlatıcı fıkralarda kalır. Bence, paşayı gerek mizaç, gerek şahsî kudretlerinde en iyi gösteren eser, bazı yerlerini âdeta müsvedde hâlinde bıraktığı bu son yazılarıdır.

Üslûp

Cevdet Paşa'nın üslûbunu bize üç kitap verir. Bunlardan birincisi *Tarih*'tir. Ciltten cilde dilinin birkaç sene içinde nasıl değiştiğini göstermesi itibarıyla da tarih, ön safta gelir. İkincisi Arapçadan tercüme olan[125] *Metn-i Metîn*'dir. Bu yüz mantık kaidesinin vecize kuvveti, Türk nesrinin tarihinde belli başlı bir hadisedir. Üçüncüsü olan *Kısas-ı Enbiyâ*'da ise bu dil, eskinin tasfiyesi ile varılabilecek son kemal noktasına varır. *Kısas-ı Enbiyâ* ile biz, bir kere daha, edebiyatta örnek meselesinin ne kadar ehemmiyetli olduğunu anlarız.

Cevdet Paşa'nın *Kavâid-i Osmâniye*'sinin çıktığı seneden *Kısas-ı Enbiyâ*'nın son cüzlerinin neşir tarihi olan 1896 senesine kadar Türk nesri, üst üste Şinasi, Nâmık Kemal, hattâ paşaya çok yakın bir merhaleden işe başlayan Ziya Paşa ve Ahmed Midhat Efendi'nin tecrübelerini, Türkçeye getirdiklerini görmüştü. 1870'ten sonra ise Recâizâde'de, Sâmi Paşazâde Sezai Bey'de, Nâbizâde Nâzım'da Türkçe, içten ve dıştan bir ikinci değişikliğe

125 Buna dair fazla izahat için bk. Ebul'ulâ Mardin, *Medenî Hukuk Cephesinden Ahmet Cevdet Paşa*, s. 46 vd.

hazırlanıyordu. Cevdet Paşa ile bütün bu muharrirlerin üslûbu arasındaki fark, onların daha ziyade dışarıya bakması, esaslı veya esassız, fakat daima şuurlu, yahut hiç olmazsa özentili bir dikkatle yabancı örnekler karşısında, hususî bir duyuş ve görüş şeklinin peşinde koşmalarıydı.

Buna mukabil, Cevdet Paşa'nın üslûbu şark dünyasının dışına çıkmadan, muayyen bir dil telâkkisinin içinden geçerek süzülmüştür. Onun içindir ki, büsbütün ayrı bir hususîlik taşır. Onda mizah, tasvir, hareket hep eskidir. Fakat bu eskilik onun maziden ayrılmaması demek değildir. Hattâ aksine olarak, bir Âlî veya Naimâ'nın, hattâ kendisine o kadar yakın olan bir Es'ad Efendi'nin yanı başında bu Tanzimat âliminin çehresi ne kadar değişik görünürse, bu üslûp da, son halkası olduğu mazi eserlerinin yanı başında o kadar değişik görünür.

Eski nesrin yukarıda da söylediğimiz gibi, asıl hususiyetini yapan seci' ve cinas ve nükte sanatlarıdır. Daha tasfiye edilmiş şekilde olsa bile, Cevdet Paşa'nın nesrinde bu iki sanat mevcuttur. O da, oyun yapmaktan hoşlanır. Mustafa III'ün orduyu ıslahı düşündüğü sıralarda ölümünü, behemehâl bu fikr-i sabite en uygun şekilde söylemek için "talimhane-i fenâdan" tabirini bulur. Seci'de ise, meselâ Şinasi'de olduğu gibi, onu nesrin bünyesine tamamıyla maledemez. Fakat eskilerde olduğu gibi de bir haşiv şeklinde büsbütün başıboş bırakmaz. Hulâsa, eskilerde lüzumsuz bir süs olan bu oyunlar onda üslûbun bazen yardımcısı olurlar, bazen de cazibesini verirler.

Diğer taraftan aşağıda Ebüzziya'nın ağzından da öğreneceğimiz gibi, ilk Türk gramerinin muharriri, *Metn-i Metîn* tercümeleri bir tarafa bırakılırsa, hiçbir zaman lisanın içinde kurulmasını teklif ettiği inzibatı kendi eserinde tesis edememiş, daima atıf sîgalarıyla birbirine dışından bağlı, "ve dahi"lerle çengellenmiş cümlelerle konuşmuştur. Cevdet Paşa, yukarıda bahsettiğimiz Nâmık Kemal'e mektubunda "Kırk bu kadar sene evvel Murat Molla Dergâhı'na devam ile Sâmi ve Nef'î'ye takliden şiire ve Veysî ve Okçuzâde'ye takliden inşâya heves olunduğu sırada seci' düşürmek için bellenmiş olan 'fevâzıl' kelimesini şimdi hiç kimse istimal etmediği halde tarihe yazmak pek garibdir. Fakat, dalgınlıkla nasılsa kendimi Câmi-i Fatih ile Murat Molla Dergâhı arasında müteredditi bir halde tasavvur ve tahayyül ederek bu lâfz-ı garîbi yazıvermişim. Buna sehv demektense, gaflet demek daha münasiptir. Fakat, o zamandan beri lisanımız birkaç renge girdi, pek çok tebeddülât gördü. Birkaç kere lisanını değiştirmiş ve usûl-i hatt ü imlâsını bile şaşırmış bir eski müverrihin bir cilt kitabında görülen kusur böyle bir hataya maksur olursa kendisince bâis-i iftihar olur" derken bunu anlatır.[126]

Burada bir noktayı da tekrar edelim ki, Cevdet Paşa üslûbunun ilk şeklini Reşid Paşa'dan alır. Müverrihimiz, muhtelif eserlerinde efendisinin kitabet tarzını niçin ve nasıl tercih ettiğini anlatır.

126 *Tezâkir-i Cevdet*, 40. tez., a. y., nr. 19, s. 51; Mustafa Reşid, *Bedâyiü'l-inşâ*, s. 151; Ebul'ulâ Mardin, *a. e.*, s. 297.

Fakat bu başlangıç noktasında kalmaz. İleriye geriye durmadan gider gelir. Denebilir ki, eserlerini hazırlarken dilini ve üslûbunu da yapmıştır. Filhakika, bu üslûpta en kuvvetli tesir eski müverrihlerimizden gelir. O tabiî halde, konuşmaya benzeyen ifade şekli onlarındır. Fakat paşa, eskilerde çok derbeder ve nizamsız olan bu konuşma şekline bir nevi plastik eda vermiştir; atıf sîgalarının bolluğuna rağmen onun cümlesi daha derli topludur. Onlardan bir ayrılış noktası da, eski müverrihlerde halk lisanından gelme tabirlerin paşada üslûbun malı olmasıdır. Âdeta yazı diline girerler. Diğer taraftan, Arapçadan yaptığı tercümelerin tesiriyle, daha veciz ifade şekilleri arar ve bulur. Dile hiçbir yenilik sokmaya çalışmadan, lügati geniş ve renklidir. Ayrıca ilk Tanzimat yıllarının büyük iddiası olan sadelikte ısrar eder. Anlatacağı şey için lâzım olan kelimeyi bulmakta eskilere çok üstündür. Devrinin Avrupa'dan alınmış ıstılahlarının çoğu karşılığı –meselâ "crise" mukabili "buhran" kelimesi gibi– onundur.

Cevdet Paşa için, eski nesirdeki örneklerini yakından takip ede ede hemen hemen onların bütün güzel ve kabiliyetli taraflarını kendisine ilâve etmiştir, dersek yanılmış olmayız.

Alemdar Paşa'nın Topkapı Sarayı'na ilk defa girişini anlatan sayfalar, Selim III'ün mizacını birkaç seci'nin birbirini kovalayışından çıkarttığı çizgilerle anlattığı satırlar, Kabakçı İsyam'nın muhtelif safhalarının hikâyesi, Hâlet Efendi'nin şahsiyetini nakleden parçalar, ilk ciltlerde, dedesinin iştirak ettiği Lofça Muharebesi'nin muhtelif safhaları, Anapa'da Ferruh Ali Paşa'nın Çerkesleri Müslüman edişine dair kısımlar, eski nesrin aslına hiç benzemeyen son şaheserleridir.

Fakat eskiler onun tek ustası değildirler. Onlara, yukarıda söylediğimiz gibi Arapçayı da ilâve etmek lâzımdır. Cevdet Paşa, Acem edebiyatına dair küçük bir eser sahibi olmakla beraber, Arapça ile daha yakından meşguldür. Daha, gençliğinde bu dille yazdığı risaleler vardır.

Metn-i Metîn tercümesi, onun üslûbuna bu lisandan alınabilecek derslerin en yükseğini temin etti. Bir bakıma göre Cevdet Paşa'nın nesrinde Arapçanın tesiri, garp muharrirlerine kadîm Latin edebiyatının yaptığı hayırlı tesire benzer. O mantıkî salâbet, o tarif ve izah kudreti, fikre daima hâkim olmuş, paşanın büyük meziyetlerinden biri olan tam kelimesini aramak ve bulmak endişe ve ısrarı, denebilir ki bu kaynaktan ve terbiyeden gelir.

Cevdet Paşa, *Kısas-ı Enbiyâ*'da ve bilhassa bu kitabın, Peygamber'in hâyatına ait olan kısmında nesrinin kemal noktasına varır. Türkçede *Mevlid*'den başka hiçbir kitap, bu kadar herkesin dilini konuşuyor hissini bırakmaz. Bununla beraber her ikisinin de sırrı sade lügatta değildir. *Kısas-ı Enbiyâ*, *Tazarrûnâme*'den XVIII. asır ve XIX. asır muharrirlerimize kadar Türk nesrinin bütün tecrübelerini kendinde toplar.

Bu üslûbun devrince pek makbul görülmediğini de ilâve edelim. Çünkü onun eserlerini tamamladığı olgunluk devrinde, yukarıda söylediğimiz gibi, Türkçe, büyük bir hızla sentaksının tabiî icabı olan sade bir

yapıya doğru gidiyordu. Nitekim Ebüzziya Tevfik gibi hükümlerinde çok defa nesline tercüman olan bir muharrir, Cevdet Paşa'dan şöyle bahseder:

"Cevdet Paşa'nın kudret-i edebiyesi servet-i ilmiyesi kadar vâsî değildir; bununla beraber *Tarih*'inde ittihaz eylediği üslûb-ı ifâde eğer (olup bulup, kılıp mılıp) gibi inşâ-yı kadîm enkazından bazı edevâtı hâvi olmamış olsaydı, cidden taklide şâyan bir tarz-ı edeb olabilirdi. Mamafih sezâ-vâr-ı teşekkür bir ciheti varsa, o da, (olduğundan, bulunduğundan, olmağla, bulunmağla, mebnî, dolayı) yolunda "usûl-i kalem" denilen zincîr-i esâreti kırarak, ahrârâne bir tavr-ı inşâ ictihad ve ihtiyârına muvaffak oluşu ve cümleleri o silsile-i fâsideden kurtarıp ayırışıdır."

Bu tenkidin daha aşağısında, *Kısas-ı Enbiyâ*'nın üslûbunu överken de: "İstedikleri halde her tarzda yazı yazmağa muktedir oldukları eserleriyle müstedel iken hâlâ 'yoksa' yerine 'yohsa' ve 'yoğısa' ve 'hani, hangi' makamında 'kani ve kaniya' ve 'kangı' ve 'kimse' yerine 'kimesne' kullanması gibi" paşadaki eskilik merakını tenkit eder.[127]

Bununla beraber, Cevdet Paşa'yı her zaman üslûbuna aynı kudretle hâkim bir muharrir zannetmemelidir. Kendisinin de söylediği gibi, *Tarih*'iyle çok defa ancak iki memuriyet arasındaki boş zamanlarında meşgul olan[128] müverrihin zamanının büyük kısmını daha ziyade *Mecelle* alıyordu. Bir komisyon tarafından hazırlanmasına rağmen, bu muazzam eserde Cevdet Paşa'nın hissesi zannolunduğundan çok büyüktür. *Mecelle*'nin Cevdet Paşa'nın komisyonda bulunmadığı zamanlarda tab' edilip de, paşa tekrar riyasete geçtikten sonra imha edilen 6. kitabından, Prof. Ebul'ulâ'nın seçtiği parçalarla eldeki *Mecelle* arasında yaptığı mukayese bilhassa o zamanki hukuk dilimizin Cevdet Paşa'ya ne kadar borçlu olduğunu gösterir.

Diğer taraftan, yine eskilerde olduğu gibi Cevdet Paşa'da birkaç üslûbun beraber mevcut olduğunu, bazı takrizlerde en musannâ dil ve ifadeyle işi anlattığını, Ebüzziya'nın *Numûne-i Edebiyat-ı Osmâniye*'nin ilk tab'larına aldığı, Fuad Paşa'ya yazdığı mektup gibi bazılarında da çok Avrupalı müşahedeler, zeki dikkatler ve telmihlerle devrinin en iyi eserlerinden birini verdiğini söyleyelim.

Hulâsa edecek olursak Cevdet Paşa, velev ki eskinin tasfiyesi yolu ile olsun, yeni diyemezsek bile, sağlam bir tarih dili bulmuştur.

127 Ebüzziya Tevfik, *Numûne-i Edebiyât-ı Osmâniye*, 2. tab., s. 200-201.

128 Müverrih bu hususu, tertib-i cedîdinin ikinci tab'ında ilk cildin baş sayfasında belirtmek lüzumunu duyar: "*Tarih-i Cevdet* ihtilâs-ı vakt olundukça tahrîr ile tab' ve neşr olunup, halbuki bir cilde derci enseb olan bazı vukuat başka cilde geçmiş ve mukaddimeye derc olunacak nice tafsilât sonraki ciltlere kalmış olduğuna mebnî *Tarih*'in itmâmından sonra hey'et-i mecmuası gözden geçirilerek ber-vech-i âtî yeniden tertip edilmiş ve bu tertib-i cedîde göre cild-i evvel mukaddimeden ibaret kalmıştır." (*Tarih-i Cevdet*, Matbaa-i Osmaniye, 2. tab., 1309).

II
Münif Paşa

Münif Paşa[129] 1828'de* doğar. Bu itibarla Cevdet Paşa, Şinasi ve Ziya Paşa ile aynı nesilden sayılır. Yetişmesi de onlara benzer. Çocukluğunda babasıyla beraber bulunduğu Mısır'da Mehmed Ali Paşa'nın yeniliklerine şahit olduktan sonra, 1852'de [1853] Tercüme Odası'na girer. Orada, mühtedî Emin Efendi'den Fransızca öğrenir, 1855'te Kemal Paşa'nın maiyetinde Berlin'e gider, Avrupa'yı görür, Almanca öğrenir. Münif Paşa *eklektik*** bir adamdı. Gazetecilikten başka, hukuk, iktisat, edebiyat, felsefe, hepsi onu çekmiştir. Herkesin, her şeyi birden öğrenmeye çalıştığı ve gençlerin bazen hiçbir hocasız ve rehbersiz yepyeni bir bilginin ortasına tek bir kitapla atıldığı böyle devirde bu çok tabiî idi. Fakat asıl hüviyetini, ne bu tecessüs, ne de resmî hayatını o kadar başarılı yapan büyük vazifelerinde aramalıdır. O da Cevdet Paşa gibi, öğretmek için doğanlardandı. Ve ömrünün sonuna kadar öğretti. Gazeteciliği dahi bir nevi hocalıktır.

Münif Paşa'nın ilk eseri, 1859'da neşrettiği *Muhâverât-ı Hikemiye*'dir.[130] Bundan iki sene sonra onu (1861) *Cerîde-i Havâdis* başmuharriri görürüz [1860]. Burada çalışırken *Tercümân-ı Ahvâl*'e rekabet için *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis* adıyla, gazetenin günlük nüshasını neşre başladı. 1863'te [1862] Mütercim-i evvel olunca, resmî vazifesiyle uyuşması imkânı olmayan bu işi terkeder ve Cemiyet-i Tedrisiye-i Osmâniye'yi*** kurar; ve onun organı olan

129 Münif Paşa'nın, *Son Asır Türk Şairleri*'nde oldukça geniş bir tercüme-i hâli vardır (s. 996). Biz, oradan alarak hayatını belli başlı vak'alarıyla yazıyoruz: 1852'de Tercüme Odası'na girer, 1855'te Berlin sefareti ikinci kâtibi olur. 1861'de Ticaret Mahkemesi ikinci reisi, 1863'te Mütercim-i evvel, 1867'de Zaptiye müsteşarı, 1868'de Divan-ı Temyiz reisi, 1869'da Meclis-i Maarif reisi olur. 1877-1884 senelerinde üç defa Maarif Nâzırı olur. İlk defasında Ticaret Nâzırlığı da kendisinde idi. Arada, 1890 senesinde Meclis-i Fevkalâde-i Sıhhiye reisliği vardır. 1896'da Tahran'a teşrifat memuriyetiyle gönderildi; sonra da oraya sefir oldu. Vezirlik tarihi 1879'dur. Münif Paşa, Abdülhamid'in vehminin takip ettiği insanlardandı. Bununla beraber saraya mensuptu. Hattâ bir zaman Abdülhamid'e Ekonomi Politik [Économie politique] dersi verdiği de söyleniyor. Abdülhamid II ile, paşanın siyasî hayatını zedeleyen bir münakaşanın vesikası neşredilmiştir. Bu vesikaya nazaran Münif Paşa, hükümdara memleket işlerinin ancak maarifle düzelebileceğini söylemiştir (bk. Ali Fuat, "Münif Paşa", *Türk Tarih Encümeni Mecmuası*, nr. 100-4, 1930, s. 1).
O zamanki Hukuk Mektebi'nde hikmet-i hukuk, edebiyat, belâgat, ilm-i servet gibi dersler vermişti. Bu mesai, paşanın ne kadar *eklektik* bir ilim adamı olduğunu gösterir.
Münif Paşa'nın resmî hayattaki mesaisinden burada bahsetmemize imkân yoktur. Bu ehemmiyetli adamın hayatının hususî bir tetkike ihtiyacı olduğunu hatırlatmakla kalacağız.
Bildiğimiz eserleri: *Muhâverât-ı Hikemiye, Telhîs-i Hikmet-i Hukuk, Medhal-i İlm-i Hukuk, İlm-i Servet, Hikmet-i Hukuk, Belâgat Dersleri* (Yazma olarak İnkılâp Kütüphanesi'ndedir). Münif Paşa'nın bazı şiirleri varsa da, devrinin şairleri arasında anılacak kıymette değildirler.
Ayrıca, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunun 600. yıldönümü münasebetiyle yazdığı, devrine kadar olan Osmanlı padişahlarının her birini birkaç mısra içinde alan eserini de zikredelim: *Dâsitân-ı Âl-i Osman*, İstanbul 1299.

* *Sicill-i Ahvâl* kaydına göre 1246'da (1830), oğlu Celâl Bey'in ifadesine göre 1240'ta (1824).

** Éclectique (Fr.): Seçmecilik, şuradan buradan seçme.

130 *"Muhâverât-ı Hikemiye.* Fransa hükemâ-yı benâmından Volter ve Fénelon ve Fontenelle'in te'lifâtmdan. Mütercimi Münif Efendi, ez hulefâ-yı Odâ-i Tercüme-i Bâbıâli. Dersaadet'te Cerîdehane Matbaası'nda tab'olunmuştur. 1276 [1277], 77 sahife."

*** Cemiyet-i İlmiyye-i Osmâniye.

Mecmua-i Fünûn'u çıkarmaya başlar. Bu cemiyet, hükûmet tarafından tahsis edilen, Çiçek Pazarı'ndaki okulda umumî dersler veriyordu. Bu çalışma iki sene devam etti. Büyük kolerada (1865) mecmua durur. Bir müddet sonra tekrar neşredilirse de devam etmez. 1883'te çıkardığı *Mecmua-i Fünûn* ise, daha ilk nüshasında Abdülhamid'e yapılan bir ta'riz yüzünden kapatılır.

Muhâverât-ı Hikemiye, Münif Paşa'nın Fénelon, Fontenelle, Voltaire'den topladığı bazı diyaloglardan teşekkül eder. Bu eserle ilk defa okuyucular, insan yaratılışı, şöhret telâkkisi, ferdî ihtiras, vatan sevgisi, cemiyet ahlâkı, genç kız ve kadın terbiyesi gibi esaslı meselelerle, bizde o zamana kadar hâkim olan görüş tarzından ayrı bir şekilde karşılaşırlar. Bilhassa genç yaşta okuyanların düşüncesinde, bu küçük kitabın bir ihtilâl yapmamış olması imkânsızdır. Zaten bu diyalogları seçen muharrir de böyle bir tesir istiyordu. *Muhâverât-ı Hikemiye*, yenilik tarihimizde adı unutulmuş bir kahramana benzer. Hâmid'in, hattâ Nâmık Kemal'in piyeslerinde, biz bu fikirlerin aşağı yukarı aynı çerçeveler içinde yeni Türk muharrirlerinin kalemiyle tekrar ortaya konduğunu göreceğiz. Aşağı yukarı bütün bir nesil bu fikirlerle kımıldanacaktır. Münif Paşa, Tanzimat hareketinin, tercüme yolu ile ahlâk prensiplerini münakaşaya koyan adamdır denebilir.

Münif Paşa'dan yenilerin fazla bahsetmemesi, hattâ onu kendi aralarında saymamaları, 1864'ten sonraki siyasî hareketlere uzak durmasındandır. Yalnız Ebüzziya Tevfik, kendi neslinin ona neler borçlu olduğunu unutmamıştır. "Münif Efendi'nin bu eseriyle (*Mecmua-i Fünûn*) ebnâ-yı memlekete îfâ ettiği hizmeti, kemâl-i esefle tekrar ediyorum, devlet îfâ edememiş ve belki îfâ edenlere mânialar teşkil etmiştir. Binâenaleyh Münif Efendi'ye muallimîn-i irfân-ı milletin en müfîdi nazarıyla bakmak ve nâmını hâfıza-i ebnâ-yi vatana nakşetmek cümlemiz için bir vazife-i şükür-güzârîdir"[131] cümlesi gerçek bir borcu öder.

Bunu, Şinasi ile Nâmık Kemal'in karşısına behemehâl bir adam çıkarmak için söylemiyoruz; sadece unutulmuş bir borcu ödüyoruz. Paşa, ilk zamanlarda Şinasi ile atbaşı yürür. Fakat *Muhâverât-ı Hikemiye*'nin daha ehemmiyetli tarafı vardır. Münif Paşa'nın üslûbu, bu kitabın çıktığı senelerde en ileri üslûptur.

"– Evet, pek âlâ biliyorum, lâkin asıl erlik ve cesaret buna mukavemetten ibarettir, yoksa..."

yahut,

"– Ahâli üzerine vergi tarhı lâzımdır. Ve bunun tarh ve tevzii için en iyi suret, iş işlemeği ve ticareti teshil etmedir. Verginin ihtiyarî olması câiz değildir, ancak sadaka ihtiyarî olabilir..." tarzındaki cümleler o zamanın Türkçesinde bir merhale idi.

Münif Paşa, bazı aksayışlara rağmen bu güzel dili daima muhafaza eder. Zaten bu aksayışların çoğu, yukarıda olduğu gibi, "buna mukave-

131 Ebüzziya Tevfik, "Münif Paşa, Hayatı ve İşleri", *Yeni Tasvîr-i Efkâr*, nr. 252-253, 1910.

mettir" diyeceği yerde "mükavemetten ibarettir" tarzındaki el yatkınlıklarıdır.

Münif Paşa'nın 1863'e kadar devam eden *Cerîde-i Havâdis* muharrirliği hep bu üslûpla olur; bu gazetedeki çalışmalarında da ahlâkî bahislere çok ehemmiyet verdiği görülüyor. Bu tarihte kurduğu Cemiyet-i Tedrisiye-i Osmâniye* ile paşa, daha ehemmiyetli bir rolün başına geçer. Gayesi memleketi aydınlatmaktı. İşte, *Tasvîr-i Efkâr*'dan birkaç gün ara ile neşredilen *Mecmua-i Fünûn* bu cemiyetin organıydı. İlk sayısında cemiyetin nizamnâmesini verir: "Te'lif ve tercüme ve ders suretiyle maarifin yayılması", "ulûm ve maarife ve ticaret ve sanâyie dâir" bir mecmua neşri, "dinî meseleler ve günlük politikaya temas edilmemesi..."

Mecmua-i Fünûn tam bir mekteptir ve bizde, büyük Fransız ansiklopedisinin XVIII. asırdaki rolünü oynar. Sadece muhtelif bilgiler değil, onların muhassalası olan muâsır ve müspet görüş ve ayrıca ilim ve felsefe dili, onun vasıtasıyla münakaşa sahasına girer. Daha başından itibaren tarih, kozmografya, coğrafya, jeoloji ve iktisada dair kimisi tefrika, kimisi tek makale yazılar görülür. Dördüncü sayıdan itibaren "mütalâat ve muhakemât" karıştırılmaksızın o ay içinde olup bitenlerden de bahsedilmeye başlanır. Nihayet beşinci sayısında bizzat Münif Efendi'nin "Ehemmiyet-i Terbiye-i Sıbyan" adıyla, Türkçede modern pedagojiye dair ilk tecrübe olan yazısı çıkar.

Mecmua 12. nüshasında Thiers'in Fransız Mebusan Meclisi'nde 1864 senesinde Avrupa umumî politikası hakkında verdiği o mühim nutku neşreder.

Bu mecmua, belki de o zamanların en faydalı teşebbüsüydü. Edhem Paşa, Cemil Paşa, Reşid Paşazâde Halil Bey, Kadri Efendi (Paşa), Ohannes Efendi gibi Avrupa'da tahsil etmiş, yahut İstanbul'da Fransızca öğrenmiş, mevki sahibi gençleri toplayan mecmua, Münif Paşa'nın kalemiyle ve "Ebnâ-yı vatana bir hizmet-i âcizâne ibrâz niyet-i hayriyesinden mütevvellid" olduğu için bir "birâder-i tev'em" olarak bahsettiği *Tasvîr*'den hiç de aşağı kalmaz. İkinci sayısında Âli Paşa'nın, Şinasi'yi az çok hatırlatan bir üslûpla bir takrizi vardır. Paşa, bu yazısında "Medeniyet cemiyet-i beşeriyeyi tertib eden efrâdın her yüzden mazhar-ı emniyet-i kâmile ve mütena'im-i nimet-i âsâyiş ve refah olması demektir; imdi daire-yi emniyet ve refah bir hâl-i vasatta kalmayıp bi't-tedric tevessü etmek ister ve bu tevessüe terakkî itlâk olunur" diyerek mecmuanın kuruluş gayesini över.

Münif Paşa'nın büyük yol açıcı rolü bu mecmua ile biter. Paşa *Mecmua-i Fünûn*'u 1882'de** tekrar çıkarmaya teşebbüs ederse de ilk nüshasına koyduğu "Bir Yıldız Böceği"*** fıkrası, o zaman artık tamamıyla Yıldız'a çekilmiş olan Abdülhamid'i kuşkulandırdığı için mecmua kapatılır ve nüshaları toplanır. Abdülhamid devrinde neşrettiği kitaplar ve derslere gelince, onlar

* Cemiyet-i İlmiyye-i Osmâniye.
** Ocak 1883.
*** "Bir Yıldız Böceği ile Bir Yolcu"

daha ziyade bilgi ve öğretim tarihimizi ilgilendiren eserlerdir. Fakat, bu kadarı da Münif Paşa'yı –daha doğrusu Münif Efendi'yi– bizim için unutulmayacak çehrelerden biri yapar.

III
İbrahim Şinasi Efendi

1. Hayatı

Şinasi 1826'da İstanbul'da doğdu. Babası topçu yüzbaşılarından, 1828 muharebesinde, Şumnu muhasarası esnasında şehit düşen Bolulu Mehmet Ağa idi. Annesi ve akrabası tarafından büyütüldü. Mahalle mektebinde ve asıl semti olan Tophane'deki Feyziye mektebinde okudu; sonra çocuk denecek bir yaşta Tophane Kalemi'ne girdi; orada İbrahim Efendi adlı bir zattan eski şark ilimlerini gördü; ayrıca da Fransız mütehassıs zabitlerinden M. Chatauneuf'den –ihtidâ ettikten sonra Reşad Bey– Fransızca dersi aldı. 1849'da (1265) Fethi ve Reşid Paşa'ların teveccüh ve delâletleriyle Paris'e gönderildi.[132] Tophane Kalemi'ndeki vazifesi yine üstünde bırakılmıştı. İstanbul'a dönüşünden sonra, 1855'te Meclis-i Maarif âzâlığına tayin edildi. (Bu dönüşün hakikî tarihi bilinmemekte ise de, resmî salnâmede 1272 [1856] senesinden 1280 [1863] senesine kadar, muntazam surette encümen âzâları arasında adına tesadüf edildiğine göre 1271 [1855] senesi başlarında olduğu ve geldikten sonra bir müddet yine Tophane Kalemi'nde çalıştığı anlaşılıyor).

Ebüzziya Tevfik Bey, bu vazife ile beraber Encümen-i Dâniş ve Meclis-i Maliye âzâlıklarına da tayinini söylerse de salnâmeler ve diğer vesikalarda böyle bir işaret yoktur. Bütün bunlar Reşid Paşa'nın sadarette iken, Şinasi için düşündüğü yahut teşebbüs etmiş olduğu, fakat sadaretten ayrılması üzerine yerine getiremediği tasavvurlar olabilir. Filhakika 1273 [1857] tarihli kasidede Encümen-i Dâniş'ten bahis vardır. Bunun gibi, Âli Paşa tarafından ve Reşid Paşa'ya mensup olduğu için, bir saçkıran hastalığı yüzünden sakalını kestirmiş olması bir kabahat sayılarak azledildiği hakkında Ebüzziya'nın verdiği malûmat, Cevdet Paşa ve diğer kaynaklar tarafından da teyit olunuyorsa da tarih tespiti güçtür. Mustafa Nihat Özön[133] bu azlin Âli Paşa'nın üçüncü sadaret tarihi olan 1271 senesinde olduğunu kabul eder görünüyor.

Bu azil hadisesinin 1272-1273 tarihleri arasında, hattâ Cevdet Paşa'nın dediği gibi, 1273'te vâki olması bizce daha muhtemeldir. Filhakika, üzerinde hiçbir kayıt bulunmadığı için olduğu gibi neşredildiği anlaşılan 1272 ka-

132 bk. Ahmed Refik, "Şinasi'nin Berâ-yı Tahsil Paris'e Gitmesi", *Türk Tarih Encümeni Mecmuası*, nr. 9-86, 1925, s. 215-216; Kenan Akyüz, "Şinasi'nin Fransa'daki Öğrenimi İle İlgili Bazı Belgeler", *Türk Dili*, III, nr. 31, 1954, s. 399 vd.

133 Mustafa Nihat, *Şair Evlenmesi*, İstanbul 1943, s. 17.

sidesi, sadece Reşid Paşa'nın etrafında döner. Şinasi, 1273 kasidesinde Âli ve Fuad Paşa'lara hücum eder ve kendi vaziyetinden şikâyetçi görünür. Ebüzziya, şairin bu kasidenin ortasından kaldırdığı yedi beytin ikisini bize vermiştir.

Kavukla ârif-i billâh olur mu şeyh-i cehûl
Cenab-i humku ganîdir zavallı aklı fakîr
Yalan dolanla çıkarmaktadır sudan keçesin
Fuâd-ı ehl-i riyâdır mazanne-i tezvîr

beyitlerinin birincisi Reşid Paşa'yı muhakemeye sevk sözüyle tehdit eden Şeyhülislâm Ârif Efendi, ikincisi de Fuad Paşa içindir. Bilindiği gibi Reşid Paşa ile Âli Paşa takımının arası Kırım Harbi'nin sonlarında ve bilhassa Paris Muahedesi sıralarında açılmıştı. Vâkıa, 1274* kasidesinin baş tarafından da beş beyit kaldırmıştır. Buna rağmen, kasidenin içinde şairin şahsına ait hiçbir iması yoktur. Muhtemeldir ki, şair bu kasidede Reşid Paşa polemiğini devam ettirmiş olsun. Bütün bunlar, bizi Şinasi'ye karşı yapılan düşmanlığın 1272-1273 arasında olduğu fikrine götürüyor. Encümen-i Dâniş'e eğer hakikaten tayin edilmişse, oradan çıkarılma tarihi de bu zamandır. Ebüzziya'nın söylediği, Memleketeyn'deki ordunun hesaplarını teftiş memuriyetinin de Reşid Paşa'nın beşinci sadaretine ait muvakkat bir vazife olması icabeder. Yine Ebüzziya, Reşid Paşa'nın ölümünden sonra Yusuf Kâmil Paşa'nın kendisini himaye ettiğini ve onun hatırı için şaire ilişmediklerini söyler. Tarih itibarıyla, Ebüzziya'nın *Yeni Osmanlılar*'ını ve *Numûne-i Edebiyat*'ın son tab'ının verdiği malûmatı görmesi ihtimali olmayan, fakat bu kanaldan her ne şekilde olursa olsun epeyce şey öğrendiği muhakkak olan Mr. Gibb ise, Fuad Paşa ile bu sayede aralarında hakikî bir dostluk başladığını ve Âli Paşa'mn da kinini unuttuğunu yazarak bunu teyit eder.

Bazı kaynaklar onun bütçe ve malî meseleler hakkında Bâbıâli'ye verdiği bir lâyihadan bahsederler. Bugün elde bulunmayan bu lâyihanın daha evvel, Reşid Paşa zamanında verilmiş olması icabeder.

Gordlevski *Yeni Osmanlı Edebiyatına Dair Taslaklar* adlı Rusça eserinde Şinasi'nin bu lâyihasının, Bâbıâli'de çok cezrî fikirleriyle büyük bir aksülamel uyandırdığını söyler.[134]

1859'da Türkçede garp şiirinden ilk numuneleri veren *Tercüme-i Manzûme*'yi neşreder. İlk tab'ı litografya ile olan bu 14 sahifelik eserdeki tercümelerin Fransızca asılları ile beraber neşredilmesi, şüphesiz gençlerin Fransızca çalışmalarına yardım içindir. Bu yıllarda Yusuf Kâmil Paşa'nın *Télémaque* ve Münif Paşa'nın *Muhâverât-ı Hikemiye* tercümesinin çıkmış olması bize, garp nevilerini memlekete getirmek için müşterek bir hareket

* 1858.

134 Gordlevski, *Oçerki po novoy osmanskoy literature*, Moskova 1912, s. 5.

başladığı fikrini vermektedir. Bilindiği gibi *Şair Evlenmesi*'nin yazılması bu yıldadır. "Mebhûsetün anhâ"da bahsedilen Arapça sarf kaideleri kitabının tarihini tespit imkânsızdır. Fakat, Meclis-i Maarif'teki vazifesinden sonra olduğu zannedilebilir.

1861'de* Âgâh Efendi ile beraber *Tercümân-ı Ahvâl*'i neşreder. Fakat yirmi altıncı nüshada gazeteden ve ortağından ayrılır. Bu gazetenin imtiyazının Âgâh Efendi tarafından alınmış olması, acaba Gordlevski'nin dediği gibi kendisine henüz gazete çıkarmak imkânını vermedikleri için midir,[135] bunu bilmiyoruz. 1862'de fikir hayatımızda o kadar büyük yeri olan *Tasvîr-i Efkâr*'ı, dokuz ay kadar süren bir hazırlıktan sonra neşre başlar. Bu devirde Şinasi'nin Yusuf Kâmil Paşa'dan başka, çoğu Encümen-i Dâniş ve Meclis-i Maarif'te âzâ olan Subhi Paşa, Ahmed Vefik Paşa gibi ön safta bulunan nesil arkadaşlarıyla dost olduğunu, gazeteye yazı yardımlarından anlıyoruz. Daha gençler, biraz sonra iltihak edecektir. Nâmık Kemal'in *Tâlim-i Edebiyat'a Dair Risâle*'de** tercüme ettiğini söylediği "Zenci" fıkrası *Tasvîr*'in Teşrin-i evvel 1279 (1862) nüshasında olduğuna göre, hemen hemen ilk sene içinde iltihak etmiş demektir. Ebüzziya'yı, Şinasi'ye Nâmık Kemal'in tanıttığını biliyoruz.

Şinasi bir taraftan gazetesini neşrediyor, diğer taraftan da *Cerîde-i Havâdis*'in ve *Tercümân-ı Ahvâl*'in yaptığı gibi, matbaasında bastığı kitaplarla bir kütüphane kurmağa çalışıyordu. Bunların bir kısmı *Télémaque* tercümesinin ikinci tab'ı ve *Koçi Bey Risalesi* gibi gazete ile alâkalı olmayan eserlerdi. Bir kısmı ise, gazetede tefrika edilmiş olanlardı.

Bu devirde Şinasi'nin Yusuf Kâmil Paşa ve Fâzıl Mustafa Paşa'lar ile bilhassa dost olduğunu ve onlar tarafından tutulduğunu söyleyebiliriz. Metihlerinde o kadar tutumlu olan Şinasi'nin Yusuf Kâmil Paşa'nın *Télémaque* tercümesinin üslûbunu, ikinci tab'ı dolayısıyla "üslûb-ı vezirâne" cümlesiyle methetmesi, Nazif Efendi nâmında bir zâtın ihtilâsını anlatan bir tahkikat fıkrasında, Mustafa Fâzıl Paşa'nın "hukuk-ı mektûme-i hazine"yi korumasından bahsetmesi (4 Eylül 1280 tarihli nüsha) bunu gösterir.

Şinasi'nin 1279 tarihinde divanının ilk tab'ını neşre cesaret etmesi, belki de Fuad Paşa ile olan dostluğunun verdiği güvenledir. Bilindiği gibi *Divan*,*** devrinin en kuvvetli polemik eseridir. Mamafih, bu dostluğa başka deliller de vardır. Fuad Paşa'nın sadrazamlıkla beraber serasker olduğu 1863 yılında (1280) neşrine başlanan *Cerîde-i Askeriye* için bir makale yazması, hattâ bu makaleyi neşrinden evvel paşaya göstermiş olması ve onun istediği şekilde tashihine razı olması, aralarında sıkı denebilecek bir münasebet mevcut olduğuna delâlet eder. Ebüzziya, *Numûne-i Edebiyat*'ında hem bu

* 1860'ta.

135 *a. e.* s. 6.

** *Nâmık Kemal'in Tâlim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi.*

*** Şinasi hayatta iken şiirlerini *Divan* adı altında yayımlamamıştır; burada söz konusu edilen eser, tertibi bakımından bir divanı ya da daha uygun ifadeyle bir divançeyi andıran *Müntahabât-ı Eş'âr*'dır.

makalenin tashihten evvelki şeklini, hem de Fuad Paşa'nın cümleler çıkarmak ve ilâve etmek şartıyla onu değiştiren ve aynı zamanda Şinasi'den *Cerîde-i Askeriye*'nin "bir iki nüshasının" çıkmasına nezâret etmesini rica eden mektubunu beraberce neşretmiştir.[136]

Bu mektubun dikkate en çok değen tarafı, Fuad Paşa'nın Şinasi'nin makalesinden çıkardığı bir cümle yerine, "belki tesisât-ı askeriye padişahımız efendimizin himem-i mütevâliye-i cenâb-ı mülûkâneleriyle zuhûra gelen eserler olup işte bu kerre dahi..." fıkrasının ilâvesini rica ederken, "eğerçi fıkra-i sâlifü'z-zikrin meslek-i müttehaz-ı âlîleriyle mütebâyin düşeceği ma'lûm-ı âcizânem ise de bendelerine olan muhabbet-i aliyyelerini muhabbet-i mütekabile-i kalbiyyemle câzim olduğumdan hatırım için kabul ve ibka buyurulacağını ümîd eylerim" diyerek, Şinasi'yi bütün fikirleriyle olduğu gibi kabul ettiğini göstermesidir.

Son zamanlarda arşivde bulunan bir irâde-i seniye ile, Şinasi'nin hükûmetle arasının o kadar iyi olduğu bu 1280 (1863) senesinde Meclis-i Maarif'teki vazifesinden, gazetesine "mesâlih-i devlet aleyhinde mûterizâne şeyler" yazması bahanesiyle azledildiğini, yahut azlinin Bâbıâli'den istendiğini öğreniyoruz.[137]

Tasvîr'in o yıl içindeki nüshalarında, vilâyet mektuplarından ve devleti o devirde hakikî bir muharebe gibi işgal eden Karadağ vak'ası etrafındaki neşriyattan başka hükûmet icraatıyla fazla alâkalı yazı yoktur.[138] Kaldı ki, Şinasi şehrin sokaklarının aydınlatılması hususundaki karar gibi, hükûmetin bazı icraâtını tutmakta idi. Şinasi, Sırbistan'daki kalelerde bulunan Müslüman ahalinin geriye alınmaları hakkındaki kararı bile olduğu gibi, hiçbir mütalâada bulunmadan neşreder. Onun gazetesinde, üzerinde bilhassa durduğu meseleler, Kafkasya'da, Rusların Çerkeslere karşı mücadeleleri, Rus Lehistanı meselesi ve Prusya-Danimarka harbidir.

Bu itibarla bu iradeye, daha ziyade hükümdara karşı fazla muhabbetkâr görünmemesinin, yahut bahsederken, sadece imparatorluk camiasının başında bulunmasını tabiî gören bir dil kullanmasının sebep olduğu zannedilebilir. Filhakika, devrin gazeteleri durmadan çok teşrifatlı bir dille Abdülaziz Han'ı medhediyorlardı. Hulâsa, Şinasi bir nevi hususî tavra benzeyen sükûtuyla sarayı kuşkulandırmış olabilir.

İkinci ihtimal de, dahilî politika ile hiç alâkadar görünmeyen yazılarında dahi zahiren çok basit bir veya iki cümle ile idare meselesine daima telmih etmesi buna sebep olmuş olabilir. "Seele" makalesindeki "asıl bunların (dilencilerin) kesreti, idaresi istiklâl (istibdad) üzere olan memleketlerde

136 *Numûne-i Edebiyât-ı Osmâniye*, 6. tab., 1330, s. 194-196, 247.

137 bk. Kenan Akyüz, "Şinasi'nin Fransa'daki Öğremi İle İlgili Bazı Belgeler", *Türk Dili*, III, nr. 31, 1954, s. 405.

138 *Tasvîr*'in birinci nüshasında (Dahiliye) başlığı altında "devleti işgal eden devr-i sâbıktan kalma bir iki mesele vardır, bunlardan biri maliyenin hallidir" dedikten sonra, hükûmetin tedbirleriyle ıslah edilmek üzere olduğunu söyler. İkinci nüshada ise Karadağ meselesini ele alır, fakat üçüncü nüshada devam etmez.

bulunduğu mücerrebâttandır" cümlesi bu cinstendir. Nihayet, bizzat *Divançe*'deki* bazı mısraların dikkati çekmiş olması ihtimali vardır.

Her halde, sarayın bu kararının hakikî sebebi şimdilik meçhuldür. Şinasi bu azilden sonra iki seneye yakın bir müddet daha İstanbul'da kalır ve gazetesini bizzat neşre devam eder. 1865 yılında *Courrier d'Orient* sahibi Jean Pietri'nin** yardımıyla birdenbire Paris'e kaçar.

Ebüzziya Tevfik Bey bu kaçışın, Paris'teki tahsil yıllarından beri arkadaşı olan ve beraberce 1848 ihtilâline iştirak ettiklerini söylediği "Tiran hanedanından Said Sermedî Bey'in siyasî bir teşebbüsünde müşareketi olmasına ve Said Bey'in o sırada şüphe üzerine tevkif olunmasına mebnî" olduğunu yazar.[139] Resmî vesikalardan Şinasi'nin Paris'e 1849'da gitmiş olduğunu iyice bildiğimiz için Kommün [Commune] ihtilâline katılması ihtimali kendiliğinden kalkar. O tarihlerde İstanbul'dan Paris'e giden bir gencin hiçbir fikrî hazırlığı bulunmadan ayağının tozuyla 1848 ihtilâli gibi bir dâvâya karışmasına imkân yoktur. Çok muhtemeldir ki kendisinden daha evvel Avrupa'ya gitmiş olan Said Sermedî bu harekete girmiş bulunsun ve aralarındaki dostluk dolayısıyla ve bilhassa Şinasi'nin, Hugo'nun *Les Burgraves* adlı piyesinin mukaddimesinin sonundaki "Avoir pour patrie le monde et pour nation l'humanité" cümlesinin bir nevi tercümesi olan:

Milletim nev-i beşerdir vatanım rûy-ı zemîn

mısraına dayanılarak, onun bu ihtilâle katılma keyfiyeti Şinasi'ye de teşmil edilmiş olsun. Diğer taraftan, bu Said Sermedî Bey hakkında da, yukarıda bahsettiğimiz suikast dolayısıyla Fuad Paşa'nın sadareti esnasında tevkif edilip Akkâ'ya nefyedildiğinden başka hemen hemen hiçbir şey bilmemekteyiz. Yalnız Nâmık Kemal bir mektubunda ondan bahseder.[140] Diğer rivayetlerin hemen hepsi Ebüzziya'nın tekrarıdır. Şinasi hakkında bütün bildiklerimizi borçlu olduğumuz Ebüzziya'nın söylediklerinin birçoğu maalesef tevsika muhtaçtır. Ebüzziya'ya göre, tam o sıralarda Şinasi ulâ rütbesi ile Meclis-i Vâlâ'ya tayin olunmak üzere imiş.

Şinasi bu ikinci seyahatinde, 1867'deki kısa bir İstanbul seyahati hariç, Paris'te beş yıl kalmış ve Ebüzziya'ya göre, bilhassa dil meselesiyle meşgul olmuş ve bugün elde bulunmayan lügatini yazmaya çalışmıştır. Ernest Renan ile dostluğu bu devrededir.

Yine aynı kaynaktan, Mustafa Fâzıl Paşa ile dostluğunun devam ettiğini, hattâ Yeni Osmanlılar'la da görüştüğünü, fakat siyasete hiç girmediğini öğreniyoruz. 1867 dönüşünün, o esnada Abdülaziz'le beraber Avrupa'da

* Burada söz konusu edilen eser yine *Müntahabât-ı Eş'âr*'dır.

** Giampiétri.

139 "Yeni Osmanlılar Tarihi", *Yeni Tasvîr-i Efkâr*, nr. 84, 1909; *Numûne-i Edebiyât-ı Osmâniye*, 6. tab, s. 229.

140 bk. Mithat Cemal Kuntay, *Nâmık Kemal*, I, İstanbul 1944, s. 95.

bulunan Fuad Paşa'nın ısrarıyla olduğunu, fakat Şinasi'nin İstanbul'a gelir gelmez karısını boşadığını ve tekrar bazı evrakını getirmek üzere Fuad Paşa'nın rızasıyla Paris'e döndüğünü yine Ebüzziya'dan öğreniyoruz. Mr. Gibb'e göre, Fuad Paşa Şinasi'yi İzmir valiliğini dahi kabul etmeye kandırmış bulunuyordu.[141]

Şinasi 1870 muharebesi üzerine İstanbul'a döner. Fakat, artık eski Şinasi değildir. Son günleri acayip bir vehim içinde geçer. Pek az insanla konuşur ve ortada el yazısı bırakmamaya çalışır. Bununla beraber fikrî mesaisi yine devam etmektedir. Bilhassa matbaası ile meşguldur. Divanın ikinci tab'ını yeni döktürdüğü harflerle yapar. Ayrıca da sadalı harfler için yeni işaretler arar. 1871 senesi Eylülünün 13'ünde beyninde çıkan bir urdan ölür.

2. *Bütünüyle Şinasi*

Hayatının sonuna doğru herkesten uzak, garip bir sükût içinde yaşayan bu zekâya Türk irfanının Avrupalılaşmasını, yani yeni bir dünya görüşü içinde kendimizi bulmayı borçluyuz.

Filhakika, yukarıdan beri anlattığımız şekilde parça parça gelen ve mahdut hedeflerin ötesine geçemeyen yenilikleri muayyen bir istikamette toplayan ve hamleyi en muhtaç olduğumuz şeklinde cemiyete döndüren, o olmuştur.

Yazık ki, fikir hayatımızın bu değişme merhalesini bize gereği gibi tanıtacak vesika ve bilgilerden hemen hemen mahrumuz. Onun hazırlanış tarzını, şahsiyetini bugün tanıdığımız çizgilere götüren düşüncenin mahiyetini, hulâsa geçtiği yolların hiçbirini lâyıkıyla bilmiyoruz.

Sonunda vehmin ve melankolinin rüzgârıyla kararan bu zekâ bizim için âdeta bir muamma kalacaktır.

Avrupa'ya gitmezden evvelki hayatı hakkında bildiğimiz şeyler, İbrahim Efendi isminde bir zattan Arapça dersi aldığı ve muhitinde az çok şöhret sahibi bir şair olduğudur. Avrupa'daki hayatı hakkında ise elimizde sadece Ebüzziya'nın verdiği malûmat vardır. Ona göre, Fransızcayı tam öğrendikten sonra İstanbul'dan aldığı emir üzerine maliyecilik tahsil etmiş, bunun dışında da Reşid Paşa'nın verdiği tavsiyelerle, aslı İstanbullu bir müsteşrik olan meşhur dilci Sacy'nin oğlu Samuel Sacy'nin muhitine girmiş, ayrıca büyük bir Türk dostu ve müverrihi olan Lamartine ile tanışmıştır. İkinci seyahatinde Littré ve Renan ile aralarında bir dostluk başladığını yine aynı kaynak söyler. Fakat Fransız şiir ve edebiyatıyla alâkasından, bu edebiyatın kendisinde uyandırdığı akislerden, muhitin üzerinde yaptığı tesirlerden bahseden tek bir satır yoktur. Halbuki XIX. asır ortası Paris'ini bize Şinasi'nin ağzından nakledecek bir kitap kadar, pek az şey faydalı olabi-

141 [A]*History of Ottoman Poetry*, V, s. 27.

lirdi; meğer ki düşüncesinin gelişmesini gösteren, bize buluşlarını nakleden bir eser olsun. Bütün bu eksiklerin hulâsası şudur: Şinasi nasıl yetişti? Bunu bilmiyoruz.

Eserlerine[142] gelince; ilk bakışta, daha ziyade bir deniz kazasından sonra şurada burada toplanan enkazı andıran dağınık şeylerdir. Bize kadar gelen şiiri az ve kurudur; bazı maharet ve hünerlerine rağmen, –bütün eski sanatları bilir, bilhassa iyi tarih düşürür– hiçbir zaman gerçek ve saf bir şiir zevkine hitabetmezler. Umumî olarak Şinasi'nin şiirini, biz ancak açtığı ve hız verdiği büyük hareketle beğenir ve severiz. O, edebiyatımızda bugün dahi devam eden bir *dynastie*'nin* sahibi olduğu için büyüktür. Manzum tercümeleri, –bizim için yeni bir âlemin müjdecisi olmalarına göz yumulursa– asıllarının güzelliğini uzaktan bile hatırlatmadığı gibi, Lamartine'den çevirdiği dört kıt'alık bir parça hariç, bir bütünlük fikri verecek kadar tam bir tercümesi de yoktur. *Terçümân-ı Ahvâl* ve *Tasvîr-i Efkâr*'da yazdığı içtimaî ve siyasî makaleleri küçük bir plaketi ancak doldurabilir. Nihayet *Durûb-ı Emsâl-i Osmâniye* toplama bir eserdir. Kendisini bir dil âlimi olarak tanıtacak olan *Lûgat*'ı ve *Sarf ve Nahiv* kitabı ortada yoktur. Bu iki eserin müsveddelerinin Avrupa kütüphanelerinde bulunduğu rivayeti de teeyyüt etmemiştir. Bütün bunlara, hattâ şahsiyetinin durgunluğuna, hamlesinin devamsız oluşuna, üslûbunun tıkızlığına rağmen tesiri hiç kimse ile ölçülemeyecek derecede büyüktür.

Hakikat şudur ki, Şinasi'yi çok defa bir muamma çözer gibi okumak zarurîdir. Onun eseri hiçbir zaman cömert bir kaynayışıyla bize gelmez. Onu, ancak bir hâtifi dinliyormuş gibi dikkatle üzerinde durulması icabeden birtakım kısa işaretlerde yakalamak mümkündür. Bu işaretlerin mânâsı çözülünce Şinasi'nin nasıl bir şuurla birtakım çok esaslı şeylerin üzerinde durduğu ve tesadüfî zannedilen bu eserin, nasıl bir hesabın neticesi olduğu anlaşılır.

Şinasi'nin yaptığı hakkında bir hüküm verebilmek için, Türkçenin onun eline geçtiği gün nasıl bir durumda olduğunu düşünmek lâzımdır. Filhakika eski nesre, fikri bir süs tufanında boğan, yahut da herhangi bir sa-

142 Onun burada sadece kitap hâline gelmiş eserlerini işaret edelim:
Terçüme-i Manzûme (Öbür kapaktaki Fransızca ismiyle: *Extraits de poésies et de prose, traduits en vers du français en turc*, Constantinople, Imprimerie de la Presse d'Orient, 1859), litografi; 2. tab. Tasvîr-i Efkâr Matbaası, 1287 (1870).
Şair Evlenmesi, Terçümân-ı Ahvâl, nr. 2, 3, 4, 5; 13 Rebiyülâhir – 4 Cemâziyelevvel 1277'de (1860) tefrika. Aynı tarihte kitap şeklinde ayrı bir baskısı. Bundan başka, Mehmed Tayfur Efendi adında bir kitapçı tarafından Selânik'te 1290'da (1873) yapılmış bir neşri daha vardır.
Müntahabât-ı Eş'âr, 1. tab. Tasvîr-i Efkâr Matbaası, 1279 (1862); 2. tab. Tasvîr-i Efkâr Matbaası, 1287 (1870); 3. tab. Matbaa-i Âmire, 1289 (1872); 3. ve 4. tab. *Divan-ı Şinasi* ismiyle, Matbaa-i Ebüzziya, 1303 (1885), 1310 (1893).
Durûb-ı Emsâl-i Osmâniye (tanzimi 1268/1852), 1. tab. Tasvîr-i Efkâr Matbaası, 1280 (1863); 2. tab. Tasvîr-i Efkâr Matbaası, 1287 (1870); 3. tab. Ebüzziya'nın ilâveleriyle, Matbaa-i Ebüzziya, 1302 (1885).
Tasvîr-i Efkâr'daki makalelerini toplayan, Ebüzziya'nın neşrettiği: I. *Müntehabât-ı Tasvîr-i Efkâr*: Siyasiyat. Kitaphane-i Ebüzziya, nr. 3-9, 1303-1310 (1885-1894); II. *Mübâhesât-ı Edebiye: Mes'ele-i Mebhûsetün Anhâ*, nr. 23-24, 1303 (1885); III. Edebiyat, 1311 (1894).
Hanedan.

lâbetten ve nizamdan mahrum olarak konuşan nesrimize, bir yazı dili haysiyetini verenlerin başında mutlak surette o vardır. Nesir onunla başlar.

Şinasi'nin nesri

O, Türkçeye dil ve hayal unsuru itibarıyla sade ve şiirle bütün alâkalarını kesmiş bir cümle getirdi. Diğer taraftan, seci'i ya tamamıyla atarak, yahut da cümlenin tabiî ve mantıkî bünyesine malederek, birtakım nükte ve cinaslardan hemen hemen elden geldiği kadar hudutlandırmaya çalıştığı bir sözlük içinde kurtardığı bu cümlenin, yalnız sade olmasına çalışmadı, ayrıca "söylenmiş söz değil, yazılmış söz" olmasını istedi. *Tasvîr-i Efkâr*'ın nesriyle, Münif Paşa'nın kâtipliğini yaptığı *Cerîde-i Havâdis*'in nesri arasındaki fark, ikincisinde sadeliğin yazıdan ziyade konuşmaya gitmesinde ve lisanın nizamsız oluşundadır. Şinasi'nin cümlesi ile dil, kendi bünyesine uygun bir tasarrufun eline geçer; ayrıca karışık ve öteden beri muharririn fantezisine tâbi olan lügat, kayıt altına alınır.

Şinasi'nin nesirde yapmak istediği şeyi anlamak için devrinde resmî kitabeti değiştirdiği herkesçe kabul edilen Reşid Paşa'ya verdiği "Kasîde-i Râiyye"nin matla beytini hatırlamak gerekir:

Dilin irâdesini başta akl eder tedbîr
Ki tercümân-ı lisandır anı eden takrîr

Gerçekte bu beyit Türkçede ilk kompozisyon dersi gibidir.

Tasvîr'den on sene evvel yazılmış olan *Kavâid-i Osmâniye* mukaddimesinde Ahmed Cevdet ve Mehmed Fuad Efendi'lerin kullandığı dil ile *Tercümân-ı Ahvâl*'in ve *Tasvîr*'in dili mukayese edilince, Şinasi'nin lügati ayıklamakta ne kadar muvaffak olduğunu, nasıl bir planlı yapı kurduğunu anlarız. Vâkıa *Tasvîr*'in başındaki beyannâmede olduğu gibi, onda da bazı izafet edatlarının unutulmasına, ufak tefek "za'f-ı te'lif"lere tesadüf edilir. Fakat kısa ve toplu söz, açık ifade ve yapı itibarıyla bu cümle yenidir.

Bütün bunlarla Şinasi'nin çabukça canlı ve rahat bir ifade ve üslûba eriştiğini zannetmemelidir. Şinasi, dili canlı ve incelemeye lâyık bir madde gibi ele almış, İstanbul'a ilk dönüşünden *Tasvîr*'i çıkarttığı seneye kadar üzerinde çalışmıştır. *Tasvîr*'deki yazıları ise seneden seneye değişmiştir. Veciz söz söylemek merakı, Şinasi'yi bazen eski nesrin yapmacağından, daha az tabiî değilse bile, daha sevimsiz bir yapmacığa düşürmüş ve "Fenn-i edeb bir ma'rifettir ki, insana haslet-âmûz-ı edeb olduğu için edeb ve ehli edîb tesmiye kılındı" tarzında cümlelere yol açmıştır. Sözü riyazî bir düstur şeklinde söylemek arzusundan gelen bu tıkızlık, şiveyi bazen eskilerden daha fazla zorlar. Şinasi cümlesinde sık sık tesadüf edilen "ki" edatları Türkçenin bünyesine, üç asır süren İran edebiyatıyla temasın dahi gereğiyle alıştıramadığı bir ifade tarzını sokmaya çalışır.

Mamafih, Şinasi nesrinin örneğini ne yukarıda aldığımız cümlede, ne de Ahmed Rasim'in ve neslinin o kadar beğendikleri "Senedi bâtıl olur, bâtıl olan dâvânın" aruz mısraında, yahut da: "Seyf-i Osmânî ibre-i mıknatıs gibi semt-i şimâli gösterir" cümlesi şeklindeki araştırılmış, bulunmuş riyazî kalıplarda aramalıdır.[143] Bunlardan birincisi darb-ı mesel diliyle söylenmiştir. İkincisi ise gazete sütunu ile hitabet kürsüsünü birleştiren cümlelerdendir.

Şinasi cümlesini *Tasvîr*'deki tercümelerle, küçük piyesinde ve nihayet adedi çok az olmakla beraber plan, ifade, doğruluk ve sağlamlık itibarıyla devri için çok yeni olan "Seele", "İnfak-ı Muhtâcîn" gibi makalelerde aramalıdır. Ahmed Midhat Efendi'nin hakikî ihtiyacını "halkla bir lisan-ı umumî teşkil etmek" formülü[144] ile ifade ettiği yazı dili olarak Türkçe, bu makalelerin aklın mizanına iyiden iyiye vurulmuş cümleleriyle başlar.

3. *Şinasi'nin şiiri*

Şinasi'nin nesri daima en ileride bir yenilik olarak selâmlandığı halde, şiiri üzerindeki hükümler daima değişmiş, bu şiirin edebiyatımızdaki mevkii zaman zaman münakaşa edilmiştir. Onun yaptıklarıyla tam zamanında karşılaşan Nâmık Kemal, bu şiire yeninin tâ kendisi olarak baktığı halde, daha sonra yetişenler onu yalnız ihtiva ettiği fikir hamulesi, yahut mefhum delâletleriyle sevmişler, bir kısmı da, meselâ "Şinasi'nin Müceddidliği" makalesinde Süleyman Nazif'in yaptığı gibi sevimsiz ve değersiz bularak reddetmişlerdir.

Bu anlaşmazlığın sebebi, ameliyesini daha ziyade, dıştan bakıldığı takdirde pek zorlamış görünmediği eski şiirin çerçevesi içinde yapan Şinasi'nin, getirdiği sade dil ve halka mahsus edebiyat gayeleri uğrunda, zaten durgun ve zihnî olan ilhamını, herhangi bir ölçüşmeyi imkânsızlaştıracak kadar fakirleştirmesindedir. Hâmid'le başlayan yeni şiir karşısındaki vaziyeti de aşağı yukarı böyledir. Onun eseri, şiirimizin iki geleneği arasında fazla vuzuhu yüzünden müphem görünen bir işarete benzer. Şinasi'nin şiirimizde yaptığı yenilik, bir itibarla nesirde yaptığından hem büyük, hem de çok güçtü. O, nesirde aşağı yukarı boş bir sahada çalışıyordu. Şiirde ise, beş asırlık zengin, her itibarla yerleşmiş köklü bir gelenekle karşı karşıya idi. Bu geleneğin arkasında ise doğrudan doğruya insan vardı. Şinasi, bu eski ağacı kökünden sarsarken, arkasındaki değerler cetvelini de sarsan ve söken adamdır.

143 Şinasi'nin bu tarzdaki cümleleri ile Cevdet Paşa'nın *Metn-i Metîn* tercümesi arasındaki yakınlık, üzerinde durulmaya değer bir keyfiyettir.

144 *Üss-i İnkılâb*, I, 1294, s. 121.

O, evvelâ şiirimizde, yeni diyemezsek bile çok sade bir dil aramış, ilk bakışta son derecede iptidaî ve fakir görünmek pahasına olsa da, eski hayal sistemini reddederek yeni ve müşahhasa giden bir hayal sistemi kurmaya çalışmış, küçük temrinlerle yeni bir kafiye anlayışı, hattâ yeni bir şiir şekli bile getirmiştir. Filhakika, öteden beri mevcut olan mesnevî şeklindeki manzumeyi muayyen ve dar vezinlerin çerçevesinden çıkararak, daha geniş mısralarla söylenmiş düz kafiyeli şiir hâline sokan odur. Buna, Müslüman şark edebiyatlarının öteden beri alışık olduğu hayvan hikâyelerinin karşısına, geniş ve yeni mısralarıyla, insana kendiliğinden manzum bir tiyatro dilinin eşiğinde imiş hissini veren, hakikatte de böyle olan iyi tanzim edilmiş diyaloğuyla, mevzuunu ve kahramanlarını alış tarzıyla La Fontaine hikâyesini çıkardığını da ilâve edersek, teknik itibarıyla yaptığı şeylerin ne kadar mühim olduğunu anlarız. Bunların yanı başında bize, Reşid Paşa kasidelerinde mefhumlarını öğrettiği yeni bir dünya ve insan görüşünü açtığını, Nef'î'ye yaptığı küçük nazîre ile şark fatalizminin* dışına çektiği insanı, akılcı bir dünyaya çıkarmaya çalıştığını düşünürsek, ancak 88 sahife tutan küçük şiir mecmuasının Türkçenin içinde nasıl bir dinamizm ile parladığını tasavvur edebiliriz.

Nâmık Kemal, bir Ramazan günü Beyazıt Camii avlusunda gezerken bir satıcı çocuktan otuz paraya satın aldığı, Şinasi'nin ilâhisinin[145] üzerinde nasıl bir tesir yaptığını iki yazısında anlatır.[146]

Filhakika, yeniliği bütün edebiyatımıza ve hayatımıza yayan Nâmık Kemal, doğrudan doğruya bu divana bağlıdır. Ondan sonra derhal gelenlerse, hangi tepelere yükselirlerse yükselsinler, bu küçük ve yarısına yakın bir kısmı kendisi olmayan eserin tesirine maruz kalacaklardır. *Makber*'e kadar birçok bakımdan şiirimize asıl istikameti, bu küçük eser verir. Şinasi divanı için mühim bir kısmı kendisi değildir, dedim. Filhakika nazîrelerinin aslı olan kaside ve gazelleri dahi içine alan *Müntahabât-ı Eş'âr*'daki bütün o tarih manzumelerini, eskinin devamı olan gazelleri çıkarırsak epeyce hafifler.

Sadelik ve yenilik uğruna, alışılmış mükemmelliklerden kaçman, kafiye temrinlerini, bitirilmiş şiire tercih eden şair, dilimize ve edebiyatımıza mihver değiştirten aksiyonunu sekiz on manzume ile birkaç kıt'a ve münferid beyitle yapmıştır.

* Fatalisme (Fr.): Kadere inanmak, kadercilik.

145 *Tasvîr-i Efkâr*'ın 10 Zilhicce 1279 [29 Mayıs 1863] tarih ve 54 numaralı nüshasında bu ilâhinin Fransızcaya tercümesi ve notası çıkar.

146 "Hangi senede olduğu hatırımda değildir, fakat zannıma göre yetmiş sekiz sene-i hicriyesinde olacak, bir Ramazan günü kitap aramak için Sultan Bayezid Camii avlusundaki sergilere girdim. Elime ta'lik yazı litograf basma ile bir kâğıt parçası tutuşturdular, yirmi de para istediler. Parayı verdim, kâğıdı aldım. Üstünde "İlâhi" ünvanını gördüm. Derviş Yunus ilâhisi zannettim, bununla beraber okumağa başladım. O ilâhi, neydi bilir misin, neydi? Beni yazdığım yazının şimdiki derecesine îsal etmeğe, milletin lisanını şimdiki hâline getirmeğe sebeb-i müstakil olan ilâhî bir ilâhi idi. Sade fikre ne kadar da yakışıyor." (Necmettin Halil Onan, *Namık Kemal'in Tâlim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*, Ankara 1950, s. 36-37).

Şinasi'nin bu kafiye temrinlerini küçümsemek hiç de doğru olmaz. O, nasıl seci'i cümlenin mantıkî bünyesine maletmek suretiyle nesrimizi bir şaka veya nükteli oyun olmaktan kurtarmışsa, şiiri de redifin kolaylığından doğan tenâzurlardan, tekrarlardan öylece kurtarmaya çalışmıştır. Filhakika Şinasi, hemen hemen en az redif kullanan şairimizdir. Yeni addedilecek manzumelerinde ise topu topu on iki redif vardır. Onda, beyit iki kafiyesinin arasında ve kullandığı her kelimenin yardımıyla mânânın tamamlığını bulur. Kafiyeyi bu tarzda kullanmakla, Şinasi dile eskilerden çok başka şekilde tasarruf etmiş oluyordu. Filhakika, beyit beyit ayrı kafiyelerle gelişen "Münâcât", "İlâhi" şiirleriyle kasideler (1272, 1273, 1274 tarihliler [1856, 1857, 1858]), "Arz-ı Muhabbet" manzumesi ve "Eşek ile Tilki Hikâyesi" ile ve sâfi Türkçe kıt'alarla, klasik Türk şiiri ilk defa olarak eski şekillerden çıkmış olur.[147]

Burada *Tercüme-i Manzûme*'nin ehemmiyetinden bahsetmemiz icabeder. Şinasi'nin bu eseriyle Türkçeye garplı şiir örneklerini getirdiğini işaret ettik. Ayrıca Lamartine'in "Souvenir"inden çevirdiği dört kıt'anın kafiye sistemi ve şekliyle, sonra da tek bir hissin derinleşmesinden doğmuş hayalleri ve örgüsüyle dilimizde ilk yeni manzume olduğunu söyleyelim. Neşredildiği yıllarda pek göze çarpmayan bu yenilikler, sonradan genç Hâmid'in üzerinde tesirini gösterecektir. Bununla beraber, bu temrinlerin asıl tesirini kendi şiiri üzerinde aramalıdır. Filhakika Racine'in *Athalie*'sini, trajedinin bütün güzelliğini yıkarak Türkçeye nakle çalıştığı mısralarla Şinasi, kendi "Münâcât" ve "İlâhi"sine yol açmıştır. La Fontaine'in "Kurt ile Kuzu Hikâyesi"nin tercümesi de "Eşek ile Tilki Hikâyesi"ni hazırlar.

Yeni dil ve hayal

Bu yeni şekil tecrübesi, saydığımız manzumeler içinde bilhassa "Münâcât", "İlâhi" ve "Masal"da bir nevi mükemmelliğe erişir. Filhakika Şinasi bu eserlerde, manzumenin bütününe şâmil olmamakla beraber hiçbir ifrata kaçmayan sade bir Türkçeyi aruzla birlikte yürütmeye muvaffak olmuştur. "Eşek ile Tilki Hikâyesi", sakat mısralarına rağmen, bu itibarla yeni edebiyatın hâlâ bile geçilemeyen bir merhalesidir. Şinasi'nin "sâfi Türkçe" ile yazdığını söylediği şiirlerden sonra vardığı bu konuşulan dil fikri, şüphesiz ki ondan gelen en büyük kazancımızdır. Mukaddimemizden beri, aruz karşısında dil meselesinin Türk şiirinin gelişmesinde ne kadar mühim yer aldığını gördük. Nedim'den sonra, bu meselede ilk hal çaresini getiren Şinasi'dir. Durgun ve zihnî yaradılışlı Şinasi, bu toptan yeniliği tam yapacak adamdı. O her şeyden evvel bir fikrin adamı olmayı biliyordu, şiiri düşüncesi uğruna fakirleştirmekten çekinmiyordu. Ayrıca, evvelden beri mevcut olan güzel

147 Bazı mesnevîlerde düz beyitli metih manzumelerine "kasda makrun" şiir mânâsına kaside adı verildiğini hatırlatalım. Bu itibarla, Reşid Paşa kasidesinin şekli bir yenilik sayılmaz.

şeylerden ziyade, yeniden taş taş kuracağı bir binanın peşinde idi. Bir bakıma onun bizde yaptığı şey, Fransız şiirinde Malherbe'in yaptığına benzer.

Şinasi, eski şiirin hayal sisteminden çıkmaya çalıştı; mücerretten müşahhasa döndü. Kasidelerinde gördüğümüz o düz, yekpâre ve fikrin kendisi olan ifade tarzını, kendine mahsus nazım lisanını buldu. Sonra, bu dili sadeleştirdi. Ve nihayet tecrübeyi daha ileriye götürerek arûzu Türkçeye, hattâ evde ve sokakta konuşulduğundan biraz daha saf bir Türkçeye bile tatbike çalıştı. Darb-ı mesellerle çok fazla düşüp kalkması, fikre ve vuzuha bağlılığı bunu kolaylaştırdı.

Bir bakıma göre Şinasi'nin yaptığı, eski edebiyatta pek de tesadüf edilmeyen bir şey değildir. Tâ Necâtî'den başlayarak, eski şiirimizde bir çığır hâlinde devam edegelen atasözlerinden yapılmış mısra ve beyitler, sade dille yazılmıştır. *Divân-ı Türkî-i Basit*'te olduğu gibi sade Türkçe ile şiir yazmak arzusunu gösterenler de vardı. Fakat birinciler hâkim an'anenin içinde ancak hususî bir not olabilmişler, ikinciler ise büyük sanatın buudlarına pek az erişmişlerdi.

Bu tecrübeleri bilmesi çok muhtemel olan Şinasi ise evvelâ nükteyi, mazmunu edebiyattan çıkararak, kelimeyi çıplak bırakmakla işe başlamıştır. Böylece, fikrin kendisiyle yetinen bir şiir dilinin, yahut konuşmanın kapısını açmıştır. 1265'te [1849] Reşid Paşa'ya verdiği kasidenin başına ilâve ettiği "tarz-ı atîk üzre söylenmiştir" sözüyle öbürlerinden ayırmasının sebebi budur. Şinasi, eski şekillerin çerçevesinden kurtarmak suretiyle az çok nev'inin dışına çıkardığı kasidelerinde tesadüf edilen:

Huzûrun encümen-i dâniş olmuş ehl-i dile

Eyâ ahâli-i fazlın reis-i cumhûru

Aceb midir medeniyyet resûlü dense sana
Vücûd-ı mu'cizin eyler taassubu tahzîr

Bir ıtıknâmedir insana senin kanunun
Bildirir haddini sultana senin kanunun

gibi beyitler ve mısralarla ne yaptığını gayet iyi biliyordu. Öteden beri tekrar edildiği gibi cemiyet hayatına yeni bir ideolojinin geldiğini gösteren bu mısraların mânâsı üzerinde daha sonra duracağız. Şimdilik burada eskiden ne kadar ayrıldığını göstermekle kalalım. Şinasi'nin bilhassa Reşid Paşa için yazdığı kasideler, bundan böyle hayatımızın etrafında döneceği yeni telâkkileri, hattâ Tanzimat'ın vaz'ettiği esaslardan ileriye gitmek şartıyla anlatan eserlerdir. Bugün bile kullanılan "vatan şairi"[148] ve "medeniyet resûlü" gibi

148 *Tercümân-ı Ahvâl*, nr. 6, 1277 [1860].

tabirler bize yeni bir dünya anlayışını açan buluşlardır. Bu itibarla Şinasi'nin şiiri, nesriyle birleşir, hattâ cesareti itibarıyla onu geçer.

"Arz-ı Muhabbet", çözük ve yavan, fakat inadına müşahhas örgüsü ile bizi minyatürden ve mücerret hayallerin "güzel" anlayışından ne kadar uzaklara götürür. "Eşek ile Tilki Hikâyesi"nde ise, yukarıda bahsettiğimiz bu yeni kafiye ve dil anlayışının hakikî zaferleri vardır.

Gelsem olmaz mı huzûra a benim arslanım
Ta yakından bakayım hüsnünüze hayrânım
Dâim olsun beyimin sâye-i lûtf u keremi
Gül biter bastığı yerlerde mübârek kademi

Eyler irfânını îmâ o sühan-gû gözler
Yakışır ağzına mevzûn u mukaffâ sözler

Vâkıa görmedeyim dilber ü nâzik bir baş

Dikkat edilecek bir taraf da bütün bu mısraların evde, sokakta konuşulan Türkçeye yakın bir dille yazılmasıdır. Şinasi, bu iddiayı halis Türkçe kelimelerle manzumeler yazmayı isteyecek kadar benimser:

Gören saçın arasından yüzün parıltısını
Sanır ki kara bulutun içinde gün doğmuş
Yanında kan ile yaş içre kaldığım görüp el
Demez mi kim birini su kızı suya boğmuş

Fakat asıl şair ve çığır sahibi Şinasi, bu kıt'anın ve benzerlerinin ifratından, Reşid Paşa kasidelerine veya "Münâcât"a geçildiği zaman görülür.

Emri vech üzre yer eyler gece gündüz hareket
Değişir tazelenir mevsim-i feyz ü bereket

Bu ifade, yeninin tâ kendisidir. İkinci mısraın hızını veren hareket kudreti de ayrıca dikkate değer. Şinasi, istediği zaman hakikaten mısraa tasarruf eder.

Çok gençken şiire başlayan Şinasi'de bir nevi vuzuh arzusu, eski oyunların hendesî tekrarı ile beraber yürür. Fakat yeniye bakan tarafı, katıksız olarak fikir veya hayalleriyle ondan uzaklaştığı yerlerdir; bunu bazen eski dilden, daha sade Türkçeye geçmekle de sağladığı olur; meselâ bize o kadar yeni görünen:

Sâf billûrun içinden nitekim nûr geçer

mısraının güzelliğini yapan daha ziyade bu sadeliktir. İcabında her mısraı ayrı ayrı tarih düşen manzumeler söyleyecek kadar eskiyi bilen Şinasi'de, bazen pek nadir olsa bile eski şiirin güzel numuneleri arasında sayılacak mısralara da tesadüf edilir. Yahya Kemal'in pek sevdiği:

Ey mey, senindir âlem-i ervâha dek fütûh

mısraı bu cinstendir. Ebüzziya tarafından Şinasi'nin olmadığı söylenen:

Ey nev-nihâl-i işve Bahâriyye semtine
Bir sünbülî havâda hırâmân olur musun

beyitinin de bizzat kendisi tarafından neşredilen divanda bulunduğunu ilâve edelim.

Yeni insan

Şinasi'nin *Müntahabât-ı Eş'âr*'ı, yahut Ebüzziya'nın verdiği adla *Divan-ı Şinasi*, yer yer bize bu yenilik duygusunu verir. Hakikatte bu küçük kitap, asıl mânâsında insanın değişmesini müjdeler. Biz orada yeni bir kâinat görüşüyle, yeni bir dil anlayışıyla karşılaşırız. Reşid Paşa kasideleri ile sadece herhangi bir vezir methedilmez, asırlardan beri sürüp giden bir ruh tenbelliği sarsılır; geleneğin, müphemin dünyasından, aklın ve aydınlık düşüncenin dünyasına geçer. Bu itibarla Mr. Gibb'in bu kısır ve kapalı adamı, hiç de şair olmayan bu ufuk açıcı şairi, "Ulemanın elinde bir oyuncak menzilesinde olan edebiyatı, milletin ahlâkı ve entellektüel terbiyesi için bir vasıta hâline getirdi. Bunu garptan aldığı dersle, yapmacığın yerine tabiîyi koymak ve söyleme tarzını, söylenecek şeyin emrine vermekle yaptı... Bu neticeyi elde etmek için mevcut edebiyatın lisanını değiştirmesi lâzımdı. Şinasi bunu hissetti ve bu değişmenin çizgilerini kararlaştırdı" diyerek övmesi çok yerindedir.

Kitabın fikirce ehemmiyetli tarafı Reşid Paşa'ya verdiği kasidelerdir. Bunlardan dördüncüsü, ilkidir ve Paris'e gönderilmek üzere olduğu sıralarda yazıldığı:

Âfitâb-ı himemin zâil ü âfil olmaz
Nûr-ı incâz verir sahn-ı mevâîde hemân

beytinden anlaşılıyor.

Eski tarzda ve oldukça tatsız bir eser olan bu kasidenin en dikkate değer parçası, Şinasi'yi garplılaşma fikrinin daha o yaşta başı yapan:

Paris'in bâde-i şevkiyle olup mest ü harâb
Bir gazel eyledim âverde-i bezm-i tibyân
Rûm'a bir Avrupalı büt vereli revnak ü şân
Reşk-i iklîm-i Firenk olmadadır Türkistân

beyitleridir.

Yukarıda "Kasîde-i Râiyye"nin matla'ında aklı nasıl ileri sürdüğünü gördük. Hislerimizi bile o derlemeli toplamalıdır, yani insana o hâkim olmalıdır. Tesadüfî olmaktan kurtulduğu zamanlarda sadece teessürî hayata bağlı görünen eski edebiyatımızın yanı başında akla dayanan bir edebiyat başka türlü kurulamazdı.

Şinasi Divançesi'*nde, bu noktadan çok ehemmiyetli bir eser de, Nef'î'nin meşhur:

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

matla'lı kasidesinin yedi beytine yaptığı nazîredir ki, üçüncü beyitten itibaren Nef'î'nin eskiler için tabiî olan fatalizmini,

Hak yol aramak vâcibedir akl-ı selîme
Tevfikini isterse Hudâ râhber eyler
Mahrûm ise tevfikin eğer fâidesinden
Ya aczini gördükçe mi âkil zarar eyler
Her vâkıa bir ders-i hikemdir nazarında
Her derd ü belâdan dahi ahz-i iber eyler

mısralarıyla karşılar.

Ne zaman yazıldığını bilmediğimiz, fakat divanındaki gazel nazîrelerinden sonra olduğunu tahmin ettiğimiz bu nazîre ile Şinasi daha sarih ve daha bütün konuşur. Bu nazîrenin hakikî mânâsı insanın kader karşısında, yani biraz da kendi içinde hürriyetidir. O, insanlarımızın dünyamızdaki hakikî yerlerini almalarını istiyordu. Bu da ancak akılla mümkündür. Filhakika Şinasi'nin birçok şiirlerinde "akıl" kelimesi geçer. Bilgi akılcıdır ve akılcı olmalıdır. *Tasvîr*'de Avrupa'da hurafelerin ne kadar hâkim olduğunu anlatan bir tercüme fıkra "maarif-i akliyenin" tabiriyle başlar.

Fakat akıl bir vasıtadır, onunla erişeceğimiz bir şey olması lâzım gelir. Burada medeniyet kelimesi gelir. Bu kelime, onun teklif ettiği sistemi, cihazın bütününü hulâsa eder.

Unutmayalım ki Şinasi kısır adamdır. Belki de devrinin hususiyetleri yüzünden sarahatle konuşmamıştır. Başka şairlerde daha geniş geliştirmelere müsait olan nesir yazılar, şiirin anahtarlarını verirler. Şinasi ise daha ziyade, Reşid Paşa kasidelerinin kendisine verdiği fırsatla konuşur. Daha 1265** kasidesinde, yirmi dört, yirmi beş yaşında bir gençken, eski

* Yani *Müntahabât-ı Eş'âr*.
** 1849.

şiirin henüz değiştirmeye kalkmadığı çerçevesinden hangi ufuklara baktığını gördük. O garpçıdır, medeniyetçidir. Tanzimat'ı ve onun getirdiği kanun fikrini benimsemiştir. 1272, 1273, 1274 [1856, 1857, 1858] tarihli kasidelerde ise, bu fikir daha şümullenir ve sarahat kazanır. Şinasi, bu kasidelerde medeniyetten bir din gibi bahseder. Hiç olmazsa kıyas ve ikamelerini dinin lügatinden alır. Getirdiği nizamla bize medeniyetin kapısını açan Reşid Paşa'yı bir peygamber gibi över. O, bazen *"medeniyet* resûlü", bazen "fahr-ı cihân-ı medeniyet" olur, devri "asr-ı saadet", vücûdu "mucize", millet arasmda görünüşü "bi'set"tir (Hak tarafından gönderilme). Bu yeni dinin kitabı vardır: "Kanun" Kanun bu yeni dinin getirdiği hükümlerin yahut değerlerin müeyyidesidir. Bu değerlerin başında adalet, hikmet ve hak mefhumları gelir. Bu yeni din de, yahut yeni asr-ı saadet de, eskisi gibi bir "zulmet" ve "cehalet" devrini kapar, akıl ve irfan devrini başlatarak, zulüm ve esaretten bizi kurtarır.

Şinasi doğrudan doğruya hürriyet kelimesini kullanmaz, hiçbir rejim değişikliği tavsiyesinde bulunmaz. Nesrinde ve nazmında âdeta tarafsızlaştırdığı padişahlık müessesesi de onu pek rahatsız etmez. Fakat zulüm ve esarete hücum eder. Zulüm ve esaretin elinde köle idik, Reşid Paşa'nın kanunu, sultana haddini bildirerek bizi azadetti, der.

Fakat zulüm ve esaret de tek başına değildir. Bu makinenin arkasmda cehalet ve taassup denen kuvvetler vardır. Taassup ve cehalet bize kendi içimizden vurulmuş zincirlerdir.

1273 kasidesinde bu sistem biraz daha vuzuh kazanır.

Kader dedikleri halkın murâd-ı Hak'tır kim
Ezelde etti bizi her umûrda tahyîr

Hakk'ın muradı hürriyetimizdir. Bizi ezelden hür yaratmıştır. Fakat insanın aklı Allah'ın bütün düşüncesini kavrayamaz. Hayat dediğimiz bu curcunaya o kadar türlü türlü unsurlar girer ki, sonunda iş bir güçlü-güçsüz münasebetine iner. Bereket versin ki aklımız vardır. Şu halde, Allah'ın bizim için istediğine, tıpkı kendisine olduğu gibi, akılla varınız. Böylece bize irademizi bahşeden Allah, hürriyetimizi de bahşetmiş oluyor.

Bu cebri men' için akl-ı beşer kodu kanun

Bu adl ü hakka diyânet demiş kimi âkil
Takıldı nefs ü hevânın boğazına zencîr

Görülüyor ki, Şinasi için dinler de zulmü meneden bir kanundan başka bir şey değildir. Bu kanunun iki vasıtası vardı: Kalem ve kılıç.

Bütün bunlar kalemiyle, kılıcıyla, adalet terazisiyle Mahmud II devrinin son yıllarından itibaren devletin ve Tanzimat'ın remzi olan armanın tâ

kendisidir. Bir bakıma, pek az muharrir yaşadığı devrin dış çehresiyle bu kadar uygunluk içindedir.

Şinasi bu yeni değerler içinde aklı ve adaleti daima ön safta tutar. Çünkü bu iki değer birbirini tamamlar. Adalet aklın emrindedir ve insan işlerinde onun tecellisidir. Öbür değerler az çok duygularımıza bağlıdırlar, hemen keyfileşirler, onları istismar kabildir. Fakat Némésis'i*—çünkü burada adalet, büyük Fransız İhtilâli'nin yeniden hayata hâkim kılmak istediği o eski soğuk, sakin, her şeyin üstünde Romalı mâbudedir– aldatmak, yumuşatmak imkânsızdır. Zaten Şinasi'nin sözünde akıl ve hikmet, kanun kelimeleri adaletle birleşince yine o kaynağa bağlanır.[149]

Fakat bunlar ufak çizgi değişmeleridir. Sistemin bütününe bakılınca, Şinasi'nin istediği şeylerin hepsi birden eskilerin "Emr bi'l-ma'ruf nehy ani'l-münker"inden başka bir şey değildir.[150] Taassup ve cehalet kelimelerini bütün Tanzimat'ın Şinasi ile aynı mânâda kullandığını hatırlatalım.

Yalnız, Şinasi onların üzerinde o kadar yeni şekilde ısrar ve öyle bir zarf içinde takdim eder ki, medeniyet kelimesi neticede değişir. Yeni bir insan ortaya çıkar. Filhakika Şinasi'nin telkin etmeye çalıştığı gibi, aklın çağında yaşayan insan yenidir.

Medeniyet fikrinin kahraman telâkkisi

Bu yeni insanı, bize bir kahraman örneği verir. Bu kahraman yine Reşid Paşa'dır. Şair:

Adl ü hikmetle eden sen gibi re'y ü tedbîr
Kahramandır ne kadar etmese ceng ü cidâl

derken, bize erişilecek yeni ideali tespit eder. Kahraman, her şeyden evvel nefsini yenen ve kendisini insanlığa, onun ıslahına, "tenvîr ve tehzîbine" vakf eden insandır. Allah'ın "adalet ve hikmet" vasıfları onda tecellî eder, yahut onunla harekete gelir. Bu düşünceyi şöyle de tamamlayabiliriz: Kahramanlar, aynı ilâhî kıvılcımı taşıyarak aramıza gelirler. Onun için ayrı ayrı lâmbalarda yanan aynı ışığa benzerler. Reşid Paşa'ya tarihte benzeyen birtakım insanların bulunduğunu düşündükçe, şair nerede ise "tenâsüh-i ruh"a inanacaktır.[151]

* Mitolojide intikam ve adalet tanrıçası.

149 Şinasi "Adl ü hikmet sıfat-ı bâhire-i Mevlâ'dır" derken de zaten onları Tanrı'ya izafe ediyor.

150 "Her cemaatçe iyi olduğu kabul edilen şeyleri kabul ve yine her cemaatçe kötü tanınanları red" şeklinde tercüme edelim.

151 *Aceb midir medeniyyet resûlü dense sana*
Vücûd-ı mu'cizin eyler taassubu tahzîr
İnanmayım mı gönülden tenâsüh-i rûha
Eğer bu âleme gelmiş denirse sana nazîr

1272 [1856] kasidesinde, kahraman daha ziyade düşünce adamıdır. Kılıcı yapan insanoğludur, fakat "levh ü kalem"in yaratıcısı "Rabb-i müteâl"dir. O, Allah'ın silâhını taşır.

Millet telâkkisi

Sadece fertler değil, milletler de insanlığa hizmetle, onu yükseltmek ve aydınlatmak vazifesiyle mükelleftirler: "Bir millet ki insaniyetin tenvîr ve tehzîbine memur olmak itikadında bulunur, efrâdı dünyaya askerlik için gelir."[152] Bu düstur eski cemiyetimizdeki "İ'lâ-yı kelimetullah" idealine çok benzer. Yalnız gaye değişir. Burada gaye insanlığın kendisine erişmektir. Söylemeye hâcet yok ki, Şinasi burada da Fransız Büyük İhtilâli'nin havasındadır. Filhakika Büyük İhtilâl, hattâ Napoléon orduları insanlığı kurtarmak için harp ediyorlardı. Fakat nereden gelirse gelsin, bizim için ehemmiyetli olan Şinasi'de, bir vazife hissinin fert için olduğu kadar, cemiyet için de şart olmasıdır.

İmparatorluğun kurulma devrinde cemiyetimizin misyonu adaletti. Aşere-i mübeşşereye benzeyen ilk on hükümdarın zamanında o her gittiği yere adalet fikrini götürdü. Bu yüzdendir ki rastgeldiği kavimler, onun kılıcının parıltısına koştular.[153]

Sonra milletimiz birtakım "inkılâbât-ı şedîde" geçirdi ve eski değerleri kaybetti.[154]

Osmanlı camiasının şimdiki vazifesi, evvelâ cedlerin kurduğu devleti muhafaza etmektir. Bu suretle mevcut olmakta devam edecek, sonra da memleketimizi istilâya hazırlanan kuvvetleri önlemekle bir zulmün önüne geçecektir. Çünkü zulmü önlemek de insanlığa hizmettir. *Cerîde-i Askeriyye* makalesinin umumî mânâsı bu olduğu gibi, Çerkes ve Kafkasyalılarla Ruslar arasında, Lehler ile Ruslar arasında geçen vak'alara o kadar dikkat eden *Tasvîr-i Efkâr*'ın da havası bunu verir. Mamafih Osmanlı câmiasının, coğrafyasından gelen ikinci bir vazifesi vardır. O, şarkla garbın köprüsüdür. "Asya'nın akl-ı pîrânesi ile Avrupa'nın bikr-i fikri"[155] burada birleşirler. Belki yeni ve daha insanî bir medeniyet kurabilir. Auguste Comte'un Reşid Paşa'ya yazdığı mektupları burada hatırlayalım. Zaten acele terkibiyle bütün Tanzimat da bunun peşinde idi.

Işık, Şinasi'de esas hayallerdendir. O, akıldır, Allah'ın rahmeti, feyz-i lütfudur. Elverir ki bu aydınlığa lâyık olalım. İstanbul sokaklarının aydınlatılması için yazdığı makalede:

152 "Cerîde-i Askeriyye" makalesi.
153 a. yz.
154 "İnfâk-ı Muhtâcîn" makalesi.
155 "İstanbul Sokaklarının Tenvîri ve Tathîri"

beytiyle söze başlayan Şinasi, bu temizlemeyi ve aydınlığı "kalbten bedene, bedenden meskene" ve bütün hayata kadar götürmemizi ister. Bu basit fikrin hemen arkasından, onu ideoloji alanına taşıyan cümle gelir ve "Meclis-i Maarif'in cahiller elinde esîr" âzâsı, en kuvvetli yumruğunu sallar: "Halkın rûşen-i efkârına kim kail olmaz? Varsa ukûl-i muzlime ashâbıdır ki âhirin cehli karaltısında pertev-yâb-ı ikbâl olur."[156] Burada devletin vazifelerine gireriz.

Devlet, hükûmet, millet ve mesuliyet fikri

Medeniyetin esası akıl olmalıdır. Garp medeniyeti böyledir. Eskiden Müslüman medeniyeti de bu esas üzerinde idi.[157] Fakat hurafeler istilâ etti ve mahiyetini değiştirdi. Hükûmetler de fertler gibidir, yaptıkları işe göre hüküm olunurlar. Burada Şinasi, her millet lâyık olduğu hükûmete mazhar olur, düsturunu çevirerek: "Bir milletin hâli, devletinin mahiyet-i idaresini gösterir"[158] der. Devlet ve hükûmet fikirleri mesuliyet fikrinden ayrılamaz (tıpkı fert gibi). Her hükûmet, sırtındaki bu mesuliyeti, halkını memleketin idaresine iştirak ettirdiği nisbette hafifletir. İstibdat idareleri her işi ellerinde tuttukları için mesuliyetleri daima en ağır olanlardır. Binaenaleyh haklarında en ağır hükümler verilir.[159] Türkiye'de mevcut "usûl-i idare iktizâsınca" halka ait işlerin hemen hepsi devlete bağlıdır. Onun teşebbüsüyle, yahut onun teşvikiyle yapılabilirler.[160] Biz medeniyet değiştirdik, ihtiyaçlarımız çoğaldı; insan, yaşamak için fikren ve bedenen daha fazla çalışmaya mecburdur. Cemiyet hayatı bir bütündür, zaten insanlık bir bütündür. Çalışmayanlar ve çalışamayanlar bu tek vücudun, onun dediği gibi, "cism-i müteneffiz-i vâhid"in ıztırab çeken uzuvlarıdır. Devlet bunlara yardımla mükelleftir. O halde "sunûf-ı teba'asının fukarasını" düşünmeye mecburdur. Fakat bununla da kalmaz, icabında tebaasını da muhtaç olana yardım etmeye davet eder. Zaten ona göre "mebnâ-yı temeddün bir madde-i teâvün"dür. Bu fikri biraz daha genişletin, cemiyet hayatı bir uzuvlaşmadır veya uzuvlaşmalardır hükmüne çıkarsınız.

Tasvîr'in başındaki ilk sözde Şinasi en mânâlı şekilde bu meseleye döner.

Devletle fert arasındaki münasebetler mütekabil bir hak ve vazife meselesidir. Görülüyor ki, Şinasi dört manzume ile beş altı makale ve bendin

156 a. yz.
157 "Seele" makalesi.
158 "İnfâk-ı Muhtâcîn"
159 a. yz.
160 a. yz.

içinde hemen hemen cemiyet hayatımızın bütün halkı uyandırıcı meselelerini koymuştur. Yalnız, onu okurken tartılı ve tıkız cümlelerinin verdiği işaretleri çözmek, bizi başına kadar getirdiği yolda cesaretle yürümek icabeder. O, açıktan açığa konuşmadığı zamanlarda –kasidelerde olduğu gibi– bedâhatlerin, umumî kaidelerin etrafında ve onların delaletiyle mevcut nizam ve alışılmış şekiller hakkında sarih şüpheler uyandıran, düşünceyi harekete getiren insandır. Bu itibarla meselâ istibdatla idare edilen hükûmetlerin "mâ-hasal-i ef'âli"ne tahammül etmeleri icabettiğini söylediği zaman parlamentarizmden bahsettiğini anlamak icabeder. Bu bir şümullendirme değil, çok haklı bir tefsir, hattâ tasrihtir.

Gerçeği budur ki, Yeni Osmanlılar mücadelesi alevlenmeden evvel, yeni siyasî fikirler *Tasvîr*'in makalelerinde münakaşa edilmişti. Bunları yazan adamın, hususî konuşmalarında daha fazla açılacağı aşikârdır. Bu itibarla Cevdet Paşa'nın *Mârûzât*'ta yeni siyasî fikirlerin Şinasi ile yayılmaya başladığını söylemesi[161] pek o kadar yanlış addedilemez.

Şinasi'de garp tesiri

Tercüme-i Manzûme'de bulunan *Athalie* temrinlerinin, "Münâcât" ve "İlâhi" üzerindeki tesirleri bir tarafa bırakılırsa, Şinasi'yi garpta muayyen bir muharririn tesirine doğrudan doğruya bağlamak imkânsızdır.

O, garptan filan ve falan muharririn değil, bir medeniyetin ve düşünce sisteminin dersini almıştır. Filhakika, bütün bu düşünceler XVIII. ve XIX. asır Fransa'sından gelen düşüncelerdir. Hattâ, terakki fikri ve akılcılık Pierre Bayle ve Fontenelle ile XVII. asrın sonuna kadar çıktığına göre bu tesir daha derin zamana gidebilir. Fontenelle'in o devirde bazı parçalarını tercüme edilecek kadar beğenildiğini unutmayalım. Adalet, hak ve yine akıl esasları, bilhassa Fransız İhtilâli'nde bir nevi tanrılık kazanacak kadar günün modasıdır. Akıl ve aydınlanma, XVIII. asra adını verdiği gibi, XIX. asırda Taine, Renan gibi büyük şampiyonlarını yetiştirmiştir. Hükûmet ve halk arasındaki münasebet fikri, XVIII. asır ve bilhassa Montesquieu'dür. Nihayet, bütün bu tesirlere, Şinasi'nin okuyucu üzerinde bıraktığı pozitivist intibalarla Auguste Comte'u da ilâve edebiliriz.

Şinasi, hiçbir din meselesine temas etmemiştir. Makalelerinde geçen "diyânet-i İslâmiye, İslâmiyet" gibi kelimeler, daha ziyade fikirlerin dayandığı cemiyet realitelerine bağlıdır. Bununla beraber, dinî duygularla konuşan iki manzumesi vardır. Tamamıyla ferde ait bir sahaya girdiğimizi unutmadan –şiir zaten ferdî sahadır– bu iki manzumenin garpla münasebetleri üzerinde duralım. Daha ziyade büyük saate saatçi arayan "Münâcât"da bir nevi Voltaire tesiri bulmamak imkânsızdır. Korkuyu ve hattâ pişmanlığ

161 İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, s. 1839.

reddederek Allah sevgisiyle yetinmesi de bu kaynağa bağlanır. Bilindiği gibi, Şinasi'nin "Münâcât"ı "havf-ı ilâhî" beyti ile hemen hemen bittikten sonra Allah'ın lütuf ve merhametine güvenmek temi etrafında yeniden gelişir. Ulûhiyetin dünya saltanatları üzerinde hakikî saltanat olduğu fikri, mutlaka garptan bir başlangıç istenirse, XVIII. asırdan daha evvele, iyi tanıdığı şair sıfatıyla Racine'e çıkartılabilir.

Bütün bunların bizim klasik ve tasavvuf şiirimizde de mevcut olduğunu bir kere daha hatırlayalım. Dikkat edilecek noktalardan biri de, düşürdüğü ölüm tarihlerinin dışında, Şinasi divanında Peygamber'in ismine hiç tesadüf edilmemesidir. Hakikatte bu küçük divan, bizde belki de na'tsız ilk divandır.

4. Şair Evlenmesi

Türk tiyatrosunun başında Şinasi'nin bu addaki bir perdelik komedisinin bulunduğunu söyledik. Fakat *Şair Evlenmesi*'nin ehemmiyeti, sade ilk tecrübe oluşunda kalmaz. Bu küçük piyeste bugün bile alınacak dersler vardır.

Şair Evlenmesi'ni Şinasi, 1859 tarihinde yazar, fakat 1860'ta *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinde tefrika ettikten sonra ayrıca kitap şeklinde çıkarır. Şinasi, daha piyesini yazmadan evvel "fıkra, fasıl" gibi sahne tabirleri dilimizde tecrübe edilmekte idi. İlk tefrikanın başındaki bir nottan anladığımıza göre, Şinasi bu piyesi iki perde olarak yazmış, sonra birinci perdeyi kaldırmıştır.

Piyesin konusu, iş bilir, aklı başında bir dost tarafından bir ufak rüşvetle düzeltilen, hileli bir evlendirme vak'asıdır. Şair Müştak Bey, Kumru Hanım'la sevişir. Vak'a başladığı zaman, onunla evlendiğini sanıyor. Fakat kızın ailesi, sağdıç hanımın, yenge kadının ve imamın yardımıyla ona kızın, çirkin, huysuz ve çok yaşlı ablasını nikâhlamışlardır.

Müştak Bey, sevgilisinin yerine, çirkinliğinden ve münasebetsizliğinden şikâyet ettiği ve meramına ermiş, âşık taşkınlığıyla arkadaşı Hikmet Efendi'ye vermeğe kalktığı Sakine Hanım'ı görünce, tabiî razı olmuyor. Bunun üzerine işi tertip eden sağdıç hanım, imamla mahalle kahvesinde bulunan halka haber gönderiyor. Onlar gelince, emrivakii tutmak için bütün bir şirretlik başlıyor. Bereket versin, Hikmet Efendi henüz evde, selâmlıktadır. O esnada "istemeyiz..." diye sahneye giren Atak Köse –mahallenin süprüntücü başısı– ile bir iki cevaplaşmadan sonra, imama gizlice verdiği rüşvetle işi halleder.

Dokuzuncu fıkrada Hikmet Efendi, işi düzelir düzelmez mizacındaki kayıtsızlığa kavuşan Müştak Bey'in alayları arasmda: "Ya birbirinin ahvâlini asla bilmeyerek ev bark olanların hâli nasıl olur, var bundan kıyas et" diyerek komedinin tuttuğu tezi belirtir.

Hemen hemen mevzusuz denecek kadar basit olan bu komedi yahut *farce*'ın* iki büyük hususiyeti vardır. Bir taraftan, bize edebiyatımızın o za-

* Sadece güldürme amacı güden kaba komedi.

mana kadar semtine uğramadığı yeni bir realizmin kapısını açar, öbür taraftan da, bunu yapmak için halka gider, Ortaoyunu ve meddah hikâyeleri gibi mahallî sanatlardan faydalanır. Filhakika, piyesin hayat karşısındaki mübalâğalı vaziyeti, çok açık konuşan mizahı, yak'anın gelişmesindeki çabukluk, nihayet fertten ziyade umumî tip üzerinde duruşu, ilk Türk komedi muharririnin, eserini yazarken bu geleneği göz önünde tuttuğunu gösterir. Hattâ, isimlerde görülen rolle mutabakatta bile biraz bu hâl vardır; boş bir değirmen gibi konuşan, fakat hükümlerinde daima kesin olan cahil ve düzenbaz imam efendi Ebüllâklaka'dır;[162] süprüntücü Atak Köse'dir, bekçi Batak Ese'dir; âşıkın adı Müştak'tır; evlilik çağındaki genç kız Kumru'dur; aklı başında, becerikli dost Hikmet Efendi'dir, sağdıç hanım Zîba Dudu'dur. Bununla da kalmaz; bütün bu şahsiyetler hususî şive veya hiç olmazsa meslekî dil ile konuşur.

Şair Evlenmesi'nde Şinasi'nin millî bir tiyatroya varacak en kısa yolu aradığı muhakkaktır. Bu, ancak halk an'anesi ile olabilirdi.

Mustafa Nihat Özön, bu piyesin kendi tarafından hazırlanan baskısının mukaddimesinde, Şinasi tarafından sonra eserden çıkarılan ilk perdede Müştak Bey'in sevgisinin evvellerini anlatmış olduğunu tahmin ediyor. Bizce, eğer yazılmışsa, bu perdenin kaldırılmasının sebeplerinden biri de, halk gözüyle yakalanmış realite duygusunu, birbirini takip edecek aşk sahnelerinin muvazaalı lirizmi içinde kaybetmemek endişesidir.

Şinasi için, herhangi bir garp muharririnin eserini tercüme veya adapte etmek, hattâ taklit ederek daha geniş kadroda büyükçe bir sahne eseri vücuda getirmek kabildi. Bunu bırakıp, bu küçük mevzuu ile, ilk bakışta insana mânâsız görünecek şakayla iktifa etmesi, ihtirasının daha büyük ve derin olduğunu, lâlettayin eserden ziyade, bir çığır açmak istediğini gösterir.

Bu sözümüzle, piyeste yerli olmayan hiçbir şey yoktur iddiasında bulunmuyoruz. Tam zıddına olarak asıl kahramanın, şair Müştak Bey'in, bizde o zamana kadar görülmeyen bir karakter olduğunu da söylemeliyiz, Filhakika, Müştak Bey'in neşeli bohemi* bizdekine hiç benzemez. O, taşkınlıkları, konuşma tarzı, zevcesine yüz görümlüğü olarak şarkı hediyesi, yaşlı baldızını sokak ortasında arkadaşına âdeta zorla ve büyük bir kayıtsızlıkla ikram ediş tarzıyla, hattâ piyesi bitiren sahnedeki acelesiyle daha ziyade Quartier Latin veya Boulevard tiyatrosudur. Murger'nin *Bohem Hayatı Sahneleri* cinsinden bir eserle pekâlâ bağdaşabileceği gibi, Paul de Kock'a da gidebilir. Fakat dışardan gelen bu karakter, tamamıyla yerli olan heyeti umumiyenin arasında insanı rahatsız etmez.

Dikkat edilecek bir nokta da konuşma şeklidir. Şinasi'nin kahramanları, hayatta yaşayan dille, sokağın, halkın diliyle konuşurlar. Bu sade, bir ke-

162 Bazı ecnebi müellifler, bilhassa Gordlevski (bk. *a. e.*, s. 10), Şinasi'nin bu eserdeki Ebüllâklaka tipi ile Meclis-i Maarif'in meşhur Vehbi Molla'sını kastettiğini söylerler. Bu hususta piyesin kendinde hiçbir delâlet yoktur.

Bohème (Fr.): Günü gününe yaşayan; derbeder, başıboş.

lime meselesi değildir; kelimeden daha üstün, daha canlı olan söyleyiş, anlatış meselesidir. Nasıl, Şinasi'yi okurken insanda, şahıslarını "Sen gel! Sen gel!" diye hayatın ortasından sahneye çekip almış fikri uyanırsa, bu konuşmayı da öylece hayattan aynıyla almış hissi uyanır. Sağdıç kadın, imam efendi, bu konuşma sayesinde hayatın bütün bir renkli tarafını, en doğru tonlarını beraberlerinde getirerek sahneye girerler.

Bütün bu izahattan anlıyoruz ki, Şinasi, piyesine hemen hemen asrın başında Vâsıf'ın ana-kız diyaloğunda bizi bıraktığı noktadan başlamıştır. Böylece, garplı şair, yerli Enderûn şairinin eserini cevaplandırıyordu.

Bittabi, bugün için *Şair Evlenmesi*'ni ancak beğenebiliriz. Şinasi, kendi başına kalınca ne bir Molière, ne de bir Goldoni'dir; fakat, eseri kendi zamanında, 1860 senelerinin Türkiye'sinde taşıdığı mânâ ve işaretle görürsek bu küçük komedinin mahiyeti değişir.

Gerçeği şu ki: Şinasi bu eseri ile bize, bir münekkidin, Chesterton'un, yine kendisinden alarak Dickens'ı tarif ettiği tabirle, "sokağın anahtarını" hediye etmiş, tek ufuk olarak canlı hayatı göstermiştir.

Etrafına o kadar tesir yapan diğer eserlerinde tutuk gördüğümüz Şinasi, bu kaynağa yaklaşır yaklaşmaz başka türlü canlanır. Büyük yenilikler devrinde ilk işaret, lirik şiirden ve hattâ romandan evvel, masal veya tiyatrodan, bilhassa komediden gelir. Çünkü yeni, sadece bir teknik, üslûp veya duygulanma işi değildir. O, insanı yapan kıymetlerin değişmesiyle başlar. Burada içe ve dışa çevrilmiş tenkit, hattâ hiciv zarurîdir. Şinasi her hâliyle cemiyetimizde "yeni insan"ın başlangıcıdır. Yazık ki bu başlangıç, çok defa bir nokta gibi kendi üstüne kapalı görünür.

5. Şinasi ve dil

Şair Evlenmesi, bizi Şinasi'nin nesrinden, hattâ şiirinden ziyade, onun hareket noktalarından birine götürmektedir. Çünkü bu piyeste, öbür eserlerinden çok farklı bir şekilde, ne yapmak istediğini görürüz. O zaman, *Durûb-ı Emsâl-i Osmâniye*'nin bir tesadüf olmadığını anlarız. O, asıl kaynak tanıdığı halka doğru gitmek istiyordu. Vâkıa, *Durûb-ı Emsâl-i Osmâniye* bizde bu yolda ilk hareket değildir. Fakat, Şinasi geniş bir görüşle, ilk hamlede yapılacak şeyi yapmıştır. Bu itibarla, onun bu uyanışı "kamus" ve "gramer"de tamamlamaya çalışması inanılmayacak bir şey olmaktan çıkar. Kaldı ki, Şinasi'de başladığı işi sonuna kadar götürmek, âdeta kendisine musallat bir fikir yapmak gibi bir hususîlik vardı.

Şinasi'nin "gramer"inden bugün elde bir şey yoktur. Bununla beraber, Türkçenin sentaksı üzerinde bu kadar yakından düşünen bir adamın lisanın bünyesini bir mesele olarak almaması kabil değildir. Kaldı ki *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis* ile arasında geçen meşhur "Mesele-i Mebhûsetün anhâ" münakaşasında, muârızı ona ta'riz yoluyla: "Acaba *Tasvîr*'de hilâf-ı mevzuat sudûr eden deâvi, neşrine hazırlandığı yeni sarf mecmuasından bir

mukaddime midir?" diye bir sual sorar. Şinasi'nin bu ta'rize cevabı, vâkıa red mahiyetindedir: "*Ruznâme* muharririnin beyân eylediği sarf mecmuası, inşâ mübtedîlerinin kavâid-i Arabiyece tahsillerini teshîl için ma'rifetimizle tertîb olunmuştu. Evâilinden bir cüz'ü asr-ı sâbıkta Meclis-i Maarifçe tasdik olunup neşri hakkında irâde-i seniyye sudûr etmiştir."[163]

Bu cümlelerin işaret ettiği bir hakikat vardır; o da, Şinasi'nin dil üzerinde çalıştığı, velev Arap grameri bile olsa, bu iş için bir ehil tanınması ve vazifelendirilmesidir. Çok muhtemeldir ki, Şinasi sonradan bu eseri tamamlamış olsun. Hattâ, *Ruznâme* muharriri ile yaptığı münakaşadan sonra bunu yapmayı düşünmüş olması daha çok muhtemeldir.

"Lügat" meselesi daha karışıktır. Ebüzziya'nın bu kamus için verdiği malûmat o kadar sarihtir ki, bu hususta hiçbir şekilde şüphe edilemez. Şinasi'nin Paris'te topladığı notlarını İstanbul'da yavaş yavaş tanzim ederek bir hattata temize bile çektirdiğini sarahatle söylediği[164] gibi, Paris'teki ikameti esnasında hayatının da hemen hemen bu işin etrafında tanzim edildiğini söylemektedir.[165] "Muhallefât-ı Şinasi ve Ahvâl-i Husûsiyesi" adlı makalesinde ise, ölümünden sonra terekesi tespit edilirken bu müsveddelerin bulunduğu sandığı gördüğünü ve bu sandığın veresesine teslim edildiğini açıkça yazmaktadır.[166] Yine Ebüzziya, Şinasi'nin, lügatini bastırmak için, son günlerini geçirdiği Sormagir'deki evinin bahçesinde kâgir bir matbaa yaptırdığını ve Paris'ten lügati için lâzım olan "Çince, Uygurca, Sanskritçe" kelimeler için harfler ve şekiller getirttiğini söylüyor. Bu son rivayetin sıhhat derecesini tayin edemezsek bile, o sayede Şinasi'nin bütün Türk lehçelerini içine alan ve etimolojik hususiyetler üzerinde duran bir kamusa çalıştığını öğreniyoruz.

Pavet de Courteille, meşhur lügatinin mukaddimesinde Şinasi'den "âlim hocam ve dostum" diye bahsettiğine,[167] Littré ile dostluğunda o kadar ısrar edildiğine göre, Şinasi'nin devrin büyük müsteşrikleri ve filologları ile münasebette bulunduğu aşikârdır. Garplı kaynaklarda yapılacak daha sıkı araştırmaların bize Şinasi'nin adıyla sık sık karşılaşmak fırsatını vereceğine eminiz. Bütün bunlar göz önünde tutulursa, Şinasi'nin böyle bir lügat çalışmasına başlamış olması gayet tabiî addedilebilir.

Bizce bu lügatin, veresesi elinde kaybolmuş olması ihtimali kuvvetle vâriddir. Filhakika Peşte Millî Kütüphanesi'ndeki *Lügat-i Şinasi*'nin kendisinin olmadığını Muallim M. Cevdet'ten sonra iyice biliyoruz.[168]

Bununla beraber, bu lügat için Ebüzziya'nın "U" harfine kadar biner sahifeden mürekkep 14 ciltlik diye verdiği malûmat, bize oldukça mübalâğalı

163 *Müntahabât-ı Tasvîr-i Efkâr-II: Mes'ele-i Mebhûsetün Anhâ*, Kitabhane-i Ebüzziya 1303, s. 67.
164 Ebüzziya, "Şinasi'nin Eyyâm-ı Âhire-i Hayatı", *Mecmua-i Ebüzziya*, nr. 105, 1329, s. 837, 838.
165 Ebüzziya, "Yeni Osmanlılar Tarihi", *Yeni Tasvîr-i Efkâr*, nr. 268, 269, 1910.
166 *Mecmua-i Ebüzziya*, nr. 107, 1329, s. 900.
167 *Dictionnaire Turk-Oriental*, Paris 1870, s. IX.
168 Osman Ergin, *Muallim M. Cevdet'in Hayatı, Eserleri ve Kütüphanesi*, İstanbul 1937, s. 30 vd.

görünmektedir. Meğer ki, Ebüzziya, kelimelerin fişlerini sahife addetmiş olsun. Esasen, ölümüne dair yazdığı makalede böyle bir malûmat yoktur.

Diğer taraftan, *Tasvîr*'in 411 numaralı nüshasında Nâmık Kemal, yazdığı bir yazıda lügat meselesini edebiyatımızın diğer mühim meseleleriyle beraber münakaşa etmiştir. Nâmık Kemal bu yazısında "Bazı mahâfilce (...) *Kamus* ve *Burhan*"ın muhteviyatının garp usulü bir lügat hâline getirilmesinin düşünüldüğünü söyledikten sonra, bu tarzda bir çalışmanın ihtiyaca kâfi gelmeyeceğini, bize lâzım olanın, yeni konan ıstılahlarla her iki dilden dilimize geçmiş kelimeleri alan büyük bir Türkçe sözlük olduğunu anlatır. Bu yazıda bahsedilen tasavvurun, Şinasi lügati ile alâkası olup olmadığı sorulabilir.

6. Şinasi gazeteci

Şinasi, sadece dilin bünyesi üzerinde düşünen adam değildi. Cemiyet hayatı, insan ve insan hakları üzerinde bizim için oldukça yeni birtakım düşünceleri de vardı.

Onun Avrupa'daki tahsilinden tam bir sistemle döndüğünü ister istemez kabule mecburuz. İşte bu sistemi gazeteci Şinasi yaydı. Vâkıa Şinasi, çıkardığı gazetelerin her ikisinde de, hiçbir zaman kasidelerinde olduğu kadar cesur görünmemiştir; fakat, gerek *Tercümân-ı Ahvâl*'in ve gerek *Tasvîr*'in, memleketin siyasî terbiyesinde mühim bir rol oynadığı muhakkaktır. Abdülhak Hâmid, gençliğinde *Tasvîr*'de okuduğu bir tercümenin üzerinde yaptığı tesirden bahseder.[169] Bu tesir elbette ki tek başına değildir. Bu tercümeler, adedi çok az makaleleriyle beraber onun düşüncesinin hiç olmazsa büyük nirengi noktalarını tespit ederek aydınlatır.

Şinasi'ye göre gazete, evvelâ bir amme hukuku meselesidir. *Tercümân-ı Ahvâl*'in ilk nüshasına koyduğu küçük beyannâme şu satırla başlar:

"Mâdemki bir hey'et-i içtimâiyede yaşayan halk bunca vezâif-i kanuniye ile mükelleftir; elbette kalen ve kalemen kendi vatanının menâfiine dâir beyân-ı efkâr etmeği cümle-i hukuk-ı müktesebesinden addeyler."

Bu cümledeki "müktesep-kazanılmış" sözünün ehemmiyeti üstünde durmaya zannetmem ki lüzum olsun; vatanına ait işler hakkında fikirlerini söylemek hakkı vatandaşlık vazifelerinin neticesi, yahut karşılığı oluyor. Böylece, gazete sadece halk için değil, halkın ifade vasıtası oluyor. Yani, muharrir sınıf değiştiriyor; devletten öbür tarafa geçiyor. Daha aşağıda ise:

"Tarife hâcet olmadığı üzere kelâm, ifâde-i merâm etmeğe mahsus bir mevhibe-i kudret olduğu misillû en güzel icâd-ı akl-ı insanî olan kitabet dahi kalemle tasvîr-i kelâm eylemek fenninden ibarettir. Bu itibar-ı hakikata mebnî, giderek umum halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede işbu ga-

169 Ruşen Eşref, *Diyorlar ki*, s. 9.

zeteyi kaleme almak mültezem olduğu dahi makam münasebetiyle şimdiden ihtar olunur" diyerek gazetenin programını, dil ve yazış tarzı için sarih bir halkçı hedef göstererek tamamlar.

Aynı nüshadaki sualli-cevaplı bir makalede gazete, matbaa ve tefrika kelimeleri hakkında izahat verirken "Muharrirlerin kendilerine mahsus birer şîve-i mahsûsu vardır" diyerek, bu anlaşılacak gibi yazı yazma isteğinin, muharrirlerin şahsî üslûp sahibi olmaları fikriyle bir zıt teşkil etmediğini söyler.

Tercümân-ı Ahvâl'de Şinasi evvelâ kendi *Şair Evlenmesi*'ni, sonra da Kostaki Efendi'nin *Heyet-i Sâbıka-i Kostantaniye*'sini (Rumcadan tercüme) tefrika eder, gazeteyi tutturmak için heyecanlı mahallî vak'alar koymak –8. numarada Yorgancı Mehmed'in hikâyesi başlar ve iki nüsha sürer-, okuyuculara bazı riyazî meselelerin hallini veya kendi beyitlerinin tanzîr edilmesini teklif etmek gibi çarelere başvurur. Ayrıca, fizik ve kimya makaleleri neşreder. Bazı istidatlı gençler de bu makaleler dolayısıyla manzum bilmeceler tertip ediyorlardı.

Beşinci numarada Fransa'nın İtalya siyaseti hakkında bir ecnebi gazeteden alınmış bir bend de vardır. Bu suretle milletlerarası meseleler de gazeteye girer. Bütün bunlara –Kâzım Paşa da içlerinde olmak üzere– birçok şairlerin takriz manzumeleri ve tarihleri de katılıyor, Şinasi bunlara manzum cevaplar veriyordu.

Hulâsa, bu 25 numaranın, kendisini yeni bir dünyanın eşiğinde görmekten mesut bir hâli vardır. Fakat, 26. nüshada Şinasi ayrılır. Âgâh Efendi tek başına kalır. Gazete de, hükümdarı fırsat düştükçe öven, dil meselelerinde tamamıyla kayıtsız olan, şöyle böyle bir havadis gazetesi olur. Bir aralık, *Mir'at* mecmuası sahibi Refik Bey muharrirlik ederlerse de, henüz çok genç olan bu muharririn yardımı da, Şinasi'nin zamanındaki revnakı veremez.

Şinasi ile Âgâh Efendi'nin ayrılmaları hemen herkesçe tabiat zıtlığıyla yorulmuştur. Şinasi, birçok şeylerde çok titiz ve hattâ tahammülsüz olmasına rağmen, lâubalilik ve mahsustan anlamamazlık karşısında "İnsanın burnuna muttasıl kan kokusu gelir!" dermiş.[170] Ağırbaşlı, heyecanlarını tutabilen, fakat düşündüğü ve inandığı şeylerden de şaşmayan, devrinin ortasında:

Efendi köhne yehudi akaidin satma
Nasıl bu tâze maârifle "eskiler alayım!"

demek kudretini kendinde bulan adamdı. Her işe temelinden başlardı. Gazetede okuyucusunu kendi eliyle yetiştirmek istiyordu. Ayrıca gazete ve gazeteciliği, kitap ve matbaa işlerini benimsemişti. Devlet memuriyetinde gözü yoktu. Âgâh Efendi ise atak, kavgacı, sabırsız ve hattâ muhteristi.

170 Nâmık Kemal'in, 1299 yılında yazdığı bir mektuptan naklen, Mithat Cemal Kuntay, *Namık Kemal*, I, s. 113.

Şinasi'nin asıl çalışma sahası *Tasvîr-i Efkâr* oldu. 2 Temmuz 1861 (21 Zilhicce 1277) tarihli ve 614 numaralı *Takvîm-i Vekayi*'de, Şinasi Efendi'ye bu adda bir gazetenin neşri için izin verildiği yazılıdır. Fakat gazete, hazırlıklarını ancak bir senede bitirebilir ve 27 Haziran 1862'de (30 Zilhicce 1278) çıkar.

Tasvîr'in ilk sözü de,[171] *Tercümân-ı Ahvâl*'inki kadar üzerinde durulmaya lâyıktır. Bunun birinci paragrafının sonu, bize Şinasi'nin asıl gayesini bir daha gösterir: Halka, kendi menfaatlerini düşünmeyi, yani bugünün diliyle, meseleleri üzerinde durmayı öğretecekti. İkinci paragrafın sonunda, "umuma hizmet" tabiriyle cemiyetteki rolünü tayin eder.

Gazete daha ilk nüshasında öbürlerinden ayrı, güzel ve muntazamdır. Şinasi, nasıl muayyen bir devrinde yazıya başlamadan evvel yazı dilini düşünmüş ve ona düzen vermişse, matbaa ve gazete işlerini de öyle düzenlemiştir. Başlıklar, en büyük yazı ustalarınındır. Yanlış dizgi, "Mebhûsetün anhâ" münakaşasındaki şikâyetine rağmen çok azdır. Harfler güzeldir ve daima daha güzele gidebilecek hâldedir. Çünkü, Şinasi eski Türk harflerinde birleşik şekiller meselesini iyice ele almıştır. Hulâsa, okuyucu bu gazetede nasıl gittikçe güzelleşen bir dil bulursa, öylece kusursuz bir çerçeve ile karşılaşır. Bu meselede, Ahmet Rasim'in Şinasi hakkında neşrettiği kitap bize yeter derecede fikir verir.[172] Mısır'daki Bulak tabı'larının –İstanbul'dan giden Aziz Efendi idaresinde– matbaayı, ta'lik ile güzel yazıların emrine vermesine karşılık, Şinasi, iyi, okunaklı, güzel, sahifeyi pek az delen bir harf sistemini matbaasının bünyesine sokar. Gazetecilikteki sahife düzenlenmesi de onunla başlar. O, Mahmud I devrinden sonra matbaacılığımızın ilk büyük adamıdır. Şinasi, Paris'ten son dönüşünde doğrudan doğruya matbaa harfleri üzerinde çalışmışsa da pratik olmasını istediği yeni harf sistemi fazla yayvanlığı ile, eski yazının güzelliğine cevap vermediği için beğenilmemiştir. Esasen o devirde matbaacılığımız biraz daha ilerlemişti. Bilindiği gibi, biraz sonra Ebüzziya Tevfik bu sanatı bir kat daha ilerletecektir.

171 Bu çıkış yazısını olduğu gibi dercediyoruz:
"Her bir devlet idaresine müvekkel olduğu bir hey'et-i mecmua-i millîyenin bekasiyle pâyidar ve hayr u menâfiine muvâfık surette tedbîr-i mehâm eylemekle kaviyü'l-iktidar olmak kaziyesi mânend-i bedihî-i ûlâ burhandan müstağnîdir. Bir hâl-i medeniyette bulunan halk ise, kendi menâfiinin husûlü hakkına ne surette sarf-ı zihin eylediği tercümân-ı efkârı olan gazeteleri lisanından ma'lûm olur.
Bu mütalâaya mebnî her bir memleket-i mütemeddine için elzem olan o türlü varakanın millet-i muazzama-i Osmaniye meyânında peyda olmasına mukaddemleri sa'y ve muvaffak olduğum misüllü teksîr-i i'dâdı emeliyle bu def'a dahi bâ-ruhsat-ı seniyye havâdis ve maarife dâir işbu *Tasvîr-i Efkâr* gazetesinin tesisine teşebbüs eyledim. Mâdem ki devlet ve millete ümid-bahş-ı fevz ü felâh olan asr-ı hümâyûn-ı cenâb-ı pâdişâhîde meydana çıkmış olmasından nâşi vazife-i şükrâniyetimi bu yolda umuma hizmet etmekle eda etmiş olacağımın beyânına ibtidâr olunur."

172 Ahmed Rasim, *İlk Büyük Muharrirlerden Şinasi*, İstanbul 1927.

Tasvîr'in en ehemmiyetli yazıları, şüphesiz ki Şinasi'nin üzerinde durduğumuz makaleleri, küçük bendleridir. Kaleminden her çıkan satır, kafamızda ya bir hurafeyi yıkıyor, yahut da memlekete yeni bir şey getiriyordu. Fakat, imzasını atmadıkları da Türkçeyi yoğuruyor, Türk okuyucusuna vatanı –vilâyet mektupları ile– ve dünyayı beraberce açıyordu. Bütün o tercümelerin çoğunun kendisi tarafından yapıldığı, hiç olmazsa tashihinden geçtiği şüphe götürmez.

Ebüzziya, Şinasi'nin evinde terekesi tespit edilirken gördüğü müsveddeler arasında, neşrine maarifçe müsaade edilmemiş siyasî yazılar bulunduğunu da söyler ki, bu, *Tasvîr*'in hangi şartlar içinde çıktığını gösterdiği gibi, Şinasi'nin her yazdığının da elimizde bulunmadığını anlatır.

Şinasi ile edebiyatımıza tiyatro ile beraber gereği gibi giren nevi makaledir. Filhakika, Mustafa Sâmi Efendi'nin *Takvîm*'de, daha gençlerin *Cerîde-i Havâdis*'te neşrettikleri tecrübelerden sonra Türkçede hakikî makale ve musahabe Şinasi ile başlar.

Burada, "Mebhûsetün anhâ" münakaşası üzerinde durmayacağız. Bu dil polemiği, Şinasi'nin münakaşa kabiliyetini, mantıktaki kudretini, dil bilgisini gösterir. O, Türkçede yabancı kelimeleri azaltmak, yani muayyen bir sözlüğü kurmak taraftarı idi. Fakat, hangi gramerde olursa olsun, yanlışa da tahammül edemiyordu. Şinasi'nin şark dillerindeki kudretini gösteren bu münakaşa ve bahsi idare ediş tarzı etrafında büyük bir hürmet topladığını, hattâ Fuad Paşa ile asıl dostluğunun bu vesile ile başladığını Ebüzziya, *Numûne-i Edebiyat*'ın son tab'ında söyler.

Nâmık Kemal'in, daha başlarda gazetede onunla beraber çalıştığını biliyoruz. Şüphesiz, başka yardımcı gençler de vardı.

Şinasi, gazetesini bir nevi mektep yapmak istediği için muntazam şekilde kitap tefrika ediyordu. Gazetede, yalnız bu tefrikalar onun tashihinden geçmiyor, imzalarını taşıdığı muharrirlerin mesuliyetleriyle çıkıyordu. Zaten bunların bir kısmı, Kâtip Çelebi'ninkiler gibi eski metinlerdi. Tefrikalar arasında Emmerich Vatel'in (1714-1767) *Traité de droit des gens*'ının "Hukuk-ı Nâs" adı altında tamamlanmamış bir tercümesi ile Ahmed Vefik Efendi'nin *Şecere-i Evşâl-i Türkiye** tercümesi ve *Hikmet-i Tarih*'inin, Subhi Paşa'nın o zaman için ehemmiyetli bazı tarihî eserlerinin, Kâtip Çelebi'nin *Düstûrü'l-amel fî ıslâhi'l-halel* ve *Mîzânü'l-hak fî ihtiyâri'l-ahak* adlı iki eserinin, Salih Efendi'nin *Tarih-i Tabiî* derslerinin, Behçet Molla'nın Buffon'dan *Tarih-i Tabiî* tercümesinin bulunduğunu söyleyelim.

Yukarıda, Şinasi'nin eserini bir noktaya benzetmiştik. Tıkızlığı, ilk temasta kendisini açmayışı ile onun eseri için böyle bir benzetme yanlış de-

* *Uşal Şecere-i Türkî.*

ğildir. Hakikatte ise bu eser, devrinde bütün aydınlığın geldiği ocaktır. Puşkin'in Büyük Petro için söylediği hayalle söyleyelim, o bizim için "garbın aydınlığına açılmış hakikî pencere" olmuştur. Şiirde ve nesirde dil, yani insan onunla başlar.

Eski şiiri kapatmakla, yahut hayatın dışına atmakla kalmaz, "İlâhî"si ile, Lamartine tercümesi ve masalı ile, öbür tecrübeleriyle yeni şiirin kapısını açar. Tiyatro onunla gelir. Şark edebiyatlarının en büyük noksanı olan nesir ise, doğrudan doğruya onun eseridir. Türk cemiyetinde fikir, yine onunla başlar.[173]

Şinasi'nin yaptığını iyice anlamak için, 1860 senelerinin Türkiye'sinde, onun ışığı ile yavaş yavaş aydınlanmış olmak lâzımdır. Kendisinden sonra gelenler, onun dersini anladıkları nisbette müspet iş gördüler, ondan ayrıldıkları nisbette eserlerine lüzumsuz veya zararlı karıştı, diyebiliriz. Çünkü, bu yeni eserin arkasında hakikî bir ölçü fikri vardı.

Nâmık Kemal, Ahmed Midhat, Recâizâde, hattâ Hâmid doğrudan doğruya ona bağlıdırlar. Bunların dışında, Ahmed Vefik Paşa'nın, Muallim Nâci'nin eserlerinde ona cevap veren birçok noktalar vardır. Ziya Paşa'nın ilk tercümelerinden sonraki nesri –eskinin çok dikkatli bir tasfiyesi olmasına rağmen– oraya bağlanabilir.

Dil, onunla değilse bile, ondan sonra günün meselesi olur. Hattâ edebiyat tarihi gibi bazı ilmî çalışmaların ilk direktifini o verir. *Tasvîr*'deki *Fatin Efendi Tezkiresi*'nin tab'ı için ilân ettiği proje, müspet bir edebiyat tarihi fikri olduğu kadar, bütün eski tezkirelere teşmili kabil bir tenkit görüşüdür.[174] Hiçbir hareket onunki kadar müspet ölçülü ve zamanında olmadı. O, zaruretlerle dövüştü. Uzun seneler bu esere dikkat ettik ve bunu kendi hakikî muhitinde görmeye çalıştık. Sonunda, onun cemiyetimizde –biyolojik mânâsıyla– hakikî bir sıçrayış, cins değiştirmesi olduğuna inandık. Filhakika o, edebiyatımızda ve dilimizde aydınlatıcı zekânın uyanışıdır.

173 Şinasi'nin musiki bildiğini, harmonika çaldığını, hattâ başkalarına öğretecek kadar notaya âşinâ olduğunu Ebüzziya söylüyor. "İlâhi"sinin –sofî usulüyle [Sofyan usulü] *Şair Evlenmesi*'ndeki şarkının ve marşının Türkçede ilk marş– bestelendiğini biliyoruz. Şinasi, bunları notalarıyla birlikte neşretmişti. Bu bestelerin kimin olduğu belli değildir. Marş son otuz seneye kadar söylenirdi.

174 Mehmet Kaplan, *Nâmık Kemal, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1948, s. 49.

ŞİNASİ'DEN SONRA
Yeni Osmanlılar Cemiyeti

Abdülaziz devri Türkiyesi

1856'dan sonra siyaset ve fikir hayatını altüst eden ve mücadelesinde, Tanzimat'ın getirdiği prensipleri halka doğru genişleten, bu suretle devlet eliyle yapılmış bir ıslahat hareketini, ona karşı girişilmiş içtimaî bir mücadele şekline sokan bir harekete tesadüf edilir. Bu, Yeni Osmanlılar Cemiyeti adıyla tanıdığımız siyasî teşekkülün meydana çıkmasıdır.

Mecid devrinde açık bir muhalefet hareketi yoktur. Veliahdı tahta çıkarmak isteyen bir iki ordu mensubunun –çoğu Tophane'dendir–, hükümdarın garplı temayüllerini hoş görmeyen ulema sınıfından birkaç kişinin etrafında toplanmasından doğan ve herhangi bir ileri fikir kıymetini taşımadığı, neşredilen muhakeme zabıtlarından anlaşılan Kuleli Vak'ası istisna edilirse, devlet idaresi hakkında yapılan tenkitlerin ve efkâr-ı umumiyedeki hoşnutsuzluğun hareket hâlinde sarih bir ifadesine rastlanmaz.

Buna mukabil, idare şeklinde cezrî bir değişiklik yapmak fikri devlet adamlarında daima mevcut bir şey gibi görünür. Reşid Paşa'nın, faaliyetleri arasında kurmaya çalıştığı vilâyet meclisi idarelerini meşrutiyet şekline bir mukaddime gibi tefsir edenler olmuştur. Aynı devlet adamı, memleket ihtiyaçlarını tespit için İstanbul'da toplanacak bir meclise vilâyetlerden murahhaslar intihap ettirir ki, tasavvur tam tatbik olunsaydı bir nevi Kurucu Meclisi teşkil edilmiş olacaktı.

Abdülaziz devrinde ise Fuad ve Midhat Paşa'ların, hattâ bizzat Âli Paşa'nın bile[175] bir zaman için olsa dahi, bu fikre taraftar olduklarını ve çok

175 Şûrâ-yı Devlet'in açılması 1868'de, yani Abdülaziz'in Avrupa seyahatinden dönüşünden sonradır. Bu tarihte Londra'da çıkmakta olan *Hürriyet* gazetesi, hadiseyi Yeni Osmanlılar'ın bir zaferi gibi telâkki eder. "İşte devlet, vaktiyle halka verdiği teminat-i adaletin cümlesini, 'serbestiyet derecesine varmamak' hükmüyle takyid ederken Yeni Osmanlılar'ın gösterdiği itirazlar netâyicinden olmak üzere nutk-ı hümâyunda *'hürriyet-i amme'* temin olundu. Tafsilât-ı idarede ise, her ne yapıldı ve her ne zuhur etti ise, hemen cümlesi, Yeni Osmanlılar âzâsının iş'ârât ve ihtârâtına muvâfık çıkmıştır. Yeni Osmanlılar'dan müşârünileyh Ziya Bey Efendi ki, 'şimdi devlet, herkesin arzu ettiği Millet Meclisi'ni yapmağa cesaret edemezse, bari iktiza eden erbâb-ı hall ü akdı bir meclise cem etsin ve o meclisi şubelere taksim eylesin, âzâsını azilden masun tutsun, yapacağı nizâmâtı ve Maliye'nin muvazenesini onlara göstersin. Bu suretle

ihtiyatlı tedbirlerle tatbikine doğru yürümek istediklerini gösteren emareler vardır.

Şûrâ-yı Devlet'in kurulmasını, yeni vilâyet idaresi kanununun yapılmasını Engelhardt, "bir meclis-i meb'usan ve meşrutiyet idaresi" için küçük bir tecrübe addeder.

1856'dan sonra devlet idaresinin garip bir manzarası vardır. Mutlakiyetle idare edilen ana vatana, Eflâk ve Boğdan, Sırbistan gibi millî meclisleri olan muhtariyetler tâbidir. Aziz devrinde Mısır ve Lübnan da bunlara iltihak eder. Mısır Nüvvab Meclisi'nin açılması ise, memlekette bir meşrutiyet idaresinin kabulü için atılmış bir adım gibi telâkki edilmişti. Filhakika, o zamana kadar bu eyalette yapılan birçok yenilikler, devlete ilk tecrübe vazifesini görmüştü. Mısır Meclis-i Nüvvabı'nın açılışı üzerinde Fuad Paşa'nın verdiği talimat, bu ruh hâletine en iyi misaldir. Fuad Paşa, Mısır'ın gazetelerimiz tarafından bir örnek gibi halka ve hükûmete gösterilmesini ister. Abdülaziz ise, sanki bu meselede onunla yarış eder gibi Şûrâ-yı Devlet için yazdığı hatt-ı hümâyunda "hâkimiyet-i amme" tabirinin kullanılmasına ve hürriyetten bahsedilmesine râzı olur (17 Muharrem 1285 [10 Mayıs 1868]). Bütün bunlar düşünülürse, bir meşrutiyet idaresine ne kadar yakın olduğumuz görülür.

Reşid Paşa'nın ölümünden (1858) sonra birbirini takip eden ikinci Cidde, Lübnan (1860-1861) meseleleri, Eflâk ve Boğdan'ın prenslik oluşu (1861) ve hemen arkasından çok kuvvetli bir muhtariyete doğru gidişi, malî buhranlar ve onları doğuran israflar, Mısır'ın 1864-1865 seneleri arasındaki vaziyeti, hulâsa yukarılarda izah ettiğimiz meselelerin, efkâr-ı umumiyedeki hoşnutsuzluğu arttırması ve onu son bir tedbir gibi bazı siyasî kanaatlere götürmesi gayet tabiîydi. Abdülaziz devri, israf hususunda Abdülmecid devrini çok geçmişti. İstikrazlar birbirini takip ediyor ve devletin itibarı hariçte ve dahilde bu yüzden hacâlet üstüne hacâlete uğruyordu.

Abdülaziz Türkiyesi, meşrutî bir idare altında birliğini kurmuş olan Romanya'yı artık elinde tutamazdı. Sırbistan'a gelince, onu hakikatte 1830'dan itibaren kaybetmiştik. Girit isyanının nasıl bir çıkmaz olduğunu Âli Paşa'nın meşhur lâyihasından anlamak mümkündür.[176]

Türkiye, ecnebiler ve azınlıklar için öğretim serbestliğini bir esas olarak kabul etmekle, 1856 fermanından itibaren haricin en muzır propagandasına kendiliğinden meydanı bırakmış bulunuyordu. Karadağ, her an korkunç ihtilâtlar yapmaya müsait azgın bir çıbandı. Hersek, Bulgaristan, Sırbistan,

hem istibdada oldukça mâni olur, hem de halkımızın usûl-i meşverete istidadı tecrübe ile sübut bulur' diye meclis meclis arz-ı efkâr ederdi. Şimdi usûl-i meşverete karşı ittihaz olunan tedbir ki, Meclis-i Şûrâ-yı Devlet'tir. Esası müşârünileyhin bu tedbirinden ibarettir" diyerek bu yeni teşekkülün ilk fikrini Ziya Bey'e atfeder ("Yeni Osmanlılar", *Yeni Tasvîr-i Efkâr*, nr. 96, 12 Teşrin-i evvel 1909). Nâmık Kemal ise, Şûrâ-yı Devlet'in açılmasını, o tarihlerde babasına yazdığı bir mektupta "Bizim Millet Meclisi meydana çıkar gibi oldu. (...) Biz kazandık, millet kazandı..." cümleleriyle Meşrutiyet rejiminin başlangıcı olarak gösterir (Mithat Cemal Kuntay, *Nâmık Kemal*, I, s. 550).

176 Lâyihanın metni için bk. Ali Fuad, *Ricâl-i Mühimme-i Siyasiye*, İstanbul 1928, s. 118-128.

İslav cemaatleri arasındaki herhangi bir ayrılış hareketine ânında cevap veriyorlardı. Rus ve Avusturya politikasının ayrı ayrı çalıştığı bu memleketlerde, devletin teşebbüs ettiği cezrî tedbirler derhal müdahalelerle akim bırakılıyordu. Bu itibarla, Bâbıâli'nin maziden devraldığı bazı hesapları yavaş yavaş tasfiye etmesi ve tasfiye edemeyecekleri için muvakkat hal tarzları aramaya katlanması tabiî idi. Fakat, memleketin vaziyeti, sonuna kadar sürecek gibi görünen bu gerileme siyasetine tahammül edecek hâlde değildi. Efkâr-ı umumiye gerçekten gergin idi. Bazen hakikî bir muharebe mahiyetini alan tenkiller, Sultan Aziz'in donanma merakı, sık sık asker kıyafetinin değişmesi devlete çok pahalıya maloluyordu. Malî iflas gittikçe yaklaşan bir tehlike idi. Halk bunu bilmese bile, her gün gayri memnun muhitlerden taşan israf ve suiistimal dedikoduları etrafa yayılıyordu. XIX. asrın ortaları bazı Avrupa memleketleri için bir nevi malî skandallar devri olmuştu. Siyasî stajını III. Napoléon'un mektebinde yapan Abdülaziz'in devrinde bu moda bize de gelmişti; sırf bu meş'um para ihtirası yüzünden yavaş yavaş devlet, tekrar ele geçirmek için iki defa imparatorluğun mukadderatını tehlikeye koyduğu bir ülkesini, Mısır'ı kaybetmek üzere idi.

Filhakika, Abdülaziz devrinde saray ile, ona ister istemez uymak vaziyetinde kalan Bâbıâli, rüşvet, hediye, –hattâ komisyon– şeklinde gizli aşikâr alınan paralar mukabilinde, ta'vizat üzerine ta'vizat vererek bir taraftan Mısır'ın devletle olan bağlarını pamuk ipliği hâline indirmiş ve diğer taraftan bu memleketin biraz sonra düşeceği malî buhranı ve onun neticelerini hazırlamıştı. Vali Said Paşa'ya hariçten istikraz hakkı devletçe verilmişti. *Tezâkir-i Cevdet*'e göre, ilk önce böyle bir müsaadenin yolsuzluğunu söyleyen Âli Paşa, bir hafta sonraki Meclis-i Vükelâ toplantısında bilâkis lehinde bulunarak müsaadenin verilmesine sebep olur. Cevdet Paşa'ya göre, Âli Paşa'yı buna meylettiren, valinin eniştesi Yusuf Kâmil Paşa olmuştur. Bu hizmet mukabilinde valinin Âli Paşa'ya 11 bin kese verdiği ve biraz sonra da Âli ve Kâmil Paşa'lara hünkârın ikişer bin kese ihsanda bulunduğunu yine aynı menba söyler.

Mısır meselesinin ikinci safhası, Sultan Aziz'in para ihtiyacına hizmeti, kendi kesesinden ve zarara iştirak ettirmemek şartıyla, Paris'te onun hesabına borsa oyunları oynatmaya kadar giden İsmail Paşa'nın valiliği zamanında, Mısır veraset usulünün değişmesi ile başlar ve bunu "vali" unvanının "hıdiv" adıyla tebdili meselesi takip eder. Saraya takdim edilen rüşvetler sayesinde irsî valilik bir nevi Emirlik şeklini alır ve çok az olan salâhiyetleri, ana vatana olan ilgisini tehdit edecek şekilde genişler. Nihayet İsmail Paşa'nın hükümdarlık oyunu, Süveyş Kanalı'nın açılma merasiminde Avrupa hükümdarlarını Osmanlı hâriciyesinin tavassutuna lüzum görmeden çağırmaya kadar varır. Kaldı ki, kanalın açılması işi devlet için mühim bir gaile olmuştu. Müttefik Fransa hükûmetine karşı bu teşebbüsü açıkça reddedemeyen Reşid Paşa, onu vali eliyle karşılamak için heyet-i vükelâ kararıyla Yusuf Kâmil Paşa'ya bir mektup yazdırtarak, Said Paşa'ya imtiyazın verilmemesini tavsiye ettirmiş, fakat sefirin işten haberdar olması yü-

zünden Kırım Harbi'nin en buhranlı zamanında Reşid Paşa istifaya mecbur kalmıştı.[177] Kanalın açılmasına başlanınca yepyeni birtakım meseleler meydana çıkmıştı. Mısır hükûmeti, bu iş için, devletin gözü önünde en aşağı 20.000 tebaasını angarya ile çalıştırıyordu. İsmail Paşa vali olunca angarya usulünü kaldıracağını söylediği halde buna muvaffak olamamıştı. İsmail Paşa, Said Paşa'dan çok başka türlü idi. O, bir taraftan müstakil hükümranlık arzusunu zorla Bâbıâli'ye kabul ettireceğini sandığı ecnebi nüfuzuna, kendisini kayıtsız şartsız teslim etmişti. Diğer taraftan da bu hükümdarlık oyununu, israf, debdebe, ecnebi hükümdarlarına nezaketsiz cemîlelerle tatmine çalışıyordu. Bu cemîleler arasında Girit mültecîlerine sarfedilmek üzere Yunan kraliçesi Olga'ya hediye ettiği 100 bin frank başta sayılmalıdır.

Bütün bunlar, hem devlete, hem de Mısır'a pahalıya maloluyordu. Mısır 12 sene içinde 2 milyar 225 milyon frank borçlandı.

Devletin büyük bir veziri, Yusuf Kâmil Paşa, hıdivin İstanbul'da gayri resmî maslahatgüzârı gibi idi. Âli ve Fuad Paşa'lar, saraylа her istediği zaman münasebette bulunan bu zengin arkadaşlarının tesiri altında idiler.

Doğrusu şudur ki, Tanzimat'ı çürüten âmillerin başında biraz da Mısır parası gelir.

Mısır'a verilen bu müsaadelerde Napoléon III'ün siyasetinin büyük hissesi olduğunu da söyleyelim. Ancak, bu siyaset tamamıyla iflas ettikten, yani 1871'den sonradır ki Âli Paşa, hıdivin salâhiyetlerini tahdide çalışmıştır. Fakat, neticede Mısır donanmasının bazı birliklerini satın almak gibi, hiçbir şey ifade etmeyen küçük tedbirlerden ileriye gidememiştir.

İkinci mühim âmil de, Bâbıâli'nin cezrî tedbir almak ve 1839 ile 1856 fermanlarının vadettiği ıslahat tedbirlerini sağlamak hususundaki tenbelliği ve kararsızlığıydı. Devlet, bir kelime ile, tanzim edilmemişti. Kaldı ki, yapılacak işler içinde adlî ve idarî kısımlar gibi dışa karşı taahhüt edilmiş olanlar vardı. Bunların sürüncemede kalması, o kadar şikâyet edilen ecnebi müdahalelerine bir sürü yol açıyordu. Tanzimat'tan sonra devletin, kapitülasyonların ilgası hususundaki bazı teşebbüslerine de yine bu mâni oluyordu. Memleketin servet kaynaklarının açılması, tam bir iktisadî ve içtimaî kalkınmayı temin edebilecek bir kültür ve öğretim programının tanzim ve tatbiki gibi şeyler ise büsbütün ihmal edilmişti. Denebilir ki, Selim III rönesansını, nasıl âyanın ve ocağın kuşkulanması boğmuşsa, Tanzimat'la başlayan hamleyi de bir türlü esas meselelere girememek öylece akim bırakmıştı.

Birbirine eklenen bu vahim hadiselerin tek bir mânâsı vardı. İmparatorluk göz göre göre çözülme tehlikesindeydi. Bu tehlikeli durumun, çoğu sarayın etrafındaki yüksek memur ailelerinin çocuğu olan ve üstelik Bâbıâli, Hariciye, Mâbeyn kalemleri gibi, bütün bu meselelerin en açık ve teferruatlı şekilde aksettiği, birbirine zıt kanaat ve ihtiraslara göre uzun uzadıya tenkit ve münakaşa edildiği muhitlerde çalışan devrin gençleri üzerinde tesir yapmaması kabil değildir.

177 *Tezâkir-i Cevdet* (a. nşr.), s. 40-42.

Yeni bir nesil

1826 ile 1840 arasında doğmuş olan –çoğu 1840 sıralarında– ve hemen hepsi yeni açılan mekteplerde okuma ve yazmayı öğrenen, ecnebi lisanı bilen bu gençler, yenilik devrinin aşağı yukarı üçüncü neslini teşkil ediyorlardı. Yerli irfanla ilgileri ne derecede olursa olsun, garp fikirlerine daha fazla açıktılar. Hemen hepsi, XVIII. asır Fransız muharrirlerini yeni bir dünya keşfetmiş gibi okuyorlar, yahut okumaya çalışıyorlar, hayata yeni prensiplerin arkasından bakıyorlardı. Diğer taraftan, gittikçe kuvvetini arttıran matbuatın düşüncelere yaptığı tazyiki daha iyi hissediyorlardı. Yukarıda Şinasi'nin *Tasvîr-i Efkâr*'ı ile Münif Paşa'nın *Mecmua-i Fünûn*'unun bir iki sene içinde ne kadar ciddî meselelere temas ederek fikirleri uyandırmaya çalıştığını, gerek ecnebi gazetelerin, gerekse ecnebi diliyle memlekette çıkan veyahut Rum, Ermeni harfleriyle, fakat Türkçe olarak neşredilen *Anadolu* gibi gazetelerin bu uyandırma hareketine nasıl yardım ettiklerini, bilhassa *Courrier d'Orient*'ın memleketteki siyasî yenilik fikirlerini nasıl beslediğini söylemiştik.

İşte, Yeni Osmanlılar Cemiyeti bu hava içinde, fikirlerin ve hadiselerin müşterek baskısı altında kurulur.

Ebüzziya'ya göre cemiyet, 1865 senesi Haziranında bir pazar günü Mehmed, Reşad, Nuri, Mustafa Refik –*Mir'at* mecmuası sahibi–, Nâmık Kemal Bey'lerin Belgrad ormanında yaptıkları bir tenezzüh esnasında kurulmuştur. Ebüzziya'nın verdiği malûmatı, İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın Mehmed Bey'in büyük kızı Şefika Hanım'dan naklettiği şeyler, şu suretle tamamlamaktadır: "Prens Mustafa Fâzıl Paşa, Yakacık'ta halası Zeynep Hanım'ın ve Mehmet Bey de babasının köşkünde ikamet eyledikleri sırada, Nâmık Kemal, Nuri, Âyetullah, Reşad Bey'ler, Âgâh Efendi, Pazarköylü Ahmed Ağa ve diğer zevat birleşerek Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ni teşkil ettiler."[178]

Mustafa Fâzıl Paşa

Bu rivayet doğru ise, cemiyet daha ilk devirlerinde Prens Mustafa Fâzıl Paşa ile alâkadar bulunuyordu. Siyasî hayatımızda olduğu kadar, fikir hayatımızda da mühim bir yer tutan, bu haris, hattâ zeki, fakat mizacına mağlûp, müsrif devlet adamının bu teşebbüse nasıl atıldığını tahmin etmek güç değildir. 1282 [1865] senesinde (Cemâziyülâhır)* Mısır vilâyeti üzerindeki bütün haklarından, tazminat olarak aldığı birkaç milyon İngiliz lirasına mukabil vazgeçmeye mecbur kalan Mustafa Fâzıl Paşa, bütün ömrünce, büyük bir entrikacı olan kardeşinin elinden Mısır hükûmetini tekrar alabilmek emelini bırakmayacaktır. 1865 senesi Teşrin-i sânî'sinde onu, bir hatt-ı hü-

178 *Son Asır Türk Şairleri*, s. 942.

* Muharrem 1283 (Mayıs 1866) olacak.

mâyunla Meclis-i Hazâin reisliğine –o zamanın Maliye nâzırlığı– tayin edilmiş görüyoruz. Paşanın maliyeyi ıslah hususunda başvurduğu çareleri Ebüzziya Tevfik, "Yeni Osmanlılar Tarihi"nde anlatır.[179] Fakat, paşa bu vazifede uzun zaman kalmamış, bir iki ay sonra azledilmiş ve hemen arkasından da Abdülaziz'in ani bir iradesiyle Avrupa'ya uzaklaştırılmıştır. Abdülaziz Han'ın, memleket için ne kadar faydalı olursa olsun, malî meselelerde fazla vesâyetten ve cezrî ıslahattan hoşlanmadığını bildiğimize göre, o zaman için bundan tabiî bir netice olamazdı.

Mustafa Fâzıl Paşa'yı, Mısır sülâlesindendir diye sadece ikbal hırsıyla hareket eder görmek ve ıslahat ve meşrutiyet hakkmdaki fikirlerini, sadece gayesine erişmek için başvurduğu bir vasıta sanmak elbette haksızlık olur. Yalnız, iyice bilinen bir şey varsa, ikbal ve mevki hırsının onda esaslı bir zaaf olduğudur. Yeni Osmanlılar Cemiyeti âzâsını Avrupa'ya davet ettikten sonra, kendini affettirerek birdenbire İstanbul'a dönmesi ve 1870 muharebesinden sonra, yani Fransız siyasetinin şarkta bir zaman için felce uğraması üzerine, Âli Paşa'nın Hıdiv İsmail Paşa'ya karşı takip ettiği yeni hareket tarzından ümitlenerek onunla anlaşması ve Âli Paşa'yı desteklemek için Avrupa'dakilere emir vermesi, hattâ Yeni Osmanlılar'a, istediği zaman harekete geçecek bir âlet, bir tehdit ve şantaj vasıtası gibi bakması, bu mizacın zaafını gösterir.

Ziya Paşa, onun bu emrine karşı, Âli Paşa aleyhinde el ele çalışmak üzere, Hıdiv İsmail Paşa'mn, işadamı Eflâtun Paşa vasıtasıyla yaptığı teklifleri kabul etmiş, Nâmık Kemal ise İstanbul'a dönmek çarelerini aramıştır.

Bununla beraber paşanın, asıl sâiki ne olursa olsun, bizde saraya ve mutlakiyet rejimine karşı ilk aksülameli yaptığı ve Sultan Aziz'e hitaben Paris'ten yazdığı Fransızca açık mektubun, meşrutiyet fikri etrafında başlayacak olan mücadelenin ilk beyannâmesi olduğu inkâr edilemez. Çok acı bazı hakikatleri içine alan bu mektup, İstanbul'da Yeni Osmanlılar tarafından Türkçeye çevrilerek bastırılmış ve paket paket dağıtılmıştır.[180]

Yeni Osmanlılar ve siyasî muhitler

Avrupa'da o devirde pek revaçta olan ihtilâl cemiyetlerini göz önünde tutarak kurulan bu cemiyetin esas maksadı, rejimin değişmesi idi. Biraz sonra, bu gaye uğrunda ilk büyük teşebbüsünü tasarlar. Abdülaziz'e Muharrem dolayısıyla Bâbıâli'yi ziyaretinde bir istida ile müracaat ederek meşrutiyetin ilânını rica edecek ve iyi niyetlerinden şüphe edilmeyecek mesul bir kabine kurulmasını teklif edecekti. Yine Ebüzziya'ya göre, bu müracaatın karşısında hükümdarın fikir danışacağı Şirvanîzâde Rüşdü Paşa, Midhat Paşa, Mütercim Rüşdü Paşa gibi devlet adamları da, kendilerine taraftar olacaktı. Ebüzziya'ya göre, zaten Şirvanîzâde, Zaptiye muavini Mustafa

179 *Yeni Tasvîr-i Efkâr*, nr. 1, 1909.
180 Ebüzziya, "Yeni Osmanlılar Tarihi", *Yeni Tasvîr-i Efkâr*, nr. 2, 1909.

Âsım Paşa, İstanbul Karakollar Feriki –Merkez kumandanı– Macar Ömer Paşa gibi birçok tanınmış adamlar gizli cemiyete mensuptular.[181]

Fakat, bu safdil program tatbik edilmeden, cemiyet Âli Paşa'ya haber verilir. Bu hususta bütün söylenenleri burada anlatacak değiliz. Keza, cemiyetin hakikaten ittiham edildiği gibi, Âli Paşa'nın şahsına bir kasdı olup olmadığını da münakaşa etmeyeceğiz. Sadece Ebüzziya'nın *Yeni Osmanlılar Tarihi*'nin bu hususta biricik kaynak olduğunu ve bu muharririn bazı meseleleri hiç yerinde olmayan bir sükûtla geçmesinin ve bazı yerlerde de asıl meseleyi bütün bir roman teferruatı içinde kaybetmek huyunun işi çok karıştırdığını tekrarlayalım.

Muhakkak olan taraf, hareketin bazı siyasî şahıslar ve ihtiraslar tarafından beslenmiş olması keyfiyetidir. Bu cinsten siyasî huzursuzluk devirlerinde muhtelif zümre ve muhitlerin, genç ve idealist teşekkülleri istismar ettiği daima olagelmiştir. Yeni Osmanlılar'da da böyle oldu. Yukarıda, Prens Mustafa Fâzıl Paşa'nın cemiyetle alâkasını gördük. Bu tek başına kalmaz. Veliaht Murad Efendi'nin ve bilhassa dairesi mensuplarının, bilhassa büyük bir entrikacı olan, sonuna kadar oğlunu saltanat mevkiinde görmek için elinden gelen gayreti esirgemeyen annesinin, memleketteki hoşnutsuzluğu bir saltanat değişmesi şekline sokmaya çalıştıkları, cemiyet erkânından Mehmed ve Nuri Bey'lerle ve bilhassa Nâmık Kemal'le temasta bulundukları malûmdur.[182] İkinci veliaht olan Abdülhamid Efendi ise, hiçbir siyasî emel izhar etmemekle beraber, başından beri Yeni Osmanlılar'la, el altından olsa bile, bir nevi münasebeti devam ettirmiştir. Az çok fikirlerine sadık bir ihtilâlci, hiç olmazsa gözünü esirgemeyen bir maceraperest gibi görünen Mehmed Bey'in –Sağır Ahmed Bey'in oğlu–, devrin en haris ve entrikacı siması olan amcası Mahmud Nedim Paşa'nın sadrazam olmasında ısrar ettiğini, diğer bazı âzânın da Ahmed Vefik Efendi'nin sadrazam olmasını istediklerini, Abdurrahman Şeref Efendi, Yeni Osmanlılar hakkındaki bir yazısında söyler.[183] Ahmed Vefik Efendi'nin sadarete getirilmesi keyfiyetinin, İngiliz sefareti tarafından da bir zaman ortaya atılmış olması hakkındaki rivayet de dikkate değer.

Cemiyetin nüfuzlu âzâsına gelince, bunların bazısının Nâmık Kemal gibi, öteden beri saraya ve saltanata mensup ailelerin çocukları, bazısı Subhi Paşazâde Âyetullah, Necib Paşa torunu Mehmed Bey, damat olduğu hal-

181 *a. e.*, a. y. nr. 18.

182 Murad Efendi ile Nâmık Kemal'in ne zaman karşılaştıklarını tam bilmiyoruz. Yalnız, bir dâvâ dolayısıyle Murad Efendi'nin Nâmık Kemal'e, Ebüzziya'nın "Yeni Osmanlılar Tarihi"nde sık sık adı geçen Topal Süleyman'ı gönderip lâzım gelen yazıların onun kalemiyle yazılmasını istediğini, neticeden memnun olarak Nâmık Kemal'den edebiyat dersi aldığını Mithat Cemal Kuntay'ın eserinden öğreniyoruz. Bu dostluk çarçabuk bir intisap şekline girer ve sonuna kadar devam eder (bk. *Nâmık Kemal*, I, İstanbul 1944, s. 79 vd.). Abdülaziz devrinde Nâmık Kemal ve arkadaşlarının nefyinin asıl sebebi de, Murad Efendi ile Kemal'in münasebetidir. Abdülhamid Han'ın hâtıralarında Mehmed Bey'in Murad Efendi ile ve kendisiyle münasebetini gösteren bazı fıkralar vardır ("Abdülhamid-i Sânî'nin Notları", *Türk Tarih Encümeni Mecmuası*, nr. 91, 1925, s. 90-91. Nâmık Kemal, Murad Efendi'den mektuplarında "hazret ve bizimki" diye bahsederdi.

183 *Tarih Musahabeleri*, s. 173.

de altı ay sonra karısından boşatılıp, bu vesile ile verilen ferik rütbesi alındıktan sonra Paris sefareti maiyet memurluğuna tayin edilen, ikbal düşkünü Kâni Paşazâde Rifat Bey gibi, yeni teşekkül eden yüksek ve zengin, memur aristokrasisine mensup olmaları ve nihayet içlerinde bir prensin sütkardeşi bile bulunması –Nuri Bey, Abdülhamid'in sütkardeşidir– düşünülecek bir meseledir. Tekrar edelim ki, bu gençlerin hemen hepsi Tercüme Odası, Mühimme Kalemi, Mâbeyn-i Hümâyun gibi devlet işleriyle yakından alâkalı muhitlerde yetişmiş ve birbirlerini tanımışlardı. Bu itibarla siyasî ve içtimaî her iki mânâsında "muhitten" idiler. Siyasî ihtiras ve erişme hırsı, kendilerinde âdeta aile mirası ve terbiyesi idi.

Yayın hareketleri ve Kararnâme-i Âli

Yeni Osmanlılar Cemiyeti, bir taraftan teşkilâtını tamamlar ve daha ziyade bir gençlik hulyasına benzeyen rejim değişikliğini tasarlarken, diğer taraftan en mühim âzâ ve şahsiyetlerini biraz sonra bu cemiyetin kadrosu içinde göreceğimiz genç matbuat da, günün meseleleri üzerine mücadelesine başlar. 1864-1867 seneleri Türk matbuatının gelişme seneleridir. Bütün memleket meseleleri üzerinde durulur. Bu mücadelenin ilk safında Filip Efendi adında bir zatın imtiyazını aldığı *Muhbir* gazetesi, yani Ziya Paşa ile Suavi Efendi gelir. Girit, Şark Meselesi, malî buhran üzerine yazdığı makalelerle *Tasvîr-i Efkâr*, ona iştirak eder.

Muhbir gazetesinde, Girit ve Belgrad meseleleriyle, ecnebi borçları hakkında çıkan makalelerden başka, doğrudan doğruya meşrutiyet idaresini isteyen bir yazı da vardır. Her iki gazete Mustafa Fâzıl Paşa'nın İsveç'te* çıkan ve Şark meselesinde Rus donanmasına âlet olduğu söylenen *Nord* gazetesine verdiği cevabı neşrederler. Hattâ, *Tasvîr* bu mektuba Türkiye'de başlayan vatansever uyanışı öven bir de mülâhaza ilâve eder.[184]

Fakat, hükûmeti asıl kuşkulandıran ve *Muhbir*'in bir ay için kapatılmasına ve sonradan Kararnâme-i Âli adıyla anılan ve matbuat hürriyetini ilga eden o meşhur sadaret emrinin neşrine sebep olan yazı, Ali Suavi'nin Mısır valisinin yeni isteklerini haber veren fıkrası olmuştur.

"Mısır Hâriciye Müdürü devletlû Nobar Paşa, memuriyet-i mühimme ile Dersaadet'e gelecekmiş... Müşârünileyh beş şey iltimas için gelecekmiş:

Birinci, Azîz-i Mısır unvanı; ikinci, kendisine mahsus arma ile sikke darbı; üçüncü, müşirliğe kadar rütbe vermesi; dördüncü, kendisine mahsus alâmet ile nişan vermesi; beşinci, askerinin yüz bine iblâğı."

Ertesi gün *Tasvîr-i Efkâr*, *Muhbir*'in bu fıkrasını "bazı erbâb-ı vüsuktan aldığımız malûmata göre Mısır tarafından henüz sûret-i resmîyede bir teklif vâki olmamıştır. Bundan böyle dahi memûl olunamaz. Çünkü bahs olunan

Belçika'da (Brüksel).

184 *Muhbir*, nr. 20, 16 Şevval 1283; *Tasvîr-i Efkâr*, nr. 461, 18 Şevval 1283 (ayr. bk. "Yeni Osmanlılar Tarihi", *Yeni Tasvîr-i Efkâr*, nr. 2, 1909).

metâlibe asla münasebet görülemiyor" cümleleriyle başlayan bir mülâhaza ile neşretti. Üç gün sonra *Muhbir* tatil ediliyor. *Muhbir*'in tatili üzerine Filip Efendi'nin neşrettiği itirazımsı bir beyannâmeyi oldukça ihtiyatlı bir dille tasvip eden *Tasvîr-i Efkâr*'da, aynı günde Nâmık Kemal'in "Reşid Paşa lisanını taklîden" yazdığı "Mesele-i Şarkiye" makalesi çıkıyor.[185] Bunu, Kararnâme-i Âli (8 Zilkade 1283 [14 Mart 1867]) ve onu da Suavi ile *Tercümân-ı Ahvâl* sahibi Âgâh Efendi'nin Kastamonu'ya nefyedilmeleri, Nâmık Kemal'in Sâniye rütbesiyle Erzurum vali muavinliğine ve Ziya Bey'in de Kıbrıs mutasarrıflığına tayinleri takip ediyor. Bu suretle, yukarıda söylediğimiz gibi, Tanzimat kendi yetiştirdiği nesle karşı vaziyet almış olur. Bir müddet ayak sürçmek suretiyle yeni vazifelerine gitmeyen muharrirler, Mustafa Fâzıl Paşa'nın daveti üzerine ve *Courrier d'Orient* sahibi Jean Pietri'nin [Giampietri] delâletiyle Paris'e kaçarlar. Aynı suretle davet edilen Ali Suavi ile Âgâh Efendi, kendilerine yolda iltihak ederler.* Kânî Paşazâde Rifat Bey ise, memur olarak Paris'te bulunuyordu. Ziya Bey, bu firarla Yeni Osmanlılar'a fiilen girmiş olur.

Nâmık Kemal'le onun Avrupa'ya kaçış tarihlerini Ebüzziya Tevfik, 14 Mayıs efrencî olarak gösterir. Bir diğer rivayete göre 17 Mayıs 1867'de (13 Muharrem 1284) İstanbul'dan ayrılırlar.[186] Bunların hareketlerinden birkaç gün sonra da (Muharrem'in 16. Pazartesi günü) Yeni Osmanlılar Cemiyeti hakkındaki takibat başlar. Ebüzziya'nın ilk hamlede tevkif olduğunu söylediği zatlar, Kapu kethüdası Azmi Bey, Şakir Efendi, Bâb-ı Seraskerî memurlarından Tahsin Efendi, müderris Hoca Veliyüddin Efendi, yine ulemadan Süleymaniyeli Mehmed ve Cerrahpaşalı Salih Efendi'lerdir. Bunlar "evlerinden, medreselerinden kaldırılıp Üç Anbarlı'ya" nakledilmişler ve orada tevkif edilmişlerdir. Bu suretle Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin İstanbul'daki faaliyeti sona erer; mülteci muharrirlerin Paris'teki mücadelesi başlar. Cemiyeti hükûmete haber veren, Âli Paşa'nın şahsı hakkında katil kastından ürken, yahut böyle bir kasdı vehmeden Subhi Paşazâde Âyetullah Bey'dir. Bunu haber alan Mehmed, Nuri, Reşad Bey'ler daha evvel davranarak gizlenmişler ve sonra da Avrupa'ya kaçarak dostlarıyla birleşmişlerdir.

Yeni Osmanlılar Cemiyeti, bu tevkif ve bazılarının Avrupa'ya kaçmalarıyla fiilen dağılmış demekti. Bundan sonra, ne de olsa muayyen bir şahsa bağlı, küçük ve tesanütsüz bir teşekkül, hattâ siyasî bir cemiyetten ziyade, bir fikir hareketi, birkaç muharririn açtığı bir mücadele olarak bir müddet Avrupa'da devam edecek, Âli Paşa'nın ölümünden sonra ise bu hareket sadece Nâmık Kemal'in etrafına toplananların neşriyatına inhisar edecektir. Her iki safhasında da bazı taraftarların teveccüh ve yardımını görecekse de, bu hiçbir zaman şahsî dostluğun ve bazı fikirlere ısınmanın verdiği alâkadan öteye geçmeyecektir.

185 *Tasvîr-i Efkâr*, nr. 465, 28 Şubat (4 Zilkade) 1283.

* Ali Suavi Kastamonu'ya da yalnız olarak nefyedilir, Avrupa'ya da tek başına kaçar.

186 *Son Asır Türk Şairleri*, s. 822.

İlk hareket, *Muhbir*'in tekrar Suavi Efendi tarafından Londra'da neşri olur (31 Ağustos 1867). Fakat, Yeni Osmanlılar nâmına Mustafa Fâzıl Paşa tarafından tesis edilen bir sermaye ile çıkan gazeteyi Suavi daha ilk nüshasında benimser, hattâ üzerinde Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin mührü bulunmasına rağmen, beyannâmesinde "Avrupa'da bulunan bir cemiyet-i İslâmiye tarafından çıkarıldığını" bile yazmaktan çekinmez ve yine ilk nüshadan itibaren, cemiyetin gayeleriyle hiçbir alâkası olmayan bir ulemalığa düşer, ayrıca gazetenin gayesini bir nevi maarif hareketi şeklinde göstermekten çekinmez.[187] Sonunda, cephe birliğini bozmamak için Nâmık Kemal'in, hattâ Ziya Bey'in sarfettikleri gayrete rağmen, her ikisini de, cemiyetin diğer erkânıyla beraber bir protesto mektubuyla[188] *Muhbir*'le alâkaları olmadığını ilâna mecbur edecek olan bu garip hareket, cemiyetin çalışmasında ilk anlaşmazlıktır. *Muhbir*'in ilk nüshalarından biraz sonra, Abdülaziz Han'ın Avrupa seyahatinden istifade ederek, kendisini affettiren ve Bâbıâli ile barışarak İstanbul'a dönen -hattâ daha sonra kabinede vazife alacaktır- Mustafa Fâzıl Paşa'nın sıkı bir matbuat hareketine geçmekteki tereddütleri başlar. Gençler hemen hemen bir seneye yakın bir zaman, İstanbul'dan alınacak emri bekleyerek hareketsiz kalırlar. Ziya Paşa, Osmanlı hanedanı verâset meselesi hakkındaki bir dedikodudan istifade ederek, bu tereddüdü zorlar. Filhakika, İsmail Paşa valilik hakkının kendisinden sonra doğrudan doğruya oğluna geçmesi için öteden beri çalışmakta idi ve ilk muvaffakiyet olarak, Mustafa Fâzıl Paşa'yı Mısır hükûmeti üzerindeki hakkından ıskat ettirmişti (1283) [1866]. Ziya Paşa, *Verâset Mektupları* ile[189] ancak 1873'te, Bâbıâli'nin razı olacağı bu teşebbüsü, dolayısıyla karşılamış oluyordu. *Verâset Mektupları*'nın bütün memlekette uyandırdığı geniş akis, diğer taraftan Bâbıâli ile anlaşmasından beklediği neticelerin çıkmaması, Mustafa Fâzıl Paşa'yı hadiseleri zorlamaya sevkeder. Böylece, fikir hayatımızda büyük bir yeri olan *Hürriyet* gazetesinin neşrine başlanır (İlk nüsha 29 Haziran 1868). *Hürriyet*'in sahib-i imtiyazı, Ziya Paşa'nın adamlarından olan -Ebüzziya, sohbetine meclûb olduğu için Paris'e kaçıp yanına geldiğini söyler[190]- Kasap Ârif adlı bir zattır. Gazete, beşinci nüshaya kadar Reşad Bey'in imzasıyla çıkar. Beşinci nüshadan sonra Nâmık Kemal'in imzasını taşır.[191] Fakat, asıl muharrirleri Ziya Paşa ile Nâmık Kemal'dir. Kültürleri, fikirleri itibarıyla birbirine çok yakın olan bu iki şair, Süleyman Nazif'in tabiriyle iki

187 Ebüzziya Tevfik, "Yeni Osmanlılar Tarihi", *Yeni Tasvîr-i Efkâr*, nr. 51, 1909.

188 *a. e., Yeni Tasvîr-i Efkâr*, nr. 67, 1909.

189 *a. e., Yeni Tasvîr-i Efkâr*, nr. 62 vd., 67, 68 vd., 1909.

190 *a. e., Yeni Tasvir-i Efkâr*, nr. 55, 1909.

191 Belki de Kemal'i, kendisine daha yakın addettiği için bunu Fâzıl Paşa istemiştir. Filhakika *Kur'an* tab'ı filân gibi malî meselelerde Ziya Paşa'dan uzak durur. Mamafih, Ziya Paşa'nın da Abdülaziz'le olan münasebeti yüzünden, doğrudan doğruya gazetenin mesuliyetini üstüne almamış olması ihtimali vardır.

dost, aradaki nesil ve mizaç farkına rağmen *Hürriyet*'in 63. sayısına kadar, tam denebilecek bir işbirliği içinde çalışırlar. Uzun zaman Nâmık Kemal'in etrafında kalacak olan Reşad ve Nuri Bey'ler de onlarla beraberdir. 63. nüshadan sonra Nâmık Kemal, Mustafa Fâzıl Paşa'nın Âli Paşa ile, Hıdiv İsmail Paşa aleyhinde anlaşması ve Ziya Paşa'nın buna mukabil Hıdiv İsmail Paşa'nın tekliflerini kabul ederek Âli Paşa aleyhinde mücadeleye devam etmek kararı üzerine birbirinden ayrılırlar. Nâmık Kemal, bilindiği gibi Viyana üzerinden ve Viyana sefiri Halil Şerif Paşa'nın delâletiyle ve oldukça ağır bir yürüyüşle İstanbul'a döner. Ziya Paşa, *Hürriyet*'i 90. nüshasına kadar Londra'da tek başına devam ettirir. Suavi'nin teşebbüsüyle açılan bir muhakeme yüzünden matbaasını bırakarak Londra'dan kaçmaya mecbur kalınca da, İsviçre'de taş basmasıyla 100. nüshaya kadar çıkarır. Bu devrede gazete Ârif Efendi'nin el yazısıyla çıkar. Mahmud Nedim Paşa'nın sadaretinde affedilerek İstanbul'a gelir.

Mamafih bu ayrılık, Yeni Osmanlılar cephesinde ilk çözülüş değildir. Daha evvel Kâni Paşazâde Rifat Bey, *Hakîkat-ı Hâl der Def'-i İhtiyâl* adlı risalesiyle cemiyetten oldukça gürültülü bir şekilde ayrılmıştı. Bâbıâli'nin emriyle ve bilhassa *Verâset Mektupları* ile *Zafernâme*'nin şiddetli hücumuna bir cevap olarak yazdırılmış olması muhtemel olan bu risale, hakikî bir dehâletnâme olmakla kalmaz, Suavi ve Ziya Paşa hakkında çok şiddetli hücumlara da girişir. Rifat Bey'e göre, *Hürriyet* veya *Muhbir* gibi bir gazete çıkarmakla, silâh elde devlete isyan etmek arasında hiçbir fark yoktur. Kaldı ki, Şûrâ-yı Devlet'in kurulmasından sonra mücadele de lüzumsuzdur.

Hürriyet'in yanı başında, yine Yeni Osmanlılık fikri etrafında Suavi'nin neşrettiği *Muhbir*, onun neşir imkânı kaybolunca Paris'te çıkarmaya başladığı *Ulûm* ve 1870 muharebesi üzerine Paris'ten kaçmağa mecbur olunca *Muvakkaten Ulûm Müşterilerine* adlı gazete-mecmualar vardır, onları ayrıca mütalâa edeceğiz. Sağır Ahmed Paşazâde Mehmed Bey'in çıkarttığı *İhtilâl* gazetesi ile, yine Mehmed Bey'in, Abdülaziz'e karşı İstanbul'da bir suikast tertip etmek cürmüyle tevkif edilen ve sonra salıverilen Âsaf Hüsnü Paşa'nın Avrupa'ya gelmesiyle, İsviçre'de beraberce çıkardıkları *İnkılâb* gazetesinin yayılma hududu ne kadardır bilmiyoruz. Bu iki gazeteyi, cemiyetin diğer âzâsının neşrettiği küçük risaleler gibi, maalesef göremedik.

Hürriyet gazetesi, Nâmık Kemal'le Ziya Bey'in beraberce çalıştıkları 63. nüshaya kadar oldukça vâzıh bir görüşün sahibidir. Daha ilk nüshadan itibaren, başta meşrutiyet idaresinin kurulması gelmek üzere, cemiyetin her sahadaki ihtiyaçlarını karşılamaya çalışan muayyen teklifleri vardır. Gazete bir taraftan Âli ve Fuad Paşa'ların idaresine karşı en zalim mücadeleyi devam ettirir, diğer taraftan Tanzimat'ın memleket içinde yarattığı ikizli zihniyet ve tenakuz hâlinde müesseseler üzerine dikkati çeker. Nihayet iktisadî meseleler, müstahsilin acıklı durumu, maliyedeki buhran ve borçlar gibi, hakikaten mühim olan günün mevzuları, Bâbıâli'nin siyasî hataları ve ecnebi nüfuzu karşısındaki müteredditve baş eğici tavırları, Girit, Mısır, Balkan iş-

lerinde emrivakileri kabul edişi, sarayın israfları, Mısır hıdivinin ihtirasları bu mücadeleyi besler. Genç muharrirler, mücadelelerinde bazen demagojiye kadar inerler. Meselâ, bir "İstanbul Mektubu"nda herhangi bir ecnebi gazeteden alınan, haremde verilmiş bir ziyafet havadisi behemehâl Fuad Paşa'yı vurmak arzusuyla, onları asıl mücadele edecekleri zihniyetin safına bile geçirir. Bu suretle, yeniliğin yetiştirdiği gençler eski örfün müdafaasını yaparlar, muhasımlarını Hıristiyan örfünü kabulle ittiham ederler. Ziya Paşa'nın:

Efkâr-ı Firenge tebaiyyet yeni çıktı

mısraı bu tenakuzun en güzel misalidir. Fakat buna tam mânâsıyla tenakuz denebilir mi? Her büyük hareket gibi, mevcut kadroyu tenkitle işe başlayan genç muharrirler, Tanzimat'ın getirdiği esasların İslâm dininin ve şeriatın tabiî icap ve emirleri olduğunu söylüyorlar, yeniliğin, garpla münasebetlerinde muayyen hadlerin ilerisine geçmemesini istiyorlar, fıkıh gibi toplum hayatının her ihtiyacına cevap veren, bin iki yüz elli sene işlenmiş büyük bir kaynak dururken, garptan kanun tercümesini gülünç ve lüzumsuz, hattâ cemiyette yaratacağı ikilik dolayısıyla tehlikeli buluyorlardı. Onlar, ahlâkın mebde'inde dahi dinci ve şeriatçı idiler. Ayrıca, Tanzimat'la başlayan tahsil ikiliğinin de aleyhinde idiler. Hulâsa, Tanzimat'ın ve Islahat'ın millî ve mahallî bir rönesans olmasını istiyorlar ve bunu dinî esasların kefaletinde görmeyi temel mesele addediyorlardı.[192]

Bütün bu mücadele müspet bir teklifin etrafında olduğu için, bir sistem manzarasını daima gösterir. Bu ana teklif, Suavi'nin de iştirak ettiği "hürriyet ve meşrutiyet" fikridir. Yeni Osmanlılar'a göre –bilhassa Nâmık Kemal– devlet, Tanzimat'tan beri içtimaî bir teşekkülün ilk vasfı olan "tevâzün-i kuvvâ"dan mahrumdur. Eski rejimde bile, İlmiye sınıfı, Ocak ve Divan'dan müteşekkil bir denkleşme vardı. Abdülaziz devrinde ise, irade sadece saray ve Bâbıâli'de toplanmıştır. Netice olarak da Âli ve Fuad Paşa'ların istibdadı ortaya çıkmıştır. Dinî an'anenin bir esas gibi kabul ettiği meşveret fikri sistemli bir şekilde tatbik edildiği takdirde, birçok müşküller, Türk olmayan unsurlar meselesi başta olmak üzere, kendiliğinden halledilmiş olacaktır. Nâmık Kemal bu hususta daha ileriye giderek, kurulacak parlamentarizmin esas hatlarını çizen bir proje bile yapar. İngiliz parlamento sistemine çok benzeyen, hanedan âzâsının da yer alacağı âyanıyla bu parlamento, bu atılgan gencin, bir tarafıyla ne kadar muhafazakâr olduğunu gösterir. Şurasını da söyleyelim ki, bütün bu mücadele böyle tek taraflı kalmaz. Aleyhimizde olan garp matbuatına ve onların tercümanı olduğu yabancı ve azınlık ihtiraslara karşı da Yeni Osmanlılar'ın muayyen bir vaziyetleri vardır.

192 Bk. İhsan Sungu, "Tanzimat ve Yeni Osmanlılar", *Tanzimat*, İstanbul 1940, s. 809 vd.

Çoğu kibar aile çocuğu ve hemen hepsi devlet memuru olan bu gençlerin içinde, Ali Suavi Efendi büsbütün ayrı bir çehredir. O, halktan yetişmişti; bir esnaf çocuğuydu. Sonra da, halkın diliyle ve çok kere de mantığıyla konuşuyordu. Mamafih, tahsil şekli muâsırlarından farklı değildir. Davudpaşa İskele Rüşdiyesi'nde birkaç sene okumuş, medrese tahsilini galiba hiç görmemiş, cami dersleriyle kalmıştı.

Şinasi'den itibaren hemen bütün bu devir muharrirlerimizde cami derslerine gitmek şartıyla, Arap gramerini, İslâm fikriyatını, hattâ hususî şekilde Farsçayı öğrenmek vardır; yalnız Suavi bu noktada kalmamış, ulema kıyafetini kabul etmiş, ayrıca camilerde vâizlik de etmiştir. Yukarıda bahsettiğimiz halk mantığı ile konuşmak, bu vaazların onda şahsiyete eklenen bir hususiyeti olsa gerektir. İleride buna tekrar döneceğiz.

1. Hayatı

Fakat, önce bize gerek kendisinin ve gerek eldeki vesikaların anlattığı şekilde, hayatına kısaca bakalım:

Suavi, İstanbul'da 1839 sıralarında (1255 Ramazan Bayramı) Cerrahpaşa Mahallesi'nde doğar. Babası, Hüseyin Ağa adında, Beyazıt'ta mühürcilik yapan bir zatmış. Okuma ve yazmayı karısından öğrenmiş olan bu adamın ahlâkî vasıflarını, Suavi çok över. Suavi, Davudpaşa Rüşdiyesi'nden sonra Bâb-ı Seraskerî'de üç sene kadar çalışır (Dersaadet Yoklama Kalemi). Âdet olduğu gibi, bu senelerde cami derslerine devam eder. Sâmi Paşa'nın Maarif nâzırlığında kazandığı bir imtihanla Bursa Rüşdiyesi muallim-i evvelliğine tayin edilir. O zaman 18 yaşında olması lâzım gelir.[193] Halk tarafından yapılan şikâyetler üzerine, bir sene sonra oradan ayrılır. –Ölümünden sonra *Tercümân-ı Şark* gazetesi, onun hayatına dair yazdığı çok ağır bir makalede[194] bu şikâyetlerin ahlâkî sebepler yüzünden olduğunu söyler.– Bursa'dan ayrılışından sonra Simav'a gider, orada Kuşlu Medrese'de* ders verir ve bir müddet de Rüşdiye baş muallimliği yapar. 20-21 yaşları arasında –kendi rivayetine göre 17-18– hacca gider. Daha bu senelerde kitap yazmaya başladığım, ehl-i sünnet akaidi üzerine *Nesâyih-i Ebû Hanîfe* adlı bir eser yazdığını kendisi söyler.

193 Suavi'nin kendi doğum yılı olarak verdiği 1255 senesi ve Sâmi Paşa'nın Maarif Nâzırlığı zamanında (1273-1277) bu müsabakayı kazandığı rivayeti doğru ise, dediği gibi 15 yaşında değil, en aşağı 18 yaşında Rüşdiye muallimi olması lâzım gelir. Bu takdirde Hicaz'a seyahati 20-21 yaşlarında olacaktır. Biz, aşağıdaki sahifelerde bu tarih ve yaş meselelerinde fazla ısrar etmeyeceğiz.

194 *Tercümân-ı Şark*, nr. 47, 14 Mayıs 1878/1295 (bk. M.C. Kuntay, *Sarıklı İhtilâlci [Ali] Suavi*, İstanbul 1946, s. 172-176).

Koşulu Medrese.

Dönüşte, –yine Sâmi Paşa'nın himayesiyle olacak– Filibe'de rüşdiye hocalığı, Sofya'da Ticaret Mahkemesi reisliği, yine Filibe'de tahrirat müdürlüğü yapar. Bu memuriyetler esnasında *Enderûn Tarihi* muharriri Atâ Bey'le tanışır. Sonradan bozuştuğu bu zat –niçin, bilmiyoruz– bu son vazifeden azline sebep olur. İstanbul'a dönüşünde (1867 senesinde), bir taraftan Şehzâde Camii'nde vaazlar verir, diğer taraftan da Filip Efendi'nin *Muhbir* adlı gazetesine muharrirlik yapar. Suavi'nin vaazları o zaman İstanbul'da büyük bir şöhret kazanmış; kendi rivayetine nazaran Fuad Paşa bile bu vaazlara gelirmiş. Suavi, aynı yazısında Fuad Paşa'nın evinde yemek yediğinden bahseder.[195] Bütün bunlar, Rumeli dönüşünde Suavi'nin oldukça şöhret kazandığını, az çok siyasî muhite girdiğini gösterir. Ziya Paşa'nın mücadeleci hayatının da başlangıç noktası olan *Muhbir*'de Suavi'nin, başta meşrutiyet fikri olmak üzere bir tenkit hareketine hız verdiğini biliyoruz. Girit Müslümanları için iane gibi umumî duyguyu harekete getirecek teşebbüslerden sarfınazar, bilhassa Belgrad kalesinin teslimi ve Mısır'ın devlete bağlılığı meselelerinde yaptığı tenkitler, gazetenin etrafında bir hava yapmıştı. Belki, vaazlarında da bu siyasî meseleleri konu olarak alıyordu. Fuad Paşa, beyhude yere vaaz dinlemeye gitmeyeceğine göre, buna hükmedebiliriz. Yukarıda söylediğimiz gibi, Mustafa Fâzıl Paşa'nın *Nord* gazetesinde çıkan cevabı ilk defa bu gazetede neşredilmiş, bu suretle Yeni Osmanlılar, yahut "efkâr-ı cedîde sahibi gençler"den efkâr-ı umumiye haberdar olmuştu.

Muhbir'in kapanmasına sebep, Mısır valisi İsmail Paşa'nın arzularını vaktinden evvel karşılamak için Suavi'nin yazdığı meşhur benddir. Suavi, böylece Âli Paşa'nın yatıştırıcı siyasetiyle doğrudan doğruya karşı karşıya geliyor. Nihayet, gazete kapatılır ve Suavi de Kastamonu'ya nefyedilir. Oradan da, yine *Ulûm* gazetesinde anlattığı gibi, Mustafa Fâzıl Paşa'nın daveti üzerine kaçarak Paris'e gider.

Garip bir tesadüfle, Suavi, bu yolculuğun mühim bir kısmını Nâmık Kemal ve Ziya Paşa ile beraber yapar.

Suavi'nin Avrupa'daki hayatı, memlekettekinden daha az dağdağalı olmadığı gibi, üstelik biraz daha fazla karanlıktır.

Paris'te, Mustafa Fâzıl Paşa ve arkadaşlarıyla yaptıkları toplantıdan sonra Suavi, verilen karar üzerine *Muhbir* gazetesini çıkarmak için Londra'ya geçer. Suavi, gazetesinin üstüne şu cümleyi koymuştu: *"Muhbir,* doğru söylemek yasak olmayan bir memleket bulur, yine çıkar." Fakat, Suavi müşterek çalışmaya elverişli bir adam değildi. Daha ilk nüshalardan itibaren gazetesine, "Avrupa'da muvakkaten oturan bir cemiyet-i İslâmiye tarafından" çıkarıldığını yazıyor, kararlaştırılmış hedeflerin dışına çıkıyordu. Hulâsa, tek başına iş görüyordu. Nihayet, Yeni Osmanlılar'ın diğer erkânı ile arası bozulur ve Nâmık Kemal'le Ziya Bey'in, 25 Muharrem tarihli mektuplarıyla, kendisinden gazetenin altındaki resmî cemiyet mührünün çıka-

195 M.C. Kuntay, *a. e.*, s. 147, 148.

rılması istenir. *Muhbir*, Londra'da birkaç nüsha devam eder; matbaada ça şan bir Rumun matbaa âletlerini çalıp satması yüzünden kapanır.

Bundan sonra, Suavi'nin Paris'te *Ulûm* gazetesi etrafındaki çalışma başlar. 1870-1871 harbi üzerine gazetesini Lyon şehrine nakleder ve *Muva katen Ulûm Müşterilerine* adıyla çıkartır. Ayrıca da küçük ve müstakil tel lerle hayatını temine çalışır.

Cemiyetin reisi Mustafa Fâzıl Paşa'nın, Avrupa'ya gelen Sultan Aziz verdiği arzuhalle İstanbul'a dönmesi üzerine, arkadaşlarıyla hiçbir münas beti kalmaz. Suavi, bundan sonra Mustafa Fâzıl Paşa'yı maksada ihanetle ham edecek, hattâ Rus sefareti ile işbirliği yaptığını yazacak ve "Paşa Ye Osmanlılar'dan çıkarıldı" diyecek,[196] eski arkadaşlarından daima "Fâzıl Pa maaşlıları" diyerek bahsedecektir. Böylece, bütün âzâsı galiba kendisind ve bir iki arkadaşından ibaret bir cemiyetin nâmına neşriyatını yapar.[197] N mık Kemal'in ve Ziya Paşa'nın İstanbul'a dönüşlerini de aynı tarzda karşıla

Suavi'nin Avrupa'dan dönüşü daha sonra, Abdülhamid'in cülûsu s nesinde ve onun iradesiyledir. (Aradaki zaman içinde nasıl geçindiğini, ı yaptığını bilmiyoruz. Şurada buradaki neşriyatından başka geçim vasıta yok gibidir.)

Bu iradenin, Midhat Paşa'yı kasteden bir yazı üzerine olduğu tahm edilmektedir. Şurası var ki, Mâbeyn feriki Said Paşa, bu devrede Suavi' himaye etmiştir.

Yine, bu himaye ile, Abdülhamid'in haricî meselelere dair Avrupa ne riyatını tercüme etmek üzere sarayda kendi reisliği altında kurduğu Terc me Heyeti'ne de girer. Fakat, Nâmık Kemal'le Ziya Bey'in şiddetli itirazla üzerine toplantıda bulunamaz ve bilindiği gibi heyet o gün feshedilir.

Suavi'nin bu günlerden itibaren kısa bir saray adamı devresi vard Âdeta "müşâvir-i saltanat" rolü oynar ve saraya vakitli vakitsiz girip çıka dı. Ayrıca da kendisine Galatasaray Sultanîsi müdürlüğü verilmişti; bu v zifede kaldığı müddetçe, aslen İngiliz olan karısıyla mektepte yatıp kalk Azli üzerine Üsküdar'da Şemsipaşa'da Direkliyalı'ya taşınır.

Suavi'nin hayatının en karanlık zamanlarından biri de bu aylard Yalnız, sarayla arası iyi olmadığını, ne şahsî politikasındaki mağlûbiyeti ne de Ruslara karşı mağlûbiyetimizi Abdülhamid II'ye atfetmediğini, M rad V'e mensup birtakım zatlarla düşüp kalktığını, bir de Sâmi Paşa ai siyle olan münasebetinin devamını biliyoruz. Camilerdeki vaazları yüzü den efkâr-ı umumiyede bir nevi asabiyet uyandırdığı töhmetiyle, iki ark daşıyla beraber –Necib ve Şeyh Ahmed Efendiler– tevkifine Seraskerl

196 *Muvakkaten Ulûm Müşterilerine*, 22 Kânun-ı evvel 1870, s. 152 (bk. M.C. Kuntay, *a. e.*, s. 65).

197 Sâmi Paşazâde Necib Paşa'nın Paris sefaret kâtipliğinde iken kardeşi Abdülhalim Bey'e yazc mektupların birincisinden, Suavi'nin Necib Paşa'ya isterse para işlerinde yardım edebileceğ söylediğini öğreniyoruz. Sıkıntı çektiği sanılan Suavi'nin, bu devirde bu teklifi dikkate değ İkinci mektupta ise Suavi'nin "ehibbâsından" bir hoca efendiden ayda 100 frank mukabilin ders aldığını söyler. Bütün bunlar, onun Avrupa'da pek o kadar tek başına olmadığını göste fakat bizi hiçbir muayyen neticeye de götürmeyen delâletlerdir (bk. M.C. Kuntay, *a. e.*, s. 17-18

emriyle karar verilir, fakat Sadaret tarafından serbest bırakılmaları emredilince, tevkif edilen arkadaşları bırakılır, kendisi de artık takip edilmez. Suavi'nin bu esnada Çırağan Vak'ası'nı hazırladığı muhakkaktır. Nitekim vak'a, hemen akabinde olur.

Suavi, bu vak'a esnasında, Çırağan Sarayı'nda tahta çıkarmaya karar verdiği Murad V'in koluna girmiş, onu dışarıya doğru sürüklerken, harem sofasında Beşiktaş karakol kumandanı meşhur Hasan Paşa'nın* –o zaman ağa– kalınca bir sopa ile başına vurması üzerine ölür (20 Mayıs 1878).

Kısa hatlarıyla nakle çalıştığımız bu hayat, bilhassa kanlı âkıbeti ile Suavi'nin bazı fikirleri ve mizacı yüzünden, muhtelif tefsirlere yol açmıştır. *Tercümân-ı Şark* gazetesinin yukarıda bahsettiğimiz makalesi, Suavi'nin Avrupa'daki hayatına ispatı güç bir yığın suçu yükler; hattâ onu Fransız zabıtasında çalışmakla dahi itham eder. Nâmık Kemal ise, Çırağan Vak'ası'nın, Rus ordusunun İstanbul'a girişini kolaylaştırmak için yapıldığını, Rifat Bey'e üst üste gönderdiği iki mektupta[198] iddiaya kadar gider. Şifahî rivayetler ve hükümler arasında onun bir İngiliz ajanı olması ihtimali dahi vardır. Suavi'yi yalnız fikirlerinde tanıyanlar ise, hiçbir mukayese ve tenkit yapmadan, sadece muayyen bazı yazılarını bugünün zihniyetiyle mütalâa ve tefsir ederler ve bu fikirlerin ehemmiyetini bütün hayatına teşmil ederek onu bir şehit ve daima öyle kalmış bir idealci gösterirler. Sadece vak'aya bakanlar ise, Abdülhamid'in meşhur vehmini Çırağan Vak'ası ile arttırmış olmak mesuliyetini, ona biraz da haklı olarak yüklerler ki, gerek Midhat Paşa dâvâsı ve gerek bütün tecrübe görmüş devlet ricâlinin iş başından uzaklaştırılması gibi ağır neticelerde Çırağan Vak'ası'nın, –yahut daha iyisi Murad V'in saltanata iadesi için çalışmaların– bir payı olduğu inkâr edilemeyeceğine göre, haklıdırlar.

Biz, aşağıki sahifelerde son devirler tarihimizin, bu belki de hiçbir zaman tam çizgileriyle aydınlanmayacak, hayat ve hüviyeti üzerinde düşünce ve tereddütlerimizi tespite çalışacağız.

2. *Yetişmesi ve mizacı*

Fakat, bir daha tekrar edelim ki, bu mâbeyinci, damat, saray mensubu aile veya vezir çocuğu kafilesi arasında, yalnız o halktandı. Halkın dilini ve bilhassa halk mantığıyla konuşuyordu. Refahın, görgünün, arkasında bütün bir sistem ve zümrenin kendisini koruyacağına emin olmanın verdiği rahatlık Suavi'de yoktu. Hiçbir yere dayanmadan erişmeye mecburdu. Onun için, hareketleri daima mezbuhâne olmuştur. Suavi, tâbiyesi olmayan adamdır.

Buna, mutlak bir şekilde sanat hissinden mahrum olmayı da ilâve edebiliriz. Suavi kurudur. Eserlerinde Türkçe on mısraa tesadüf edilmez. Ken-

* Vak'a sırasında da bu rütbeye sahip 7-8 Hasan Paşa.

198 M.C. Kuntay, *a. e.*, s. 84-85.

disinin söylediği bir iki mısra da hakikaten zevksiz şeylerdir. Kalabalığa tek başına hitabettiği zaman belki daha rahat olurdu. Fakat yalı, konak sahibi, devlet düşkünü olsa bile muayyen bir hayat seviyesini bir zaman yaşamış, o tepelerden etrafa bakan, lâtifeci, velveleli, rahat insanların arasında kendini kaybediyordu.

Suavi'nin bu insanlara, camilerdeki cahil ve safdil dinleyicilerine kendisini kabul ettirdiği gibi kabul ettirmesinin, yahut tanımadığı okuyucusuna hitabettiği gibi rahat ve emniyetle hitabetmesinin imkânı yoktu. Ne birbiri arkasınca saydığı isimler onları şaşırtıyor, ne de kendi ilminden bahsedişi tesir ediyordu. Onlar, sadece sinirleriyle ve şüphesiz atavik* aksülamellerle konuşan karşı tenkidin, hicvin, aklın silâhlarını çıkartıyorlardı. Suavi'nin konuşmasını *Ulûm*'daki makaleleri gibi tasavvur edin, Mustafa Fâzıl Paşa'nın konağında, Mâbeyin'de, Galatasaray'da onun vaziyetini anlarsınız. Zaten dosttan ziyade müride ihtiyacı vardı. O seviyeye indiremedikleriyle alâkasını derhal kesiyor ve arkasından –sanki ifşâsından korktuğu mühim bir sırrını yakalamış gibi– düşman oluyordu. O, yalnız oldukça ve hareket hâlinde bulundukça mevcuttu.

Yetişmesi de garipti. *Herzégovine*[199] adlı eserinin başında kendisini okuyucularına, Osmanlı İmparatorluğu içinde seyahat etmiş, "dinleri, insanları, hayat şekillerini mütalâa ederek", yani hayata dikkat ederek, "hoca olmuş" bir din adamı diye takdim eder ki, az çok doğrudur. Fakat bu hoca klasik medrese tahsili görmemişti. Üstelik bir yığın çerçeveyi kırmıştı. Bir din âlimi olduğunu iddia ettiği halde şapka giyiyor, Hıristiyan bir kadınla beraber yaşıyordu.

Bütün bunlara, çok bariz bir yığın zaafını da ilâve edebiliriz. Suavi daima ön safta bulunmak isteyen adamdır. Hattâ ön safta bulunabilmek için müşterek cepheyi yıkabilir. Garip bir narsisizm'le** kendisine hayrandır. Övünmeyi daima sever, lüzum görürse yalandan da çekinmez. Hayatında daima bir şantaj tarafı vardır.

Suavi eseriyle değil, karakteriyle izah edilmesi lâzım gelen adamdır.

Âli Paşa ile sonuna kadar mücadele eder. Fakat *Hürriyet* gazetesini de unutmaz. Hattâ sonuna doğru İstanbul'u ihmal eder, Paris'i ve Londra'yı temizlemeye kalkar. Eski arkadaşlarının hükûmetle anlaşmamaları için âdeta jurnaller verir.

Mithat Cemal Kuntay'ın neşrettiği mektuplar Suavi'nin arkadaşlarını yenmek, hattâ rahatsız etmek için hangi vasıtalara müracaat ettiğini gösterir. Bu mizaç ayrılıkları, cesur hamleler ve huzursuzca dönüşler, onun hakkında daima çok büyük hükümler verilmesine sebep olmuştur. Bu hükümlere tamamıyla iştirak etmesek bile, Suavi'nin hayatının birçok meçhulleri bulunduğunu kabule mecbur olduğumuzu da itiraf edelim. Bilhassa, onun

* Atavique (Fr.): Soyaçekim.

199 *A propos de l'Herzégovine*, Paris 1875, s. I.

** Narcissisme (Fr.): Kendini aşırı beğenme.

1870-1876 seneleri arasındaki hayatı tamamıyla karanlıktır. Bu karanlıkta her türlü faraziye kurulabilir.

Yalnız, bu seneler içinde fikirlerinin çoğunun değiştiğini de söyleyelim. Herhalde Paris'e ilk gittiği seneki Suavi olarak İstanbul'a dönmez. Belki çektiği sıkıntı, belki söylediği gibi 1870 Muharebesi'nin üzerinde bıraktığı tesirler yüzünden Suavi dönüşünde aynı fikirlerin adamı değildir. Onu mütalâa edenlerin, meşrutiyet mücadelesinde hanedandaki hilâfet hakkının meşruiyetini bile reddeden Suavi ile, hükümdara kayıtsız şartsız teslim olmayı kabul eden Suavi'yi hep aynı adam telâkki etmeleri, yahut bu şaşırtıcı değişmenin üzerinde hiç durmadan, yalnız bir zamanlar söylediği bazı fikirler üzerinde kalmaları hakikaten gariptir.

Hakikatte Suavi zannedildiğinden fazla değişen bir adamdır. 1876'dan sonraki hareketleri büsbütün şaşırtıcıdır. 19 Eylül 1876'da *Vakit* gazetesinde neşrettiği meşhur makale ile[200] sadece hürriyet ve meşrutiyet fikirlerinden vazgeçtiğini söylemekle kalmaz. Ayrıca, yeni hükümdara –adını zikretmeksizin– böyle bir şeye kat'iyyen müsaade etmemesini âdeta açıkça telkin eder. Avrupa'da ne politika vardır, ne millet! Parlamentarizm, demokrasi, bunlar büyük dâvâları küçük menfaatlerin ve küçük insanların oyuncağı yapacaktır. Devlet, –hep aynı yazıyı hulâsa ediyoruz– politika ve istikrar (Suavi'nin sözlüğünde "sebat") ister. Avrupa'da bu istikrar yoktur. İstikrar Osmanlı İmparatorluğu'nda vardır. Bu fikirlere iyi dikkat edilir ve bilhassa baş tarafında İngiltere parlamento hayatının cilveleriyle alay etmeye çalışan satırlar üzerinde durulursa, Suavi'nin, 1871'den sonra canlanan Fransız Kraliyetçi Fırkası etrafındaki edebiyata kulaktan olsa bile yabancı olmadığı anlaşılır.

Padişah tarafından affına ve İstanbul'a gelmesi için müsaade edilmesine belli başlı âmil olduğu zannedilen bu mektubu, Sem u Tâ'at Cemiyeti'nin kuruluşundan bahseden[201] mektup tamamlar. Bu sefer, Suavi kendisine bir de Avrupalı imam bulmuştur. Filhakika, bütün tekliflerini, o sıralarda demokratik çalışmalarıyla yeni bir sistem kuran Fransız içtimaiyatçısı Le Play'in adı etrafında toplar. Le Play, Avrupa cemiyetlerinde mevcut buhranı, din, aile, muhit esasları etrafında ve büyük içtimaî, tarihî realiteleri göz önünde tutarak halle çalışan bir sistem kurmuştu. Suavi'nin teklifleriyle Fransız içtimaî mektebinin müessisinin fikirleri arasında elbette ki hiçbir münasebet yoktu. O, İngiliz sisteminin sırrını çözmüş, bilhassa oradan aldığı dersle ve bütün ömrünü dolduran çalışmasıyla, yaşayan içtimaî realiteleri gözeterek ve hayat şartlarını ıslah ederek, gittikçe tehdidini arttıran buhranı önlemeye çalışıyordu. Suavi, öteden beri bu cins yazılarında yaptığı gibi, bu sefer de Le Play'in etrafındaki edebiyattan aldığı birkaç frenkçe kelime ile işi muğlaklaştırır. Filhakika, "œuvre*, union**" gibi keli-

200 nr. 323.

201 *Vakit*, nr. 347, 17 Teşrin-i evvel 1876.

* İş, çalışma.

** Birlik, birleşme.

meler bu beyannâmede lüzumsuz yere sık sık geçer. Suavi'nin bu kadar dolambaçlı yollardan geçerek söylemek istediği şeyin mânâsı sadece eski fikirlerinden istiğfardı. Bu, mühim bir adam sıfatıyla –daima arkasında üç milyonluk bir kuvvet vardır– ve en müsait şartlarla dehâletin çaresiydi. Suavi'nin şahsı etrafında yaptığı bu şantajı, Londra'da yaralı askerlerimiz için açtırdığını söylediği "iâne defterleri" ve tek "bir Londra seyahati" ile Türkiye lehine İngiltere devletinin müzaheretini kazandığını ilân eden hazin mektubu tamamlar. Suavi üslûbunu hiç gizleyemez. Bütün ömrünce imzasız mektuplarla kendini methetmiştir. Bu mektuplar ve makaleler onun megaloman* ve *persécutée*** manyak mizacını iyice açığa koyar.

Şurasını da söyleyelim ki, gerek Abdülhamid, gerek Mâbeyin partisi –o zaman pek gözde olan Damat Mahmud Celâleddin Paşa ve Mâbeyin feriki Said Paşa– bu ilk günlerde Suavi'den istifade edilebileceğine kani idiler. Nitekim döner dönmez, padişah sarayda kurulmasını emrettiği edebî heyete Suavi'nin girmesini emreder ve Ziya Bey'le Nâmık Kemal'in müşterek itirazları üzerine içtima tatil edilir.

Bu içtimaın tatili yeni hükümdarın meşrutiyet taraftarlarıyla ilk karşılaşmasıdır. Biraz sonra Midhat Paşa'nın azil ve hudut dışı edilmesi gelir. Suavi'nin bu hususta yazdığı makalelerde iki noktanın üzerinde durmak gerekir. Bunlardan birincisi, teb'îd ve tebâüd kelimelerinin üzerine kurduğu te'vildir. Suavi kısaca, teb'îd yok, sadece bir vezirin azli ile zaten Türkiye'den uzaklaşmak isteyen bir adamın uzaklaşması var, diyordu. İkincisinde ise, Midhat Paşa'yı doğrudan doğruya, ileride döndüğü zaman Türkiye'nin politikasına hakikî şekilde hizmet edebilmek fırsatını elde etmesi için Le Play'in mektebine gönderiyordu. Bu gayretkeşlik de sonuna kadar Suavi'nin aleyhinde sayılacak bir şeydir. Fakat bu dikkatler bizi fikirlerinin bu dönemecinde, onu anlamaya çalışmaktan alıkoymamalıdır. Suavi daha 1870 Muharebesi'nden itibaren Fransız sistemine, Fransız hürriyetine düşmandır. O tarihte Fransa'da bile taraftar bulan Alman inkişafından kuvvetle müteessir olmuşa benzer. Alman sanayiinin gelişmesini, Alman ordusunun harp kabiliyetini metheder. Commune isyanı ise, onu büsbütün inzibatlı bir cemiyet fikrine götürür. Bu itibarla, yazıları dikkatle okunursa Suavi'nin bu devirde "muhafazakâr terakkîperver" bir siyasî akideye sahip olduğu görülür ki, bu da nihayet az çok sağlam bir siyasî duruştur. Yalnız, Suavi bu siyasî fikirlerini lâyıkıyla anlatmış değildir. Cümleleri birbiri üstüne yığılarak konuşan ve çok defa fikirlerini kendisinde bile kâfi derecede geliştiremediği anlaşılan Suavi, meseleleri daima birbirine karıştırır.

Saraya intisabıyla Galatasaray müdürlüğünden azli arasındaki zaman içinde, dikkat edilecek bir nokta da Suavi'nin matbuatla devamlı bir münasebeti muhafaza etmesidir. Suavi, kendisinin unutulmasına hiç de razı olmayan adamdı.

Mégalomane (Fr.): Büyüklük hastalığı.
Persécuter (Fr.): Birinin canını yakmak; zulmetmek.

Hattâ daha ileriye giderek seçimde kazanmamasının bile sarayın müdahalesiyle olduğunu söyleyebiliriz. Bilindiği gibi, parlamentarizm hakkında oldukça müphem konuşan Suavi Efendi, mebusluğa namzetliği konulduğunu işittiği zaman sevincinden ağladığını yazar.[202]

Meğer ki, bu namzetlik hikâyesi de kendi tarafından uydurulmuş olmasın.

O seneleri dolduran hadiseler içinde Suavi'nin kendi hakkında yazdığı ve yazdırdığı bu fıkralara, metihlere –hattâ Galatasaray'daki bir konferans dolayısıyla talebesine bile kendini methettirir– ne dereceye kadar dikkat edilmişti, bunu bilmiyoruz.

Fakat Abdülhamid II'nin, darbe-i hükûmetini hazırladığı ve hiç olmazsa kendisine en az engel olacak bir meclis kurmaya çalıştığı bir sırada bunların farkında olmaması kabil değildir.

Galatasaray müdürlüğünden azli hakkında şimdilik elimizde Abdurrahman Şeref'in *Tarih Musâhabeleri*'ndeki fıkrasından başka bir bilgi yoktur.[203] Bu fıkrada bilindiği gibi, Suavi'nin derbederliğinden, mektep tedrisatını altüst edişinden, aslen ecnebi olan karısıyla mektepte yatıp kalkmasının iyi görülmediğinden bahsedilir. Nihayet, son bağları Meclis-i Mebusan'da Mekteb-i Sultanî'ye dair verilen bir takrir çözer ve Suavi işsiz kalır.

Bu azilden ölümüne kadar olan devirde Suavi'nin hayatı hakkında yine pek az şey biliriz. Ta başlangıcında kendisini himaye eden Sâmi Paşa ailesinin evleri ona yine açıktır. Hattâ Çırağan Vak'ası'na iştirak eden Rumeli muhacirleri arasında, bu ailenin Çamlıca'daki köşklerinde oturanlar da vardır ve Suavi'nin vak'adan bir gece evvel bu köşke geldiği zaman bu muhacirlerle konuştuğu rivayet edilmektedir.

Çırağan Vak'ası, Suavi'nin hayatının bütün meçhullerinin toplandığı sondur. Fakat bunu münakaşa etmeden evvel Murad V'in saltanat hırsının öteden beri imparatorluğun kötü tâli'lerinden biri olduğunu hatırlatalım. Hal'inden sonra ise, memleket içinde ve dışında birçok politika ümitleri bu tâli'siz hükümdarın üzerinde toplanacaktır. Tahttan indirilmiş halifeyi tekrar tahta çıkarmak veya hiç olmazsa Avrupa'ya kaçırmak için üç ayrı teşebbüs yapıldığını İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın çalışmaları bize öğretti.[204] Bunlardan birincisi Abdülhamid'in cülûsundan iki buçuk ay sonra, yani 1876 senesi ikinci kânununun son yarısında; ikincisi, bizzat Çırağan Vak'ası diye tanıdığımız vak'a (21 Mayıs 1877*); üçüncüsü de Suavi vak'asından bir buçuk ay sonra, Valide Sultan'ın ve Murad V mensuplarının İstanbul'da Mason localarının yardımıyla yaptıkları ve sonradan, bahsettiğimiz etütle-

202 *Vakit*, nr. 630, 28 Temmuz 1877 (ayr. bk. M.C. Kuntay, *a. e.*, s. 97-98).

203 s. 287.

204 Bk. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Ali Suavi ve Çırağan Sarayı Vak'ası", *Belleten*, nr. 29, 1944, s. 71-118; "V. Murad'ı Tekrar Padişah Yapmak İsteyen K. Skaliyeri-Aziz Bey Komitesi" *Belleten*, nr. 30, 1944, s. 245-340; "V. Murad İle Oğlu Selâhaddin Efendi'yi Kaçırmak İçin Kadın Kıyafetinde Çırağan'a Girmek İsteyen Şahıslar", *Belleten*, nr. 32, 1944, s. 589-597.

20 Mayıs 1878.

rin müellifi tarafından Kleanti Skaliyeri* – Aziz Bey Komitesi adıyla adlandırılan teşebbüstür.

Suavi'nin teşebbüsü bunların içinde en mühim ve şaşırtıcısıdır. Yalnız, İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın tetkiklerinden sonra, bu hareketin büsbütün ümitsiz ve âdeta Suavi tarafından tek başına yapıldığına inanmak güçtür.

Bizce Suavi, efkâr-ı umumiyede, bilhassa harbin fecaati ve ağır mütareke şartlarıyla, daha ağır sulh mukaddimeleri yüzünden büyüyen Abdülhamid aleyhtarlığına ve Sultan Murad hakkında gittikçe artan sevgi ve acıma hissine inanarak tek başına ortaya çıkmış değildir. Arkasında kendisini destekleyen bir kuvvet bulunsa gerektir. Nitekim, bahsettiğimiz etütte açıklanan Taşkışla'daki askerin gecikmesi rivayeti, bilhassa Nuri Bey adında bir zâtın ifadesindeki ithamlar bunu açıkça göstermektedir.[205]

Bu kuvvet veya zümre ile Suavi'nin saraya hücum için topladığı kalabalık arasında tek vasıta kendisi olduğundan, vak'a esnasında ölümü ve karısı tarafından beklenen işaret gecikince, eldeki evrakın yakılması, işin gerçeğinin tahkikini imkânsız kılmıştır. Suavi'nin bu işe girişmesinin hakikî sâiki ise büsbütün karanlıktır. Bir noktaya tekrar işaret etmek isterim. O da, 1876-1877 senelerindeki Suavi'nin 1870-1871 senelerindeki Suavi olmadığıdır. O zamanlar kendisinde mizaç hususiyeti gibi görülen bazı haller bu son senelerde, belki de çektiği sefalet yüzünden artmıştı. Zaten, dönüşünden evvel başlamak üzere, son yazılarında bir çöküntü görünür. Bilhassa 93 Harbi esnasında yazdığı son makaleler ve orada Abdülhamid'e yaptığı tavsiyeler, her türlü akıl çerçevesinin dışında bir cezbenin eseri değilse, muhakkak ki zihnî bir çöküşün delilidir. Suavi'nin teklifleri, ümitleri, hattâ harp usulleri o kadar hayalîdir ki, bunları 93 Harbi'nin bu son safhası için yapılan ciddî tenkitlerle karıştırmak doğru olmaz. İlerdeki tetkiklerin bu hayatı ve hüviyeti daha iyi aydınlatacağını bir daha ümidedelim.

3. Fikirleri

Ali Suavi'nin hayatındaki bu macera çeşnisi, fikirlerinde de hâkimdir. Onun, cemiyetimizin hayatıyla ilgili birtakım meseleleri ortaya attığı, zamanla gelişecek bazı tohumları serptiği, yahut da hiç olmazsa bu meselelere tekrar dönüldüğü zaman, kendisinin bir yol açıcı gibi hatırlandığı inkâr edilemeyecek bir gerçektir. Fakat bu fikirlerin gerek doğuşunda, gerek gelişmelerinde tesadüften gelme ve aceleci taraflar, noksanlar daima üstündür. Kaldı ki, Yeni Osmanlılık dâvâsından olduğu gibi, bu fikirlerden de, bilhassa siyasî fikirlerinden, yukarıda gördüğümüz gibi sonunda açıkça vazgeçmiştir.

* Cléanthi-Scalieri.

205 "Ali Suavi ve Çırağan Sarayı Vak'ası", *Belleten*, nr. 29, 1944, s. 98.

Bir bakıma göre Suavi'nin fikirleri, bilhassa tek başına alındıkları takdirde, laisizmden* milliyetçiliğe kadar imparatorluğun ve millî hayatın belli başlı bütün müessese, inanç ve değerleri üzerinde en geniş ve kökten değiştirici düşünce tecrübesidir.

Suavi, kısa parıltı anları olan ve bazı esaslı noktaları bulup bizde ilk defa yayan adamdır. Fakat bu fikirlerin hepsi için, "bunlar onundur!" demek de kabildir. Hele onları kendi geliştirme tarzından ayırarak, birtakım nas veya formüllere indirerek tekrarlamak hükümlerimizi şaşırtır. Suavi hakkında tam fikir vermek için, kımıldattığı fikirlerin, önce Yeni Osmanlılar'ın arasında, sonra da alelumum İslâm fikriyatında araştırılıp tetkik edilmesi lâzım gelir.

Rejim meselesinde, İngiliz parlamentarizmine benzeyen bir meşrutiyet arzusunun bütün Yeni Osmanlılar'da mevcut olduğunu, Nâmık Kemal'in, Ziya Paşa'nın, Lordlar Kamarası'na benzeyen bir âyan meclisi bile tasavvur ettiklerini, cumhuriyet idaresinin en iyi idare şekli olmasına rağmen, imparatorluğun karışık millet unsurlarından müteşekkil vaziyeti dolayısıyla hanedanın lüzumunu kabul ettiklerini, hattâ Yeni Osmanlılar'ın mücadeleye giriştikleri devlet ricâlinin –hiç olmazsa bir kısmının– meşrutiyet hakkında başka türlü düşünmediklerini biliyoruz.

Diğer taraftan Şinasi'den beri yeni bir hukuk telâkkisinin ve hattâ bir hukuk sisteminin kurulmasına çalışıldığını da gördük. Şinasi, *Tasvîr*'deki "Hukuk-ı Nâs" tefrikası ile işe başlar, Nâmık Kemal "Hikmetü'l-hukuk" projesi ile hayatını bitirir. Aradaki zaman içinde Yeni Osmanlılar'dan bir çoğu, atılan kıymetlerin yerine yenilerini getirmek gayretini güderler. Nâmık Kemal'in, gençliğinde Montesquieu tercümesine teşebbüsü de bu arzudandı.

Din ile devlet işlerini ayırmak fikri ise, bilhassa Avrupa ile münasebet şekillerinin dışardan bize cebredildiği bu devirde ön safta bir mesele gibi alındığını, Kanun-ı Medenî'nin tercümesine teşebbüs edilmesinde, hattâ *Mecelle* tedvininde bunun sebep olduğunu unutmamalıdır. Mustafa Fâzıl Paşa'nın Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ne beyannâme vazifesini gören mektubunda ise, bu fikir gayet sarih şekilde ortaya atılır.

Doğrusu istenirse, Suavi Efendi'nin fikirlerinin çoğu hayatımızda öteden beri rol oynayan fikirlerdi, diyebiliriz.

Bununla beraber onun rejim ve hilâfet meselelerinde eski arkadaşlarından daha sarih ve tarihî görüşe daha uygun bir vaziyet aldığı inkâr edilemez.

Rejim meselesi ve Hilâfet müessesesi

Ona göre hilâfet, yaşayan şekliyle şer'î bir esasa dayanmayan bir müessesedir (İslâm'da halifelik, başlangıcından beri münakaşa edilmiş bir müessese olduğuna göre, bu fikirde Suavi'ye düşen hisse, o zamanda ve bizim

Laïcisme (Fr.): Din ile devlet işlerinin birbirine karıştırılmaması.

aramızda bunu söyleyebilmesidir). Suavi'ye göre, Peygamber halifelik diye bir müessese kurmamıştır; sadece kendisine Ebû Bekir'i halife, yani halef tayin etmiştir. Bu itibarla Ebû Bekir'den sonra gelenler, bir evvelkinin şahsen tayin ettikleri, yahut örfle, hanedan kanunlarıyla, bu hak kendilerine verilen halefleridir.

Suavi, bu fikri ileri sürerken Hıristiyanlıktaki papalık makamı gibi bir ruhanî makamın İslâm camiasında mevcut olmadığını da söyler. Fakat Suavi fikirlerini kâfi derecede geliştiremez. Gerek Papalık, gerek Halifelik müesseselerinin zaman içinde gelişme tarzlarını anlatmadığı gibi, belki de sünnî inancı yüzünden İslâm dünyasının diğer mezhepleri arasında bu müesseseye nasıl bakıldığından da bahsetmez. Bu yüzden iddiası boşlukta kalır.

Fakat, onun hilâfeti esassız addetmesi sadece bu müesseseye tevcih edilmiş bir hareket değildir. O, bu esastan yürüyerek devlet işleriyle din işlerinin birbirine karıştırılmamasını isteyecektir. Burada da Suavi mutlak surette ihtilâlcidir. Bu itibarla Abdurrahman Âdil Bey'in[206] türlü tefsirlere yol açan "Ali Suavi şekl-i hükûmet şer'î değildir, nazariyesini ilk meydana koymuş ve onu bir münazara-i İslâmiye ile ispat etmiştir" hükmü gayet doğrudur.

Şunu da söyleyelim ki laiklik prensibini bizde ilk ortaya atan Suavi değildir. "Milletlerin hukukunu tahdit ve tayin eden din ve mezhep değildir. Ve din hakâyık-ı ezeliye makamında durup kalmazsa, yani umûr-ı dünyevîyeye müdahale ederse, cümleyi itlâf eder ve kendisi de itlâf olur" cümlesi Mustafa Fâzıl Paşa'nın Abdülaziz'e hitaben yazdığı mektubun en mühim tarafıdır. Suavi'nin teklifi ise, laik denebilecek bir hükûmet şeklinin, hayata her yerde ve her mezhepte el koymuş olan İslâmlık vasıtasıyla ve onun esaslarına dayanarak müdafaasıdır. Yeni Osmanlılar –Mustafa Fâzıl Paşa'ya rağmen– fıkhın ve esâsat-ı İslâmiyenin tatbiki ile modern bir devlet sistemine erişilebileceği fikrinde ısrar ederlerken o, fıkhın açıktan açığa aleyhinde yürür. Ulemamız tarafından dahi doğru dürüst bilinmeyen bir dilde yazılmış birtakım naslardan ahkâm çıkararak hayatı idare etmek, ona göre mânâsızdır.

Suavi müçtehid

Vâkıa Suavi, laikliğinde İslâmiyetin dışında değildir. Hattâ iddia edeceğiz ki, onun bu makalelerle asıl özendiği rol bir nevi müçtehid rolüdür. O, İslâmın esasına dönmek suretiyle devleti tanzim etmek istiyordu. Onun için, "halkın hâkimiyeti, hakkın hâkimiyeti" idi. Hattâ bu hususta etüdü "El-hâkimü hüvallah" serlevhasını taşır. Kısaca bu sistemi anlatalım:

Hukuk, kaynağı itibarıyla ilâhîdir. Tecelli yeri ise cemiyettir (Burada Suavi, pek haklı olarak İslâmın daima bir cumhuriyet telâkki edilmesine,

206 *Hâdisât-ı Hukukiye ve Tarihiye Mecmuası*, 1341, s. 164.

kurulmuş hanedanlarda bile bi'atı zarurî kılan "intihabla imâmet" an'anesine dayanır). Cemiyet bu hakkı ya bir ferde, ya bir kalabalığa veya daha iyisi bir zümreye, yahut da kendisine saklar. Böylece oligarşi, monarşi veya cumhuriyet idare şekilleri doğar. Fakat her şeklinde "imâmet", cemiyetin zımnî veya sarih tasdikiyle olur. Bu tasdik bir kere elde edilince "imâmet", hilâfettir ve imam –bu sefer Peygamberin vekilliğinden de üstün– Allah'ın gölgesidir, adalet-i ilâhiyenin şahıslanmış şeklidir. Fakat bu imâmet, kendisinde tabiî şekilde mevcut haklar ne kadar kesin olursa olsun, aslına nazaran bir "emanettir" Binaenaleyh aslına, sudûr ettiği yere lâyık olmalıdır. İmam adaletten ayrılamaz, cemaatin menfaatını ihlâl edemez, onu bozamaz; bozduğu takdirde –burada Suavi muhtelif İslâm hukuk anlayışları arasmdaki görüş ayrılıklarına pek ehemmiyet vermez– üzerindeki imâmet vasfı kendiliğinden düşer. (Tıpkı âdil olmayan, cemiyet menfaatini düşünmeyen, aklı yerinde olmayan halife ve padişahların hal'i gibi.)

Görülüyor ki buraya kadar, Suavi öteden beri imparatorlukta devam eden İslâmî an'aneden pek ayrılmış değildir. Zaten İmam Ali, Mâverdî ve diğer fakihler, Abbasoğulları'nın halifeliklerini daha az ağır şartlarla kabul etmemişlerdi.[207]

Suavi'nin fikirlerinin ikinci kısmı şöyle hulâsa edilebilir: Hukuk, kaynağı itibarıyla ilâhîdir, dedik. Şu halde şârî-i hakikî Allah'tır ve bunu mucize sahibi peygamber vasıtasıyla yapar. "Kavânin-i hakîkiye" oradan gelir. Fakat idare ve siyaset, akla ve tecrübeye aittir. Onu akıl ve tecrübe muhite, şartlara –hattâ bu arada "coğrafya" kelimesi de geçer– göre tanzim eder. Bunu bir kişi mi, cemaat mı yapabilir? İslâm aslında bir cumhur olduğuna göre, en iyi idare şekli cumhuriyettir. Fakat memleketin vaziyeti icabı, onu orta bir idare şekline, *constitution* dediği meşrutiyeti kabule götürür.

Burada dikkat edilecek nokta, Suavi'nin bütün fikir geliştirmelerinde çok yerli veya İslâmî kalmasıdır. Hattâ fıkıh ahkâmına göre değil, coğrafyaya, iktisadî şartlara göre memleketin idaresini istediği zaman bile İslâm fikriyatının çerçevesi içindedir. Hiç olmazsa Hanefî fıkhında bu vardır.

Bütün bunları göz önünde tutacak olursak, Suavi için İslâm âleminin son müçtehidlerinden biridir, yahut böyle olmak istiyordu hükmünü vermemiz hiç de hatalı olmaz. Fakat Suavi burada da kalmaz. O, kavmiyetlerin (yani İslâm içinde milliyetlerin) realitesini kabul eder. Onun için hutbenin her milletin kendi dilinde söylenmesini ister. Hattâ *Kur'an* bile tercüme edilebilir ve edilmelidir de. Yalnız namaz Arapça olmalıdır. Çünkü Arapça, Arapların dili değildir. İslâmın dilidir. Onu, dinî işlerde kullanmakla İslâm birliğini muhafaza etmiş oluruz. Suavi'nin bu fikirleri daha sonra Cemâleddin-i Efganî tarafından geliştirilecek, oradan da ilk Türkçülere geçecektir.

207 Suavi'nin fikirlerinin tam, fakat tenkitsiz etüdü için benim de çok faydalandığım eser, Neşet Halil Atay'ın "Ali Suavi Kendine Göre" adlı etüdüdür (*İstanbul*, nr. III/25-33, 1944-1945).

Doğrusu budur ki, başta, fıkıhtan ahkâm çıkarılmasına itirazla bir nevi laisizmi kabul edişi gelmek üzere bu düşüncelerinde ve bilhassa o zamanda ve bizim aramızda bunları söylemesi ile Suavi zannedildiğinden daha büyük bir inkılâpçıdır.

Suavi ve Türk tarihi

Getirdiği ikinci ana fikir Türk tarihi etrafındaki düşünceleridir.

Suavi'nin sağlam bir tarih bilgisi olmadığı aşikârdır. Bununla beraber millî tarih bakımından bir yol açıcı olmuştur. Türkçülük hareketinin hiç olmazsa bir tarafı onundur.

Daha Avrupa'ya kaçmadan evvel yazdığını söylediği *Taharriyât-ı Suavi alâ tarih-i Türk* adlı eseriyle, şark ve garp kültürlerinin mukayesesini yaptığı *Saydü'l-mefkud* adlı iki ciltlik kitabının elde bulunmamalarına, –gerçekten yazılmışlarsa tabiî, çünkü Suavi'de övünme esastır– fazla üzülmeye lüzum yoktur. Çünkü *Ulûm* gazetesindeki makaleleri bize fikirlerini açıkça verir.

Bu gazetenin ilk sayısında çıkan "Türk" adlı makalesinde muharririmiz, millî tarihin birliğini görür. Ve sonra da, bu tarihin sade bir zafer ve istilâlar zincirinden ibaret olmadığını göstermeye çalışır.

"Avrupada *race* meselesi var. Yani bir kavmin kabiliyet ve isti'dâdına hükm etmek için mensub olduğu şubeye nazar eylemek itikadı var."

"Bu ehl-i nazardan bazı meşâhir, Türkleri mesâî-i zihniyeden ârî, yalnız bir kaba kahraman gibi mütâlea ediyorlar. Ben bu mütâleanın yanlış olduğunu göstermek isterim."

Suavi'nin "Türk" makalesi bundan sonra şu cümlelerle devam eder:

"Evvel emirde Türk'ü icmâlen tarif edelim. Türk, fi'l-asıl Mâveraü'n-nehir'de Çin şimaline doğru sâkin olan Yâfes'tendir. Türk ve Tatar zaten bir familyadan olduğu muhakkaktır. [Bunlar ve] Slav ve Avar ve [Bulgar ve] Cad ve Finova hep İskit'te dahildir. Herodot (Kitab 4-5) da İskitlerin her kavminden daha yeni olduklarını, yine kendilerinden nakl ederse de Latin müverrihi Justien (Kitab 2, fasıl 1), İskitler kendilerinin Mısırlılardan [Mısrîlerden] daha eski olduklarını iddia ediyorlar, der."

Suavi'nin bu fikirlerinin nereden geldiğini Profesör Fuad Köprülü bir etüdünde göstermiştir:

"Muâsırları tarafından lehinde ve aleyhinde pek mütezad mütalâalar yürütülen ve son zamanlarda bazıları tarafından –şüphesiz mübalâğalı olarak– 'büyük bir âlim' addedilmek istenen Ali Suavi de, bilhassa *Ulûm* gazetesinde, Türklerin eski bir medeniyete mâlik olduklarını ve İslâm ulûmunun terakki ve inkişafına hizmet ettiklerini ileri sürmek suretiyle, millî şuura bîgâne olmadığını göstermişti. Bilhassa Avrupa'da yaşadığı sırada, garp müsteşriklerinin eserlerinden biraz istifade ederek –mehaz tasrih etmeksizin– onları âdeta kendi tetkikatının neticeleri gibi göstermek isteyen Ali Suavi'nin öyle büyük bir âlim ve mütefekkir değil, alelâde bir mütercim ve

muktatıf olduğu, mevcut eserlerinden pek kolay anlaşılır. (...) Suavi bilhassa Lumley Davids adlı bir İngilizin –validesi tarafından– Fransızcaya tercüme edilen *Kitâbü'l-ilmi'n-nâfi* adlı Türk gramerinde eski Türk tarih ve medeniyetine dair verilen malûmattan istifade eylemişti; halbuki bu eser de, ikinci elden yazılmış, çok alelâde bir iktitaf mahsulünden başka bir şey değildi. Her halde, ilmî mahiyeti ne olursa olsun, Suavi'nin bu hususiaki yazıları da, Vefik Paşa'nın ve Süleyman Paşa'nın eserleri gibi, kendilerini takip eden nesil üzerinde kuvvetle müessir olmuştur: 1908 inkılâbından evvel, Türkçülüğün filoloji ve tarih tetkikatı şeklinde tecelli eden devresinde, Şemseddin Sâmi Bey ve Veled Çelebi Ahmed Vefik Paşa'yı, Necib Âsım Bey Süleyman Paşa'yı, Bursalı Tahir Bey de Ali Suavi'yi takip etmişlerdir."[208]

Bizim bu hükümlere ilâve edebileceğimiz şey, Suavi'nin esas kaynak olarak aldığı eseri bazı yerlerde kendi fikrine göre değiştirmek suretiyle âdeta adım adım takip ettiğini kaydetmekten ibarettir. Filhakika yalnız bir noktada, Avrupalıların Türkler hakkındaki görüşlerine daima peşin hükümlerin karıştığı noktasında onu işhad ederken adını söyler. Medeniyetin Orta-Asya'dan çıkıp yayıldığını *Platon'un Atlantid'i Hakkında Mektuplar* adlı eserinde iddia eden Mr. Bailly'nin fikirlerini Lumley Davids'in uydurma şeyler diye reddetmesine mukabil, Suavi "İngiliz uleması beyninde allâme vasfını kazanmış mister Bailly, Eflâtun üzerine tâlikatında der ki: Dünyaya ulûm ve sanayi ve medeniyet ve tezehhüb veren kavim Türklerdir. Bailly, belki kesret-i mütalâasiyle bu dâvâyı ispata muktedir bulunuyor" diyerek hem kaynağının Bailly'nin fikirlerini hulâsa ediş şeklini değiştirir, hem de bu mevzua girmekten sakınır.

Bunun aşağısındaki "Ancak biz Türklerin terbiye-i hayvanat ve hafr-ı enhâr ve maâdin ve tarih ve kitabet gibi şeyleri dünyaya neşreden birinci akvamdan olduklarını suhûletle ispat edebiliriz" cümlesi ise Lumley Davids'de: "Bailly'in bu kitabında kurduğu sistem bütünlüğüyle kabulü güç olsa bile, Tataristan halkının bilgi yolundaki ilerleyişlerini gösteren kesin delillerin mevcut olduğunu itirafa mecburuz. Onlar on iki hayvan takvimini icadetmişlerdi. Topraktan maden çıkarmağı ve onu işlemeği biliyorlardı. Bugün bile harâbeleriyle âlimlerin dikkatini çeken âbideler yapmışlardı, kendilerine mahsus elifbayı icad etmemişlerse bile aralarında kullanıyorlardı"[209] şeklindedir.

Bunun gibi, Uygur harfleri hakkındaki izahat, Türk tarihinin kronolojik kaynakları, hattâ bazı Çin karakteriyle tespit edilmiş isimler bu mukaddimede az çok farklarla vardır.

Fakat Suavi, Lumley Davids'in sadece Türk tarihi üzerindeki fikirlerinden ve Uygur yazısı hakkında verdiği izahattan istifade etmez. Türk ve Müslüman harsının ve bilhassa Osmanlı kültürünün ehemmiyetini anlatır-

208 *Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri*, İstanbul 1928, s. 45-46.

209 Arthur Lumley Davids, *Kitâbü'l-ilmi'n-nâfi fi tahsîl-i sarf u nahv-i Türkî, Grammaire Turke*, London 1836, s. V.

ken de Suavi, bu muharriri az çok yakından takip eder. Daha doğrusu, Suavi bu mukaddimeden sadece birtakım ilâveler, atlamalar ve dâvâsı lehinde tefsirlerle ayrılır. Türk lisanının güzelliği hakkında söylediklerinin çoğu bile mehazının aynıdır. Yalnız sade Türkçe meselesinde yaptığı teklifler kendisinindir.

Gariptir ki, Suavi birkaç sene sonra yazacağı *Herzégovine* adlı eserinde, kendisini Osmanlı-İslâm olarak Avrupa efkâr-ı umumiyesine takdim edecektir.

Böylece, Suavi'nin İslâm medeniyeti içinde Türklerin gösterdikleri zihnî faaliyetin muhasebesinde bile umumî çizgileriyle bu kitabın tesiri vardır. Yalnız, Suavi bu muharririn zaten eksik olan çalışmasına, metotsuz ve çok defa ilmî tenkide tahammül edemeyecek ilâveler de yapar.

Meselâ, Türklerin İslâm felsefesine yaptıkları hizmetlerden bahsederken "Şimdi Avrupa'yı sarsan Hegel ve Schelling felsefeleri bundan beş altı asır evvel Türkler tarafından düşünülmüş, bi't-tetkik red ve hedmedilmiştir" gibi garip cümlelere, "Horasan felsefe mektebi" cinsinden sarih olmayan izahata tesadüf edilir. "Shakespeare İngiltere'de asırlar içinde bir tane yetişmiştir. Türklükte bir asırda birkaç Shakespeare bulunur" kabilinden hükümler, tercümeihalleri tezkire-i şuarâlarda yazılı şairlerin çokluğunun bir üstün edebiyat ve sanat hücceti gibi ortaya atılması, başta tabiî ve riyazî ilimler bulunmak üzere garba karşı mutlak bir üstünlük iddiası Suavi'nin eserini tam bir demagoji hâline getirir.

Nitekim, daha o devirde Kânî Paşazâde Rifat Bey, Suavi'nin *Ulûm* gazetesinde ileride tab'edeceği etütlerin biri Çinceye, öbürü Fenikyacaya ait olacağını söyleyerek alay ediyordu. Nâmık Kemal'in ona şarlatanlık isnadı da, bu cinsten ciddî tetkik mahsulü olmayan fikir ve iddialardan geliyordu.

Suavi'yi bazılarına göre Gobineau'nun fikirlerinin taraftarı yapan baştaki cümle bile, bu mukaddimedeki bir cümlenin değişmiş şeklidir.[210]

Bununla, Suavi'nin Gobineau'yu behemehâl tanımadığını iddia etmiyorum. Sadece, bu akideye inanmış bir adam gibi görünmediğini söylemek istiyorum. Zaten "race" kelimesi Gobineau ile doğmuş bir kelime değildir. Öteden beri tarih edebiyatının belli başlı müphem izah vasıtalarındandı. Kaldı ki, Suavi bu yazısında sıkı bir şekilde Türkler üstünde durmaz; dâvâ bir müddet sonra İslâm medeniyetinin dâvâsı olur.

Suavi'nin her ne şekilde olursa olsun Türk tarihinin birliğini görmüş adam olduğu hakkını teslim etmek lâzımdır. Fakat, devrine kendisini "mecmua-i ulûm" olarak tanıtan bu acayip adamın tarihte bir doktrin sahibi olduğunu iddia etmek, hattâ herhangi bir bilgi şubesinde tam bir derinleşmeye eriştiğini kabul etmek imkânsızdır.

210 Arthur Lumley Davids, *a. e.*, s. II.

Suavi'nin dil üzerindeki fikirleri daha şahsî ve temkinlidir. Filhakika bu meseleyi zamanı için oldukça ileri bir tarzda ele alır. Hiç olmazsa Arap ve Fars gramerinin Türkçe içinde kullanılmasına ilk itiraz ondan gelir. Türkçenin her dil gibi, yabancı kaynaklardan zenginleşmesini gayet tabiî bulur, buna mukabil, dilimizin güzel bir âhengi bulunduğuna ve sade kısa cümlelerle yazıldığı takdirde çok güzel neticeler alınacağına inanır. Suavi, sade Türkçe hakkındaki fikirlerinde çok esaslı bir noktada muâsırlarından ayrılır. Ona göre "Türkçe"ye, "Osmanlıca" demek yanlıştır, "Osmanlı" kelimesi son zamanlarda bulunmuş bir "politika" tabiridir. Suavi, bu iddiasını birkaç eserinde tekrarlar.[211]

Suavi'nin eseri dağınıktır. Zaten kültürü ve yetişme tarzı da daha iyisine müsait değildi. İslâm kitabiyatını bilmekle beraber, Suavi garbın epeyce yabancısıydı. Buna mukabil, Suavi ansiklopedileri karıştırıyor, *Journal Asiatique*'i takip ediyor, şarka ait neşriyattan hiç olmazsa haberdar oluyordu. Orta Asya tarihinin garp ilminin adesesine girdiği ve Türkolojinin yavaş yavaş kurulduğu bu senelerde bu dikkat tabiî idi. Onun eseriyle, Vefik Paşa'nın *Şecere-i Türkî* tercümesinden sonra Türk tarihi üzerinde daha geniş bir görüş memlekete girdi.

Suavi bu dikkati, aynı eksiklikler, acele terkip merakı ve sahife üzerinde kalan iddialarla Hersek ve Karadağ isyanları ve Panslavizm ile Şark meselesi, yani günün büyük politika işleri üstünde de göstermiştir.

Herzégovine ve *Monténégro*[212] adlı kitaplarının Fransızca yazılması ve Avrupa halkına hitabetmiş olması, onun tek başına açmaya çalıştığı büyük kapılardan biridir. Bu iki eserin, Türkçe makalelerinden daha üstün bir mantıkî silsile göstermesi bize bir yardımcı arkadaş fikrini verse bile, bu, teşebbüsünün ehemmiyetini azaltmaz.

Suavi'nin eseri, 1864-1876 yılları arasında memlekette mevcut kaynaşmanın en dikkate değer vesikalarından biridir. Ortaya koyduğu dâvâlarda ne dereceye kadar doğrudan doğruya bir tesir yapmıştır, bunu bilmiyoruz. Fakat, bazıları eksik iktibaslar şeklinde olsa dahi bu dâvâların üzerinde durmuş olması, onun birtakım suallere uyanmış olduğunu gösterir.

211 "Lisan ve Hatt-ı Türkî", *Ulûm*, nr. 3, 1286, s. 120.
212 *III^me a propos de l'Herzégovine, Monténégro*, Paris 1876.

ŞİNASİ'DEN SONRA

Nevilerin Gelişmesi
1851-1885 yılları arası

1851 yılı ile 1885 yılları arasında Türk dili ve Türk edebiyatı, gerek dış manzarasıyla, gerek bünye itibarıyla durmadan değişir, yeni unsur ve münasebetlerle zenginleşir. Bu, on, on iki yıl arayla düşüncenin ilerlediği, insanın gömlek değiştirdiği bir devirdir.

1861'e kadar olan zamanı, *Takvîm* ve *Cerîde-i Havâdis*'in, ilk açılan mektelerin, Encümen-i Dâniş'in etrafındaki çalışmalarla, diğer devlet tesislerinin ve ilk tercümelerin idare ettiğini gördük. Bu sadece, yönelme devri idi. Nitekim daha derine giden işaret ve örnekler âdeta fark edilmez. Şinasi'nin *Tercüme-i Manzûme*'sinin o kadar akissiz kalması bu yüzdendir.

I
Gazete ve gazete okuyucusu

İkinci devre, *Tercümân-ı Ahvâl*'in çıktığı 1861* ile *Vatan yahut Silistre*'nin oynandığı 1873 yılı arasındadır. Bu devirde gazete hemen hemen tek başına yeniliği idare eder. Birkaç senenin içinde ve birkaç el değiştirmede (daha ziyade Şinasi ile Nâmık Kemal arasında) ufak tefek hadiseleri naklet-mek suretiyle dünya ile bir münasebet kuran, bazı faydalı bilgiler veren, okumayı zaman geçirme şekillerinden biri yapan bir vâsıta olmaktan çıkar. Hakikî mânâsında kürsü olur. Fikir, onun sayesinde yavaş yavaş yapıcı bir unsur olarak hayata girer. O zamana kadar yukarıdan gelen *imperatif*lerle idare edilen cemiyetimiz, onun sayesinde hayatın hakikî çehresi olan –veya zannedilen, çünkü yanlış konmuş da olabilirler– meselelerle karşılaşır. Vatan, millet, insanlık, hürriyet, hak, adalet gibi mefhumların etrafında hakikî bir iman teşekkül eder. Memlekette hatırı sayılacak bir efkâr-ı umumiye vücuda gelir.

1860.

Hiçbir yerde gazete bizdeki role benzer bir rol oynamamıştır. Başka yerlerde o, düşüncenin daha geniş surette topluma yayılması için seçtiği hareket sahalarından biridir. Arkasında bütün cemiyet müesseseleri ve devam hâlinde olan, hayatla daima münasebetdar bir düşünce dünyası vardır.

Bizde ise bütün işaretler oradan gelir. Kalabalık onun etrafında kurulur. Okumayı o yayar. Mekteplerin uzak bir gelecek için hazırladığı ocağı o tutuşturur.

Dikkat edilecek bir nokta da, bu devrede Şinasi'nin kitapları ile Münif Paşa'nın *Muhâverât-ı Hikemiye*'sinden başka yeniye yol açmak suretiyle tesir edici kitap bulunmamasıdır. *Cevdet Paşa Tarihi*, ancak başlandığı devrin görüşüne şahadet eder ve henüz tamamlanmaktan çok uzaktır. Encümen-i Dâniş'in hazırlattığı kitapların çoğu basılmamıştır.

Zaten Şinasi ile Münif Paşa'dan itibaren gazete bu devrede tefrikalarla kitabı da içine almış gibidir. Birkaç büyük politika adamının –ve belki de bazı müderrislerin– dışında bu devrede şöhret kazananların hemen hepsi gazetecidir. Küçük Said Paşa, Münif Paşa gibi politika adamları gazetecilikle işe başlarlar. Şinasi, Ziya Paşa, Nâmık Kemal, Suavi, Ebüzziya Tevfik, Ahmed Midhat Efendi, hepsi gazetecidir. 1873'ten sonraki senelerde şiir âlemini iki kutup gibi paylaşan Recâizâde ile Muallim Nâci gazetede yetişirler. Ancak Hâmid ve onun nesliyledir ki gazete yetiştirici olmaktan çıkar. Hâmid'in dil ve kelime meselelerindeki inzibatsızlığının belki de hakikî sebebi, gazetenin nizamından geçmemiş olmasıdır. Yukarıda Şinasi bahsinde gazetenin etrafında bir nevi dil inzibatının kurulduğunu gördük. Halka hitabı düşünenler, zarurî olarak en emin yolu arıyorlardı. Servet-i Fünun şiirinin ve nesrinin fazla yüklü lehçesinde bile bu terbiyenin yokluğu bir sebep gibi düşünülebilir.

Gazeteci dili

Said Paşa, Türkçenin bu devirde geçirdiği macerayı anlattığı esere *Gazeteci Lisanı* adını verir. Bu buluşun altında çok şümullü bir dikkat vardır. Burada da Şinasi'yi görürüz. Selim III ve Mahmud II'den sonra *Tercümân-ı Ahvâl*'in beyannâmesi ile dil meselesini ortaya atan odur. Padişahla gazeteci şair hedefte birleşirler: Halka hitap. Filhakika yeni Türkçe, gazetenin etrafında kendini bulur. Dil o zamana kadar görülmemiş bir sarahatin terbiyesini alır ve adım adım genişleyen bir dünya görüşü ile beraber kendi de genişler. Her kımıldanış yeni bir dara atar ve yavaş yavaş gayesi insanın ifadesi olan bir nesir teşekkül eder. Hakikat şudur ki, Mahmud II devrinden beri az çok ehemmiyet verilen ilk tahsili gazete tamamlar. Kitleye okuma zevkini o aşılar. Gordlevski, *Tasvîr*'in bazı nüshalarının 20.000 sattığını söyler. Bu rakam hakikî bir miting kalabalığıdır. Aynı kaynak, "Mebhûsetün anhâ" münakaşasında bu rakamın 24.000'e çıktığını söyler. Bu mücadele gazetede, halkın gözü önünde olur ve aşağı yukarı galibi halk tayin eder. Bu demektir ki, o zamana kadar muayyen ve kapalı bir zümrenin imtiyazı olan fikir ve edebiyat umumun malı olmuştur.

Gazete ve nesir nevileri

Filhakika gazete yalnız bir efkâr-ı umumiye ve umuma mahsus yazı dili vücuda getirmekle kalmaz, ayrıca yeni nevilerin girmesine ve yayılmasına yardım ederek yeni edebiyatın kurulmasını sağlar. Dilimizde tiyatro, tercüme ve telif ilk numunelerini gazete vasıtasıyla verir. Roman nev'inin ilk numunelerini o tanıtır. Bu karşılaşmalar hakikî ihtilâllerdir. Bunların yanı başında makale, tenkit ve deneme gibi az çok gazetenin bünyesine dahil neviler girer. Makale ile politika ve hayat meseleleri, tenkit ve deneme ile edebiyat ve fikir meseleleri günün hadisesi olmaya başlar. Böylece toplumun düşünce sahası genişler.

Gazete ve şiir

Gazetenin aksiyonu burada kalmaz, daha ileriye gider, divanı bile parçalar, Şinasi'den itibaren münferit şiirler sıcağı sıcağına gazetede neşre başlanır. Bu suretle şiirin tesir sahası değiştiği için kendisi de değişir. Filhakika o zamana kadar şairle, daima tek başına yakaladığı okuyucu arasında geçen konuşma, yavaş yavaş onunla kitle arasında bir konuşma, yahut ona hitap olur. Nâmık Kemal, nasıl makalelerini yazarken kendini bir kalabalık karşısında hissederse, "Hürriyet Kasidesi"ni ve benzerlerini yazarken de aynı suretle kendisini kalabalığın karşısında duyar. Ziya Paşa *Zafernâme*'de hiciv ve tuhaflığını hep aynı kalabalık vehmiyle geliştirir. Eskilerde böyle bir kitle vehmini, şair ancak toplumun ruh hâline cevap verdiği nadir anlarda duyabilirdi. İlk devirlerin dinî eserleri hariç, bazı Muharrem kasideleriyle Türkçenin her zaman için güzel şiirlerinden biri olan "Kanunî Mersiyesi" ve Yahya Bey'in mersiyesi cinsinden eserleri kastediyorum. Unutmayalım ki, mersiye daima az çok dine bağlı örftür.

Şiir 1873'ten sonra, eski mahremiyetini kazandığı zaman dahi kendisine temin ettiği bu kürsüden vazgeçmeyecek, şair zaman zaman kendisini gazetenin agorasında hissedecektir.

Gazeteden sonra kitap

1873'te gazete, hayattaki istisnai yerini, bir müddetten beri yanı başında belirmeye başlayan kitaba, âdeta birdenbire, hattâ bir kaza eseri gibi terkeder. Daha evvel, onu yeni yeni kurulmaya başlayan tiyatro ile paylaşmak üzere idi. Çünkü sahne de bir nevi meydandır. Orada da, ferde ait olanlar gibi, kitleye ait ihtiraslar en müsait şekilde geliştirilebilir. Fakat Abdülaziz idaresinin bir kararı, sahneyi de, gazeteyi de beraberce yarı felce uğratır. *Vatan yahut Silistre* piyesi bir gecede kitap olur.

İlerde göreceğimiz gibi bu piyes, insan tâli'ini âriyet bir örtü gibi bü-

rünmüştü. O her şeyden evvel, yahut bir yığın özenme ile beraber, hareket hâline getirilmiş siyasî ihtiras ve irade olmak istiyordu. Fikir, bu piyesin muvazaasında zaten kitaba atlamış bulunuyordu. Abdülaziz Han'ın iradesiyle bu geçiş kat'îleşir. Ondan sonra bir müddet yalnız kitap vardır. Bittabi vasıtanın değişmesiyle tesirin şekli ve sahası da değişir. Efkâr-ı umumiye meydanının yerini okuyucunun muhayyilesi ve muhakemesi alır. Şair ve muharrir, yalnızlığında onun şartlarını dinler.

1873 yılında *Vatan yahut Silistre* vardır. 1885'te günlük münakaşa mevzuu *Makber*'dir. Birincisinde insan bir muvazaa idi. *Makber*'de ne politika, ne de muvazaa vardır. O sadece insan tâli'i, insan trajedisidir. Daha ziyade Nâmık Kemal'in havasında ve eserinin ilk mühim bir kısmı onun gibi kitleye hitabetmek üzere işe başlayan Hâmid aradaki zamanla değişmiştir. Aradaki farkı, Nâmık Kemal'de kendini ikrar etmenin en yüksek şekli olan ölümün, *Makber*'de bir iç farkı olması gösterir. Böylece fert yeniden şiirde ve sanatta eski yerini alır.

II
Şiir

1. Eski şiir

Bütün bu yenilik hareketlerine ve gazetenin hayata yapıcı bir unsur gibi girmesine rağmen XIX. asrın ikinci yarısında eski şiir, kendi yolunu takip eder görünür. Hattâ biraz daha ileriye giderek Bâbıâli Hocası Aynî gibi şairlerde kendisini devlet yeniliklerinin emrine bile verir. Filhakika, ne 1810-1815 yılları arasında doğan şairlerde, ne de on yıl fasıla ile onları takip edenlerde, Vâsıf'ın diline ve sansüalitesine* karşı bir aksülamelden başka bir yenilik görülmez. Cevdet Paşa, Fuad Paşa, Zîver Paşa, biraz evvelkilerden Leylâ Hanım eski şiirin bilgiç, eklektik, hayata ve saraya bağlı ve çapkınca modalarını ufak tefek farklarla devam ettirirler. 1826 etrafında doğanlar da böyledir. Avrupa'ya gitmeden evvelki Şinasi, zihnî yaradılışına uygun kasideler yazar, tarihler söyler, Avni Bey eski şiirin karışık dil oyunlarını, vardığı güzellik noktalarında kalmayan bir söyleyişte tekrarlar. Ziya Paşa hikemî şiirle Nedim ve Vâsıf tesiri arasında sallanır. Şüphesiz, Leskofçalı Galib'in yandığını bildiğimiz ilk şiirleri de bunlarınki gibi idi.

Fakat şiirin meşalesi 1826'dan sonra doğanların eline geçince iş değişir. Avrupa'dan dönüşünde Şinasi'nin yepyeni ve bilinen mânâsında şiirle olan alâkalarını kesmiş bir dil ve anlayışla konuşmaya başladığını gördük. Şinasi'nin dönüşünden sonra Reşid Paşa'ya verdiğini bildiğimiz ilk kaside 1272, yani 1853-1854 tarihlidir. Paris'te yazıldığı muhakkak olan "Bir Musavvirin

Sensualité (Fr.): Nefsine düşkünlük; nefis hazları.

Bilkent University
Library

Zevcesine" şiiri ondan bir iki sene evvel, yani asrın ortasıdır. Hakikatte çok eklektik bir şair olan Ziya Paşa, Reşid Paşa kasidelerinden iki sene sonra, 1276'da [1859] "Tercî-i Bend"i ile eskinin bünyesini, başlangıcını garptan aldığı bir huzursuzlukla bulandırır. Ve eski modaların arasına polemiği sokar. Diğer taraftan Avni Bey'in şiirinde tasavvufî ilham birdenbire ağır basar. Nihayet bu nesilden Leskofçalı Galib Bey ile eski şiir garip bir şekilde, kendisini yaşanan hayattan gelen hemen her şeye kapar ve Neşâtî, Nâilî, Fehim gibi XVII. asır şairlerinin diline ve mutlak şekilde tasavvufî bir şiir anlayışına döner. Böylece uzun zaman için devam edecek olan, hayat karşısında sadece istiğna veya ikrar olan bir tavırla çok seçkin bir dil ve söyleyiş zevkine yol açılır.

Öyle ki, 1860 yıllarında şiirimizin umumî manzarası, Şinasi'nin tecrübeleri gençler arasında yolunu hazırlayadursun, tamamıyla tasavvufîdir. Nâmık Kemal, *Tâlim-i Edebiyat'a Dâir Risale*'de bu değişmeyi *"Tasvîr-i Efkâr*'ın zuhûru şiirce bir devr-i inkıtaa mebde oldu" dedikten sonra "bildiğimiz şairler manzum sözlerini tasavvufa hasrettiler"[213] diyerek izah eder. Filhakika hiç olmazsa Faik Memduh (sonradan Paşa), Hersekli Ârif Hikmet ve kendisi gibi Leskofçalı'nın etrafında toplanan şairler hemen hemen yalnız tasavvufî lügati ve XVII. asrın ortasından gelen bir dili kullanıyorlardı.

Bu dikkate çok değer içine kapanmanın sebeplerini lâyıkıyla bilmemize imkân yoktur. Şurası var ki, dışarıya kapalı sanat an'anelerinde, bilhassa zümreler arasında yer değiştirmeye sebep olan büyük değişikliklerin dışında, –çünkü böyle zamanlarda halk sanatlarına gidilir ve resmî sanatın yerini onlardan gelen tarzlar ve üslûplar alır– eskiye dönülmek suretiyle bir yenileşme elde edildiğini biliyoruz. Asrın başında Vâsıf'ın getirdiği üslûp çözülüşünde bir imkânı tüketen şiirin, XVII. asrın klasik denebilecek dil zevkinde kendisini yenilemeye çalışması tabiî addedilebilir.

Diğer taraftan da, Vak'a-i Hayriye'den beri devlette, saray ve yüksek zümre hayatında başlayan Avrupa modalarının, yahut Avrupalılığın bir tepkisi olarak cemiyette koyu bir dindarlığın başladığını ve devletin belki de efkâr-ı umumiyeye bir nevi gizli tavizat olarak, bunu beslediğini biliyoruz.

Ayrıca Bektaşîliğin ilgasından sonra Mevlevîliğe karşı Selim III devrinden beri gösterilen teveccüh bir kat daha artmıştı. Hattâ Abdülmecid devrinde sırf *Mesnevî* okutulmak üzere bir Dârülmesnevî açılmış ve bizzat padişah imtihanlarda bile bulunmuştu. Cevdet Paşa, hayatını anlatırken bu merasimden bahseder. Şiirde Şeyh Galib ve etrafındaki şairlerle ve hemen arkasından gelen İzzet Molla ile tazelenen bu ilham, musikide ise bu sanatın bütün bir tarafını vücuda getiriyordu.

İşte XVII. asır şairlerinin klasik diyebileceğimiz dil zevkine şiirimizin birdenbire gidişinde, bu hızını arttıran tasavvuf ve Mevlevîlik sevgisinin hissesi olduğu muhakkaktır. Filhakika Neşâtî ile Nâilî'nin ve Fehim'in remizlerle dolu, ikizli üçüzlü mazmunların gizli ve girift mânâsıyla zengin

213 Necmettin Halil Onan, *Nâmık Kemal'in Tâlim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*, Ankara 1950, s. 38.

dili, böyle bir zevke çok iyi cevap veriyordu. Bu şairlerin kullanış tarzları ile dil, eşya arasında imkânsız denebilecek uygunluklar ve münasebetler kurmaya, "tekvîn"i devam ettirmeye en müsait hâle gelmişti.

Böylece bu XIX. asır ortası şairleri, bir taraftan Vâsıf'ta son çözülüş merhalesine varan bir dil anlayışına kendilerini sıkı sıkıya kapamak suretiyle kelimeler ve deyişler vasıtası ile dahi olsa sanatlarından, hayattan gelen her şeyi reddederken, öbür yandan da dikkatle seçilmiş asil ve üst üste, yahut iç içe parıltılarla dolu bir dilde içlerindeki vahdet ve visâl hasretini taganni ettiler. Hiçbir zaman şiirimiz, halk ağzından gelen söyleyiş tarzlarına ve günlük hayata bu kadar yabancı olmadı ve kelimelerini bu kadar titiz ve sıkı şekilde sadece lügatte ve kültür geleneklerinde aramadı.

Leskofçalı Galib'in muâsırı olan Ziya Paşa'nın, hattâ dinî şair Nevres'in, Kâzım Paşa'nın şiirinden ayrılış noktası budur. Çünkü, bu 1860 senelerinde dil ve şiir etrafındaki asıl mücadele Şinasi ile Leskofçalı arasındadır. Birincisi şiiri ne kadar hayata veya onun yapıcısı olan düşünceye götürmek isterse, öbürü de o kadar hayatın inkârına gider.

Yenişehirli Avni Bey

Avni Bey, bulduğu şiir cevherini çok çabuk kaybeden ve çok şahane edalı bir dil zevkinden lâubâliye veya alelâdenin tekrarına düşen şairlerdendir. Bununla beraber eskinin bütün söyleyiş tarzlarına sahiptir ve birkaç mısra ve beyti ile olsa dahi, kendisine kadar az erişilmiş zevk noktalarına varmıştır.

Gençlik senelerini Rumeli'de ve Bağdat'ta geçiren bu şaire[214] sefalet ve mahrumiyet içinde geçen hayatının, içki iptilâsının herhangi bir eseri sonuna kadar aynı mükemmellikte devam ettirmek fırsatını vermediği tahmin edilebilir. Ayrıca Leskofçalı'ya nazaran biraz daha uzun süren ömründe, yeninin seneden seneye artan zaferine şahit oluşu da bu eseri içinden zedelemiştir diyebiliriz. Filhakika bu usta şairin düştüğü bazı lâubaliliklerde sanatına artık inanmayanların ye'sini andıran bir hâl vardır. Herhalde gençliğindeki yüksek tasavvuf neşvesine, sonuna doğru garip bir acılık hissi de karışır.

Kendisini Yenişehir Feneri'nde gördüğünü söyleyen Nâci'nin *Tercümân-ı Hakîkat* ve *Mecmua-i Muallim*'de[215] çıkan iki yazısı Avni Bey hakkında bize az çok sarih bazı şeyler öğretiyor. Bunlardan birincisinde, onun sohbetinden çok istifade ettiğini söyleyen Nâci, eskide ısrarını anlattıktan sonra onun da "lisan-ı kudemânın –tabiat-ı asra göre– ıslahını arzu" ettiğini söyler. İkincisinde ise, hakikaten mutasavvıf olduğu için şöhret âfetinden çekinerek eserini ihmal ettiğinden, hattâ hayatında pek az şiirinin neşredildi-

214 Hayatı için bk. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, s. 129-131; Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Şairleri*, s. 578-596.

215 *a. e.*, s. 130-131.

ğinden bahseder. Filhakika ölümünden beş yıl sonra neşredilen divanı hem eksik, hem de yanlıştır.

Avni Bey, Üsküdarlı Hakkı Bey'in divanına yazdığı takrizde bizi, birkaç mısra ile olsa dahi çok halis bir şiir telâkkisinin başına götürür:

Şâir o hümâdır ki iki âleme pinhân
Bir cevv-i mukaddeste hafiyyü't-tayarândır
Kadr-i şeref-i şâiri şâir bilir ancak
Rûhü'l-kudüs'ün sırrı Serâfil'e ayândır

Bu güzel mısraların Hakkı Bey için söylenmiş olması, Avni Bey'in eserindeki tezadın en iyi numunesidir.

Bir gazelinde tasavvuf neş'esini:

Al güller saçılır cünbüş-i devrânımdan

mısra'ıyla anlatan bu şairin, Nâilî'nin "dökülsek" redifli gazeline söylediği nazîredeki:

Sahbâ-yı hurûşân gibi mînâ-yı felekten
Tâ hâric-i humhâne-i imkâna dökülsek

beytini, yukarıda zaman zaman eriştiğini söylediğimiz zevk noktalarının en yükseği olarak alalım. Ayrıca, bu beyit bize şairin eserinin belli başlı anahtarı gibi görünen mekân kompleksini de verir. Filhakika bazı kasidelerindeki evsiz olma şikâyetinden[216] sarfınazar, Avni Bey'in şiirine daima bir başka mekân ve genişlik dâüssılası hâkimdir.

Başkadır şimdi harâbât-ı fenâ ey rûh-ı Cem
Mey o mey sâgar o sâgar âlem o âlem değil

beyti de yukarıda bahsettiğimiz huzursuzluğun ve acılığın ifadesi olan feryatlardandır.

Nesiller tarafından sevilen ve ezberlenen:

Mecnûn ki lâilâhe illâ der idi
Teklîf-i şuûr eyleseler lâ der idi
*Ol mertebe Leylâsına meftûn idi kim**
Mevlâ diyecek mahalde Leylâ der idi

rubaisiyle, Hayyam'a o kadar yaklaştığı:

216 Abdülhamid'e ve Sâmi Paşazâde Subhi Paşa'ya verdiği kasideler.

* *Ol rütbede meşgûl idi Leylâ ile kim*

Bu deyr-i fenâdan ki mükedder gittim
Dil-haste vü dil-figâr ü muğber gittim
Bu âmed ü şüdde ihtiyârım yoktur
Mecbûr gelip cihâna muztar gittim

rubaisini bu şiirin iki ayrı örneği gibi alalım.

Kimseler fehm etmedi mânâsını dâvâmızın
Biz dahî hayrânıyız dâvâ-yı bî-mânâmızın

matla'ı da çok rahat ve temkinli hicviyle, unutulmayacak beyitleri arasındadır.

Nâci'ye kadar devam eden o yarı mutasavvıfâne fahriyenin Leskofçalı Galib ile beraber Avni Bey'de başlamış olduğunu da ilâve edelim.

Leskofçalı Galib Bey

Galib Bey'in eseri Avni Bey'den daha çok düzgün, daha sıkı nizamlıdır. Denebilir ki o eski şiirde, Şinasi'nin yeni edebiyat için yaptığı şeyi yapmış, şiir dilini âdeta inzibata almıştır. Sonradan Encümen-i Şuarâ adı verilen ve eski şiirin son ocağı olan zümre onun şahsı ve deyiş tarzı etrafında teşekkül eder. Filhakika Nâilî'nin eserini –bittabi, zikretmediği Fehim ile beraber– genç şairlere tavsiye eden de odur.[217] Galib Bey, bu XVII. asır şairlerinden aldığı dersin etrafında hemen hemen klasik denebilecek süzülmüş bir dil kurar. Onun şiirinde eskilerin zevk düşüklüklerine pek az rastlanır. Ayrıca manzumeyi bir tek sesin yürüyüşü hâlinde söylemesini de çok iyi biliyordu.

Bu şiirin tek kusuru fazla kelime zevkine dayanması, bir de çok mahdut temlerin etrafında dönmesidir. Avni Bey'de kelime de çok defa tasavvufun hususî bir lügatinden gelir, yahut onun aydınlığı ile mânâsını değiştirir. Bu itibarla Leskofçalı'nın mısraı çok defa kıymetli taşlardan yapılmış bir mozaik gibi ağırdır.

Ol hümâyım ki felekler cây-ı eevlândır bana

diyen şair bu ağırlığın altında ekseriya ezilir. Hersekli Ârif Hikmet ve Nâmık Kemal gibi tilmizlerinin eserlerinde de bu hal vardır.

217 1828-1829 yıllarında yerlerinden sökülüp nefyedilen son Rumeli âyanından Şehsuvar Paşazâde İsmail Paşa'nın oğludur. 1244-1245 [1828-1829] tarihlerinde Leskofça'da doğdu. Çocukluğunda, babasının menfî olarak bulunduğu yerlerde dolaştı. 1266'da Sadaret Mektubî Kalemi'nde, arkasından Rumeli'de, 1853 harbi sırasında Kırım'da Bahriye kâtipliğinden sonra, Van'da vali olan babasının yanında memuriyetlerde bulundu. 1276'da Kâni Paşa'nın eminliği zamanında İstanbul gümrüğünde tahrirat müdürlüğü yaptı. Burada kaleme Nâmık Kemal ve gençleri topladı. 1281'de Midhat Paşa ile beraber Tuna vilâyetine, arkasından Cevdet Paşa ile Haleb'e, daha sonra Mustafa Nâilî Paşa ile Girit'e gitti. Dönüşünde İstanbul'da 1867'de öldü. Hayatı hakkında daha geniş bilgi için bz. İbnülemin Mahmud Kemal, *Leskofçalı Galib Divanı Mukaddimesi*, İstanbul 1335, s. 3-48; *Son Asır Türk Şairleri*, s. 441-449.

Aruzu kullanışta Avni Bey'den daha titizdir. Leskofçalı Galib, İbnülemin Mahmud Kemal Bey'in de divanının mukaddimesine aldığı bir kıt'asında:

Her beytimi bir Tûr-ı tecellâ-yı cemâl et

diye Allah'a yalvarırken, şiirde yapmak istediği şeyi aşağı yukarı bize anlatır. O, ateşin, parıltının, kendi içinden tutuşanın şiirini yapmak istiyordu. Yazık ki Nâilî'nin dilini alırken Sebk-i Hindî'nin iç içe hayallerle dolu mazmun kusurunu da almıştı. Onun için divanında:

Nigâhın müşg-rîz oldukça verd-i zahm-ı sînemden
Gazâl-i âfitâb eyler hezâran dağ-ı hûn peydâ

gibi beyitler,

Ezel bezminde en evvel mey-i sahbâyı ben gördüm
İçerdi dest-i sâkîden dil-i şeydâyı ben gördüm

gibi doğrudan doğruya söyleyişlerden çok fazladır.

Leskofçalı Galib, şiiri için tasavvuf tecrübesindeki Hak ile Hak olduğu ânı seçmiş ve oradan yalnız o neşveyle yahut onun yarattığı hasretle konuşura benzer. Filhakika pek az eser onun küçük divanı kadar tek bir ânın, tek bir içten kamaşma ve uyanışın mahsulü görünür. Aydınlığa ait kelimelerden sonra divanında en çok geçen kelimeler "Mi'râc, Tecellî, Tûr, Len-terânî, Enelhak, Cemâl" gibi doğrudan doğruya bu tecrübeye bağlı olan kelimelerdir. Bunların yanı başında "fakr, istiğnâ, cünûn" gibi hal ve davranış ifadeleri olan kelimeler vardır.

Yazık ki, son derecede mücerret dili onu daima "müteâl"e (*transcendantal**) ve rumuzlara götürür. Bu yüzden bahsettiği her şey, bütün duyular, şiirinde derhal plan ve mahiyet değiştirir. Eşya ile, kâinatla hakikî bir temas imkânı bırakmaz. Şairin kâinat ve eşya ile hemhâl olmasını sağlaması lâzım gelen dil, onda her lâhza şairle kâinatın arasındadır. Hulâsa, tasavvuf neşvesinde vardığı son noktanın lezzeti ve büyüklüğü ile dolu olması keyfiyetini bu eser birkaç türlü öder. Kâinatı kendi içinde ve nutkunda sadece cemâlin aksi ve eşyanın vahdete temessülü olan bir parıltı ve kamaşma hâline getirmekle insanı âdeta kaybeder.

Galib Bey'de büyük mutasavvıfları bize o kadar yakın yapan o hasret, o çırpınış ve arama, yeis, ümit yoktur. Böyle bir eserin kendiliğinden fahriyeye düşmesi gayet tabiîdir.

İşte, bütün insan tecrübesini ortadan kaldırması, o kadar parlak şekilde

* Felsefede aşkınlık; zihnin faaliyeti anlamında tecrübe ile elde edilen bilginin sınırlarını aşma hâli.

kendi kendisini mutlakta idrak edişi, bizi sonuna doğru şairin *otantisite*'sinden* şüphe ettirir. Düzgün ve seçkin dili, arkasındaki insanı o kadar parıltıya boğar ki, sonunda âdeta tek başına işleyen muhteşem, fakat insanı tarh etmiş bir makine hâline girer. Hiçbir şairin eseri Leskofçalı'nınki kadar kendisiyle fazla düşüp kalkmada kaybetmez.

Bunun mesuliyeti elbette bütün meselelerini halletmiş olarak karşımıza çıkmasındadır.

İnsan:

Cevher-i âyîne-i nûr-ı Hudâ'dır sûretim
Rûşenâdır ehl-i tab'a sûretimden sîretim
Nüsha-i kübrâ-yı fıtrattır vücûdum tâ-ezel
Gösterir bir âlem-i hikmet mükemmel hey'etim

kıt'asını veya:

*Vücûd âzürdedir hayretle sırrî sırrü'l-gaybımdan***
Adem ma'dûmdur hacletle cism-i bî-nişânımdan
Safâ-yı ittisâ'-ı kalb ile ol cevher-i ferdim
*Ki mülk-i lâ-mekân bir noktadır kevn ü mekânımdan****

mısralarını söyledikten sonra –ki divanının yarısından fazlası bu cins mısra ve beyitlerle doludur– diyecek pek az şey kalır. Kaldı ki, bu son beyitleri aldığımız manzumenin –divanın başına kıt'a adıyla konan kaside– şairin, Örfî'nin bir fahriyesini Nâmık Kemal'den dinledikten sonra ve bir gecede yazdığını biliyoruz.[218] Bu anekdot, onun sanatının birçok taraflarını kendiliğinden ifşa eder. Zaten Leskofçalı'nın devrinin mutasavvıfları arasında hiçbir şöhreti yoktur.

Acaba bu coşkunlukta içkinin hissesi nedir? Bu üzerinde durulacak meseledir. Filhakika o, sırrın kapısını tarikatların mutat çile ve riyazetlerinden çok başka ve daha şahsî bir usulle zorlamışa benzer.

Bu bakımdan:

Anılsın ol belâ ahdi ki mey nûş ettiğim demdir
Gam-ı dünyâ vü ukbâyı ferâmûş ettiğim demdir

matlamın itirafı belki bize bu şairi anlamak için yol gösterir. Fakat daha iyisi, bütün yüklülüğüne rağmen en güzel eserlerinden biri olan bu tasavvufî neşve şiirini olduğu gibi okuyalım:

* Authenticité (Fr.): Sağlamlık, gerçeklik, doğruluk.
** *Vücûd âzürdedir hayretle Sırrî sırr-ı gaybımdan*
*** Matbu *Leskofçalı Galib Divanı*'nda böyle bir kıt'a yoktur.
218 İbnülemin Mahmud Kemal, *Leskofçalı Galib Divanı Mukaddimesi*, İstanbul 1335, s. 44.

Anılsın ol zamân-ı şûriş-âbâd-ı Enelhak kim
Dili keyf-i mey-i vahdetle bîhûş ettiğim demdir
Anılsın ol şeb-i mi'râc-ı vuslat kim safâsından
Leb-i nâz ü niyâzı lâl ü hâmûş ettiğim demdir
Zihî derd-i alâyık-sûz-ı mihr-i âlem-i vahdet
Ki imkân ü vücûbu dûş ber dûş ettiğim demdir
Zihî hengâme-i nâz ü hitâb-ı Len-terânî kim
Serâpâ gönlümü Mûsâ gibi gûş ettiğim demdir
Kanı ol devr-i bezm-i güft ü gû-yı sırr-ı Lâ-yüs'el
Ki akl-ı evveli bir sözle medhûş ettiğim demdir
Zamân-ı girye-i can-sûzumu yâd eyle ey Gâlib
Hevâ-yı aşk ile tûfan gibi cûş ettiğim demdir

Beyitten beyite aynı "hâl ve neşve"nin türlü safhalarını dolaşan şair son mısra ile bütün bu imkânı kendisine bahşeden coşkunluğu yeniden elde eder. Bizce bu gazelde, bazı anlarda içkiden doğrudan doğruya şikâyet eden şairin ilhamında bu vasıtanın (böyle dememiz lâzım!) yerini gösterecek gizli bir mânâ var gibidir.

Onun yanında "görüp" redifli gazelin Fuzûlî'nin, "duymasın" redifli gazelin Nedim'in malikânesi olan tahassür tarzlarını Galib Bey'in dilinin nasıl benimseyip değiştirdiğini göstermeleri itibarıyla analım. "Efendim" redifli gazelde de Şeyh Galib'in o kadar doğrudan doğruya konuşan musammat na'tı aynı şekilde mahiyet değiştirir. "Muztarib", "gibi" redifli gazeller Galib Bey'in şiirinin, çetin tecrit perdeleri arasından hayatıyla bir nevi alâka kurduğu nadir eserlerdendir. "İhlâs" redifli, Nâmık Kemal'e ithaf edilmiş gazel bu Nakşıbendî vahdet şairinin iç dünyasını, matlaındaki "melâmet" kelimesi etrafında toplamak imkânını bize verir. "Kalmamış" redifli gazel ve benzerleri ise eskilerde çok hususî bir tem olan devirden şikâyetleri aynı müteâl iklimlere taşıması bakımından dikkate değer. "Nâ-becâdır hep" redifli gazelde şark kaderciliği muhteşem bir rıza olur. "Tecrid" ve iki "istiğnâ" redifli gazellerse şairin bütün divan gibi, nasıl kısır bir ulûhiyet vehminde kendisini hapsettiğini gösterirler.

Şurasını da söyleyelim ki, elimizde bulunan *Leskofçalı Divanı* onun yalnız bir devrine ait eseridir. 39 yaşında ölen bu cezbeli şair, yaşasaydı sanatı belki de değişir, hiç olmazsa hayata daha geniş kapılar açardı. Nitekim:

Hudâ me'yûs kılma gönlümü ikbâl-i milletten
Haberdâr eyle rahman ismini ahvâl-i milletten
Olup mecrûh peykân-ı kazâdan tâir-i devlet
Demâdem hûn akar çeşmim gibi şehbâl-i milletten

kıt'ası ve:

Adâlettir medâr-ı intizâm-ı âlem-i tevfîk
Mezâlimden olur lerzende arş-ı âzam-ı tevfîk

matlaı ile başlayan gazeli, bu eserin bütünlüğünün kırılmaya ve şairin hayat karşısında bir tavır almaya başladığını gösterir.

Bütün muâsırları, Leskofçalı'nın coşkun ve mütehakkim şahsiyetinden, sohbetinin güzelliğinden, etrafına yaptığı tesirden bahsederler. Yazık ki bu sohbetin bir tek cümlesi bile bize kadar gelememiştir. 1855 ile 1863 yılları arasında edebiyatımızın bütün bir tarafı onun sesi ve bu sesin akisleriyle doludur. İnsana mutlak surette plan ve iklim değiştirten eseri, şiirde bazı tecrübelerin tehlikesini göstermesi itibarıyla mühimdir. Bu dikkatlerden sonra, ruhundaki huzursuzluğu erişilmez bir tatmin şeklinde gösterecek kadar sanatına güvenen bu şairi, Yahya Kemal'in, onun ruhuna ithaf ettiği gazelin çerçevesinden görmek belki en doğrusudur.

Gördük neşât-ı câm ile bir çok hurûş eden
Sendin o câmı Cem gibi hakkiyle nûş eden
Mey meclisinde görmedi devran senin gibi
Rindânı sihr-i nâtıkasından hamûş eden
Şi'rinde bir kelîm-i semâvî edâsı var
Ey Tûr'dan kelâm-ı ilâhîyi gûş eden
Devrinde ser-firâz-ı mehâdim-i Rûm iken
Rûh u zekânı neydi harâbâta dûş eden
Bahş eylesün sükûn dil-i şeydâna der Kemâl
Ervâhı rahmetiyle sarıp perde-pûş eden

Ârif Hikmet Bey ve Encümen-i Şuarâ şairleri

Eski şiirimizin son pleiadı* Leskofçalı'nın yıldızı etrafında kurulur. İlk defa 1277 [1860] yılının sonlarına doğru Hersekli Ârif Hikmet Bey'in evinde toplandığını ve bir sene kadar haftada bir kere birleştiğini öğrendiğimiz bu şairlerin arasında, Osman Şems Efendi (1818-1893), Lebib Efendi (1785-1867), Kâzım Paşa (1821-1889), Manastırlı Hoca Nâilî Efendi (1823-1876), Hâlet Bey (1837-1878), Recâizâde Celâl Bey (1838-1882) gibi tamamıyla eskide kalmış şairler bulunduğu gibi, Ziya Paşa ve Nâmık Kemal gibi biraz sonra yeninin kavgasını yapacak şairler de vardı.

Bu şairler içinde Hersekli Ârif Hikmet'le Nâmık Kemal –bu sonuncusu divanı, yani eski şiirleri ile– ustalarının sanatını, saf diyemezsek bile klasik dil zevkini ve katıksız tasavvufî ilhamını en çok benimseyenlerdendir. Nâ-

Pléiades (Fr.): Mecâzen ulema, üdebâ ve şuarâ topluluğu.

mık Kemal'in şiirlerinden ileride bahsedeceğiz. Ârif Hikmet Bey'in şiir dilinin Leskofçalı'ya nazaran daha az yüklü ve zamanının Türkçesine nisbeten daha yakın olduğunu söyleyelim.

Aralarına katılmamakla beraber Muallim Nâci ile etrafındakiler Encümen-i Şuarâ'nın dil zevkini devam ettirirler. Yalnız Nâci'nin eski tarz şiirlerinde dahi, ileride göreceğimiz gibi yeni yoldaki tecrübelerinin tesiri vardır. Üsküdarlı Hakkı, Tal'at Bey'lerle Nâmık Kemal'in hayatına o kadar yakından girmiş olan Deli Hikmet'in sadece adlarını zikredelim.

2. *Yeni şiir*

Eski şiir böylece kendi an'anesinde bir taraftan o zamana kadar hemen hemen hiç duymadığı bir dil şuuru ile bir nevi salâbet kazanarak, diğer taraftan yeni mefhumlar ve düşüncelerle zenginleşirken, yeni şiirde küçük ve büyük birtakım hamlelerle toptan bir değişme daha hızlanıyordu.

Şekil değişikliği hiçbir zaman tek başına bir mesele olamazdı. Yaptığı hamlede ne kadar şuurlu olduğunu gördüğümüz Şinasi'nin bile şeklin üzerinde, onu ancak kendi içinden değiştirmek üzere durduğunu biliyoruz. Kaldı ki toptan bir şekil yeniliği, ancak dili zorlayacak kadar değişen bir düşünce ve görüş, duyuş (duyular ve imajlar) değişikliğinin sonunda bir zaruret olabilirdi.

Bununla beraber, müzdeviç (düz kafiyeli) beytin dışındaki şekiller, bilhassa asıl Müslüman şark şiirinin bütün estetiği demek olan gazel ve kaside tarzı, hususî bünyesiyle dil ve insan karşısında o kadar sarih bir vaziyetti ki, onu kırmadan yeniyi elde etmek âdeta imkânsızdı. Nitekim Şinasi, çok yeni fikirleri ihtiva eden 1272 [1856] kasidesinde, şeklin cebrettiği şartların mânâyı ve dili nasıl benimsediklerini görerek, daha sonrakilerde bundan vazgeçmiş ve düz beyitler kullanmıştı. Nâmık Kemal ve Hersekli'de ise bu şekil, yeniyi âdeta kendi içinde eritiyordu. "Hürriyet Kasidesi"nde, kasidenin mahiyet değiştirdiği muhakkaktır. Fakat yeni fikri o kadar alışılmış bir kadehte sunar ki, toptan bir değişmeden ziyade, o zamana kadar ehemmiyet verilmemiş herhangi bir cüz'ün ön plana geçişi hissini bırakır. Hakikatte de böyle idi; çünkü geliştirme şekli eski idi. Tek bir kafiyenin etrafında mazmunlar ve hayaller kurmakla, durmadan hareket noktasını derinleştirmek arasındaki farktı bu. Nitekim eskilerin şairlik kudretini "cevdet-i karîha" vasfıyla övmeleri, biraz da manzumenin aynı kelimenin etrafında yapılan tenâzur oyunu olmasından geliyordu. Bu yüzden şekli kırmak bir zaruretti.

Esther'in, *Athalie*'nin parçalarını, Gilbert'in bir kıt'asını aşağı yukarı eski şekillerde tercüme eden Şinasi'nin, daha Lamartine'in *Méditations*'undan aldığı dört kıt'ayı tercüme ederken yeni şekil aradığını görüyoruz. Filhakika dört mısraı da birbiriyle kafiyeli kıt'alar (bilhassa müseddeslerde), hattâ kaside matlalarında eskilerde vardı. Fakat bu cins kıt'alarla yazılmış manzume yoktu. Şiirimizin her iki an'anesinde kıt'a şeklinin daha ziyade musiki-

ye refakat için kullanıldığını mukaddimemizde söyledik. Bu itibarla kıt'aların, sonlarındaki kafiye bağlılıklarıyla bir nakarat gibi birbirini cevaplandırması gerekiyordu. İşte Şinasi'nin manzumesi, bu noktada yeni idi. Kaldı ki bu tercümede Şinasi, dili evvelâ sadelik uğruna, sonra da Lamartine'in düşüncesini mümkün olduğu kadar sadık kalarak ve muayyen bir şekil içinde, yani hiç olmazsa kıt'a bünyesine riayet ederek vermek için çok zorlamıştı. Ve böylece Türkçeye bilâhare kendi yeni manzumelerinde de az çok devam eden çok acemi ve iptidai olsa bile, yeni bir ses getirmişti.

İşitip gördüceğimsin cânâ
Deştde ebrde her subh u mesâ
Gösterir sûretinin aksini mâ
Bana savtın getirir bâd-ı sabâ

Olsa hâbîde kaçan kim âlem
Rûzgâr estiğini gûş etsem
Sanırım gizli fısıldarsın o dem
Gûşuma bazı kelâm-ı mahrem

Eylesem seyr şu yıldızları ger
Kim eder perde-i leyli pür-fer
Vechini sanki bana arz eyler
Çeşmime hoş görünen her ahter

Beni enfâs-ı nesîmin ne zamân
Bûy-ı ezhâr ile etse sekrân
En güzel râyihası içre hemân
Hep senin nefhanı koklar dil ü cân

kıt'aları başka türlü bir hasretin sesiyle konuşuyorlardı. Bilhassa Recâizâde'den bahsederken bu sese ve onun tesirine tekrar döneceğiz.

Yukarıda Şinasi'nin bu tercümesinden başka "İlâhî", "Münâcât", "Eşek ile Tilki Hikâyesi", "Arz-ı Muhabbet" şiirlerinin ve son iki kasidesinin Türkçede yeni manzumeler olduğunu gördük. Bizce yeni şiir şekli, asıl bu yedi manzume ile başlar.

Edhem Pertev Paşa ve ikinci hamle

Ebüzziya'nın neşrettiği nesir parçaları,[219] bu Yusuf Kâmil Paşa konağının müdaviminin fikir seviyesi hakkında bizi epeyce şüpheye düşürür. Edhem Pertev Paşa, Şinasi kadar bütünüyle yeni değildi. Fakat pek az olan

219 *Numûne-i Edebiyât-ı Osmâniye*, 1330 (6. tab.), s. 197-225.

tercüme ve şiirleri daima, yeni değilse bile şahsî tecrübelerdir. "Tıfl-ı Nâim" tercümesi, aşağıda görüleceği gibi bütün bir yeniliktir. Mahmud Nedim Paşa için yazdığı destanı, evvelâ o yıllarda yavaş yavaş moda olmaya başlayan hece veznine getirdiği hızla, sonra da bir halk şiiri şeklini bütün kaidelerine riayet ederek tazelemesiyle mühimdir.

1870 yılında *Hakâyıkü'l-vekâyi'*de çıkan "Tıfl-ı Nâim" tercümesi şekil itibarıyla eski ile hiç alâkası olmayan bir manzumedir. İlk dört mısraı çapraz kafiyeli ve ondan sonra gelen dört mısra tıpkı koşmalarda olduğu gibi birbirine kafiyeli üç mısradan sonra dördüncü mısraın kafiyesiyle ilk kıt'anın manzumenin üzerinde döndüğü kafiyesine bağlanan iki dörtlükten müteşekkil parçalarıyla bu şiir, Türkçede yerli unsurları da içine alan ilk "ode"* tecrübesiydi. Daha doğrusunu söylemek lâzım gelirse Edhem Pertev Paşa, bu tercümesinde klasik koşmanın ilk iki kıt'asını birleştirerek elde ettiği sekizlik strofları** kullanmıştır. Fakat manzumenin yeniliği sade bu şekil araştırmasında ve bilhassa çapraz kafiyeli kıt'ayı –çünkü bu sekizliklerin ilk dört mısraı kendi başına alınınca tam bir dörtlüktür– getirmekle kalmıyordu. Hattâ, "âlem-i hayâl ve hazret-i hayâl" terkiplerini kafiye gibi kullanmak suretiyle *assonance**** tecrübesini de yapması o kadar mühim değildir. Bu eser, şeklinden başka, diliyle de mühimdi. Edhem Pertev Paşa, Hugo'nun edebiyatımız için çok yeni olan oyunlarının Türkçede karşılığını ararken Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'taki diline, bilhassa sonradan Hâmid ve Nâmık Kemal'in üzerinde o kadar duracakları "tardiye"lerin diline gider ve ayrıca onun veznini de kullanır. Bu bakımdan o yalnız, Hugo'nun şiirinin Türkçeye vurmuş oldukça değişik bir gölgesini bize vermez, ta Cenab'dan Hâşim'e ve Fecr-i Âtî'ye kadar uzanacak bir Şeyh Galib tesirine de yeni bir şekilde yol açar. Bilhassa Hugo'nun şiiriyle tem yakınlığı olan mesnevîdeki birinci tardiyenin tesiri ile tercümeye aslından daha derin bir *fatalité* duygusunun katıldığını da ilâve edelim.

Hâmid'de, Şinasi ile bu yeni tesiri beraber göreceğiz. Vâkıa, bir iki kımıldanıştan sonra Pertev Paşa aradan çekilecek, fakat Galib tesiri uzun zaman kalacaktır. Dil bakımından karışık ve inzibatsız lügatiyle Şinasi'den çok ayrılan –bu itibarla belki de zararlı olan– bu tecrübe ile Türkçeye hakikatte yeni bir duyuş ve ses geliyordu.

Envâ'-ı suver hezâr ma'nâ
Mir'ât-ı hayâline verir fer
Ezhâr-ı çemenle verd-i ra'nâ
Etrâfını eylemiş muanber
Safvetle sürûr havz-ı ser-şâr
Ka'rındaki nûr-ı necm-i seyyâr
Mevc-âver-i feyz olunca her bâr
Cevherle dolar sevâhil-i zer

* Ode (Fr.): Uzunluğu sınırlı olmayan, kıt'alardaki mısra sayısı birbirine eşit lirik şiirler.
** Strophe (Fr.): Bend.
*** Şiirde aynı seslilerin tekrarlanmasıyla meydana gelen ses oyunu, yarım kafiye.

mısralarıyla Türkçeye tabiatıyla yeni bir kaynaşma giriyordu. Edhem Pertev Paşa'nın daha sonra Jean-Baptiste Rousseau'dan yaptığı:

Hâb-ı pür-ıztırâbdır bu hayât
Doğmuşuz ölmek üzre vâ-hayfâ
Var ise zerre zerre zevkiyyât
Anı da kahr-ı dehr eder ifnâ

diye başlayan tercümesinde aynı kıt'a tarzı kullanılmıştır. Fakat bu tercümenin neşredildiği devirde, tıpkı Sadullah Paşa'nın "Le Lac" tercümesi gibi, yeni şiir, Türkçede kendi şeklini kendisi aramaya başlamıştı.

Recâizâde, "Arz-ı Sitem" adlı manzume ile üçüncü tecrübeyi yapar. Ekrem Bey, bu manzumede eski müseddes – terkîb-i bendi, tanınmayacak şekilde değiştirir. Öyle ki aralarında müzdevic kafiyeli beyitler bulunan bu çapraz kafiyeli kıt'alara artık müseddes denemeyeceği gibi, muhtevası itibariyla da manzumeye yeni demek güçtür. Ekrem Bey, hemen hemen Vâsıf'ın küçük şarkılarının bize getirdiği noktadan işe başlamışa benzer. Bu itibarla dilinin sadeliği dahi bizim için yeni addedilemez. Fakat, son kıt'asında şairin kendi adını söylemesine ve eski şiirlerinin arasında neşretmiş olmasına rağmen, yapmak istediği şey anlaşılıyor. O da Şinasi gibi eski şiir şekillerini değiştirmek suretiyle yeni şiir şekline varmak istiyordu. Mehmed Bey'in *Güldân*'ının sonundaki manzume, Nef'î'nin "Bahâriye"sinin çok bîçare taklidi olmasına rağmen bir nevi müselles şekliyle ve manzumenin sonunun hikâyeye kaçmasıyla yeni bir şekil arar hissini verir. Filhakika baştaki aynı kafiyede üç mısra ile bu manzumede de eski musammatlardaki mısra adedi çoğaltılmış gazel şeklinden çıkarız.

Duhter-i Hindû *ve Nazım şekli*

Duhter-i Hindû'nun Hâmid'in sanatında istisnaî bir yeri vardır. Genç sanatkâr bu eserde hem yeni manzume şekillerini, hem de Nâmık Kemal'den aldığı derse uyarak, sanatının maziyle birleşme yollarını aramıştır. İlerde egzotik* tabiat ve mahallî renk itibarıyla olduğu kadar, Hâmid'in tiyatrosunun bazı esaslı unsurları dolayısıyla da üzerinde duracağımız bu eserde küçük manzum parçalardan sarfınazar üç şâyanı dikkat manzume vardır. Bunlardan birincisi olan Surucuyi'nin ilk söylediği manzume Şinasi'ninkiler gibi düz kafiyeli beyitlerledir. Fakat bu beyitlerin diziliş tarzı şairin daha ziyade kıt'alardan müteşekkil manzume peşinde olduğunu gösterir. Filhakika bu altı beyit alt alta dizileceği yerde ayrı birlikler şeklinde ve ikişer beyit olarak dizilmiştir. Ayrıca bu üç kıt'anın her biri (çemen, şebnem ve bulut gibi), ayrı tabiat unsurlarından müstakilen hareket ederler. Böyle-

* Exotique (Fr.): Uzak ve yabancı ülkelerle ilgili.

ce her iki beyit kendi içlerinde beraberdir. Biraz sonra gelen *"Tenaggum"* manzumesi ise, yalnız Ekrem Bey'in daha evvel kullandığı çapraz kafiyeli kıt'alarla söylenir. Hâmid'in Ekrem Bey'in yaptığı yenilikten haberdar olmamasına ihtimal yoktur. Buna rağmen bu şekli kendisine Mizancı Murad Bey'in tavsiye ettiğini söylediğine nazaran, asıl nasihatın, bu yeni kıt'aların serbest bırakılması ve aralarına musammatlardaki gibi müstakil beyitlerin girmemesi olduğunu tahmin edebiliriz.

Beşinci faslın ikinci meclisinde muhtelif ağızlara taksim edilmiş aynı kafiyede dörtlüklerle onların aralarında bulunan düz beyitlerden yapılmış bu uzunca konuşma[220] Hâmid'in sanatını ileride o kadar tehlikeye koyacak olan manzum tiyatro dilini ve nazım şeklini, içinde muhtelif korolar da bulunmak üzere denediği ilk eserdir. Hâmid'in *Makber* vezniyle ilk yazılmış manzumesi olan bu konuşmada Şeyh Galib'in tardiyelerinin aşikâr bir tesiri vardır. Muhtelif kafiye dönüşleriyle birbirine bağlı bu karışık şeklin üç ağıza taksim edilmiş ikinci parçası[221] tam tardiyedir. 181. sahifede yine Surucuyi'nin ağzından söylenmiş bir tardiye daha vardır.

Hâmid'in *Sahra*'sından itibaren, Nâmık Kemal'in "Vâveylâ" ve "Hilâl-i Osmânî" gibi manzumeleri, Ekrem Bey'in bir kısmı tercüme olan birkaç manzumesi ile doğrudan doğruya garptan alınmış şiir şekilleri de görülür. Bunlar eskiden beri Fransız şiirinde mevcut sekiz veya daha fazla mısralı kıt'aları Hugo'nun değiştirerek elde ettiği 12'lik hattâ daha fazla mısralı kıt'alardır ki esas şekli Edhem Pertev Paşa'nın bizim koşma kıt'alarından çıkarttığı şekildir. Hâmid, Recâizâde ve Nâmık Kemal, bu şekli tıpkı Fransız romantikleri gibi, oldukça serbest bir şekilde kullanmışlardır.

Buna mukabil matlasız kasideler (eskiler bunlara mukattaat derlerdi), rubâi ve tuyuğ kıt'alarından teşekkül etmiş murabbalar, tıpkı her nevi musammatlar gibi, eskiden gelen şekillere daha çok rastlanır.

Hakikatte bu devirde daha ziyade, eski gazel ve kaside şeklinin çerçevesini kırmaya çok evvelden hazırlanan Nâmık Kemal'in, Hâmid'in tilmizleri olan şairler hep musammat şeklinde kalacaklardır. Bu eski şekillerin yanında şairlerimizin, meselâ *Makber*'in sekizliği gibi kendi buldukları mürekkep şekiller de vardır.

Vezin meselesi

Yenilenme devri şairleri şekil gibi, vezni de değiştirmek ihtiyacını duydular. Eski şiir, aruzun etrafında, tıpkı yabancı bir hanedanın etrafında oldukça karışık bir saray gibi teşekkül etmişti. Örnekler değişince bu dil meselesine gerek sözlük, gerek insanla münasebeti bakımından başka bir gözle bakılmaya başlanınca, tabiatıyla bu saltanatın kendisinden de

220 *Duhter-i Hindû*, 1292, s. 175.
221 *a. e.*, s. 178.

şüphe edilecekti. Nitekim ilk devirlerde vezin hakikî bir mesele hâline girdi.

Kaldı ki daha XVIII. asırdan itibaren bu şüphe başlamıştı. Klasik şiir, Nedim'le heceye doğru kendini açmıştı. Yenilenme devrinde, mesele başka türlü konur.

İnsanı daha sıkı konuşturan, hattâ trajedi ve komedide olduğu gibi doğrudan doğruya konuşturan örneklerin karşısında şairlerimiz eski aruzun âdâbını ve ahengini lüzumsuz bulmaya başlarlar.

İşte asıl burada sağlam tenkidin yokluğunu görürüz. Yukarıda daha XVII. asırdan itibaren aruzun Türkçeye maledildiğini biliyoruz. XIX. asrın başında ise hakikaten Türkçe klasik denecek mısralar doğuruyordu. Fakat ilk yenilenme devri şairleri estetiklerini bu mısralar üstüne kurmayı düşünemediler.

Ağlarım hâtıra geldikçe gülüştüklerimiz

yahut:

Bugün şâdım ki yâr ağlar benimçün

gibi mısralar ve benzerleri hem halis Türkçe idiler, hem de Racine'i ve Hugo'yu beraberce karşılayacak mükemmeliyette ve genişlikte idiler. Fakat şiirimizin an'anesinde kendi kulağımızı denemeyi öğrenmemiştik. Vezin dıştan tatbik edilen bir sun'î teneffüs cihazı, aşağı yukarı kapının önünde öğretilen bir etiketti. Yenide de öyle kaldı.

Bunun yerine hecenin alınması düşünüldü. Eski şair nasıl çoktan beri iki veya üç dilli ise, yeni şair de çift vezinli oldu. Böylece kültürde öteden beri mevcut ikilik klasik bir şekil aldı ve hemen arkasından da dil ikileşti. Nâmık Kemal aruz veznini fazla ahenkli buldu. Ahmed Vefik Paşa, komediye lâlettayin bir hecenin imkânlarını kâfi gördü. Hâmid, bu basit âleti trajediye tatbike çalıştı.

Ziya Paşa, "Şiir ve İnşâ" makalesindeki fikrine uygun bir iki türkü söyledi. Onda ve Nâmık Kemal'de halk şiiri bir ara bir nevi rönesans yapacağa benzer. Bununla beraber heceyi modern manzumede ilk defa tecrübe eden Nâmık Kemal'dir. Onun:

Geceyi görenler zanneder güyâ
Kara kan dalgalı bir ulu deryâ
Kırları dağları içine almış
Kabarmış kabarmış da dona kalmış

kıt'ası hece vezninde ve aruzda hiçbir eski örneği olmayan eserdir.

Buna mukabil Ziya Paşa'nın türküsü halk dili ve hayalleriyle şiirimizde ilk pastoral tecrübesidir, yani eski şeklin içinde yenidir:

Akşam olur güneş batar şimdi buradan
Garib garib kaval çalar çoban dereden
Pek körpesin esirgesin seni yaradan

Gir sürüye kurt kapmasın gel kuzucağım
Sonra yârdan ayrılırsın âh yavrucağım

Hâmid'in eserinde, bir bakıma bu vezin meselesi âdeta bir nevi "fikr-i sabit" hâline gelir. Filhakika aruzun hemen her kalıbını kullandığı gibi, Acemlerin dahi kullanmadığı "fei feilâtün" veznini bile kullanır. Ayrıca aruz âhengiyle, vezinsiz şiir dahi yazar (*Bâlâdan Bir Ses*), tiyatrolarında şahıslarını ayrı vezinlerle konuşturmak tecrübesine girişir.

Edebiyat-ı Cedîde şairleri vezin meselesinde onun açtığı yolda devam ederler. Fikret, vezne bilhassa inanır ve şiirinin büyük bir tarafını ondan bekler. Filhakika bu devirde biz aruzun muhtelif bahirlerinin muayyen mevzulara ayrılma tecrübesine bile şahit oluruz. Fakat hiçbiri Türkçe aruzu kendi tabiî konuşmamızda aramaya çalışmazlar. Hakikatte vezin meselesini, ilk Türkçe aruz şairi Yahya Kemal halleder.

Konular ve temler

Fakat şiir sadece şekil işi değildi. Ayrıca bu kadar ciddiyetle aranan, üzerinde durulan bu şekillerin bir de muhteva sahibi olması, yahut sanatta şekille muhteva birbirinden ayrılmadığına göre, bu yeni şeklin yeni muhtevasıyla beraber canlı bir bünye şeklinde teşekkülü lâzımdı. Eski şiir mektebi muayyen bir duyma, bir düşünme ve kâinatla temas şekliydi. Hulâsa, muayyen bir insandı. Yeninin de böyle olması icabederdi.

Şinasi insanı ancak müphem bir şekilde işaret edebilmişti. O, daha ziyade dili göstermiş ve bizi yeni bir tekniğin başına getirmişti. Bunların dışında ancak cemiyet ve halk fikrine temas etmişti.

Henüz geleneği kendi içinde yıkamayan Nâmık Kemal, bu yeni insanı evvelâ kendi makalelerindeki asil duyguların ateşinde aradı. İlk gazellerinden "Hamâset Kasidesi"*ne, ondan yeni tekniği az çok benimsediği "Hilâl-i Osmânî" ve "Vâveylâ"ya kadar onun şiiri büyük çizgileriyle hep aynı hislerin şiirde billurlaşmasıdır.

Fakat Nâmık Kemal burada kalmadı. Biraz sonra, asıl yeni edebiyatçı mesleği başladığı zaman *Vatan yahut Silistre*'nin ve öbür piyeslerinin kahramanları geldi. İslâm Bey, Zekiye, tıpkı *Gülnihal*'in İsmet'i ve Muhtar Bey'i gibi vatan ve millet duygularından başka bir de ferdî hayatları ve duyguları olması lâzım gelen insanlardı. Böylece sanat bize yeni bir sevginin, yeni bir psikolojinin, hulâsa yeni insanın kapısını açıyordu.

* Daha çok "Hürriyet Kasidesi" adıyla tanınan "Besâlet-i Osmâniye ve Hamiyet-i İnsâniye" adlı manzume.

Duhter-i Hindû'da ilk yeni şiirin Sürücüyi tarafından, yani bir piyesin kahramanı tarafından söylenmesi kadar tabiî bir şey olamazdı. Çünkü bu yeni insan bütünüyle, sentetik bir şey gibi muhayyilede hazırlanıyordu. O, evvelâ bir zümrenin, sonra da muharrir dediğimiz ferdin rüyasıydı. Sürücüyi'nin arkasında genç Hâmid, yeniler de içlerinde olmak üzere bütün bu ilk tiyatro tecrübesi, yani ne kadar eksik ve bîçare olursa olsun bir özenilen insan tecrübesi vardı.

Hâmid'in yanı başında Ekrem Bey ikinci, hattâ daha mânâlı bir tecrübe yaptı. Chateaubriand'ın *Atala*'sını evvelâ Türkçeye nakletmek suretiyle saf bir aşk, ümitsiz bir ihtiras ve bir tabiat görüşü örneğini Türkçeye getirdi. Sonra onu bizzat tiyatroya çevirmek suretiyle konuşturmaya çalıştı. Böylece o da yeni şairânenin bir nevi repertuvarını hazırlamış oldu.

Hâmid'in *Sahra* ve *Belde*'sinde bu tiyatro ağzı "ben"in yerine "o" diyecek kadar barizdir. Fakat dikkat edilirse onun büyük poemlerinin* çoğunda bu tiyatro çeşnisi görülür. *Bir Sefîlenin Hasbıhâli*, *Hacle* daima değişen hâleti ruhiyeleriyle az çok tiyatrodurlar. Filhakika bu üç eserin üçünde de şiirin developmanını** aksiyon daima kırar. Üçü de bir ruh hâlinden öbürüne geçerek kendi kendilerini gözümüzün önünde ararlar, teşhir ederler. *Bir Sefîlenin Hasbıhâli*'nde Hugo'nun Fanny'sinden ziyade Zekiye ve Şefika, hattâ İçli Kız ve Sürücüyi vardır; yani o da Shakespeare'in Juliet'inden hız alır. *Hacle*'nin Hâmid'i ise, bir nevi dul Hamlet veya Falstaff'tır. Fakat en dikkate değer nokta bu teatralin*** her üçünün de şahsiyetlerine geçmesidir. Bilhassa Recâizâde ve Nâmık Kemal'in mektuplarında bu çok iyi görülür.

Bu demektir ki, nasıl eski şair az çok kendi prototipi olan masal kahramanlarının ağzından konuşursa, yeni şiir de bizzat yarattığı kahramanların ağzından konuşuyordu. Fakat daha mühimi vardı. Bu ilk manzume bir genç kızın ağzından söylenmişti.

Ferdin doğuşu ve lirik şiirin değişmesi

Bu suretle yalnız genç kız veya kadın edebiyata girmiyordu. Ayrıca da sevgi dediğimiz şey değişiyordu. O artık mücerredin etrafında, geleneğin hazır malzemesi ile ve bilhassa evvelden hazır psikolojik davranışlarıyla yapılan bir oyun olmaktan çıkacaktı. Filhakika eski lirik şiirin kendisine has bir sevme şekli vardı. Sevgili burada Allah ve padişahın hususî hayata geçmiş bir benzeri idi. Ve en dünyevî olduğu zamanlarda da hiç olmazsa ikincisinin etrafındaki merasim ve teşrifatla konuşurdu. Hulâsa mukaddimemizde daha geniş surette bahsettiğimiz gibi hakikî ihtirastan

* Poème (Fr.): Uzun manzume.
** Développement (Fr.): Açılma, gelişme; olgunlaşma.
*** Théâtral (Fr.): Tiyatro oyunlarındaki gibi rol yapmak.

ziyade nefse cebredilen yükseltici bir terbiye veya onun itibarî bir taklidi sıfatıyla aşk biraz da ferdin inkârı idi. Bu itibarla hakikî insan tâli'i ile hiçbir temas imkânını vermediği gibi cemiyetle de hiçbir karşılaşma ve mesuliyet fikrini doğurmazdı. Bunun dışında çoğu kafiye şakası olan ve bazen müstehcene kadar giden alelâde çapkınlık ve arzu vardı. Mecnun ve Ferhad örnek alınmayınca kafiyeden başka hiçbir şeye sahih şekilde bağlı olmayan eğlenen adam başlardı. O zaman sevgili sadece bir arzunun sessiz objesi olurdu.

Romantikleri taklit ile işe başlayan yeni şiir tabiatıyla aşkı bu muvazaanın dışında arayacaktı. Onu kendileri için en kolay elde edilir yerde, yani tiyatroda aradılar. Hislerin dilini orada konuşturdular. Nâmık Kemal'in kalbin "hissiyât-ı ulviyesi" dediği şey ilk defa sahnede tecrübe edildi ve onun şartları içinde şiire girdi. Ve tabiatıyla lirik şiirin lügati, edası ve mahiyeti birdenbire değişti.

Bunun böyle olması bizim için hadiseyi küçültmemelidir. Hakikatte bu yeni doğan ferdin kendisini edebiyatta aramasıydı. Biz bu ferdi ilk defa *Mihnet-i Keşan*'ın yolculuk aynasında sarsılırken görmüştük. Şimdi bu sefer kendi peşinde, daha büyük bir yolculuğa çıkıyordu. Dikkat edilecek mühim bir nokta bu yeni şiirde eski coşkunluğun asıl ifade zamiri olan "biz"in kalkması, yerine "ben"in geçmesidir. Filhakika bu yeni fert bize Rousseau'nun veya tilmizlerinin mektebinden geliyordu. Bu mektepte emperatifler*, yerlerini şahsî tecrübeye bırakıyordu. Şiir ve sanat artık bir kerre için teşekkül etmiş bir "mutlak"ın saltanatından çıkmıştı. Şair kâinatı gibi "mutlak"ını da kendi yaratacaktı. Filhakika bu, üst üste keşiflerin devri oldu.

Eski hikmetten felsefî endişeye

Âkif Paşa iki manzumesinde eskisinin çerçevesini hiç bozmadan insan tâli'ine isyan etmişti. Ziya Paşa'nın 1859'da, aşağı yukarı *Tercüme-i Manzûme*'nin çıktığı sene yazmış olduğu "Tercî-i Bend"i ile bu isyan, hikemî ile dinî şiirde, o zamana kadar şiirimizde görmediğimiz geniş bir kâinat ve insan görüşü ile birdenbire tazelenir ve keskinleşir. Ziya Paşa coşkun ve samimi dindar hüviyetinin etrafında kâinatı toplarken, şiirimizin hiç tanımadığı bir *angoisse*'a** yol açar. İnsan tâli'indeki abes taraf onun hiç şüphe edemeyeceğimiz imanı ile âdeta denkleşir. Bu yeni öğrenilen modern kozmografyanın ve tarihin tabiî tesiridir. Sadece müspet bilginin bu iki taraflı genişlemesiyle eski şiire yeni bir adalet ve hak sıtması girer.

* Impératif (Fr.): Âmirâne.
** Yaşama azabı.

Ferdî hislere açılmasını romantiklerden öğrenen yeni şiir için ölüm, en tabiî ilham mevzularından biri olacaktı. Nitekim romantik şiir de onu bitmez tükenmez bir malikâne gibi keşfetmişti. Lamartine'in "Le Lac" manzumesinin daha çok sonra tercüme edilmiş olmasına ehemmiyet vermeyelim. Bu şairin "Elvire"i ve garp şiirinin diğer benzerleri daha çok evvelden taklit edilir. Burada da gerek şiirimizin tarihinde ve geleneğinde, gerek örfte zemin daha çok evvelden hazırlanmıştı. Yukarıda, tarih düşürme imkânının nasıl mezar kitâbesi şiirlere yol açtığını gördük. Bunlar, içlerini yalnız rızanın ve rahmet dileğinin doldurduğu hazır mersiye şekilleri idi. Diğer taraftan eski şiir kendi içinden ölüm üzerinde düşünmeye başlamıştı. Âkif Paşa mersiyesi onun yeni bir çehre ile, ferdî hislerimizin geliş çehresiyle şiire gelişiydi. Nihayet mezarlık eski Müslüman şarkta sadece ziyaret yeri değildir, aynı zamanda bir nevi gezinti yeriydi de. Diğer taraftan devrin musikisinde gördüğümüz hissîlik bu cinsten muzlim bir ilhamı kolaylaştırıyordu. Daha Hamâmî İsmail Dede Efendi'de torun için söylenmiş mersiye-besteye rastlıyoruz. İşte bütün bu imkânlar romantik şiirin birkaç örneği etrafında birdenbire birleşir.

Sanatının hızını Lamartine'in *Les Méditations*'undan alan ve orada kalan *intimiste** Recâizâde Ekrem, yine bu şiire bağlı murakabesinin ("Tefekkür" manzumesi) sırrını mersiyede bulur. Onunla başlayan mezarlıkta ve mezar başındaki bu murakabe Abdülhalim Memduh, Nâbizâde Nâzım, İsmail Safa, hattâ Rıza Tevfik ve Tevfik Fikret gibi şairlerde devam eder. Hâmid'de mersiye daha *Sahra*'daki Père-Lachaise mezarlığından başlar. Hoca Tahsin, Ziya Paşa gibi sevdiği üstadlarına, Selim, Fâtih gibi vatan kurucu padişahlara ilham ile mezarlar yapmadan evvel piyeslerindeki kahramanlar için mersiyeler yazar. Âdil Giray'la Perihan'a, Cezmi'nin ağzından mersiye söyleyen Nâmık Kemal'in "Hilâl-i Osmânî"si de bir nevi mersiyedir. Fakat, böylece içtimaî fikirlerin de mesuliyetini yüklenen bu yeni ilhamla bilhassa dinî şiir tazelendiği gibi, aşk ve hatırlama şiiri de çok yeni ve zengin bir unsurla değişir. Ölen genç kız, ölen sevgili, ölen eş, şiirin bütün bir tarafı olur. O zamana kadar şiirimizin sızlanma vasıtalarından biri olan hasret ve ayrılık, yaşanmış hayatın hâtırası etrafında ve imkânsızın eşiğinde derinleşir. İnsan tâli'ine yeni bir gözle bakılır. Hâmid'in *Makber*'inde bu son iki çizgi, dönmesi imkânı olmayanla dinî taraf ve ona bağlı isyan birleşir.

Fikret, mersiyede içtimaî şiirinin büyük unsurlarından birini bulur. Kız kardeşinin ölüsünü şiirinin Forum'una** kadar taşır ve orada Shakespeare'in Antonious'unun Jül Sezar [Julius Caesar] için yaptığı gibi onun yaralarını göstererek kadın hakları nâmına konuşur.

* İç derinliği samimiyetle anlatma.
** Mecazen tartışma alanı.

Tabiatın keşfi

Yeni edebiyatın daha ilk numuneleri bizi Ortaçağ bahçe ve bostanından çıkarıyordu. Eşyayı dağınık unsurlar hâlinde ve sadece mazmunlara vesile olmak için saymakla iktifa eden gazel ve minyatür estetiğinden, geniş ve canlı tabiata doğru bu çıkış ilk yenilenme devrinin belki en mühim keşfi oldu. Çünkü bu sadece bir ufuk değişmesi değildi. Gözün ve hattâ bütün duyuların ruhî hayata doğrudan doğruya iştiraki, insanın zihnî oyunların bilmecelerinin dışında kendini çok yeni ve bütün olarak idrakiydi. Bütün hâlleri ve unsurlarıyla ana tabiatla insan ruhunun birleşmesi, asırlarca süren cebrî bir standarttan insanın kendi sonsuzluğuna doğru genişlemesiydi.

Eski şiir, uzun mazisinde bu kapıyı birkaç defa kuvvetle zorlamış, fakat tek başına kaldığı için bir türlü aşamamıştı. Hakikatte tabiat ve eşyayı muhayyilemize ve duyularımıza hakkıyla maletmek muayyen bir tecrübe isterdi. Garp dilleri ve edebiyatları bu tecrübeyi resim ve heykel gibi büyük ve eski sanatların terbiyesiyle elde etmişlerdi. Kaldı ki garp medeniyetinin kaynak kültürleri bu terbiyeyi onlara ayrıca hazır olarak veriyordu. Bizim yenileşme devrimizde asıl temas ettiğimiz romantik ve pre-romantik* edebiyat ise bu hazır unsurlarla da yetinmemiş, kendisini evvelâ XVIII. asrın içinde, sonra da XIX. asrın başında âdeta resmin mektebine vermişti.

İşte yeni edebiyat başka dillerin bu hazır tecrübesini Türkçeye nakle çalışacaktı. Bu ilk önce nesirde başladı.

Yeni edebî nesir

1870 senesinden sonra dilimizde yeni bir edebî nesir yavaş yavaş görünür. Şinasi, nesri sadece fikre irca etmekle hemen hemen sahayı eskiden temizlemişti. Nâmık Kemal de ustası gibi ilk yazılarında tasvirden kaçar. Esasen o politik fikirlerini telkin için kendine mahsus bir hitabet üslûbuyla konuşurdu. "Londra" makalesi, onun daha inkişaflı bir şekli olan *Cezmi*'nin başındaki "Onuncu Asır" parçası bu üslûbun değişik ve sonuncusunda şairâne imajları hâvi ayrı ayrı numuneleridir. Dikkat edilecek bir nokta da, bu devirde Nâmık Kemal'de tabiata hiçbir bakış bulunmamasıdır. Ekrem Bey'in 1288'de [1871] neşrettiği *Nağme-i Seher*'inin "Âsâr-ı Nesriye" kısmında "Âlem-i Hayâlde Mehtab", "Sûret-i Varaka", "Sabah", "Temâşâ-yı Rikkat-bahşâ", "Zemzeme-i Âşıkane" adlı parçalarla bu bakış edebiyatımızda ilk defa kendisini dener. Bir kısmı küçük hikâye denemeleri olan bu parçalarda *Atala* mütercimi frenklerden almaya başladığı sesi Türkçede deniyor, acemi bir dilde, daha ziyade tarife kaçar tasvirler vasıtasıyla da olsa, tabiatla bir nevi kaynaşma arıyordu. Bunu Nâmık Kemal'in *Rüyâ*'sı ile "Gelibolu Mektubu"ndaki meşhur tasvir takip eder.

* Pré-romantique: Romantizm öncesi.

Yine acemice olsa bile bu son yazılarla garplı palet, hemen hemen resmin girdiği yıllarda, Türkçede kendisini deniyor, eskiden kalma unsurları fazla kullanmasına ve daha çok tarife kaçmasına rağmen tabiat ruh hâlimize çerçeve oluyor, hattâ ona yol açıyordu. Eski şiir, tabiattan aldığı her şeyi kendi abstre'sinde* tüketir veya tanınmayacak şekilde değiştirirdi. Bu yeni nesirde tabiatla insan yan yana yürümeye çalışıyordu.

Bu ilk tecrübelerle hemen hemen aynı devirde, konuşmak için daha müşahhas hayallere muhtaç olan tiyatro, başka planda olmak üzere tabiatla insan arasında münasebetler kurmaya çalıştı. Burada Nâmık Kemal'den sonra hamle Hâmid'den gelir. *Duhter-i Hindû*'daki iki manzumeden sarfınazar bazı konuşmalara ve sahne tariflerine yeni bir merhale gibi bakmak daima mümkündür. Hâmid, egzotik bir tabiatı ve değişik bir örfü almak suretiyle kendisine yeni bir imkân hazırlamıştı.

Fakat asıl mühimi yeni nesirde sırf bu tabiat görüşü için âdeta müstakil bir nev'in doğuşudur. Filhakika mensur şiir bizde yaşanan hayat ve yakalamaya çalışılan tabiat etrafında teşekkül eder. Hakikatte, ne kadar iptidaî olursa olsun, bu hakikî bir keşiftir. Genç muharrirler her tabiat manzarasına, âdeta bir arı raksı gibi, keşfin neşesiyle hücum ederler ve birbirlerine bunu gösterirler. Burada da tercümenin tesiri vardır. *Pol ve Virjini* [*Paul et Virginie*] ve *Atala* gibi eserler, nasıl Fransız romantizminin bir tarafını hazırlarlarsa, öylece Türk romantizminin teşekkülüne yardım ederler. Vâkıa bütün bu ilk tecrübelerle Amiens'in bahsettiği ruh hâli–manzara arasında daha çok mesafe vardır. Göz, henüz muhayyeleden çok ayrı çalışıyordu. Fakat ne olsa ufuk açılmıştı. İnsan asırlarca süren cebrî bir standarttan çıkıyor, yeni buudlar kazanıyordu.

Hâmid'in *Sahra* ve *Belde*'si ile *Bunlar Odur*'u hep tabiatın peşinde yapılmış tecrübelerle doludur. Hâmid'de bu işi âdeta bir nevi tabiatta çalışma hâline götürdüğünü gösteren mısraları ileride göreceğiz. Bu suretle onun şiiri hem yeni bir imaj sisteminin peşinde koşuyor, hem de dile gözün tecrübesini getirmeye çalışıyordu. Recâizâde onu bu yolda takip eder.

Dinî ilhamın yenileşmesi

Tabiat karşısındaki bu seyirci vaziyet, bu hayranlık biraz sonra mahiyet değiştirir ve yeni bir panteizme** yol açar. Böylece dinî şiir yenileşir. Bir bakıma doğrudan doğruya tasavvufa bağlı eserler müstesna, şiirimiz hiçbir zaman dinî ilhama kendini bu kadar geniş şekilde açmamıştır. Burada Hâmid'i ve ondan sonra Recâizâde'yi görürüz. Bu yeni panteizm dünyayı Allah'ta ilga ve inkâr edeceği yerde onun etrafında ve onun değişen cilveleri şeklinde toparlıyordu. Bu bir kelime ile "Enelhak"ın yerini "her yerde Allah"ın alışı idi. Böylece şiir ve insan yeni bir mutlaka kavuşuyordu.

* Abstrait (Fr.): Soyut, yalın, mücerret.

** Panthéisme (Fr.): Tanrı ile kâinatı bir ve aynı kabul eden felsefî görüş.

Burada da Lamartine'in tesirini görürüz. Bu şair bildiğimiz gibi daha ilk manzumelerinde kendisini dinî hislerin şairi diye takdim ediyordu. Böylece, Ziya Paşa'nın garptan gelen *angoisse*'ına yine garplı bir şair cevap veriyordu. Hâmid'in şiiri *Makber*'e kadar olan devirde bu iki tecrübeyi kuvvetle yaşar. Recâizâde'nin ölüm etrafındaki murakabelerine, tıpkı Lamartine gibi, bu tabiat sevgisi şiddetle karışır. Rıza Tevfik, Volney'in *Palmir Harâbeleri*'nin tercümesinden gelen bir ilhamla bu murakabeye tarih zevkini karıştırır. Fikret'te şair muhayyilesi, tıpkı Halid Ziya'nın nesrinde olduğu gibi ressam atölyesiyle beraber yürür. Onun kendisini büsbütün hitabete terketmediği manzumelerde daima tablo estetiği hâkimdir. Böylece Türk şiirinde eski teksif edilmiş beyit bütünlüğünün yanında, manzumeye ait yeni bir bütünlük fikri peydahlanır.

Yeni şiir anlayışı

Bütün bu tecrübeler tabiatıyla eski şiir zihniyetinden çıkmak demekti. Artık o sadece eski belâgat kaidelerine göre söylenmiş söz olamazdı. Şair bir huzursuzluğun, bir ihtirasın ve duyguların adamıydı. Her üç teklifte de (Hâmid, Nâmık Kemal ve Recâizâde) yaşanan hayat (duygular ve duyular) ve yaşayan insan işin içine giriyordu. Böylece şiir, söze ait bir hususiyet olmaktan çıkıyor, insana ait bir hâl oluyordu. Ve tabiatıyla bu yeni anlayışın yanı başında güzel mefhumu da değişiyordu. Güzel, şiiri aradığımız her şey, yani dağınık ve toplu hâlleriyle bütün tabiat ve insandı. Nâmık Kemal, yeni şiir nâmına "sade fikir" isterken eski mazmunun yerine böylece duyulan ve yaşanan şeylerin geçmesini tasavvur ediyordu.

Hulâsa şiirle teessürî hayat ve ona hız veren şeyler birbirine karışıyordu. İlerde daha geniş şekilde üzerinde duracağımız bu anlayışta eksik olan tek şey, sözün ve dilin yeri idi. Hakikatte asıl kaynak ve mükemmellik unutuluyordu. Filhakika bütün dikkatler insanın –yazık ki çok defa yalnız satıhtan– zenginleşmesine yöneltilmişti.

Yeni masallar ve istiarelerin değişmesi

Avrupalı örneklerle ilk ciddî temaslar başlayınca onların, etrafında teşekkül ettiği ve büyük istiare sistemleri yavaş yavaş dilimize girecek ve muhayyelemize sundukları hazır kalıplarla ifade şekillerimizi değiştirecekti. Eski şiirimizin hayal dünyasının, din, tasavvuf ve İran kaynaklarına nasıl bağlı olduğunu ve bu kaynaklardan gelen unsurlarla yapılan terkiplerin bazı masallar ve sanat eserleri hâtıralarıyla daha kadîm kültürlere, çok iptidaî çizgilere indirilmiş bir Greko-Romen *réminiscence*'ına* çıkmasına rağmen, garp şiirinin hayal dünyasından nasıl ayrıldığını gördük.

* Bulanık anı; kaynağı eski bir hâtıraya dayandığı halde insanın kendi zihninden doğmuş zannettiği düşünce.

İşte edebiyatımızın yenilenme devrinde bu mitosların* yanı başında, yavaş yavaş, doğrudan doğruya Yunan kaynaklarından gelen mitoslar görünmeye başlar ve sonuna doğru bunlar eskilerin yerini alır.

Daha Şinasi o çok iptidai:

Demez mi ki[m] birini su kızı suya boğmuş

beytini** yazarken İslâm masallarından ve ona bağlı hayallerden dışarıya çıkmış bulunuyordu. Filhakika bütün edebiyatımızda su perisine (Nymphea'ya) tesadüf edilmez. Burada da istiare değişmekle ağlamanın şekli ve mânâsı değişmiştir.

Fakat bu yeni masalların gelişi asıl Nâmık Kemal'ledir. Mutasavvıfâne şiirlerle işe başlayan şairin "Hilâl-i Osmânî"si bir bakımdan bu iki istiare âleminin birinden öbürüne geçiştir. Filhakika bu manzumenin başındaki:

Hüsn-i ezelî tebessüm etmiş
Dünyaya bakıp terahhum etmiş
Mahzûn mahzûn tebessüm etmiş
Ol hande senin dehânın olmuş

kıt'asının ilk üç mısraı, bir mefhuma şekil arayışı ile şayan-ı dikkattir. Hakikatte daha bu üç mısrada, bir adım ötede kendisini bekleyen benzetmede kaybolmak üzere, kadîm güzellik tanrıçasını görürüz. Manzumenin dördüncü parçasının sonundaki oldukça zevksiz:

Hüsn âlihesi teverrüm etmiş

mısraında ise, yeni mitos ve ondan doğan istiare doğrudan doğruya kendi adıyla görülür.

Hâmid'de eski şiirin Zühre'si Venüs olur; Eros, Türkçede oklarını denemeye başlar; bazen annesinin ayağının ucunda bile uyur.[222] Merih, adını pek değiştirmeden, Mars, yani harp ilâhı olur. Fakat Hâmid'de daha mühim bir şey vardır. "Ordu-yı Hümâyunda Bir Şair" manzumesinde bu iki istiare âlemi âdeta muharebe ederler. Asıl dikkate değer nokta, bu yeni masalların gelişiyle eski istiarelerin yavaş yavaş şiir dilinden çekilmesidir. Filhakika onlarla aramıza yeni örnekler ve anlayışlar girmiştir. Bu hususta bize en güzel misali yeni şiirde bülbül üzerine yazılmış manzumeler verirler.

Hayal ve hislerimiz için böylece yavaş yavaş başka kültürlerin hazır kalıpları dile girerken, diğer taraftan da bugünü ve istikbali hazırlayan ma-

Mythos (Yun.): Tanrı ve kâinatın yaratılışı ile ilgili hayalî, alegorik bir anlatımı olan hikâye ve masallar.

** Mısraını.

222 *"Uyurdu tıfl-ı sevdâ makdeminde"* ("Hacer-i Müteharrik", *Bunlar Odur*).

sallar teşekkül eder. Şinasi, Reşid Paşa'yı "medeniyet resûlü" diye överken, cemiyetimiz için çok yeni bir medeniyet ve terakki masalı yaratıyordu. Fakat, Şinasi daima mefhumda ve mücerredde kalır.

Bununla beraber, cemiyet işleriyle sıkı şekilde alâkadar, ilhamını kitlenin emrine vermiş bir şair anlayışı, hulâsa yeni şair masalı onunla gelir. O, "vatan şairi" tabirini kullandığı andan itibaren edebiyatımızda Nâmık Kemal'in yeri hazırdır.

Nâmık Kemal'le "hürriyet masalı" gelir. Bu itibarla *Rüyâ*'sı en dikkate değer eserlerindendir. Bu eserin, oldukça şişkin bir nesre çevrilmiş, Rude'un "Gönüllülerin Gidişi" olmasına fazla ehemmiyet vermeyelim. Perî-i Hürriyet'in elbette bir aslı olacaktı. "Hilâl-i Osmânî" manzumesinin istiaresi de oraya bağlanır. Birincisi biraz sonra koparacağı zincirlerle bağlıdır, öbürü yaralı ve mahzundur. Birisinin adımlarının önünde bütün istikbal genişler, öbürünün jestlerinde bütün bir İslâm ve Türk tarihi canlanır. Bizce burada asıl mühim olanı, şairin muhayyelesinin unsurlarını bizde bulunmayan sanatlara ait tecrübelerde araması, başka dillerin plastikle yoğrulmuş terbiyesini Türkçeye geçirmeye çalışmasıdır.

Git vatan, Kâbe'de siyaha bürün,
Bir kolun ravza-i Nebî'ye uzat
Birini Kerbelâ'da Meşhed'e at
Kâinata o hey'etinle görün!

Bilhassa son mısraın işareti çok mühimdir. Şair âdeta hayalin kendiliğinden görünmesini ister. Zaten bütün manzume nakıştan ve hayalden mücesseme geçiştir. Şüphesiz bütün bu jestlerde fazla tiyatro ve hitabet de vardır. Unutmayalım ki devir bilhassa onların da peşinden koşuyordu.

Fikret'te cemiyetin mesuliyetini yüklenen şair, Promete mitosu ile birleşir.

III
Tiyatro nev'inin girmesi ve gelişmesi

Yeni edebî nevi olarak tiyatro

Tiyatro nev'inin memleketimize girmesi, sahne hayatımızın başlaması ve ilk tiyatro muharrirlerimiz ve sanatkârlarımız hakkında son zamanlarda Mustafa Nihat Özön, Selim Nüzhet Gerçek ve Refik Ahmet Sevengil'in büyük çalışmaları olmuştur.[223] Bu nev'in Türkçede gelişmesini gösterecek olan bu sahifelerin başında bu çalışmaları anmak lâzımdır.

223 Mustafa Nihat Özön, *Şair Evlenmesi, Ayyar Hamza, Zavallı Çocuk* ve *Zor Nikâhı* mukaddimeleri (İstanbul 1940 ve devamı); *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (muhtelif tabılar). Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temâşâsı*, İstanbul 1942. Refik Ahmet Sevengil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, 2 C., İstanbul 1934.

Tiyatro nev'i, Müslüman-şark edebiyatlarının en az tanıdığı sanat nev'idir. Denebilir ki, Tanzimat'la memleketimize girmiş tek nevi odur. Çünkü aradaki estetik farkına, iç nizamların ayrılığına rağmen şiir ve muhtelif nevileri bizde de vardı. Şark hikâyesi, garplı romanla arasındaki farkın büyüklüğüne rağmen daima mevcuttu. Hattâ felsefe ve teoloji mekteplerinin zarurî olarak birbirlerini tenkitle işe başlamaları düşünülürse, tenkit dahi edebiyatımızda tabiatıyla vardı. Yalnız tiyatrodur ki, nev'inin dışına çıkmamak şartıyla, gerek bizde ve gerek başka İslâm edebiyatlarında benzeri bulunduğu iddia edilemez.

Ortaoyunu gibi, şahıs repertuvarı muayyen tipler hâlinde evvelden tespit edilmiş sahne oyunlarına gelince, bu an'anelerin hakikî tiyatro ile hiçbir suretle alâkası olamayacağı aşikârdır.

Tiyatro her şeyden evvel edebiyatın bir nev'i olduğuna göre, çoğu irticalî olan ve yazılı repertuvarları da bir sanat kıymetine hiçbir zaman erişmeyen bu tekniklerle karıştırılamaz.

Osmanlı İmparatorluğu devrinde yurdumuzda hiç tiyatro faaliyeti olmamıştır, denemeyeceği gibi, ecnebiler arasında zaman zaman oynanan eserlerin de memlekette ve bilhassa Müslüman tabakada bir akis bıraktığını zannetmek doğru değildir. Galland'ın Fransız sefarethanesinde oynandığını söylediği Racine ve Corneille trajedilerinden başka, Baron de Tott da, hâtıralarında Kırım hanı Kaplan Giray'ın huzurunda verilen bir Molière temsilinden bahseder. Bu açık fikirli prensin garptaki şeylere büyük bir hevesi vardı. Fakat şimdilik Mustafa III ve Selim III devirlerinde Osmanlı sarayında da bu cinsten eserlere karşı bir tecessüs uyandığını gösteren hiçbir delil olmadığı gibi, Yeniçerilerin ilgasmdan sonra efkâr-ı umumiye karşısında az çok hürriyeti kazanan Mahmud II'nin zamanında da böyle bir şeye tesadüf etmiyoruz.

Bu itibarla ufak tefek temaslar olsa bile, tiyatro ile geniş ve devamlı temaslarımızın, İstanbul'da ilk tiyatro kumpanyası olan Naum'la başladığını kabul etmek en doğrusudur. 1842'de başlayan bu ilk temastan, bize *Cerîde-i Havâdis*'teki kayıttan başka bir şey kalmamıştır. Bu gazete havadisinde şimdiki Galatasaray'ın karşısındaki –o zamanki Tıbbiye Mektebi– tiyatro binasında oynayan bir piyesin tercümesi "Dörtyol ağzında kitapçı Dubois'nın dükkânında satıldığını" biliyoruz. *Cerîde-i Havâdis*'in 1845 senesi koleksiyonunda yine tiyatro havadislerine rastlarız.

Şark Kumpanyası ve Türkçe oyun

Bu devirde İstanbul'a ecnebi kumpanyaları geliyor, çok kalabalık bir ecnebi kolonisinin ve onları örnek alan azınlık cemaatlerin zevkini ayarladığı Beyoğlu'nda kendi dilleriyle temsiller veriyordu. Tanzimat'la yetişen, garba hayran bir sınıf Müslüman halk da –bilhassa kibar tabakadan– bu temsillere gidiyor, onlardan kendi aralarında bahsediyordu. Çoğu İtalyanca olan bu piyeslerin mevzularının hulâsası *Cerîde-i Havâdis*'te çıkıyordu. Bodos oğlu

Mannak'ın kumpanyasının teşekkülüne kadar (1863-1864 Ramazanı) halkımız böylece, yabancı dilde trajedi, dram, komedi, opera ve operet seyreder. Goldoni'nin bu tiyatroda oynanan "Hâcenin Telâşı" komedisi ile, aynı gece oynanan "Odun Kılıç" adlı başka bir komedi, Türkçe olarak sahneye konan ilk eserlerdir (*Cerîde-i Havâdis*, nr. 819). Bundan evvelki birkaç sene içinde yerli Ermenilerin kendi dillerinde oynadıkları piyesler vardır.

Böylece, ecnebi dilleriyle ilk oynanan piyesten tam 22 yıl sonra Türkçe oyun geçer.

Bu müddet zarfında yerli bir oyun etrafında tek teşebbüs Abdülmecid Han'ın Dolmabahçe Sarayı'nda yaptırdığı tiyatro binasıdır. Bu saray tiyatrosu devam etseydi, tiyatro tarihimiz belki başka türlü gelişirdi.

Yerli eserler

Fakat Şark Kumpanyası'nın açılmasından evvel millî tiyatromuz için daha mühim olan hadise, Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* piyesini yazmasıdır. Yukarıda bahsettiğimiz bu piyes, ihtiva ettiği işareti anlayacak bir muhit bulsa idi, şüphesiz edebiyatımızda mühim bir dönüm yeri olurdu. Yazık ki Şinasi hakikaten az ve işaretlerle konuşan adamdı. Tek piyesini de vaktinden çok evvel, yani bir yenileşme devrinin sathî taklidi, heveslenmeleri ve kolay neticeleri zarurî kıldığı, kendi insanımızın ve hayatımızın realitelerine gözümüzün henüz açılmadığı, hulâsa her nevi realite tecrübemizin çok kıt olduğu bir devirde yazdı. *Şair Evlenmesi*'nin yazıldığı ve kitap şeklinde basıldığı devirden biraz sonra münevverlerin politika mücadelesine girmeleri, hayatımıza yalnız o noktadan dikkat etmeleri belki buna sebep olmuştur. Bununla beraber *Şair Evlenmesi*'nin 1864-1872 yılları arasının repertuvarına girmemiş olmasının şüphesiz başka bir sebebi daha vardır. Şinasi'nin piyesinin oynanmasına memleketin vaziyeti ve sahnenin imkânları müsait değildi. O devirde, Müslüman halk karşısında bir imam rolü –velev Ebüllâklaka dahi olsa– Ermeni artiste teslim edilemezdi. Bütün efkâr-ı umumiye, bunu bir tezyif sayardı. Şinasi'nin sanatı devir için fazla cesurdu. Onun için, teknik itibarıyla kendisinden sonra yazılanlardan çok üstün olan bu piyes, tesirini sahnede yapamadı. Halbuki Şinasi'nin dilini sahneden duymak, bu devir için en mükemmel ders olacaktı.

Yalnız dört kişi, Molière adapteleriyle Ahmed Vefik Paşa, onun açtığı yolda yürümekle beraber, dramatik sahaları da yoklayan yerli komediler yazan direktör Âli Bey, Türk mizah gazeteciliğinin kurucusu olmakla kalmayarak çok güzel iki Molière tercümesi de veren Teodor Kasap ve nihayet *Sabr u Sebat* ve *İçli Kız*'ı ile genç Abdülhak Hâmid, Şinasi'nin yolunda yürüdüler. Ahmed Vefik Paşa, Abdülhak Hâmid'e Şinasi'nin *Durûb-ı Emsâl*'i ile piyes yazmasını söyler ki Ahmed Midhat Efendi de *Letâif-i Rivâyât*'ında bunu başka şekilde tecrübe etmiştir. Fakat Hâmid'in mizacı, ileride göreceğimiz gibi daha başka şeylerin peşinde idi.

1866'da Ali Haydar Bey'in, –Yeni Osmanlılar'dan Mehmed Bey'in ağa-

beyisi– *Sergüzeşt-i Perviz* ve biraz sonra da *İkinci Ersas* adlı iki manzum trajedisi çıkar. Bu iki eserin bütün kıymeti, manzum piyeste ilk adım olmalarıdır.

Daha ciddî teşebbüs, Vefik Paşa'nın yukarıda bahsettiğimiz Molière adapte ve tercümeleridir. Burada, hem sağlam bir garp kültürünün ve tiyatro anlayışının, hem de büyük bir mizaç hususiyetinin karşısındayız. Çünkü Molière'i tercih etmek, herhangi bir muharriri sevmeye benzemez. O, insanlığın kendisi olan sayısı az şairlerdendir. Orada biz, çıplak hakikatlerin dünyasına gireriz. Bu tercümelerde Ahmed Vefik Paşa'nın kullandığı dil, ileride kendi bahsinde göreceğimiz gibi, biraz daha düzgün olsa idi, elbette ki ilk klasiğimiz o olurdu; çünkü Jouvet'nin dediği gibi "tiyatro, evvelâ dildir".

Mamafih, 1869 senesinde çıkan ilk üç adaptesinin dili –*Zor Nikâhı, Zoraki Tabib, Yorgaki Dandini*– sonraki tercümelerinden daha iyidir. Bu üç eser bugün bile lezzetle tadılmaktadır.

Taş basması veya matbaada basılmış, basım senesi malûm olmayan birtakım tiyatro eserlerinin bu devirde vücuda getirildiği tahmin ediliyor. *Terceme-i Hikâye-i Elzir* adlı eserle, vak'ası *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'deki –Receb Beşe hikâyesinden alınmış– *Sözde Sebat* adlı eseri ve bir de *Leylâ ile Mecnun*'u kaydedelim. Bu son ikisi ile, yeni tiyatro eski edebiyatın hazır mevzularından istifadeye çalışır. Mustafa isminde bir zatın yazdığını bildiğimiz *Leylâ ve Mecnun* piyesi 1869 Ramazanında oynanmıştır.

Güllü Agop Kumpanyası ve Osmanlı Tiyatrosu

1868 senesi tiyatromuz için başka noktadan da mühimdir. Bu sene Ramazanında bazı neticesiz kalmış teşebbüslerden sonra, Güllü Agop tarafından Gedikpaşa'da Tiyatro-yı Osmânî adlı bir sahne kurulur; 1870-1871 Ramazanında Türkçe olarak tercüme, telif, opera, operet, trajedi, komedi, hulâsa oldukça zengin bir repertuvarla işe başlar. Bu repertuvarı hazırlayanlar içinde Âli Bey ile Vefik Paşa'nın bulunduğunu biliyoruz.

1872 yılında bu sahne faaliyeti ikinci bir adım atar, Güllü Agop sahnesinin etrafında Osmanlı tiyatrosunu ilerletmek için bir heyet-i edebiye teşekkül eder. İçlerinde Nâmık Kemal'in de bulunduğu bu heyet, 1908'e kadar tiyatro tarihimizin ilk ciddî teşebbüsü olur. Fakat yukarıda dediğimiz gibi, Nâmık Kemal o zamanlar siyasetle meşguldü. Halkın, *Vatan yahut Silistre* oynanırken gösterdiği tezahürat bilindiği gibi nefyine sebep olur.

Nâmık Kemal'in Magosa'ya nefyinden sonra da bir müddet Güllü Agop Kumpanyası'nın etrafındaki faaliyet devam eder.

Fazla izahata girmeden Ahmed Vefik Paşa'nın eserlerinin bir kısmının, Teodor Kasap ve Âli Bey'in eserlerinin, Ahmed Midhat Efendi'nin *Eyvâh*'ı ve Şemseddin Sâmi'nin *Besa, Seydi Yahya* (1874*) ve *Gâve*'si (1875**) ile

* 1875.
** 1876.

Ebüzziya'nın *Ecel-i Kazâ*'sının (1872), Nâmık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'sinin, Abdülhak Hâmid'in ilk piyeslerinin, Recâizâde'nin *Vuslat*'ının bu ilk hamlenin mahsulleri olduğunu söyleyelim.

Bu devirde şark ve Müslüman şark tarihine dair piyesler, Molière'den yapılmış ortaoyunu adapteleri, mahallî operalar vücuda getirilir.

Buna mukabil Nâmık Kemal ve Abdülhak Hâmid gibi tiyatroyu seven ve fikirlerini yaymak için onu en iyi bir vasıta olarak gören muharrirler, kendi eserlerine devam ederler. Mamafih, oynatmak imkânsızlığı bunların eserine şiddetle tesir eder. Abdülhak Hâmid'in, bazı piyeslerinin hacmindeki, Nâmık Kemal'in *Celâleddin-i Hârzemşah*'ındaki ölçüsüzlükte sadece bazı romantik örneklerin tesirini görmemelidir. Zaten Hâmid açıkça, oynanmak için yazmadığını söyler.

Bu ilk yerli eserlerin, daha ziyade nev'in zaruret ve imkânlarını lâyıkıyla bilmeyen ve insan ruhu ve kaderi üzerinde eski hikmetin ve İslâmî tevekkülün dışında düşünmek fırsatını bulmamış olan bir muhitte, sadece yenilik aşkıyla hareket eden muharrirlerin, muhayyilenin sathından topladıkları vak'aları şöyle böyle geliştirmelerinden ibaret olacağı tabiîydi. İçlerinde garp eserlerinden adapteler de bulunuyordu.

Nâmık Kemal'e kadar aşağı yukarı böyle devam eder. Onun ve Hâmid'in eserleriyle bu noksanlara, yeni nev'in kazandığı bazı meziyetler eklenir.

Bu ilk eserlerde muayyen bir tesiri aramak pek doğru değildir. Yalnız o zamana kadar memleketimizde Shakespeare ve Molière'in, Goldoni'nin bazı eserlerinin yabancı dillerde veya Türkçe olarak sahneye konduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Yeni nev'in şartları

Bu eserlerin müşterek vasıflarından biri de konuşma lisanını yadırgamalarıdır. Diyalog, hemen hepsinde acemidir. Dramatik vaziyetlerde, vak'anın düğüm ve çözülüş noktalarında bu acemilik daha açık görülür. Nisbeten sade bir dille sahneye çıkmak arzusu, fikir ve hisleri geliştirme imkânsızlığı, ilk önceleri konuşmayı lüzumundan fazla iptidaî yapar. Nâmık Kemal'den sonra ise tam konuşturmak arzusu, eseri lüzumsuz bir belâgat sığınağı hâline getirir.

Diğer taraftan edebiyatımızın an'anesinde *introspection*'un* bulunmaması, insan psikolojisini ne din ve mistik tecrübenin, ne de eski edebiyatımızın derinleştirmemiş olması, bu tecrübeye ilk defa girmiş olan muharrirlerin eserlerini –Nâmık Kemal'in *Zavallı Çocuk*'unda, hattâ diğer eserlerinde olduğu gibi– baştan verimsiz yapar. Zaten hikâye bahsinde daha geniş su-

* İnsanın kendi ruhunun derinliklerini incelemesi; içe bakış, iç gözlem; murakabe.

rette anlatacağımız gibi bu muharrirlerin hiçbiri, insanı bir başlangıç gibi alarak işe koyulmuyorlardı. İnsana dikkat etmemiş bir medeniyetten gelmiş olmanın bütün zaafları bu eserlerde vardır. Üstelik, kadının erkekten ayrı yaşamasının verdiği bir hayat tecrübesi eksikliği, bu saydıklarımıza katılıyordu.

Bu sonuncu âmil, sahne vaziyetine de tesir eder. Türk sahnesi, o zaman Türkçeyi ve bilhassa kadın ağzındaki Türkçeyi hususî şivelerden dinler. Halbuki, başka memleketlerde ana dilin en olgun ve güzel numunesi, saraylardan sonra sahnededir. Bizde ise sarayda yabancı kadınlar yüzünden en az tadılan, güzel Türkçe idi. Sahne ise azınlık şivelerinin terbiyesini alır. Bugün bile sahnede Türk diksiyonunun lâyıkıyla tanzim edilmeyişine sebep olan bu âmillere, harplerin sebebiyet verdiği hicretler ve diğer içtimaî sebepler yüzünden eski pâyitaht ahalisinin son asır zarfında daima değişmiş olmasını da ilâve edelim.

Tiyatro üzerine ilk düşünceler

Bu devirde tiyatro ve sahne sanatları hakkında pek az şey bilindiği ve Güllü Agop Tiyatrosu'ndan uzun zaman sonra bile bu hususlaki umumî bilginin pek az ilerlemiş olduğu unutulmamalıdır. Son senelere kadar tiyatro sanatının muhtelif meseleleri Türk aydınına tamamıyla yabancı kalmıştır. O zamanlar ise, Nâmık Kemal'in *Celâleddin Hârzemşah Mukaddimesi*'ne kadar, bizde tiyatro edebiyatı *Cerîde-i Havâdis*'in birkaç fıkrası ile yine Nâmık Kemal'in ve arkadaşlarının, Tiyatro-yı Osmânî etrafındaki heyet kurulunca yazdıkları makalelerden ibaretti.

Celâl Mukaddimesi'nin ehemmiyeti, muayyen bir tiyatro şeklini –Shakespeare dramını– müdafaa ederken, tiyatro sanatı hakkında derli toplu fikirler vermesindedir. Nâmık Kemal'in bu mukaddimeyi yazarken klasik trajedi ve trajedi üslûbu hakkında pek az fikir sahibi olduğunu, hiçbir zaman edebiyatı tek başına almadığını unutmamak şartıyla, bu küçük esere –maalesef gerisi gelmeyen– bir başlangıç, hattâ edebiyatımızın büyük bir merhalesi diye bakacağız.

Abdülhak Hâmid'in *Duhter-i Hindû Mukaddimesi, Celâl Mukaddimesi* gibi sadece dramla komediyi ayırmamak ve zaman, mekân ve vak'a birliklerini tabiî bulmamaktan ibaret olan tekliflerde kalmaz. O, açıktan açığa romantik tiyatroyu ister. Hâmid, bu mukaddimede yaşadığımız günlük hayattan bahseden bir eserin, bir şahsın yüzüne ayna tutmak kadar lüzumsuz bir iş olduğunu söyleyerek, tiyatroda açıkça tarihî zamanı veya uzak memleketleri tercih eder. Sanat eserinin insana daima ayna olduğu hakikatini tekrarlarsak, bu kıyasın aldatıcı tarafını göstermiş oluruz.

Nâmık Kemal'in ve Hâmid'in tiyatro hakkındaki fikirlerini ileride eserleri üzerinde durduğumuz zaman göreceğiz. Yalnız birincisinin –tabiî Hâmid de aynı şekilde– tiyatroyu bir eğlence-mektep olarak kabul ettiğini

kaydedelim. Aksiyona girmiş, hayatı bazı müspet fikirlerin adesesinden görmeye alışmış bir muharrir için tabiî olan bu görüş, yazık ki tam bir sahne anlayışıyla ve konuşma zevkiyle beraber yürümez.

Nâmık Kemal'in *Celâl Mukaddimesi*'ndeki mühim fikirlerinden biri de manzum tiyatroyu reddetmesidir. Ona göre manzum tiyatro gayri tabiîdir; kaldı ki, aruz Türkçeye uygun değildir, hece veznini ise beğenmez. Ali Haydar Bey'den sonra manzum trajediyi benimseyen ve eserlerinin mühim kısmını o şekilde yazan Hâmid'e gelince o, aruz, takti'siz hece, her şahsı ayrı ayrı vezinle konuşan aruz gibi vasıtaları kullanmakla üstadının bu şüphelerine iştirak etmişe benzer.

1873 senelerine doğru Türk tiyatrosunda belli başlı iki yol belirmişti. Birincisi Şinasi'nin yoludur ki, Vefik Paşa, Teodor Kasap ve Âli Bey –Âli Bey'den gayrısı, dilde onun kadar titiz olmamakla beraber– az çok farklarla devam ederler.

Şinasi'den ziyade Molière'in eserine bağlı olan bu çalışmanın yanı başında Hasan Bedreddin, Manastırlı Mehmed Rifat Beyler telif, tercüme birçok eserler vücuda getirmişler, hattâ *Temâşâ* adlı bir tiyatro serisi kurmuşlardır. Molière etrafındaki çalışmadan sonra, garp tiyatrosunu bize en fazla tanıtan, bu iki arkadaş olmuştur.

İkincisi ise, Nâmık Kemal ve Hâmid'in hemen hemen tek başlarına verdikleri –Hâmid'in bir iki hayranının eserleri varsa da ehemmiyetli değildir– tiyatro eserleridir.

Birincilerinin halka ve halk hayatına doğru bir gidişleri vardır ki, tiyatro sanatını birdenbire önleyen imkânsızlıklar yüzünden ve biraz da, hakikî sahne adamının yokluğundan akim kalmıştır. Daha parlak başlayan ikincisi ise sokak ve evle, yani cemiyet ve insanla yakından temas etmemiş, fakat muharrirlerinin yine bu yüzden çok mücerret kalan içtimaî fikirlerinin etrafında bir hareket yaratmıştır. Belli başlı siyasî meselelerimiz etrafında 1908'e kadar devam eden umumî bir heyecanı doğuran bu eserlerin en büyük zaafı, realite fikrinden uzak olmalarıdır. Roman ve hikâye bahsinde, tekrar mevzular ve hayatla temas noktasından üzerine döneceğimiz bu tiyatro hareketini ve bütün yenilik edebiyatımız için fikirlerimizi burada bir daha hulâsa edelim:

Tanzimat'tan sonraki fikir ve sanat hareketlerinin bir eksiği vardı; o da, yaklaşmak istediğimiz âlemin mahiyetini anlatan bir el kitabından dahi mahrum olmamızdı. İkinci mühim nokta da Tanzimat münevverlerinin daha ziyade politik muhitlerden olması, halkla teması bulunmamasıydı.

IV
Hikâye ve roman

İlk tercümeler ve ilk eserler

Hikâye nev'inin başlaması daha sonra ve yine tercüme yolu iledir. Türkçeye nakledilen ilk Avrupaî hikâyenin Yusuf Kâmil Paşa'nın *Télémaque* tercümesi olduğunu yukarıda gördük. Bu eserin tab'ı 1862'dir. Bunu, birkaç sene sonra *Cerîde-i Havâdis*'te tefrika edilen bir *Sefiller* hulâsası ile, vak'anüvis Ahmed Lûtfî Efendi'nin Arapça tercümesinden naklettiği *Robinson Cruzoe* (1864) takip eder. 1871-1873 senelerinde ise Teodor Kasap'ın *Monte Cristo* tercümesi, yine 1872'de Lesage'dan *Topal Şeytan* tercümesi ile Recâîzâde Ekrem Bey'in Chateaubriand'dan tercüme ettiği *Atala*, 1873'te Bernardin de Saint-Pierre'in *Paul ve Virginie*'si çıkarlar. Bu suretle, içlerinde Lesage, Victor Hugo, Dumas Pere ve Anne Radcliffe ile Daniel Defoe bulunmak üzere roman nev'inin birkaç büyük örneği Türkçeye geçer. Ahmed Vefik Paşa'nın Voltaire'den oldukça garip bir dille çevirdiği *Hikâye-i Feylosofiye-i Mikromegas** tercümesi ile Lesage'dan yaptığı *Gil Blas* tercümesini bu saydıklarımıza ilâve edersek bu ilk devrenin kazançları hakkında tam bir fikir[224] edinmiş oluruz.

Garp hikâyeleri tarzında eserler ise 1870'te Ahmed Midhat Efendi'nin neşrettiği *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivâyât*'ın ilk beş cüz'ü ile başlar. 1873'te başlayıp 1875'te biten, Emin Nihad Bey'in *Müsâmeretnâme*'si ikinci teşebbüstür.

1875'te** Semseddin Sâmi'nin *Taaşşuk-ı Talât ve Fıtnat*'ı, 1876'da Nâmık Kemal'in *İntibah* adlı romanı görünürler. 1889'da Recâizâde *Araba Sevdası*'nı yazar (tab'ı daha sonra, 1898'dedir), 1880'de *Cezmi*, 1887'de *Sergüzeşt*, 1890'da *Küçük Şeyler* (yine Sâmi Paşazâde'nin), 1885 ile 1887 arasında Nâbizâde Nâzım'ın eseri tamamlanır. Ahmed Midhat Efendi'nin *Letâif-i Rivâyât* serisi içinde neşredilen ve Türkçede ilk tarihî roman olan *Yeniçeriler* ile (1871) örf ve âdetimizde başlayan ikiliği gösteren *Felâtun Bey ve Râkım Efendi*'nin 1875'te çıktıklarını, Halid Ziya'nın *Nemîde* adlı romanıyla yeni hikâyenin esaslarını anlatan *Hikâye* adlı *essais*'sinin*** 1889'da çıktıklarını söylersek, yalnız mühim noktaları işaret eden bu silsileyi tamamlamış oluruz.

Yukarıda yenilenme hareketimizin, cemiyet ve kültür meselelerini dikkatle mütalâa eden, hayatın ve insanın değişme istikametlerini münakaşa eden ciddî bir tefekkürden, hattâ onun hazırlık devresinden mahrum olduğunu söylemiştik. Tanzimat'ın bilhassa fikir cephesi, bu ilk devirde pusulasız ve dümensiz, suların kendi akışıyla bırakılmış bir yolculuğa ne kadar benzer.

* *Hikâye-i Hikemiye-i Mikromega.*

224 Bu bibliyografya Mustafa Nihat Özön'ün daima faydalandığımız *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ndeki (s. 224-231) tercüme eserler cetvelinden alınmıştır.

** 1872'de.

*** Essai (Fr.): Deneme, kalem tecrübesi.

Bu itibarla, garp karşısında, Şinasi'nin eseri hariç, şuurlu bir taklit fikrine rastlanmaz. Galatasaray'ın açılışına kadar ecnebi dil ve edebiyatlarına karşı büyük alâkaya, resmî öğretim müesseselerinin hiçbir ciddî yardımı dokunmaması yüzünden bütün kazançlar âdeta tesadüfîdir. Bu itibarla bu ilk devirde yapılan tercümelerin tam bir listesi kadar öğretici bir şey olamaz. Bütün teklifler, tesadüfen herhangi bir ecnebi dili öğrenen ve tesadüfen birdenbire inkişaf eden matbaacılığın ve okuma arzusunun beslediği yazı hayatını, memuriyet hayatına tercih eden ve düşüncesinin şöyle böyle tekâmülünü yazı hayatında yapan fertlerden gelir. Öyle ki, 1855-1875 seneleri arasındaki bocalayışlara bakıp da Reşid Paşa'nın Encümen-i Dâniş teşebbüsünün iflasına bir kat daha acımamak kabil değildir.

Filhakika, pek az şey, ilk yapılacak tercümeler hususunda böyle bir akademinin tesiri kadar faydalı olabilirdi. Kaldı ki böyle bir teşebbüs dil meselesine de başka türlü bir hız verebilirdi. Burada Tanzimat'ın ilk vahim iflasının bu akademinin kapanması olduğunu bir daha söyleyelim. Bununla beraber bu el yordamıyla yürüyüşte bile yavaş yavaş bazı bütünlüklere tesadüf edilir. Vefik Paşa'nın Molière'den sonra Lesage'ın *Gil Blas*'ını tercüme etmesi bir nevi anlayışı bütünüyle getirmeye çalışma demekti. Yazık ki, sağlam bir dil yokluğu Ahmed Vefik Paşa'nın çalışmalarını hemen hemen akim bırakır. Filhakika Ahmed Vefik Paşa, ileride göreceğimiz gibi dil hususunda son derece kayıtsız ve keyfî hareket etti.

Bununla beraber, büyük tesirler yine bu nadir ve tesadüfî tercümeler etrafında oluyordu. *Télémaque*'ın tercümesinin edebiyatımızda büyük bir tesiri olduğu iddia edilemez. Yusuf Kâmil Paşa'nın üslûbu eski inşâyı en lüzumsuz zamanında diriltmişti. Bununla beraber Yunan mitolojisine ve o kaynaktan gelen bazı hayallere bu piyesle* açıldığımızı da unutmamak icabeder. Memlekette hikâye (fiction) ile realite arasında alâka hakkındaki mevcut fikri değiştirmiş, üstelik bize Yunan mitolojisinin bir tarafını açmıştı.

Bu ilk tercümeler arasında, roman nev'inin bugün hakikaten büyük tanıdığımız numunelerinin pek az bulunması da yukarıda bahsettiğimiz tesadüfîliğin en iyi delilidir. Filhakika ne Cervantes, ne Balzac, ne Stendhal, ne Dickens bu devirde Türkçeye nakledilmemişlerdir. Yalnız Hugo'nun, roman nev'inin dönüş noktalarından biri olan *Sefiller*'i hulâsa suretiyle verilir. Voltaire'den *Micromegas*'nın tercümesine mukabil, *Candide* ihmal edilir. Bu keyfiyet yukarıda bahsettiğimiz, garpla fikir ve edebiyat münasebetlerimizi tanzim edecek öğretim ve kültür kurullarının yokluğunun tabiî neticesidir. Böylece, yazı hayatına giren gençler Fransızca öğrenmelerine yardım eden kitabı –çünkü çoğu tercüme yoluyla Fransızcayı öğreniyor, yahut ilerletiyordu– neşretmekle işe başlıyor ve ondan sonra da halkın en çok okuyacağı eseri naklediyordu. Daha sonra muayyen bir okuyucu seviyesi teşekkül

* Roman.

edince, günün veya yakın zamanın garptaki şöhretlerine geçiliyordu. Bu hususta Teodor Kasap ile Ahmed Midhat Efendi'nin tercüme ettikleri kitapların seviyelerinin zamanla değişmesi son derecede şayan-ı dikkattir. Tefrika romanlar ile işe başlayan bu muharrirler, yavaş yavaş etraflarında bir okuyucu seviyesi teşekkül ettiğine inandıkça asıl edebiyata yaklaşırlar.

Bunun bir mânası da Thibaudet'nin "roman okuyucusu" dediği zümrenin teşekkül etmesidir. Filhakika, yeni açılan mektebin çok iptidaî bir halde kaldığı, büyük mânâsında fikrî tecessüsün henüz uyanmadığı bu devirde edebiyatımıza istikamet veren, biraz da birkaç mütercim ve muharririn kendi gayretleriyle ilk önce gazetenin etrafında yarattığı bu zümredir.

Nev'in ilk şartları

Bu dikkatlerimiz bizi şu noktaya götürür: O zamanki fikir hayatımız garptan ciddî ve ferdî bir tesir almamıza müsait değildi. O senelerde biz, ancak garplı hikâyeyi nevi olarak almaya çalışırız. Burada teknik kelimesini kullanmıyorum. Çünkü büyük mânâsında teknik, nev'e değil, şahsa ait bir çeşit iç düzen işidir. 1870-1880 senelerinin ana vasfı, dış âlemle olduğu kadar insanla, psikolojik hâllerle alâkalı mücerret ve müşahhas, dokunduğu her şeyi eskilerde olduğundan başka şekilde kuran bir anlatma şeklini, işin güçlüğünü bilmeden benimsemeye çalışmaktır.

Bittabi bu çalışmanın ilk şartı hayatla temasa girmek olacaktı. Yaşamak, görmek ve aksettirmek ayrı şeyler olduğuna göre düğüm burada idi.

Onun için bu ilk hikâyelerimiz, bilhassa muharririn imkânları yüzünden iptidaî olacaktır. Çünkü bir sanatın hayata tasarrufunun da kendine mahsus bir yığın şartı vardır. Sanat kendi malikânesini hangi devirde olursa olsun adım adım fethetmiştir.

Avrupa resmine denizin hakkıyla girişi Rönesans'tan iki asır sonradır. Şiirde ve edebiyatta o zamana kadar mücerret bir hayal unsuru gibi kullanılan denizin rengi, kokusu, manzarası, saatleri ancak Chateaubriand'la tadılır. Vâkıa Rönesans'tan beri inkişaf eden garp nesri ve hikâye nevileri bizim için hazır örnek sıfatıyla bu yolları çok kısaltmıştı. Fakat ne de olsa bu tecrübeyi kendi dilimize ve hayatımıza maletmek için uzun bir alışkanlık devresi geçirmemiz lâzımdı. Meğer ki, işe koyulduğumuz zaman her şeyi kendisinde hazır bulan o mesut yaratılışlardan biri gelsin ve birdenbire cemiyetimizin düğüm noktalarını bulsun, sokağı ve insanlarını keşfetsin, bin senelik bir sükût içinde bekleyen bir kalabalığı birdenbire konuştursun.

Böyle bir şey olmadığına göre, küçük ve iyi niyetli çalışmalarla, yavaş yavaş garbın insan tecrübesini bize nakledecek veya ona intibak etmeye, çok acemice ve tesadüfe bağlı denemelerle hayatı yakalamaya çalışacaktık.

Halid Ziya'ya kadar, romancı muhayyilesiyle doğmuş tek muharririmiz yoktur. Hepsi roman veya hikâye yazmaya hevesli insanlardır.

Eski hikâyeden yenisine doğru

İlk yerli hikâyenin, Ahmed Midhat Efendi'nin *Kıssadan Hisse*'si (1870) ve yine aynı senede beş cüzünü neşrettiği *Letâif-i Rivâyât*'ı ile başladığını söyledik. Yirmi beş cüz –veya sonuna doğru cilt– tutan ve 1895 senesine kadar geniş bir zamanda tamamlanan *Letâif-i Rivâyât*, yeni edebiyatın iki devresini, Nâmık Kemal-Hâmid devri ile, Türk realizminin başlangıcı senelerini idrak eder. Kimi, doğrudan doğruya icat mahsulü, kimi garp romancılarından hulâsa veya serbest şekilde alınmış olan bu 28 hikâyenin* Türk halkını okumaya alıştırdığını kabul etmek lâzımdır.

Letâif-i Rivâyât'ın ilk cüzleriyle aynı yıllar içinde tamamlanan Emin Nihad Bey'in *Müsâmeretnâme*'si aynı şekilde bir başlangıç olarak dikkate değer eserdir. *Müsâmeretnâme* öteden beri şarkta ve garpta emsaline tesadüf edilen şekilde bir ahbap topluluğunda şahsî bir macera veya işitilen, yahut uzaktan seyir ve takip edilen bir vak'a gibi anlatılan altı hikâyedir.**

Fakat daha evvel isimlere dikkat edelim. *Letâif-i Rivâyât*, mânâsıyla, işitilen birçok hikâyelerin içinde en güzellerinin seçildiği hissini bırakır. *Müsâmeretnâme*'nin mânâsı ise, gece sohbetleridir. Böylece her iki muharrir, bu adlarla eski meddah hikâyesini devam ettirmek istiyor gibidirler.

Müsâmeretnâme'nin üslûbu, Ahmed Midhat Efendi'nin ilk hikâyelerinin halk konuşmasına çok yakın ve vuzuh arzusuyla çözük, âdeta şekilsiz üslûbu ile, eski halk hikâyelerinin üslûbu arasındadır. Mamafih son hikâyelere hafif bir Nâmık Kemal tesiri karışır.

Bu ilk tecrübelerde ne psikoloji, ne canlı karakter, ne de etraftaki hayatı canlandırmak endişesi yoktur. Fakat, vak'anın tertip şekli, kahramanlarla etraf arasında kurmak istenilen alâkalar, hadiseler üzerinde duruş tarzı ve bazı müşahede sızıntıları ile eski hikâyelerden de çok ayrılırlar.

İnsan tâli'ine açılış

Vak'aların çoğunun esasını, tesadüflerin yardım ettiği aşklar yapar. Fakat, ikisinde de bazen çok bakir mevzulara temas edilir. Midhat Efendi'nin *Mihnetkeşân*'ı bu cinstendir. O devirde fuhuşu göreneğe uyarak kayıtsız ve şartsız mahkûm edeceği yerde, fahişeye acıyan ve onun derdini paylaşmak isteyen bir eser, velev ki dışarıdan alınmış bir tesirle yazılmış olsa bile, yine mühimdir. Çünkü onunla edebiyatımıza yeni bir tema gelmiş olur. Acıma hissi, kökünü dinden alan bir ahlâkın ötesine geçer. Bu mânâda bakılırsa *Mihnetkeşân* sadece mevzuuyla, bizde insanî ahlâkın ilk uyanışı ve istiklâlidir.

Müsâmeretnâme

Emin Nihad Bey, buna benzer bir şey getirmemiştir. Fakat garpla münasebetlerimizin az çok derinleştiği bir devrin, hikâyeci muhayyilesine ilk

* 29 hikâye.

** Yedi hikâye.

ilham edeceği şeyler olan iki mevzuu da kaçırmamıştır. Bunlardan birincisi, -icat kabiliyeti sadece satıhta çalışan bir eser!- Müslümanları Hıristiyan etmeye çalışan bir Avrupalı kadının çapraşık oyunlarından son dakikada kurtulan bir Türk gencinin hikâyesidir. İkincisi ise, İngiltere'deki tahsili esnasında bir İngiliz kızıyla sevişen bir Türk kaptanının başından geçenlerdir. Birinci hikâye, hakikaten avamfiribâne bir vak'a ile, o zamanlar yavaş yavaş cemiyetimizde bir mesele olmaya başlayan ve aile felâketlerine sebep olan Beyoğlu hayatına girer. İkincisinde ise, Türk hikâyesi memleket dışına çıkar; fakat ne kadar gözleri kapalı olarak! Ne Londra Londra'dır, ne İngiltere İngiltere. Bununla beraber ne olsa bu hikâyede örf ayrılığı, dış âlem tasviri, kızın babası ve akrabası gibi ikinci üçüncü derecede şahısların portreleri, hattâ hususiyetleri, edebiyatımızda başlangıç sayılabilecek şeylerdir. Muharririn, bu mevzuun istisnaîliğine mühim bir dâvâ gibi bakmasının sebebini anlamak güçtür; muhtemeldir ki, garpla bu ilk temas devirlerinde gençlerimizin dikkatini çekmek istemiş olsun. Belki de sadece zihnî bir seyahati, bir ufuk değiştirmeyi istemiştir. Bunlar gibi, sırf acemilik yüzünden ancak bu şekilde verilmiş şahsî bir macera da olabilir.

Şurasını da söyleyelim ki muharrirlerimize bu cinsten mevzuları veren sadece içtimaî realite değildir. O zamanki hayatımızda Hıristiyanlaşan veya Hıristiyanla evlenmiş olan Türk, yüzüncü derecede bir mesele dahi olamazdı. Fakat henüz hayatın telkinlerini kabul edebilecek bir seviyede olmayan muharrirlerimiz elbette ki göze derhal çarpan bazı muvazaaları benimseyeceklerdi. Yahut da eski halk hikâyeleri gibi tesadüflerin yardım ettikleri aşk vak'alarında kalacaklardı. Bunların çoğunda kahramanların ikisi birden esirdir, yahut yalnız biri esirdir; bazen de komşu çocukları birbirini sever.

Emin Nihad Bey'in kahramanları âdeta otomatlar gibi, içleri boş olarak sevişirler. Hiçbir psikolojik realiteleri yoktur. Yeni girdiğimiz âlemde uzun zaman bunun böyle devam eylediğini göreceğiz. Ecnebi kadın ile sevişme konusunun, İstanbul'da geçen bir tekrarı olan fakat teknik itibarıyla Emin Nihad Bey'den çok üstün olan *Salon Köşeleri*'nde de aynı boşluğa tesadüf ederiz.

Müsâmeretnâme üzerindeki bu kısa tahlilimizi, muharririn vak'aların tertibinde o zamanki imparatorluğun geniş coğrafyasından istifade ettiğini, diğer taraftan bazı gayri tabiî harem eğlencelerine varıncaya kadar, zamanının yaşayış tarzını az çok aksettirdiğini de burada söyleyerek bitirelim.

İkinci büyük tem: Esaret meselesi

Esaretin yeni gelişen hikâyede mühim bir unsur olarak alınmasında, yabancı erkekle hür kadınlar arasındaki kaç-göçün tesiri vardır. Fakat bu, tek başına meseleyi izah etmez. İlk örnekler karşısında alelacele başlayan bir edebiyatta yerli hayat, zarurî olarak en göze çarpan müessese ve modalarını muharrirlere cebredecekti.

Esirlik, o zamanki hayatımızın bu cinsten romanesk* gelişmelere belli başlı en müsait müessesesiydi. Çok küçük yaşında köy veya kabilesinden zorla koparılarak pazar pazar dolaştırılan, kırbaçla, zulümle terbiye edilen ve sadece müsait bir para mukabilinde bilinmeyen bir tâli'e teslim edilen zavallıların macerasında iptidaî bir romanın bütün unsurları kendiliğinden vardı. Ahmed Midhat ve Abdülhak Hâmid, bu macerayı kendi hayatlarında bir aile mirası olarak dinlemiş ve tanımışlardı. Bu itibarla Abdülhak Hâmid'in *Vâlidem* adlı büyük manzumesi, bütün bir neslin müşterek olduğu bir hissîlik ile doludur. Bu duygu Hamdullah Subhi'nin "Annemin Derdi" şiirine kadar gelir.

Bununla beraber bu temin bu ilk muharrirlerimiz tarafından sadece hissî bir mevzu olarak alınması, üzerinde dikkatle durulacak bir meseledir.

İçtimaî hayatta tarih boyunca yaptığı tesirleriyle ayrıca mütalâa edilmesi lâzım gelen bu müessese, şark hikâye ve masalını öteden beri beslemişti. *Binbir Gece* başta olmak üzere şark hikâye ve masallarının çoğunda, pazardan satın alman esir veya ayrıldığı sevgiliyi bulmak için kendisini cariye gibi satılığa çıkartan sultanlar vardır.

Bu kadar zengin ve hüzünlü tarafı bulunan böyle bir mevzuu, bu kadar yerli ve köklü imkânı ilk hikâyecilerimiz kaçırmayacaklardı. Kaldı ki, hayatta mevcuttu. İlk ve acele denemeler onlarla yapıldı.

Müsâmeretnâme'de, *Letâif-i Rivâyât*'ta, *İntibah*'ta, *Sergüzeşt*'te, *Zehra*'da esir kadın veya erkek hikâyesi daima vardır. İlk tiyatrolarımızın çoğunun eşhâsını o yapar. Bu, ancak Edebiyat-ı Cedîde romanıyla ön saftan çekilir. *Aşk-ı Memnû*'nun Beşir'i, bu romanın Boğaziçi feerisinde**, tıpkı bazı Rönesans tablolarındaki egzotik çehreler gibi görünür. Hiçbir şey, onun bu romanda ölüşü kadar mânâlı olamaz. Filhakika, Halid Ziya'nın sanatında bu ölüm muharririn cemiyet hayatımızın mühim bir parçası için bulabildiği tek semboldür denebilir. Filhakika daha o devirde bu cins insan ve tâli'i aramızdan çekiliyordu.

Hulâsa bu ilk nesil romancıları yazdıkları eserlerde bu müessesenin bütün imkânlarını görmüyorlar, bir taraflı kalıyorlardı. Filhakika romancıların hiçbiri esirliği, hayatımızda rol oynayan tarafıyla, erişme ve ikbal hırsı ile almazlar.

Hakikatte erkek, kadın birçok insan için esaret, eski rejimde hattâ yetmiş seksen sene evveline kadar, bir nevi ikbal yolu idi. Osmanlı sarayında vezir, damat bir yığın köle vardır –Abdülmecid devri ricâlinin birçoğu Hüsrev Paşa yetiştirmeleridir–. Kadın esirlere gelince, en iyi izdivacı çok defa onlar yaparlardı. Tâ Abdülhamid devrine kadar, cariyelerinin güzelliği, okur yazarlığı ile meşhur konaklar vardı. Öyle ki, son devirlerde tanınmış hanımefendilerin çoğu, Osmanlı ve Mısır saraylarıyla bu konaklardan gelir-

* Romanesque (Fr.): Mecâzen, gerçek dışı, hayâlî, duygusal.
** Féerie (Fr.): Mecâzen güzel manzara.

di. Bu itibarla işin ters tarafı da, yani çocuk yaşında vatanından zorla ayrılmış, yabancı ellere satılmış, dayak yemiş, hakaret görmüş bu insanlarda kökleşen erişmek hırsı, tahakküm etmek arzusu, bunların tatmini için giriştikleri sinsi mücadele, aralarındaki garip tesanüt, sonradan getirdikleri hısım ve akrabalarını –çünkü bu esirlerin mensup oldukları kavim ve kabileye göre tâli'leri çok değişirdi; Kafkas kabilelerinin çoğu, içlerinden çıkanları takip ediyordu: Esirciler için bu ayrı bir kazançtı– getirmek ve yerleştirmek gayretiyle, kadın ve erkek ayrı ayrı talihleriyle bir romancı için çok değişik ve zengin imkânlardı. Kaldı ki bunların içinde cinsî hayatlarına kastedilmiş bîçareler de vardı. Diğer taraftan bu müessese sayesinde tıpkı bir saray gibi evde kıskanç bir ana-baba otoritesini muhafaza edebiliyorlardı.[225] Bu yollardan yürümek şartıyla hem Stendhal'in psikolojik dünyasına, hem Balzac'ın o geniş sosyal anketine girilebilirdi. Yazık ki tecrübesizlik, Amerika'daki esirlik muharebesinden Avrupa edebiyatlarına akseden heyecanın serpintisi, romanesk edebiyatın en esaslı cevheri sanılan ağlamalı bir mevzuun el altında bulunuşu ve bilhassa bu ilk yenilenme devrinin tek fikrî kımıldatıcısı olan hürriyet fikrine en rahatça yanaşabilmek imkânı, romancılarımızı işin sadece teessürî tarafına sevketti.

Zihniyet farkları

Ahmed Midhat'ın *Felâtun Bey ve Râkım Efendi* romanı, memlekette Tanzimat'la başlayan züppe ve köksüz insanla, memleket şartlarının yetiştirdiği hakikî münevver arasındaki farkı göstermek isteyen bir romandır. Onunla başlayan örf ve âdet mücadelesi Hüseyin Rahmi'ye ve Halid Ziya'ya kadar devam eder. Nâmık Kemal'in *İntibah*'ı bu mevzuun başka türlü ele alınışıdır. Burada vâkıa örfler karşılaşmaz. Fakat sakat ve hissî terbiyenin fena neticeleri görülür. Realist olmak iddiasında bulunan *Araba Sevdası* bir taraftan alafrangalığın, diğer taraftan da yine hissî terbiyenin hicvidir. Bu cins eserlerin arasına *Mâi ve Siyah*'ı da katmak mümkündür.

Teessürî hayatın tek romaneski

Fakat Türk romanının bu devirde asıl örgüsünü teessüri mevzular yapar. Bu romanların bazılarına büyük aile felâketleri girdiği gibi, –*Taaşşuk-ı Talât ve Fıtnat*'ta babasıyla evlenen kız– bazılarında da verem hastalığının âdeta tek başına bir kader olduğunu görürüz.

Halid Ziya'nın *Nemîde*'sine varıncaya kadar, bu hastalık, roman ve hikâye nev'inin ve bazı sahne eserlerinin bir nevi yardımcısı, yahut hemen

225 Bu hususta ev, hemen hemen sarayı taklit ediyordu. Ahmed Midhat Efendi'nin romancı olarak kaleminden çıkmış çok dikkate değer nadir sözlerden biri Râkım Efendi'nin ihtiyar kalfaya "Ben senin üstüne bu eve hanım mı getiririm" demesidir.

hemen oyunu yüklenen en mühim taşıdır. Burada da cemiyete ait bir realitenin, edebiyata herhangi bir realizm endişesinden uzak, âdeta hissî bir moda hâlinde girdiğine şahit oluruz.

Filhakika o zamanın İstanbul'unda verem, belli başlı realitelerden biriydi. Yirmi sene fasıla ile iki hükümdar, Mahmud II ile Abdülmecid Han veremden ölmüşlerdi. Sıhhî şartları bozuk, kadınla erkek arasındaki münasebeti tanzim edilmemiş, gittikçe hissîleşen bir şehirli musikisinin telkinleri ile duyguları kırbaçlanan halk hayatında ise bu hastalık bütün dehşetiyle etrafı kasıp kavuruyordu. Halk muhayyilesi, bu hastalıkla aşk arasında garip bir yakınlık bulmuştu ki, bugün bile Orta Anadolu halk türkülerinde -meselâ, bir oyun havasının "ben verem oldum..." nakaratı gibi- aksi devam etmektedir. Devrin çok defa ağlamalı mevzular peşinde koşan edebiyatı ister istemez bu mevzuu benimseyecekti.

Fikirleri itibarıyla o kadar dinç olan ve üslûp sürçmelerine rağmen, hakikaten erkekçe bir edebiyat yapmaya çalışan Nâmık Kemal bile bu modadan kurtulamamıştır. Onun *Zavallı Çocuk* ve *Celâleddin-i Hârzemşah*'ının bazı hissî sahnelerini ikinci el romancılarımızın eserleri devam ettirir.

Şurasını da söyleyelim ki, dışardan gelen kötü örnekler de bu havayı besler. Sefalet, terkedilmiş kadın, ümitlerinde aldatılmış kız, hattâ veremli hasta, XIX. asır ortalarında, romantizmin serpintisi olan edebiyatlarda mühim bir yer tutar.

Nâbizâde Nâzım ve Sezai Bey gibi, Türk hikâyesini realizme doğru götürmek isteyenlerde bile bu cins kederli mevzularda ısrar ön safta gelir.

Sâmi Paşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt*'inde bu hissî unsura henüz çok müteredditbir "realizm" arzusuyla, kibar ve sanatkârane, hattâ Avrupalıca bir hayatı aksettirmek endişeleri karışır. Yine bu romandaki konuşmaların bazılarında âdeta Servet-i Fünûn edebiyatının o şairâne ve solgun hissîliği vardır.

Realizm ve natüralizm tecrübeleri

Nâbizâde'ye gelince *Kara Bibik* hikâyesiyle realist, hattâ natüralist bir köylü edebiyatının -tabiî çok iptidaî- bir numunesini veren bu muharrir bazı eserlerinde, bilhassa *Zehra*'da içtimaî muhitle irsiyeti, insan kaderinde başlıca âmiller olarak gösterecek kadar ileridir.

Doğrusu istenirse 1880-1895 senelerinde Türk edebiyatında yeni bir devre doğru hazırlık vardır. Ahmed Midhat Efendi, yeni öğrendiği Fransızcasını Zola'nın *Thérèse Raquin*'inde tecrübe eden Muallim Nâci Efendi, bir asker olduğu halde kendi kendine biyolojiye merak saran, Fransız natüralizminin akidelerini benimseyen, dinsiz, terakki fikrine inanmış Beşir Fuad Bey, Nâmık Kemal mektebine mensup olmasına rağmen, Türk hikâyesinin yürüyüşünü beğenmeyen ve meşhur mukaddimesiyle âdeta realizmin esaslarını anlatan Sâmi Paşazâde Sezai, *Kara Bibik*'i ve hikâye hakkındaki görüşleriyle Nâbizâde Nâzım, Nâmık Kemal'in ölümünden sonra (1889) neşrede-

ceği *Hikâye* adlı kitabıyla bu hazırlıklara istikamet veren Halid Ziya, hattâ *Muhsin Bey* ve *Şemsâ* gibi acıklı iki hikâyesine, şiirinin cevherini yapan hissîliğe rağmen *Araba Sevdası*'ndaki görme ve kaydetme arzularıyla Recâizâde, hep bu yeni edebiyat anlayışını hazırlıyorlardı.

İşte böylece küçük kazançlarla modern Türk hikâyesi eski yerli hikâyelerin basit değişmelerinden yeni ve örneklerine daha yakın bir edebiyata doğru, hiç olmazsa dış tarafından hayatı fetheden hamlelerle gider.

Bu ilk hikâyelerin, tıpkı tiyatroda olduğu gibi ve belki daha fazla –çünkü Şinasi, Ahmed Vefik Paşa, Direktör Âli Bey, Teodor Kasap gibi muharrir ve mütercimlerin az çok tiyatro zevkine veya tiyatro vak'ası icat kabiliyetine sahip olduklarını yukarıda söyledik– birtakım nakîseleri bulunacaktı.

Bunların başında, kendi hayatımızı ve insanımızı görememek zaafını kaydedelim. Tiyatroya da aynı kudretle şamil olan bu noksanı söylemek öbür eksiklerin sayılmasına ihtiyaç bırakmayabilir. Muharrirlerimiz, yukarıda esirlik bahsinde söylediğimiz gibi cemiyet hayatının çok sathî bir müşahedesinde kalıyorlardı. Sanat insanı kaçırdı mı, geri tarafı kendiliğinden sökülür. İngiliz, Rus ve Fransız romanının asıl büyük vasıfları insanı yakalamalarıdır. Bu da kendiliğinden olan bir şey değildir. Evvelâ, bir cemiyet görüşüne, sonra da sanatkârı ve imkânlarını hazırlayan bir yığın tecrübeye muhtaçtır. Bize ani görünen her fışkırmanın altında asırlar boyunca devam etmiş bir yığılma, bir içten hazırlanma vardır ki, buna o cemiyetin kendi hayatına dikkati, yahut insanın tecrübesi diyebiliriz. Ayrıca bir kültürün kendi beynelmileli arasındaki alışverişler ve nihayet sanatların birbirine karşılıklı tesirleriyle idrak edilen o sırrına erilmez ve bereketli hazırlanışlar vardır.

1870 ile 1889 seneleri arasında Türk hikâyeciliğini kuran muharrirler –tıpkı tiyatroyu tesis edenler ve daha sonraları garptan gelen diğer sanatlar veya neviler üzerinde çalışanlar gibi– yardımcılardan mahrumdular. Yaşadıkları cemiyet hakkındaki bilgileri azdı. Cemiyetin hakikî meselelerini göremiyorlardı. Vâkıa, Nâmık Kemal devlet bünyesinde bir inkılâbın peşinde idi, fakat istediği şeyler pek umumî sırada kalıyordu. Hele insan onu, ancak devlet ve millet gibi "yığın" ve "mefhum-varlık" hâlinde alâkadar ediyordu. Bu demektir ki, hiç alâkadar etmiyordu. Ondan daha fazla halka yakın görünen, romanları ve hikâyeleriyle halka okuma hevesi verdiğini iyice bildiğimiz Ahmed Midhat Efendi'nin de etrafındaki hayatla teması, babacanca bir kucaklaşmadan ileri gitmemişti. O, Rodos'ta menfî iken hapishanedeki mahpuslar için mektep açacak kadar halka hizmet etmeyi sever. Fakat, insanı fert olarak gördüğü şüphelidir. Devrinde bütün Avrupa'da akis bırakan *La Dame aux Camélias*'nın Türkçe mütercimi, insan talihi karşısında şaşıran ve heyecan duyanlardan değildi. O da Nâmık Kemal gibi umumî görüyor, toptan iyi niyetlerin peşinde koşuyordu. Diğer taraftan bu ilk muharrirler büyük meseleleri çok başka türlü olan, zamanca çok derin ve değişik yüzlü bir kültürün karşısında olduklarını hiç düşünmeden rastgeldikleri veya hemen devirlerinden seçtikleri örneklerin benzerini yapıyorlardı. Hiçbir hazırlık onlara yol göstermiyordu.

Garp dünyasının o çok müşahhas ölçü ve zevkinin farkına varan Ziya Paşa *Harâbât Mukaddimesi*'nde eski kültürümüzle garp arasındaki bu ayrılıktan âdeta ürkmüşe benzer. Bu ayrılık ancak zamanla ve terbiye ile ortadan kalkacak bir şeydi. İşte ilk romancılarımız bu uçurumun üzerinden konuşurlar.

Filhakika bu sanatların muvaffak olabilmesi için güzele ait bütün kıymet hükümlerinin ve en küçüğüne kadar dilin değişmesi lâzım geliyordu. Ayrıca da insanı obje olarak alan bir felsefe ve hayat görünüşünün teşekkülü, bilginin ve tecessüsün mihverini insana doğru değiştirmesi lâzımdı.

Yukarıda *introspection*'un* garp tiyatrosunda ve romanındaki mevkiini söylemiş ve bunun nasıl Hıristiyanlıktaki günah çıkarma ile başladığına işaret etmiştim. Rus romanının büyük vasıflarından birinin –hiç olmazsa Dostoyevski'de– Ortodoks kilisesindeki herkes karşısında günah çıkarmadan geldiğini biliyoruz. Dine ait bu tesis garp hikâye ve tiyatrosunun psikolojik tarafına bir başlangıç olur.

Tariften tasvire

Her medeniyette sanatlar birbirlerine tesir ederler. Birinin kazancı öbürünün ufku olur ve böylece kültür tamamlanır, insanın zihnî terbiyesi teşekkül eder. Eski şiirimizde minyatür, yazı ve çini sanatlarının tesirini görmemek kabil değildir. Bazen hendesî, daima mücerret ve mücerrede kaçmaya hazır bir palet edebiyata yardım eder. Garp sanatı da böyle idi. Bilhassa XIX. asır romanında Balzac'la beraber başlayan resim tesirini görmemek imkânsızdır. Balzac büyük bir portrecidir, Balzac ev içi anlatmalarında emsalsizdir. Fakat Balzac'tan evvel, garp resim ustaları asırlarca portre çizmiş ve hattâ dinî tablolarda bile ev içi resimleri yapmıştır. Balzac, sanatının bu sırrını ifşa etmese bile, meselâ *Mutlak Peşinde*'yi okuyanlar onun Hollanda ve Flaman resmine neler borçlu olduğunu görürler. Bu alışveriş büyük romancının birçok eserlerinde derhal görülür. Balzac gördüğü şeyler için "depoya atalım!" derken resmin terbiye ettiği bir hafızanın imkânlarıyla konuşuyordu. Kaldı ki dil buna hazırlanmıştı; renkleri, etraftaki havayı, hacimleri, jestleri yakalıyor ve ifade ediyordu. Dil veya zihin müşahhasın terbiyesinden geçmişti.

Divan şiirinden ve son vak'anüvislerle resmî kalemlerden gelen Türkçede bu imkânlar henüz aranmamıştı. Burada ilk hamlenin Nâmık Kemal'den geldiğini gördük.

Yeni nesirle ve yeni nevilerle açılmaya çalıştığımız bu haricî âlemde Nâmık Kemal bize tabiatı, Ahmed Midhat Efendi ehlî hayatı –tabiî çok acemice ve muayyen bir nisbette– vermeye çalışırlar. *İntibah*'la *Cezmi*'nin arasında Türk nesri haricî âlemin ilk büyük tecrübesini yapar. Her iki eser d

* İnsanın kendi ruhunu incelemesi; içe bakış, iç gözlem; murakabe.

tam tasvire belki erişemez. Tıpkı Ahmed Midhat ve Recâizâde'de olduğu gibi *Cezmi* de çok defa tarifte kalmasına rağmen yine aralarında büyük fark vardır. *Cezmi*, bazı tasvirleri ve portreleriyle garba daha yakındır. Şark şiirinin unsurlarından yine bolca istifade etmesine rağmen geniş çizgi değilse bile muayyen duruşlar *Cezmi*'nin üslûbunu değiştirir. Bittabi burada da şiirin yerini şairâne, duygunun ve ihtirasın yerini hakikî dilini bulamadığı için hissîlik alır. Bunun sebepleri üzerinde daha ileride duracağız.

İyi okunmadığı için bu ilk nesil romancılarının en olgunu gibi gösterilen Sâmi Paşazâde'nin *Sergüzeşt*'inde aynı acemilikleri daha açık olarak görürüz. *Sergüzeşt*'te Erenköy'deki* köşkün salonu, bu salondaki resimler –Fâtih ve Napoléon resimleri!– anne, baba, kız kardeş ve erkek çocuğun bu salonda gece oturuşları insana ister istemez lisan metotlarının o herkesi bir işle meşgul eden levhalarını hatırlatır. Bu dikkatlerimize kadınlı erkekli hayatın yokluğunu, tanışma ve sevişmenin kafes arkasından veya mektupla olduğunu, bütün bunların ferdî hayatta yarattığı eksiklikleri ilâve edersek ve haricî âlemi tasvir hususunda dilin ve göz sanatlarının yardımından mahrum olduklarını tekrarlarsak ilk Türk hikâyesinin şartlarını saymış oluruz.

V
Tenkit ve deneme

Eski edebiyatımızın büyük noksanlarından biri şüphesiz fikir tarafının kıtlığıydı. Aynı dinî ve hattâ Sünnî akidenin hiç değişmeden asırlarca devamı, ona aksülamel yapan tasavvufun kendinden evvelki din ve medeniyetlerden alacaklarını aldıktan sonra muayyen şekillerde kabuklaşması ve birtakım inceliklerin getirdiği ayrılıklardan öteye geçmemesi, fikir hayatını dondurmuş gibiydi.

Hattâ dinî meselelerde bile, karşılaşan kültürlerin zaman içinde yaptığı o büyük terkiplerin –meselâ Şiîlik, Alevîlik gibi– dışında bir hareket görülmez. Böyle bir muhitte şüphesiz sanat dahi hayat kadar durgun akacak ve üzerinde, onunla münasebeti olan bir şey gibi durulmayacaktı. Bütün mesleklerin ve işlerin geçmiş büyüklerden bir pîri bulunan, çerçevesi sanki ezelden hazırlanmış bir hayatın içinde büyük ve küçük sanatlar yarı kudsiyet kazanmış, şekil ve an'aneleriyle sürüp gidiyordu.

Müslüman şark sanatlarının devamını zaman zaman kıran içten değişmeler ve üslûp tesalüpleri de hiçbir fikir hazırlığı olmaksızın, ya daha eskilere dönmekle, yahut da *içtimaî* hadiselerin tazyik ve yardımıyla âdeta kendiliğinden gibi oluyordu. Öyle ki bazı teknik dikkatler ve hükümlerden başka sanat eserlerinin üzerinde konuşulmazdı. Nitekim Lâtîfî ve Âşık Çelebi gibi "tezkire-i şuarâ"larda bu cins teknik münakaşalara ve Thibaudet'nin "şifahî tenkit" dediği şeyin örneklerine tesadüf ederiz.[226] Bazen Şeyh

* Moda'da.

226 Albert Thibaudet, *La Physiologie de la critique*, s. 47.

Galib'in *Hüsn ü Aşk* mukaddimesinde olduğu gibi bu tenkit ve hükümlerin daha şahsîleştiği de olurdu. Fakat hiçbir zaman sanat, hayatın içinde tek başına bir mesele gibi alınmamış; onun insanla, cemiyetle münasebetleri üzerinde kadîm Greko-Latin dünyasında, Rönesans'tan sonraki Avrupa'da olduğu gibi durulmamıştı.

Bu tenkit yahut teknik dikkatlerin daha ziyade şiire ve bilhassa Arap ve Fars aruzunun çok evvelden teşekkül etmiş kaidelerine göre yapıldığını, hele nesre ait ve bilhassa kompozisyonu göz önünde tutan bir tenkidin hiç bulunmadığını da tasrih edelim.

Tanzimat bizatihi tenkit fikrinden doğmuş bir hareketti. Onunla başlayan yeni edebiyat da ister istemez tenkide dayanacaktı. Nitekim ameliyesini daha ziyade prensipler üzerinde yapan Şinasi'nin eseri herhangi bir örneği taklitten ziyade, tenkidin hız verdiği bir eserdir. Fakat Şinasi geçtiği yoldan ziyade, vardığı neticeleri bize veren insandır. Bu itibarla onda edebî nevi olarak tenkide ancak *Fatin Tezkiresi*'nin ikinci tab'ını ilân eden fıkrasında tesadüf ederiz. Buna mukabil hemen her makalesi içtimaî tenkitti. Bununla beraber bu ilk devirde "Mebhûsetü anhâ" meselesinde dil bakımından dahi olsa tenkide ilk maruz kalan Şinasi olduğu gibi muarızına verdiği cevaplarda ister istemez kendisi de tenkit yapmış oluyordu.

Ondan sonra gelen ilk yenilenme şairleri ve muharrirleri şiir ve edebiyat hakkındaki fikirlerini, bir nevi *essai* diyebileceğimiz müstakil makalelerle anlattıkları gibi, Fransız romantiklerinin de sık sık başvurdukları beyannâme mahiyetindeki mukaddimelerle de söylüyorlardı. Nâmık Kemal, Ahmed Midhat Efendi, Hâmid, Recâizâde, Sezâi Bey bilhassa mukaddimelerinde, yapmak istedikleri şeyi okuyucuya anlatırken edebiyatımız hakkında toplu görüşlerini söylemek fırsatını buldular. Nâmık Kemal'le Recâizâde edebiyatımıza kendilerinin getirdikleri mektup tarzını bu iş için kullandılar.

Bu sahada ilk anılacak muharririmiz Nâmık Kemal'dir. Onun, daha Avrupa'ya gitmeden evvel *Tasvîr*'de çıkan "Edebiyatımız Hakkında Bazı Mülâhazalar"* makalesi bizde sanat ve fikir sahasında ilk ciddî hattâ şümullü teklifleri taşıyan bir yazıdır. Fakat Nâmık Kemal yalnız yol açmakla kalmaz; kendisini yeni neslin üstadı yapan bir yığın tenkit eseri ve deneme daha verir. Bunlar arasında *Hadîka*'da çıkan ilk büyük "Tiyatro" makalesiyle *Celâl Mukaddimesi*, tam olarak elimizde bulunmayan *İntibah* mukaddimesi, *İrfan Paşa'ya Mektub*'u, *Tahrîb* [*Tahrîb-i Harâbât*] ve *Tâkib-i Harâbât*'ları [*Tâkib*], Ekrem Bey'in *Mes Prisons* (Mahpusluk hayatım) tercümesi hakkındaki tenkidi, Ekrem'e, Hâmid'e, Sezai Bey'e ve Ebüzziya'ya yazdığı birçok mektupları sayılmalıdır.

İlk saydığımız *Celâl Mukaddimesi*'nin getirdiklerini tiyatro bahsimizde gördük. *İntibah* mukaddimesi de tıpkı onun gibi roman nev'ini memlekete az çok şart ve hususiyetleriyle tanıtır. Öbürlerinde ise eski şiirin estetiğine hücum ederek ideali olan yeni sanatın çerçevesini çizer.

İleride üzerinde geniş bir şekilde duracağımız bu tenkit makalelerinde ve denemelerde Nâmık Kemal'in ortaya attığı tekliflerin hepsinin doğruluğunu

*"Lisân-ı Osmânînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir"

kabul ne kadar mümkündür? Nâmık Kemal hiçbir vakit sağlam bir zevk ve hüküm sahibi olmamıştır. Şiiri anlayışı epeyce sakattı. Ne tam garplı, ne de şarklıydı. Türk şiirini İran şiirinin tesirinden kurtarmaya çalışan bu idealistin ona Arap şiirini örnek olarak gösterdiği bile olur. Edebiyatı cemiyetin ve onun gayelerinin emrine verme hususundaki ifratı, Nedim gibi büyüklüğünü kendisi bile takdir ettiği, belki de en orijinal şairimizin sanatını küçümsemesine, bilhassa yermesine sebep olur. Bütün bunlara rağmen divan edebiyatının klişeleşmiş hayal dünyasına, mücerret âlemine ilk büyük itiraz ondan gelir.

Yine kronoloji sırasıyla Türkçe üzerinde ikinci büyük düşünüş Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşâ" makalesidir. Nesrimize ve şiirimize örnek olarak halk şiirini gösteren Ziya Paşa bu makaleden sonra edebiyat ve sanattan uzun zaman bir daha bahsetmemiş, yalnız *Harâbât Mukaddimesi*'nde muhtelif serlevhalar altında garp dünyasının şiir ve sanat telâkkisi ile bizimki arasında bulunan farkı anlatmış, eski şairler üzerinde durarak âdeta bir kıymetler muhasebesini yapmıştır. *Harâbât Mukaddimesi* ile "Şiir ve İnşâ" makalesinin birbirine zıt tarafları vardır.

Bu iki muharrirden sonra Abdülhak Hâmid'in yukarıda adı geçen *Duhter-i Hindû* mukaddimesini, Recâizâde Ekrem Bey'in üçüncü *Zemzeme* mukaddimesi ile *Takdîr-i Elhân*'ını sayacak olursak, Nâmık Kemal mektebinin tenkit ve denemedeki çalışmasını hulâsa etmiş oluruz. Bunlara Ahmed Midhat'ın bazı romanlarının mukaddimesini de ilâve etmek lâzım gelir. Filhakika Sâmi Paşazâde Sezai Bey'in *Küçük Şeyler* mukaddimesi daha sonraki faaliyetlerin müjdecisidir ve görüş tarzıyla Nâmık Kemal-Hâmid neslinden ayrılır. 1876'dan sonra yetişenler arasında Beşir Fuad Bey'in *Hugo** ve *Voltaire* adlı iki –tercüme ve iktibas şeklinde– biyografisi, yine Beşir Fuad Bey'le Muallim Nâci ve Ahmed Midhat arasındaki mektuplaşmalar, Nâbizâde Nâzım'ın meşhur makalesi, Halid Ziya'nın *Hikâye* adlı kitabı Sezai Bey'in eserine bağlıdır.** Bu muharrirler az çok daha realist bir edebiyatın peşinde idiler. Hattâ, Beşir Fuad Bey daha ileriye giderek şiiri ve şiir terbiyesini itham ediyor, sadece ilmî zihniyetle yazılmış eser istiyordu. İntihar ederken, can çekişme esnasında duyduklarını kaydetmekten çekinmeyen ve cesedini Tıbbiye'ye hediye eden bu ilim mistiği ayrıca *İlm-i Beşer*** adlı iki kitap da bırakmıştır.

Yine bu senelerde Mizancı Murad Bey'in kendi gazetesinde bazı tenkit makaleleri neşrettiğini kaydeder, başlangıçta Hâmid'in, sonra Ekrem Bey'in muhtelif eserleri üzerinde çıkan gazete münakaşalarını hatırlatırsak tenkit nev'inin yenilik edebiyatımızın bu ilk devrindeki gelişmesini tamamlamış oluruz.

Böylece sadece iptidai şartlar ile bazı sanatları tanıtmak ve bazı an'aneleri inkârla başlayan Türk tenkidi, hayat karşısında sarih vaziyeti olan muayyen bir sanat anlayışını memlekete sokar.

* *Victor Hugo.*

** Yazar burada şöyle bir kronoloji hatasına düşmüştür: Beşir Fuad'ın *Victor Hugo*'su 1885-1886'da, Hâlid Ziya'nın *Hikâye*'si 1889'da yayımlandığı gözönünde bulundurulursa, Samipaşazâde Sezai'nin 1891'de yayımlanan *Küçük Şeyler* mukaddimesinin bunlara tesiri söz konusu değildir.

*** *Beşer* (2 cilt).

ŞİNASİ'NİN YANI BAŞINDA

Ziya Paşa

I
Hayatı

Harâbâttan Mâbeyn'e

Galata Gümrük kâtiplerinden Feridun Efendi'nin oğlu Abdülhamid Ziyaeddin Bey[227] 1825 (1241)* senesinde İstanbul'da doğar, Beyazıt rüşdiyesinde** okur, Arapça ve Acemceyi*** hususî hocalardan evde öğrenir. Çok genç yaşta şiire başladığını, ihtiyar bir lalanın tesiriyle âşık şiirini ve şairlerini sevdiğini, fakat daha sonra herhalde 15-17 yaşları arasında girmiş olduğu Sadaret Mektubî Kalemi'nde tanıdığı tezkireci Fatin Efendi'den aruzu öğrendiğini *Emile* mukaddimesinde bizzat kendisi söyler.

Bu kalemde iken devrin büyük münşîleri ve şairleri ile tanışır, bazı şiirleri ve zamanının harâbât âlemlerine coşkunca iştiraki ile şöhret kazanır. Fakat asıl şöhreti 1276'da [1859] yazmış olduğu "Tercî-i Bend"ledir. Mamafih bu manzumeden iki sene evvel Reşid Paşa mersiyesini yazmış bulunuyordu. Sadaret mektupçusu olan Mahmud Nedim Paşa delâletiyle Mustafa Reşid Paşa'nın teveccühüne mahzar olur. Onun –ve aynı suretle

227 Hayatı için bk. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri* (ve kaynakları), cüz 11, s. 2029 vd.; İhsan Sungu, "Tanzimat ve Yeni Osmanlılar" *Tanzimat*, Maarif Matbaası, İstanbul 1940. Eserleri: Şiirleri ilk defa olarak damadı Hamdi Paşa (o zaman henüz binbaşı) tarafından *Eş'âr-ı Ziya* adıyla İstanbul'da Mihran Matbaası'nda 1298'de, ikinci defa olarak Süleyman Nazif tarafından *Külliyât-ı Ziya Paşa* ismi altında İstanbul'da Yeni Matbaa'da 1925'te basılmıştır. *Endülüs Tarihi*, ilk tab'ı, *I*, Takvimhane-i Âmire Matbaası (Mehmet Lebib Efendi nezâretinde), İstanbul 1276; *II*, Tercümân-ı Ahval Matbaası, İstanbul 1280. *Engizisyon Tarihi*, ilk tab'ı, Ebüzziya Matbaası İstanbul 1299. *Ziya Paşa'nın Arzıhâli*, Kaspar Matbaası İstanbul 1327. *Verâset Mektupları* (her iki mektup *Verâset-i Saltanat-ı Seniyye* adıyla), Kaspar Matbaası İstanbul 1326. *Riyânın Encâmı* (Molière'den tercüme), Vakit Matbaası, İstanbul 1298. *Harâbât*, Takvimhane-i Âmire Matbaası, İstanbul 1292-1293. Makaleleri: "Ziya Paşa'nın *Hürriyet*'teki Makaleleri", İstanbul Edebiyat Fakültesi Lisans Tezi, Mes'ûde Örnekol, 1954, bk. Türkiyat Enstitüsü. "Âvân-ı Tufûliyet" hakkındaki makalesi, *Mecmua-i Ebüzziya*, II, nr. 14 vd., Rebiülâhır 1298.

* 1829 (1245).

** Süleymaniye'de Mekteb-i Edebiye'de.

*** Sadece Farsçayı.

bir kaside ile intisap ettiği Şeyhülislâm Ârif Hikmet Bey'in– himayesi ile 1855'te beşinci kâtip sıfatı ile Mâbeyn'e girer. Bu sıra rütbesi sâniye idi. Birkaç yıl sonra üçüncü kâtipliğe terfi eder.[228] Orada kendisini Fransızca öğrenmeye teşvik eden Mâbeyn Feriki Edhem Pertev Paşa'ın teveccühünü kazanır. *Endülüs Tarihi* ile *Engizisyon Tarihi* tercümeleri bu dostluk sayesindedir.

Mâbeyn'e girişi ile harâbât âlemlerinden çekildiğini Ebüzziya söyler.

Ziya Bey'in Mecid devrinde Mâbeyn'de hiçbir siyasî hareketine rastlamayız. Adı siyasî hadiselere Abdülaziz'in cülûsundan sonra karışır. Daha veliahtlığında teveccühüne mazhar olduğu genç padişaha verdiği cülûs kasidesi bu teveccühü arttırmış, onu ön safta gözdeler arasına sokmuştu. Abdülaziz'in ilk saltanat aylarındaki hareket ve ıslahat sabırsızlığını ve Bâbıâli'nin vesâyetinden kurtulmak arzusunu Ziya Bey'in –şüphesiz diğer gözde mâbeyincilerle, bilhassa Sadrazam Fuad Paşa'nın sakalını okşadığı için saraydan çıkarılan Muhtar Bey'le beraber– Âli Paşa aleyhine çevirmeye çalıştığı aşikârdır. Filhakika bütün kaynaklar Âli Paşa'nın 1861'de sadaretten azli meselesinde onun mühim bir rol oynadığında az çok birleşirler. Aşağı yukarı ilk biyografı olan Ebüzziya Tevfik ise bu hususta hepsinden kat'îdir. "Yeni Osmanlılar Tarihi"ne göre Ziya Bey, padişahın Âli Paşa'ya karşı, akrabasından olan Ziver Paşa'yı Emîrü'l-hac yaptırdıktan sonra ayrıca da parasızlığından bahsederek kendisine "1.500 kese akçe atiye ihsan" edilmesini istemesi üzerine artan hiddetinden istifade ederek "onu azil" ve "yerine o tarihte Suriye meselesinden dolayı iki senedir Şam'da bulunan Fuad Paşa'yı nasb" ettirir.

Bu muvaffakiyetten ümitleri artan Ziya Bey bununla yetinmemiş, ayrıca da Fuad Paşa'ya eski dostluklarını bırakarak gizlice kendisiyle elbirliği etmesi teklifinde bulunmuştur. Bu teklife paşanın verdiği küçümseyici cevap üzerine bu sefer onun azline çalışmaya başlayınca Mâbeyn'den çıkarılmıştır. Ziya Bey'in bu azil ve nasıp işlerinde rolü ne olursa olsun Bâbıâli'nin bu tarihten itibaren genç gözdeyi şiddetle takip ettiği ve İstanbul'dan uzaklaştırmaya çalıştığı muhakkaktır. Şurası da var ki Ziya Bey padişahla olan münasebetini daima devam ettirmiş ve onun teşebbüslerini Abdülaziz Han da hemen hemen cevapsız bırakmamıştır. Diğer taraftan Ziya Bey de paşalara karşı susmamış, daima devrin çok müsait olan meselelerini onların aleyhine kullanmıştır. İlerde bütün safhalarıyla göreceğimiz bu mücadelenin esası Sultan Abdülaziz'in Tanzimat'la Bâbıâli'ye geçen idareyi elinde tutmak için Abdülmecid Han'ın Reşid Paşa'ya karşı kullandığı yeni devlet adamları yetiştirmek politikasını takibe çalışmasıydı. Midhat Paşa, Cevdet Paşa, Mahmud Nedim Paşa, Ahmed Vefik Paşa, Subhi Paşa gibi Ziya Bey de bu yüzden takip edilmişti. Yalnız onlar kendilerini daha evvel, Abdülmecid devrine kabul ettirmiş, sabır ve tecrübe sahibi insanlardı. Mazileri

228 Bütün kaynaklar ve bilhassa Ebüzziya, Ziya Bey'in 1861'de Mâbeyn'den ayrıldığı sırada üçüncü kâtip bulunduğunu söylerler. Devlet Salnâmesi'nde ise ayrılış tarihi olan 1279'a [1862] kadar dördüncü kâtip olarak görülmektedir. Muhtemeldir ki cülûsu müteakip üçüncü kâtipliğe yükseltilmiş ve yine o sene içinde saraydan ayrılmış olsun.

kendileriyle fazla oynanmasına müsaade etmiyordu. Çok genç olan Ziya Bey ise işe yeni girmişti. Ayrıca ne şahsî serveti, ne de padişahtan başka kendisini tutabilecek aile münasebetleri vardı. Üstelik de ötekilerden daha yeni fikirli ve daha ataktı.

Siyasî mücadele

Mâbeyn'den çıkarılan Ziya Bey'e ilk verilen vazife Zaptiye müsteşarlığıdır. Fakat Fuad ve Âli Paşa'lar onun İstanbul'da kalmasını tehlikeli gördükleri için vazifesi on üç gün sonra Atina sefaretine nakledilir. Fakat Ziya Paşa Yunanistan'ın o esnada ihtilâl içinde ve efkâr-ı umumiyenin aleyhimizde olduğunu bahane ederek istifa eder. Aynı sene Kıbrıs mutasarrıflığına tayin edilir. Havasıyla uyuşamadığı bu adada hastalanır ve başına bir yığın felâket gelir; bir çocuğu ölür, kendisi hastalanır, babasının felçten ölüşünü de bu kederlere yorar. Belki de saraya müracaatı üzerine Meclis-i Vâlâ âzâlığı ile İstanbul'a döner. On beş gün sonra rütbesi mîrmiranlığın ûlâ sınıfına terfi ile Beylikçi olarak, sarayla vazifesi icabı temas mümkün olan ikinci derecede ricâl arasına girer. Aynı sene içinde padişah Bosna teftişine Bâbıâli'nin inha ettiği Afif Bey yerine onun tayinini isteyecek kadar ona teveccühkârdır. Bosna'da işten el çektirdiği ve muhakeme altına aldırdığı defterdarın ve vali Topal Osman Paşa'nın gerek Bâbıâli, gerek tesadüflerin garip bir cilvesi olarak o zaman Maliye nâzırlığı vazifesini görmekte olan Mustafa Fâzıl Paşa tarafından himaye edildiklerini ve azli için saraya izin tezkiresi yazıldığını öğrenince, daha erken davranarak bizzat padişaha istifasını takdim eder. Ebüzziya'nın verdiği bu malûmata mukabil aynı vazife ile kendisinden sonra Bosna'ya gönderilen Cevdet Paşa *Tezâkir*'inde bu istifadan hiç bahsetmeyerek sadece azledildiğini söyler. Hattâ azlin sebebini dahi söylemeden sadece:

Mebhas-i zülf-i semen-bûyu uzatma kısa kes

mısraını zikretmekle iktifa eder. *Mârûzât*'ta ise Ziya Bey'in "yolsuz ve uygunsuz hareket ve teşebbüsât"ından bahseder. Ziya Bey Abdülhamid devrinde hemen hiç sevilmezdi. *Mârûzât* ise bilindiği gibi Abdülhamid'e takdim edilmek için yazılmıştı. Ancak birinci cildini neşredebildiği külliyatında, paşanın hayatı arasından devrin tarihini yazmayı vadeden Süleyman Nazif merhum *İki Dost*'unda maalesef aynı zamanda vâki olan bu azil ve istifa vaziyetini çok müphem şekilde geçer. Dönüşünde yine irâde-i seniye ile evvelâ Meclis-i Vâlâ'ya, birkaç ay sonra da Deâvî Nezâreti'ne (1280 Rebîülâhır) [Eylül-Ekim 1863] tayin edilir.

Bu yıllarda Ziya Paşa, hakikaten sarayla Bâbıâli'nin arasındaki gizli çatışmanın kalkanı imiş gibi bütün darbeler ona gelir. Bir müddet sonra ansı-

zin Amasya'ya tayin edilir (Recep 1280) [Ocak 1864]. Bu sırada bilindiği gibi Fuad Paşa sadrazam, Âli Paşa Hariciye nâzırı idi. Aynı sene içinde Şinasi'nin de doğrudan doğruya bir irâde-i seniye ile azledildiğini yukarıda gördük. Hastalığı dolayısıyla mevsimin biraz hafiflemesini beklemek için istediği izin bile kendisine verilmemiştir. Kendi ifadesine göre yine İstanbul'da tertip edilmiş bir suiistimal şikâyeti üzerine 1865'te (Recep 1282) Canik mutasarrıflığına nakledildi. 1866'da tekrar Meclis-i Vâlâ'ya âzâ oldu (Cemâdiülûlâ 1283). Bu sefer Ziya Paşa, Bâbıâli'nin siyasetine açıktan açığa, yani *Muhbir*'deki yazıları ile itiraz etti.

Bu, paşalarla üçüncü ve efkâr-ı umumiye karşısında ilk çatışmasıdır. Münif Paşa'dan Mustafa Refik Bey'e ve Şinasi'ye kadar Bâbıâli, memurların gazetecilik yapmasını hoş görmemiş ve daha çok hafif yazılar için onları tevbih ve tecziye etmişti. Ziya Paşa'nın yaptığı ise açıktan açığa muharebe idi. Bununla beraber belki bu son vaziyette fazla ileriye gittiğini görerek kendisi de korktuğu için, belki de hakikaten yorgun ve hasta olduğu için Paris'e gitmek üzere Âli Paşa'dan izin ister. Paşa masraftan bahsederek Paris Sergisi'ne gönderilecek eşya komisyonunda çalışmasını ve böylece vazife yoluyla bu seyahati yapmasını tavsiye eder. O bu vaadin yerine getirilmesini beklerken ikinci defa Kıbrıs mutasarrıflığına tayin emrini alır. Fakat bu seferki tayinin mânâsı başka idi. Filhakika Nâmık Kemal de aynı zamanda Erzurum vali muavinliğine tayin edilmişti (4 Muharrem 1284) [8 Mayıs 1867]. Bu tarihte İstanbul'da Yeni Osmanlılar Cemiyeti çoktan teşekkül etmiş bulunuyordu. Yeni yeni gelişen basın, memleketin geleceği üzerindeki endişelerini açıkça söylemeye başlamıştı. Girit, Sırbistan, Mısır meselelerini, istikraz işlerini, iktisadî bozukluğu ve idaresizlikleri efkâr-ı umumiye karşısında münakaşa ediyordu. Ziya Paşa da *Muhbir*'de neşrettiği makalelerle bu harekete iştirak etmişti. Kıbrıs'a tayini, Bâbıâli'nin, gayri memnun gazetecileri memleket içine dağıtmak suretiyle basının tazyikinden kurtulmak için aldığı bir tedbirdi. Bunu bilen Ziya Bey, Kıbrıs'a gitmektense Mustafa Fâzıl Paşa'nın davetini kabul ederek Paris'e kaçmayı tercih etti (13 Muharrem 1284-17 Mayıs 1867). Esasen hem kendisi mizacını öğrenmiş, hem de hasmını tanımıştı. İbnülemin Mahmud Kemal Bey, Ziya Paşa'nın Âli Paşa'dan bir dostunun delâletiyle mülâkat talep ettiğini ve orada bilhassa Belgrad ve diğer Sırbistan kaleleri üzerinde konuştuklarını ve durmadan paşaya "Niçin verdiniz?" diye sorduğunu söyler. *Rüyâ*'sında Âli Paşa'nın Bebek'teki yalısına dair olan satırlar, bilhassa lâmbadan sigara yakma sahnesi, belki de bu konuşmalardan birinin bu hayalî esere geçmiş bir hâtırasıdır.

Ziya Bey'in Avrupa'daki hayatı, Yeni Osmanlılar'ın yukarıda anlattığımız macerasıdır; ve hemen hemen *Hürriyet* gazetesi etrafında geçer. Mustafa Fâzıl Paşa'nın kendilerine temin ettiği imkânlar ile hayatını düzenler ve mücadelesine girişir. Aralarındaki mukavele mucibince Ziya Paşa'ya ayda 2.000 frank maaş veriyordu.

Ziya Paşa'nın fikirlerinde, yahut da kininde sonuna kadar sebat ettiği muhakkaktır.

Bilindiği gibi Mustafa Fâzıl Paşa'nın Abdülaziz'le barıştıktan bir iki ay sonra İstanbul'a dönmesi üzerine oldukça sarpa saran Yeni Osmanlılar dâvâsını Ziya Bey üst üste yazdığı *Verâset Mektupları*'nı neşrederek canlandırır ve bu suretle cemiyetin, Suavi ve Kâni Paşazâde Rifat Bey'den gayri âzâsının toplandığı *Hürriyet* gazetesinin neşrine Fâzıl Paşa müsaade eder. Yine bilindiği gibi *Hürriyet*'in ilk nüshası çıktığı günlerde Bâbıâli ile anlaşmaya karar vermiş olan Kâni Paşazâde, Yeni Osmanlılar bahsinde anlattığımız kitabıyla Suavi ile beraber Ziya Paşa'ya hücum eder. Ziya Bey ve arkadaşlarının Suavi ile alâkasını kestiğini yukarıda görmüştük. Ziya Bey bu devirde bilhassa Nâmık Kemal'le sıkı dosttur.

Hürriyet gazetesinde Mustafa Fâzıl Paşa'nın dâvâsını tutarak Âli Paşa'ya yaptığı hücumlar, Âli Paşa Mustafa Fâzıl Paşa ile tam barıştıktan ve devletin menfaati nâmına Hıdiv İsmail Paşa'ya karşı, bazı vesikalarını sonradan Ebüzziya'nın *Yeni Tasvîr-i Efkâr*'da neşrettiği büyük mücadeleye girdikten sonra da aynı şiddetle devam eder. Hattâ bu mücadeleden vazgeçmemek için Hıdiv İsmail Paşa'nın iş adamı Eflâtun Paşa ile anlaşmakta tereddüt bile etmez. Böylece 64. sayısından itibaren *Hürriyet*'i tek başına çıkarır. Fakat buna mukabil Abdülaziz Han'a olan intisabını da bırakmış değildir.[229] Hattâ o esnada Avrupa'da *İnkılâb* gazetesini çıkarmakta olan Mehmed Bey'le Vâsıf Paşa'ya karşı şiddetle müdafaa eder. Nâmık Kemal'in İstanbul'a dönüşünden sonra da Yeni Osmanlılar'ın Avrupa'da kalan unsurlarıyla (Reşad ve Nuri Bey'lerle) dostluğu devam eder. Hattâ 1870 muharebesi esnasında onlara paraca da yardım ettiğini Ebüzziya'dan öğreniyoruz. Ziya Paşa bu esnada *Hürriyet*'i 88. nüshasına kadar Londra'da çıkarmaya devam eder. Bu arada barıştığı Suavi'nin gazetesinde neşretmiş olduğu "Âli Paşa'nın Muhakemesi" adlı yazısını gazeteye aldığı için sadrazamın açtığı dâvâ üzerine mahkûm olmamak için avukatıyla mutabık kalarak İsviçre'ye geçer ve gazeteyi orada 100. nüshasına kadar taş basmasıyla çıkartır. Bu nüshalar tâ Bosna seyahatinden beri maiyetinde olan ve Avrupa'ya ona muhabbeti yüzünden geçen hem dostu, hem aşçısı Kasap Arif'in el yazısıyladır. Bununla beraber Mısır meselesinde Âli Paşa'nın İsmail Paşa'ya karşı takındığı vaziyet efkâr-ı umumiyeyi paşanın lehine çevirmiş bulunuyordu. Bu itibarla "Tamamiyet-i Mülkiye" meselelerinde o kadar hassas olan halk *Hürriyet* gazetesini artık eskisi gibi tutmamaktaydı. Bu yüzden 100. sayıda gazeteyi tatile mecbur kalır. Bu devirde vaziyetin tam bir tablosunu çizebilmek için padişahın İstanbul'a dönüşünden sonra gözden düşen Âli Paşa'nın *Zafernâme*'nin yazılmasına vesile olan Girit seyahatı esnasında sadaret kaymakamı bulunmasına rağmen yeni yaptırdığı konağı elinden alınmak gibi acayip ve yersiz muamelelere hedef olan Fuad Paşa'nın Nis'te* ölmüş bu-

229 Bu arada Yusuf İzzeddin Efendi'nin kendisine 1.000 lira gönderdiği rivayet edildiğini yine İbnülemin Mahmud Kemal Bey'den öğreniyoruz. Filhakika bu şehzâdeye bir ara edebiyat dersi vermiş idi.

Nice.

lunduğunu, Âli Paşa'nın Yusuf Kâmil Paşa ve Mehmed Rüştü Paşa'ların çok oynak müzaheretlerinden başka hiçbir dostluğa güvenmediğini ve Abdülaziz'in biraz sonra bütün korkunç çizgileriyle meydana çıkacak mizacına tek başına karşı koymaya çalıştığını hatırlatalım.

Âli Paşa'nın ölümü üzerine İstanbul'a gelen Ziya Bey 1872'de (14 Muharrem 1289) İcra Cemiyeti reisliğine tayin olunur. Gençliğinden beri tanıdığı ve himayesini gördüğü Mahmud Nedim Paşa ile aralarında büyük bir sevgi vardır. Divanı, bu alâkaya birçok tazmin, tanzir ve ithaflarla şahadet eder. Onun için Mahmud Nedim Paşa'nın sadrazam oluşunu, hükümdara verdiği –belki de vatana dönmesine sebep olan– kasidesinde:

Bir zâta verdi mührü ki rûşen güneş gibi
Ehliyyeti, fazîleti; sıdk u hamiyyeti

diyerek alkışlamıştı. Fakat biraz sonra Rumeli şimendiferleri işinde araları açıldı. Mahmud Nedim Paşa, devletin hakkını korumak için kendisine muhalefet eden eski dostunu Hirche'den 300 bin frank rüşvet almakla itham etti. Daha sonra da vazifesinden azledildi. Mütercim Rüşdü Paşa sadrazam olunca Abdülaziz kendisini Hâriciye Nâzırı yapmak istedi ise de, sadrazam istifaya kadar giderek kabul etmedi. Nihayet Şûrâ-yı Devlet âzâlığına tayin olundu (8 Safer 1290-1873). Bu seneler, Ziya Paşa'nın geçimde en sıkıntılı seneleridir. Politikayı bırakmış gibiydi. Nâmık Kemal'in *İbret*'te devam ettiği mücadeleye hemen hemen yabancı kalmıştı. O Magosa'da iken Ziya Paşa *Harâbât*'ı basmakla meşgul olur. Her hâliyle gözden düşmüş bir devlet adamı olarak yaşıyordu. Abdülaziz'in tahttan indirilmesine kadar bu vazifede kaldı. Sonuna doğru padişahı hal'e çalışanlarla işbirliği ettiğini ve veliahtla Midhat Paşa arasındaki münasebeti onun idare ettiğini Süleyman Paşa'nın *Hiss-i İnkılâb*'ından öğreniyoruz.[230]

Hal'den sonra (30 Mayıs 1876) Mâbeyn başkâtibi oldu. Fakat Nâmık Kemal ve arkadaşlarını getirtmek için acele etmesi, hattâ Cevdet Paşa'ya göre daha bi'at merasimi bitmeden sadrazamı bu hususta sıkıştırması üzerine azledildi ve yerine Defter-i Hakanî Nâzırı Sadullah Bey (sonra Paşa) tayin edildi.[231] Kendisinden nakledilen diğer bir rivayete göre Nâmık Kemal ve arkadaşlarının İstanbul'a getirilmesi emrini veren padişahtır. Mütercim Rüşdü Paşa ise ağızdan verilen bu iradeyi "Bu şımarıklar on gün daha bekleseler kıyamet mi kopar?" cevabıyla reddetmiş ve padişahın bu hususta ki acelesini Ziya Bey'den bilmiştir. Bu acaip huylu sadrazamdan her şey beklenebilir. Şurası var ki Ziya Bey, Mütercim Rüşdü Paşa'yı *Zafernâme*'sinde epeyce hırpalamıştı.

230 bk. *Hiss-i İnkılâb*, s. 21; Süleyman Nazif, *İki Dost*, s. 45.

231 Bu tayin Sadullah Paşa'yı Abdülhamid zamanında Sultan Murad taraftarlığı zanni altında bıraktığı için paşanın sefaretle gönderildiği Berlin'den [Viyana'dan] memlekete dönmesine mâni olmuş ve bu ümitsizlik yüzünden, bilindiği gibi, paşa orada intihar etmiştir (bk. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, s. 1560).

1876 cülûsundan beş gün sonra (11 Cemaziyülevvel 1293) [4 Haziran 1876] Maarif Nezâreti müsteşarlığına tayin edildi. Aynı gün Sultan Aziz intihar etmişti. On üç gün sonra da Hüseyin Avni Paşa öldürüldü. Ayrıca Nâmık Kemal'le beraber Kanun-ı Esâsî Encümeni'nde çalışıyordu. Yeniden bir ufuk belirmişti.

II. Abdülhamid'in ilk günlerinde sarayda teşkil edilen Tercüme Cemiyeti'ne eski mücadele dostuyla beraber âzâ olur; fakat padişahın, Suavi'nin de bu cemiyete alınması iradesine itirazda bulunurlar. Bunun üzerine cemiyet feshedilir.

Abdülhamid'in hürriyet taraftarlarıyla giriştiği bu gizli mücadele devrinde hazırlanan Kanun-ı Esâsî'ye padişah tarafından ilâvesinde ısrar edilen 113. maddenin, hükümdarın herhangi bir şahsı doğrudan doğruya nefyedebilmesi hakkının kabulü bahsinde Midhat Paşa ile araları biraz bozulur. Bu münasabete Midhat Paşa aleyhinde:

Ne cesâretle olur münkeşif ebnâ-yı vatan
Dehşet-âlûd-ı cebânet eb-i meşrûtiyyet
Yoksa dünyada nasîb olmayacak mı bilmem
Bize nev'-i beşerin hakkı olan hürriyyet

kıt'asını yazar.

Bununla beraber "eb-i meşrutiyet" –Midhat Paşa'ya, o zamanlar bu gibi isimler verilirdi– gerek onun, gerek Nâmık Kemal'in daima dostu kaldı. Abdülhamid'in Midhat Paşa'yı memleket dışına çıkarması ile biten bu mücadele esnasında, Ziya Bey'le Nâmık Kemal'in Askere Hediye Cemiyeti şeklinde başlayan ve sonunda, Asâkir-i Milliye Taburları adıyla gönüllü askerlerinin teşkili gibi, hiç olmazsa adı dolayısıyla Fransız İhtilâli'ni taklit zannını veren bir teşebbüsleri vardır ki, Abdülhamid'in darbe-i hükûmetini çabuklaştırdığı iddia olunabilir.

Abdülhamid, birçok defalar Ziya Paşa ile Nâmık Kemal'i etrafından uzaklaştırmasını Midhat Paşa'dan istemiştir. Gerek Berlin sefirliğine tayin için saraydan sorulmasını emreden vesikada, gerek Suriye valiliğine vezirlikle tayininden sonra Midhat Paşa'nın ona nişan istemesi üzerine Mâbeyn'den yazılan tezkereler, paşanın İstanbul mebusluğuna namzet konulacağı haberi üzerine yine Mâbeyn'den gelen ve her şeyi sarih surette anlatan mektup bunu göstermektedir. Berlin sefirliği nedense olmaz. Nihayet Ziya Bey (16 Zilhicce 1293) [2 Ocak 1877] vezirlikle Suriye valiliğine tayin edilir. Bu son altı ay içinde doğru yanlış, yahut ihtiyatsız bir yığın siyasî hareketleri arasında Kanun-ı Esâsî müsveddelerini hazırlamak gibi mühim bir hizmeti vardır.

Ziya Paşa hakkında Mâbeyn'den yazılan tezkereler, Abdülhamid'in kendisini nasıl bir gözle gördüğünü anlatır. Sarayca Ziya Paşa bilhassa "pek ziyade harîs-i ikbâl" olmak ve "bir şey arzusuna muvâfık olmazsa onun aleyhinde türlü entrika imâli" ile itham olunuyordu. Bu tezkereler aynı za-

manda Midhat Paşa'yı da ikaz mahiyetinde idiler. Nitekim yine aynı tezkerede "Sadrazam hazretlerinin şu gaileli zamanımızı mevânîden hâlî olarak idâre-i umûr etmeleri dahi bu türlü adamların buradan tebâüdleriyle hâsıl olacaktır" cümlesi bunu açıkça gösterir. Şurası da var ki Abdülhamid er geç açılacağını bildiği millet meclisinde, ne kalemleriyle hürriyet mücadelesi yapanların, ne de Midhat Paşa gibi Meşrutiyet ilânının mesuliyet ve şerefini üzerine alan devlet adamlarının –zaten Midhat Paşa tek başına kalmış gibiydi– bulunmasını istemiyordu. Sarayın ilk düşüncesi onları uzaklaştırmak ve ilân edilen Meşrutiyet'i tek başına benimsemek olmuştur. Filhakika Abdülhamid mutlakiyeti hürriyeti bağrına basmakla başlar. *Üss-i İnkılâb*, padişahın etrafında bir hürriyet mistiği yaratmak için yazdırılmıştır. Bu bahse ileride tekrar döneceğiz. Zaten paşanın Suriye valiliğine tayininden biraz sonra hadiseler birbirini takip eder. Midhat Paşa nefy, Nâmık Kemal tevkif edilir. Süleyman Paşa ise İstanbul'dan vazife ile çoktan uzaklaştırılmış bulunuyordu.

Ziya Paşa Suriye'de altı aya yakın bir zaman kaldı. 1878'de (18 Cemaziyülâhır 1295) Adana valiliğine tayin edildi ve 17 Mayıs 1880'de orada öldü.

Hayatının son günleri, hakkında İstanbul'da yapılan şikâyetlerin sıkıntısı içinde ve hastalıkla geçti. Meseleyi yerinde tahkik için İstanbul'dan büyük salâhiyetle Divan-ı Muhâsebât âzâsından Hacı Âkif Efendi gönderildi. Şikâyetin esasını paşanın mühürdarının kendi haberi olmadan yaptığı suiistimallerin teşkil ettiği anlaşıldı.

II
Mizacı ile düşünceleri arasında

İşte zeki ve girgin bir saray adamı, hürriyet âşıkı, sırasına göre rind ve kalender, fakat daima muhteris ve zengin hayata düşkün, yaradılıştan büyük devlet adamı edalı, erişmek için çırpınan fakat ikbalin eteğini tutmakta beceriksiz, gizli meramlı, fakat açık sözlü, sabırsız, zalim, kindar fakat aynı zamanda vefalı ve insanları daima affa hazır, hulâsa mizacı ile ihtirasları ve fikirleri arasında perişan Ziya Paşa'nın velveleli ömrü, böylece merkezden ve peşinde koştuğu ikbalden, o kadar sevdiği mücadele ve didişmelerden uzak, yarı göz hapsinde, âdeta ümitlerinin enkazı üstünde, rüşvet yiyen bir mühürdarla, kendisine ve fikirlerine âşık genç bir tahrirat müdürünün, gerek kendisi, gerek Nâmık Kemal hakkında hâtıralarından birçok şeyler öğrendiğimiz Nâzım Bey –ki, paşa olur– arasında, bütün geçmiş felâketlerine verem döşeğinde kahkahalarla gülerek sona erer.

Talih, bu zeki, fakat sabırsız ve cömert ruhlu ikbalperestin hayatını zalim bir roman yapmak için hiçbir şeyi esirgememiştir. Kaç defa ikbalin peşinden en yüksek basamaklara kadar yükselmiş, fakat saçlarından yakalayacağı sırada, sadece alaycı kahkahasını duymuştur.

Ziya Paşa, ikinci Tanzimat devri aydınının en tipik numunesini verir. Bütün hayatı ve eseri tıpkı devri gibi acayip bir ikilik içindedir.

O, devletin her şey ve tek ufuk olduğu bir zamanda, siyasî ihtirasların en fazla kaynaştığı muhitlerde, evvelâ Reşid Paşa'nın dairesinde, sonra da Mâbeyn'de, her türlü imkânın ve ümidin insana o kadar yakın göründüğü en müsait şartlar içinde yetişti. Hükümdarlarla dost oldu, vezirlerle dövüştü. Erişmek hırsı böyle bir yaradılışa ve Mâbeyn'deki vaziyetine göre çok tabiî idi. Mizacına mağlûp olmasaydı, şüphesiz o da, başlangıçta kendisine her kapıyı açan meziyetleriyle yolunu yapardı. Fakat bir taraftan fikirlerin tazyiki altında idi; öbür taraftan da Mâbeyn onu daha çok genç yaşında iken insanlara sadece bir âlet gibi bakmaya alıştırmıştı. Bekleyeceği ve adım adım yürüyeceği yerde, tâli'i zorlamayı tercih etti.

Ziya Paşa bütün hayatı boyunca insanla karşı karşıyadır. Önce Âli ve Fuad Paşa'lar onun erişme hulyalarını yıkarlar; sonra, Mahmud Nedim Paşa, daha sonra Mütercim Rüşdü Paşa, Abdülaziz ve Murad V devirlerinde, iki defa karşısına çıkar. Nihayet Abdülhamid açıktan açığa kendisini reddeder. Bunların hepsi paşanın lehine kaydedilebilir. O bir zümrenin ve bir menfaatin reddettiği insandır. Fakat dikkat edilirse etrafında bir güvensizlik havası daima mevcuttur. Hakikatte o, vaziyetlerle fazla oynamıştı.

Bununla beraber Ziya Paşa'nın bir düşünce kavgası yaptığı, birtakım dâvâları ortaya attığı, istibdatla güreştiği muhakkaktır. Âli Paşa'ya olan kininde, Abdülaziz'in sadrazamının sakat taraflarının büyük hissesi olduğu unutulamaz. Ziya Paşa'yı düşünürken memleket meselelerindeki iyi niyetlerine hiç olmazsa ikbal ihtirasları derecesinde yer vermeye mecburuz.

Âli Paşa ile olan münasebetinde Abdülaziz'in vezirinin Ziya Paşa'yı Avrupa'ya kaçana kadar hırpaladığı muhakkaktır. Arkadaşlarından hiç kimse onun kadar ısrarla takip edilmemiştir. Denebilir ki, Âli Paşa bu ısrarı yüzünden Ziya Paşa'ya üst üste bütün hayatını zehirleyecek hatalar yaptırmıştır. Bu hataların en büyüğü şüphesiz Hıdiv İsmail Paşa ile anlaşmasıdır. Burada Ziya Paşa'yı artık fikir mücadelesinin dışına çıkmış görürüz. Mustafa Fâzıl Paşa ile arkadaşlığında Ziya Paşa bazı imkânlara sahip bir vatandaşla işbirliği yapar. Halbuki hıdivle birleşince Avrupa politikasına dayanarak devlete kafa tutan, hükümdar rolü oynayan, devlete karşı ayrılık hisleri çok aşikâr bir vali ile işbirliği etmiş olur ki, orada büyük fark vardır. İşin daha hazin tarafı, paranın bu işe girmesidir.

Filhakika Âli ve Fuad Paşa'lara karşı Mâbeyn'deki hareket tarzı eldeki vesikaların da az çok gösterdiği gibi genç hükümdarın bile bile fırsat verdiği bir saray entrikasına biraz fazla tecrübesizce kendisini kaptırması ile izah olunabilir. Ondan sonraki vaziyetlerde kendisi kadar, Âli ve Fuad Paşa'lar da kabahatlidirler. Yeni Osmanlılar bölümünde Şûrâ-yı Devlet'in açılması üzerine *Hürriyet*'te çıkan bendi gördük. Hakikat olduğundan hiç şüphe edemeyeceğimiz bu fıkrada görüldüğü gibi Ziya Paşa, fikirleri olan ve fırsat düştükçe onları söylemekten çekinmeyen adamdı. Âli Paşa'nın belki en büyük hatası, Ziya Paşa'nın kuvvetini anlamaması, onunla bu kadar zalim şe-

kilde oynamaya kalkmasıdır. Âli Paşa'yı cenaze namazına kadar takip eden umumî kinde *Zafernâme*'nin hissesi unutulamaz. Bizce bu hata, Abdülaziz devrinin siyasî talihsizliklerinden biridir.

Bununla beraber Ziya Paşa'da, bütün asil ve cömert hislerine, doğru düşünceleri ve iyi niyetlerine rağmen bir nevi *cynisme*'in de bulunduğunu inkâr edemeyiz. Hakikatte onda tenakuz esastır. O her mânâsiyle mâbeyincidir. Karşılıklı hadlerin arasındadır. Sanatı da böyledir. "Tercî-i Bend"i "Terkîb-i Bend", "Terkîb-i Bend"i son "Tercî" karşılar; "Şiir ve İnşâ" makalesinin ve *Hürriyet*'teki makalelerin karşısına *Harâbât Mukaddimesi*'nin çıktığı gibi. Bu tenakuzu kaydetmeli, fakat ondan yalnız Ziya Paşa'yı mesul tutmamalıdır. Gerçeği budur ki Ziya Paşa, bütün devri gibi hayatın her sahasına yayılmış bir tereddüdü ve anlaşmamazlığı yaşar. Devrinin tamamıyla üstüne çıkmamış olması, bir yığın red ve kabulün arasında bocalaması, hattâ bazı ahlâkî kıymetlere karşı kayıtsız görünüşü, bu zeki, güzel konuşan, mücadeleden bıkmayan, daima neşeli adamı, kanaatlerinin ve ihtiraslarının mağduru devlet düşkününü, bu sırasına göre alaycı, lâubali İstanbul çocuğunu, oldukça derbeder sanat anlayışı ve zihnî bir ilhamda ölümün siyah hesaplarına dalmış şairi sevmemize engel olamaz.

Belki de onu bizim için sevimli yapan taraflarından biri de, bu ikiliği birçok çağdaşları gibi gizlemeye çalışmadan, bütün acı neticelerini nefsinde tada tada bir hastalık gibi gözümüzün önünde yaşamasıdır. Filhakika o, bir bakıma devrinin en canlı adamıdır. Ziya Paşa bir mizacın adamı olarak doğmuş ve öyle yaşamıştır. Belki de Rousseau'yu sevmesi, kendisine usta olarak seçmesi bu yüzdendir.

III
Şiirleri

Ziya Paşa, son büyük mümessillerinden olduğu divan şiirinin hemen her nev'inde, gerek şekil ve nizamıyla, gerek dil ve hayal unsurlarının bütünüyle, eskinin tam devamı sayılabilecek eser vermiştir. Filhakika, hece veznindeki meşhur türküsü ve onun oldukça itibarî pastorali bir tarafa bırakılırsa, paşanın şiiri, eskinin çerçevesinden hemen hemen hiç ayrılmaz gibidir. Hattâ *Hârâbat Mukaddimesi*'ndeki bazı manzumeleri düşünülecek olursa, bu eskiye bağlılık zamanla âdeta artmıştır denebilir.

Bununla beraber bu eser, garip bir şekilde yenidir. Onunla edebiyatımıza o zamana kadar tanımadığımız bir nevi felsefî huzursuzluk girer. İnsan tâli'i ve insan yaradılışı, eski mektebin bu son dinî-hikemî şairinin ilhamında, o zamana kadar etrafında döndüğü rıza mihverinden hemen hemen ayrılmışa benzer. Hiç olmazsa, yenilediği eski temlerdeki ısrarına bir nevi yeis çeşnisi girer.

Bu eserin bizce çok mühim bir hususiyeti de, asıl kendisini temsil eden kısmında tek bir şiirin etrafında teşekkül etmiş olmasıdır. Filhakika asıl Ziya Paşa 1276'da [1859] yazdığı "Tercî-i Bend" ve onun imanı ve ikrarı ile, bu iman nâmına daima inkâra çalıştığı akıl arasındaki mücadeledir. Ziya Paşa'nın şiirleri iyi okunduğu takdirde bu "Tercî-i Bend"in, hiç olmazsa bazı unsurları ile onda öteden beri mevcut olduğu görülebileceği gibi, gerek dil ve mısra tekniği ve gerek içtimaî planın ağır basışı ile ondan epeyce ayrılan "Terkîb-i Bend" dahi, hakikatte ondan kopmuş bir parçadan başka bir şey değildir.

Eş'âr-ı Ziya

Bu iki manzumenin ve onların hazırlığı veya devamı olan şiirlerin dışında kalanlar, paşanın eklektik zevkinin ve zihnî yaradılışının sağdan soldan seçtiği örneklerin şöyle böyle bir akisleri hâlinde, bu ana damarın yanı başında, çok defa onunla hiç kaynaşmadan, bazen nadir mısralarda ondan birkaç parıltı alarak yürür.

Asıl dinî şiirlerinde Ziya Paşa, nadir olarak birkaç sığınmaya ve samimi duaya erişir. Bu cins şiirlerinde:

Ziyâyım, bende-i âl-i abâyım yâ Resûlallah

mısraının güzelliğine erişen başka mısraa tesadüf edilemez. Küçük "Fihrist-i Şâhân-ı Âl-i Osman" manzumesi, Çatana'nın ve Sivastapol tersanesinin zaptı için yazdığı tarih manzumeleri, Abdülaziz'e muhtelif vesilelerle sunduğu kasideler, cülûsiyeler, tarih manzumeleri, şarkılar, şairine hiçbir şey ilâve etmeyen, ölü doğmuş eserlerdir. Bunların hemen hepsinde paşa, devrinin, aruzu en sakat kullanan şairlerinden biri olmakla kalmaz, gelişmesine o kadar yardım ettiği gazeteci ve resmî kitabet dillerinin hazin kolaylıklarına da sık sık düşer. Şarkılarında Vâsıf'tan beri moda olan mutavassıt haddin bir adım ilerisine geçemez.

Gerçekte Ziya Paşa'nın eklektizmi, hiçbir cevap almadan eski şiirin bütün büyük kapılarını çalar. Fuzûlî'ye meşhur "dedim dedi" muhammesinde, yani en az Fuzûlî, yahut sadece Azerî geleneğinin devamı olduğu eserde nazîre söylemeye kalkan şairimiz, kasidelerinde bilhassa Nef'î ile Nedim'in arasında, ne birincisinin erkek edalı söyleyişine, ne de öbürünün tatlı mahremiyet havasına ve pitoreskine erişmeden, –belki her ikisini de daha ziyade İzzet Molla'nın ve devrine yakın şairlerin arasından görmek şartıyla– gider gelir. Reşid Paşa mersiyesi, bu kısırlığa, dille şiir hâlinin doğmasına yardım edecek tam bir alışveriş imkânsızlığına belki en iyi misaldir. Bu

beş bendde şair, Necâtî'den ve Bâkî'den Şeyh Galib'e kadar, nev'in büyük mahsullerinin sesini beyhude yere yoklar.

Gazellerinde de aşağı yukarı böyledir. XV. asır şairleri, Nedim, Nâbî, Nâilî ve muâsırları, Şeyh Galib, İzzet Molla, Nâmık Kemal veya devrinin herhangi bir şairi, bilhassa eski dostu ve hâmisi Mahmud Nedim Paşa, daima ona ilhamının çerçevelerini verirler.

Vâkıa bu hâl, mevzuun telkinleri yerine, daha ziyade redifin tekliflerini kabul eden bir gelenekte pek o kadar yadırganacak şey değildir. Bununla beraber Ziya Paşa'nın, daima bir örneğe muhtaç olduğu, bu hazır çerçeveler arasından, onlar vasıtasıyla –ve onların mükemmelliğine erişmeden– konuştuğu da inkâr edilemez. Nitekim en şahsî olduğu eserlerini de böyle hazır çerçevelerde arayacaktır.

Bu örneklerden Nedim, ilk devirlerde kendisini en fazla çeken şairdir. Ona erişmek için sarfettiği gayrette, vardığı birkaç ritim ve ahenk merhalesi bile mevcuttur.

Kandesin, ey dâmen-i ümmîd bilsem kandesin,
Çâk çâk-i hasret olmuştur girîbanlar sana

beyti bunlardan biridir. Filhakika, bu ses perdesine şiirimizde ancak Nedim'den sonra rastlanır. Bilhassa birinci mısraın çığlığı paşanın eriştiği nadir güzelliklerdendir. Bu gazelin daha aşağıda gelen:

Âhlar, feryâdlar çâk-i girîbanlar sana

mısraı da, şairin ahenk kırışları ile elde ettiği güzel neticelerden biridir. Bununla beraber Nedim'in hayat karşısındaki duruşuna gelince iş değişir. Ziya Paşa sevdiği şairin ruh hafifliğine erişemez. Daha doğrusu Nedim divanından asıl Nedim'i ayıklamış değildir.

"Tercî-i Bend"

Fakat bir şairi bulamayacağımızı iyice bildiğimiz yerlerde aramakta niçin ısrar edelim? Ziya Paşa, manzumeden manzumeye artan bir huzursuzluğun şairidir. O bu huzursuzlukla belki hem devrine tercüman olmuş, hem de bir tarafından onu yaratmıştır.

Dikkate değer bir nokta da "Tercî-i Bend"in huzursuzluğunda ve insan talihi karşısındaki kötümser duruşunda, paşanın hayatının bildiğimiz arızalarının hiçbir tesiri olmamasıdır. "Tercî", Ziya Bey'in genç ve gözde mâbeyinci sıfatıyla her türlü ikbale namzet olduğu bir devirde, 1859 yılında yazılmıştır. Bir başka hususîliği de, yukarıda söylediğimiz gibi, hayatının ne kadar evvellerine çıkarsak bu şiirin daima bazı unsurlarına rastlamamızdır.

"Tercî", eskilerde birçok eşini gördüğümüz gibi, Allah'ı eserinde arayan ve insanoğlunu kâinatın içindeki hakikî yeri ile, yani gelip geçici bir hayal olarak gösteren, hayatı ebedî hayatın hazırlığı olan bir tecrübe yapan o dinî-tasavvufî-hikemî eserlerdendir. Fakat Ziya Paşa, bu iman ikrârına, eskilerin çok defa üzerinde durmaktan sakındıkları bir yığın meseleyi kurcalamak suretiyle birdenbire mahrek değiştirir. Her hanenin sonunda daima aynı noktaya:

Subhâne men tahayyere fî sun'ihi'l-ukûl
Subhâne men bikudretihi ya'cüzü'l-fuhûl

beytinin hayret ve aciz itirafına dönmesine rağmen, düşüncesi öyle tehlikeli yollardan geçer ki, duaya kendiliğinden biri nevi gizli isyan çeşnisi karışır ve gayesi Allah'ı bulmak ve ona ermek olan insan talihi, birdenbire "abes"le omuz omuza yürümeye başlar. Burada Ziya Paşa'nın imanına daima bir "hüccet-i ikrâr"[232] arayan muakaleci ilhamının payını ayırmak lâzımdır. Daha 1270'te [1854] yazdığı "Na't"ta, biz onun Peygambere olan sevgisinin, ortaya yığdığı deliller ve bir yığın tasdik suali arasında güçlükle yol aldığını görürüz. Kaldı ki "Tercî"de bu delillerin arasına modern kozmografya, Kopernik sistemi ve din tarihi gibi müspet bilgiler de girmiştir. Ziya Paşa, dinî hislerine ve lâedriyeci* kaderciliğine, bu yeni bilgilere dayanan bir kâinat görüşü ile girdiği için insanı daha mustarip ve küçük, hayatı daha fazla tenakuz içinde bulur. Iztıraba tahammülsüz ve zihnî yaradılışıyla, -kendisini tam mânâsında mistik hayrete ve aşka bırakacak insan değildi- daha bu on iki bendin eşiğinde onu:

Yoktur siper bu kubbe-i fîrûze-fâmda
Zerrât cümle tîr-i kazâya nişânedir

çığlığını atarken görürüz. Hakikatte Ziya Paşa bilhassa ölümü kabul edemez ve ona isyan eder.

Bir bakıma göre o da kâinatın nizamına hayrandır. Fakat, kozmografyada sadece bu ilâhî nizamın kanunlarını ve âhengini görmez. Onu, sonsuz "genişlik" ve "zaman" beraberce hırpalar. "Mekân" ona durmadan küçüklüğümüzü ve hiçliğimizi, "zaman" fâniliğimizi ve hakikat karşısındaki aczimizi hatırlatır.

Daha ilk hanede paşa eski dünya görüşünün bütün yol ağızlarını toplar:

232 *Bu nefs-i nâtıka ile şuhûd rüyâdır*
Subût neş'e-i uhrâya hüccet-i ikrâr (1270 tarihli na't'tan)
Agnosticisme (Fr.): Bilinmezcilik.

Bu kârgâh-ı sun' aceb dershânedir
Her nakş bir kitâb-ı ledünden nişânedir
Gerdûn bir âsiyâb-ı felâket-medârdır
Gûyâ içinde âdem-i âvâre dânedir
Mânend-i dîv beççelerin iltikam eder
Köhne ribât-ı dehr aceb âşiyânedir
Tahkîk olunsa nakş-ı temâsil-i kâinat
Yâ hâb ü yâ hayâl ü yahud bir fesânedir
Müncer olur umûr-ı cihân bir nihâyete
Sayfın şitâya meyli bahârın hazânedir
Kesb-i yakîne âdem için yoktur ihtimâl
Her i'tikad akla göre gâibânedir

Yoktur siper bu kubbe-i fîrûze-fâmda
Zerrât cümle tîr-i kazâya nişânedir

Eski Müslüman felsefesinin bütün unsurlarını toplayan bu girişten sonra kâinattan arza, arzdan hayvana, hayvandan insana geçmek üzere yaratılışın oyunu başlar. İnsan her lâhza unsurların terkip ve ihtilâtıyla tekevvün eden, doğuran, değişen, başka başka şekillerde dirilen bu sonsuz kâinat içinde, ona nisbetle bir zerreden daha küçük olan ateşten bir kürenin, yine kendisine nisbetle "bir asma yaprağı kadar ince" kabuğu üzerinde, hattâ kendi hayatını bile idareden âciz olan zavallı aklıyla, bîçare ve kör ihtiraslarının zebûnu, ümitlerinin kurbanı olarak yaşar. Manzumenin bundan sonraki kısmı bizi tam bir *Comédie Humaine*'in içine atar. Fakat daha evvel din tarihinin etrafında bir hanelik bir duruş vardır. "Tercî", âdeta dinlerin tekâmülünü, yine şüphesiz Allah'ın takdiriyle, insan aklının tekâmülü ile izah eder ki, bu, sünnî akidenin az çok dışına çıkar.[233]

Bundan sonra gelen yedi parça için akılla imanın gizli bir mücadelesidir diyebiliriz. Filhakika Ziya Paşa akıldan mustariptir.

Yârab nedir bu dehrde her ferd-i zû-fünûn
Olmuş belâ-yı akl ile ârâmdan masûn

Her kangı sûya atf-ı nigâh etse bî-huzûr
Her kangı şeye sarf-ı hayâl etse aklı dûn

233 *Encâm erdi nevbet-i tevhîd-i zât-ı Hak*
Geldi zuhûra bunda da bin fitne, bin fesâd

Her şahs nefs-i unsuruna nisbet eyleyip
Aklınca bir ilâh-ı müşahhas eder murâd

Dinî akidede "bi'set" esastır ve hak yolunu peygamberler gösterir. Manzumede ise bundan bahsedilmez. İnsan, sanki hakikati zamanla çırpına çırpına sadece kendi aklıyla bulur. İşte bu anlayış, modern din tarihinden gelen bir şeydir ve bizce manzumenin yeniye en fazla bakan taraflarından biridir.

Akıl öyle bir silâhtır ki, ne hayatın sırrını anlayabilir, ne de insan talihini olduğu gibi kabul edebilir. O sadece tenakuzları görmeye yarar. Filhakika Ziya Paşa, hayat dediğimiz bu kör dövüşünü, saati iyiden iyiye sökmüş gibi görür. Bütün tezatlarını yakalar. Vâkıa şair, bu mücadeleden:

Mülkünde hakk-ı tasarruf eder keyfe mâ yeşâ
İsterse kevni yok eder, isterse vâr eder

diyerek imanı nâmına bir nevi zaferle çıkar. Fakat neler bahasına! Asıl mühim olanı, bazı "esmâ" ve "sıfat"ın bu manzumede tamamıyla unutulması, Allah'ın sadece mutlak kadir* ve muhtar fâil** sıfatlarıyla görülmesidir. Hattâ insanlara bir ebedî hayat vaadinde bile bulunmaz. İnsan bu manzumenin çerçevesinde sadece korkunç bir yalnızlığın, akıl erdiremediği dehşetli ve girift bir hesabın mahkûmu görünür.

İşte manzume, eskilerde sık sık tesadüf edilen büyük düşünce uğrakları arasında, insanın bu yalnızlığı, etrafının kendisine yabancılığı, âdeta evvelden mahkûmiyeti ve içinde ve dışındaki tezatların üzerinde ısrarıyla yenidir. Hakikatte Ziya Paşa'nın hayreti kayıtsız şartsız bir inanış ve rızadan ziyade bir nevi "vaziyet tespiti"ne benzer.

Bu kadar yalnız olduğumuza göre bari makul yaşasak ve birbirimizi sevsek! Fakat ne gezer? Bunun için her şeyden evvel hür olmamız lâzımdır. Halbuki biz ihtiraslarımıza esiriz:

Etmiş hulâsa bir emel-i hâs-ı bî-lüzûm
Her şahs-ı hürrü kayd-ı esâretle mübtelâ

O halde ne yapacağız? Tabiatlarımız o kadar tezat haldedir ki, hemen hemen hiçbir şey yapamayız. Ziya Paşa'nın ilhamı burada bize en zalim tecrübeyi bile teklif eder:

Bir âkıl-i müssellemü'l-etvâra mahrem ol
Mişvâr u tavrını nazar-ı i'tibâra al
Seyret ne denlü vaz'-ı garîbi eder zuhûr
Kim her biri cünûna olur başka başka dâl -

Akıl kâfi bir silâh olmadığı gibi, akıllı da yoktur. İnsan gülünç bir mahlûktur. Bu iki beyitten sonra, doğru ve yanlışın mutlak izafîliği gelir.

* Kadir-i mutlak.
** Fâil-i muhtar.

Vâbestedir hayâline ef'âli herkesin
Kimse umûruna edemez nisbet-i dalâl—
Akl ü cünûnu bâtıl u hakkı beyân için
Yoktur cihânda hayf ki mîzân-ı i'tidâl[234]

Akıldan bu şüphe ve şikâyet[235], onun inkârı, bütün eseri gibi bu manzumenin de belli başlı mihverlerinden biridir. Fakat bunu yanlış anlamamalıdır. O aklı âciz bulduğu için inkâr eder. Yoksa akıldan vazgeçmiş değildir. Zaten bütün münakaşa ve buhran onun yüzündendir. Ziya Paşa, ne "taklidî" şekilde, ne de Galib'in dediği gibi[236] "birden bire aşkı kendinde bularak" inananlardan değildir. Ancak aklın delâletiyle, onun ışığında hakikatlere doğru yürüyebilecek insandır. Hiç olmazsa şiirlerindeki davranışında akıl imanla denk gelir. Halbuki ne Allah'ı, ne de insan işlerini akılla anlamak mümkün değildir. Birincisinde aklın kudreti yetmez, ikincisini makul bulmak imkânı yoktur. İşte Ziya Paşa'nın kötümserliği ve fatalizmi! Bu anlayamamazlık ve "oyunda sadece maruz kalmak" onun imanını bir nevi ıstırap hâline getirir.

Bittabi, bir ucu tasavvufta kımıldanan bu hikemî şiirde mukaddes tarih ve tasavvufun bir yığın unsuru yer alacak, araya ulûhiyetle, bir yığın cilve girecektir. Fakat bunlarda da Ziya Paşa çok defa yol değiştirir. Maruz kalanın seve seve katlandığı, hattâ isteyerek atıldığı tecrübeleri âdeta yadırgar:

Her kimde aşk galib ise kurb-ı Hazret'e
Ol denlü anda derd ü belâdır füzûn-ter

derken hemen neredeyse "bu dünyanın bir dershane" olduğunu, katlanılan mihnet ve ıstırabın, bize ebedî saadetin yolunu açtığı hakikatini unutur gibidir.[237]

234 *Âkil ü mecnûnu temyîz etmeye insâf ile*
Hayf kim âlemde bir mâkul-i âkıl nâ-bedîd (1277) [1861]

Ziya Paşa bu izafiliği eskilerin unsur düşüncelerine dayanarak 1268'de [1852] yazdığı "Zuhûr" gazelinde eşyaya ve hadiselere kadar götürür:

Gâh eder bir nişter-i mesmûm merhemden zuhûr
Gah eyler nûş-i dârû kâse-i semden zuhûr

235 *Etmeden tahkîk hâl-i dehri erbâb-ı lûgat*
Mâteme şâdî demiş şâdîye mâtem koymuş ad
beytiyle (1275) Ziya Paşa aynı şüpheyi dile nakleder.

236 *Birdenbire bul aşkı bu tuhfe bulanındır*
(Şeyh Galib)

237 Meselâ Nesimî'de, hattâ Necâtî Bey'de ve büyük mutasavvıf şairlerde gördüğümüz aşk neşvesiyle ıstıraba koşma "Tercî-i Bend"de yoktur. Bilâkis gerek "Terci"in bu hanesi, gerek "Na't"ta aynı tecrübeden bahseden kısımlar en ihtirassız mısralarla yazılmıştır.

Fakat Ziya Bey'i en çok mustarip eden kader karşısındaki vaziyetimiz, irademize sahip olmayışımızdır.

Kimdir bu aczi hâs kılan nev'-i âdeme
Kimdir bu nev'i eşref eden cümle âleme

diye başlayan düşünce sualleri, eskilerde de sık sık tesadüf edilen bir şey olmasına rağmen birbiri ardınca sıralarken, âdeta insan bir nevi mazlum olur. O sadece maruzdur. İşte asıl burada Ziya Paşa yeninin başındadır. İnsanın sebepsiz yere bir yığın tenakuz içinde yaşadığını söylerken, belki merhameti bulmaz. Fakat yaratılıştaki haksızlığın farkına varır. (Ziya Paşa'nın imanından değil, belki de istediği gibi idare edemediği bu manzumedeki davranışından bahsediyoruz.)

Bir kere bu noktaya geldikten sonra insan düşüncesine açılması mukadderdi. Nitekim eserinin bu manzumeden sonraki kısmında çok defa aynı zihnî planda kalmak şartıyla, o daima insan talihi üzerinde düşünecek ve bilhassa adalet fikrinde duracaktır.[238]

"Tercî-i Bend"in kaynakları

"Tercî-i Bend"in hemen her büyük teminin eskilerde mevcut olduğunu söylemeye lüzum yoktur. Felek, kader ve insanın baştan mahkûm olması fikirleri, zayıfın ezilişi, dünyanın bir tecrübe yeri oluşu, aklın yetersizliği hepsi eskilerde vardır. En yakın misal olmak üzere İzzet Molla'nın "Terkîb-i Bend"i ile ufak bir karşılaştırma bu hususta bize yeter derecede fikir verir. Ziya Paşa'nın hususiyeti bu yol uğraklarında başından itibaren fazla ısrar etmesi, onları kendisine bir nevi azap yapmasıdır.

Daha 1268 [1852] yılında yazdığı "zuhûr" gazelinde tabiatın kendine göre bizimkinden çok ayrı bir mantığı olduğunu söyler ve insanı, kendi yarattığı eserlerde bile, ulûhiyetin iradesi hesabına inkâr eder. 1271'de [1855] yazdığı "Na't"ta kâinatın, iyi bakmak şartıyla, bizi hak yoluna götürecek hikmet aynasından başka bir şey olmadığı fikrine bütün klasik geliştirme-

238 Doğrudan doğruya Vâsıf'ın tesiri altında yazılmış olan "Tercî-i Bend-i Müseddes" de, tasavvufî fikirlerin payı ayrılmak üzere, aynı kötümserliğe ve mutlak ihtiyacının aynı tatminsizliğine bağlanabilir. Nitekim 1271'de yazdığı Mahmud Nedim Paşa'nın beytini tesdis eden "Tercî-i Bend"deki zevkperestliği de aynı kaderiyeciliğin ve insan iradesini inkârın tersine dönmüş bir şeklidir:

Vucûda beyhude gamla azâb vermekten
Tedârik etmeli esbâb-ı ayşı mâ-emken
.....
Fakat bu meclis-i devrâna bir gelir insan
gibi mısralar eskilerde de sık sık tesadüf edilen bir umursamazlığın akisleridir.

leri ile rastlarız (ki bir na't için tabiî bir şeydir). Bu "Na't"tan bir sene sonra (1272) [1856] yazılan "Tercî-i Bend-i Müseddes" ise asıl "Tercî"in bir nevi müsveddesi gibidir. Bu manzumenin bend beyti, asıl "Tercî"in hareket noktası olan:

Bu kâr-gâh-ı sun' aceb dershânedir
Her nakş bir kitâb-ı ledünden nişânedir.

matla beytidir. Ziya Paşa bu manzumede tasavvufî lügati iyiden iyiye benimsemiş görünür. Kâinatın geçici bir masal olduğu, kendisine mahsus ayrı bir mantığı bulunduğu, her şeyin birbirini cevaplandırdığı, ölümün mutlak saltanatına rağmen hayata düşkün olduğumuzu söylemekle kalmaz, ayrıca da insan işlerinin gülünçlüğünden bahseder.[239]

1270 [1854] tarihli "feryâd", 1277 [1861] tarihli "nâ-bedîd" redifli gazellerde yine kader ve aklın aczi temlerine tesadüf edilir. 1274'te [1858] yazılan Reşid Paşa mersiyesinin birinci bendinde Ziya Paşa, biraz da mevzuun yardımı ile feleğin yakasına iyice yapışır. Fakat bu şikâyetin, yine eskilerde daima rastlanan geliştirme tarzında mihnet ve ıstırap fikri "rıza"nın hududunu aşar. Paşa, insan talihi ve onun tenakuzlarıyla âdeta ana rahminden itibaren meşguldür. Asıl dikkate değer tarafı bu manzumenin çok beklenmedik bir şekilde bir nevi hürriyet meselesini bile mevzuubahs etmesidir.[240] Yine aynı bendde, "Tercî"in öğütücü değirmen hayaline "âsiyâb-ı felâket" tabiriyle rastlarız. İkinci bendde ise:

Ukûlün anda bedîhîsi ayn-ı mübhemdir

mısraı ile şair, aklın aczine tekrar döner ve ölüm düşüncesi ve fânilik fikirleri etrafında yine insan talihi üzerinde durur. 1275 [1859] tarihinde yazılan "âlem" ve "dâd" redifli gazellerinde *"kârgâh-ı sun'"* bu sefer "tiyatrohane" olur, yani tâ eskiden beri Müslüman şiirinde devam edegelen hayal perdesi imajının yerine tiyatro geçer. Bu gazellerde de akıldan ve hayatının mantıksızlığından şikâyet vardır.

239 Bu "Tercî"den muhtelif misaller arasından bir tanesini alalım:
Geh ceng gâh sulh ü gehî hubb ü geh nifâk
Geh fark ihtilâf ü gehî cem' ü ittifak
İdbâr için teessüf ü ikbâle iştiyâk
Bir ömr-i yek-dü-rûze için cümle bu meşâk

240 *Felektir ol ki dahi gelmeden bu eşbâha*
Verir meşîmede tıfl-ı cenîne hûnu gıda
Felektir ol ki eder bir sabî-i mâsumu
Palâs-pûş-i mihen gâhvâre bend 'anâ
Felektir ol ki eder behr-i terbiyet tıflı
Zebûn-ı sille-i üstâd u pençe-i lâlâ

Görülüyor ki Ziya Paşa aynı fikirleri senelerce zihninde yoğurmuş, hilkatin sırrını ve insan işlerini durmadan kurcalamıştır. Fakat daha ilerisi de vardır. Filhakika "Tercî"de "âsiyâb-ı felâket-medâr" imajı, paşanın çocukluğuna kadar çıkar. Ziya Paşa, lalası ile çocukluğunda bir gece bulgur öğütürlerken ihtiyar lala kendisine değirmenin ağzından, aşağı yukarı "Tercî-i Bend"inin meşhur beytini söylediğini, *Emile* tercümesinin mukaddimesinde anlatır.[241]

İşte bütün bu parça parça unsurlar "Tercî-i Bend"de (belki fazla insicamlı olmamak şartıyla ve şüphesiz çok bîçare bir lisanla ve daima zayıf bir aruzla) hep bir araya beklenmedik geliştirmelerle toplanırlar. Bu infilâkta modern kozmografyanın, din tarihinin, yani Avrupalı bilginin tesiri olduğu muhakkaktır. Fakat, bu evvelden hazırlanmış ocağa asıl tutuşturucu unsur nerden gelmiştir? Bu dağınık düşünceler yığınını hangi tesir işletmiştir? Bunu hiç olmazsa şimdilik tayin etmek imkânsızdır. Muhakkak olan bir şey varsa, Ziya Paşa'nın bu şiiri ile, belki de ilk defa olarak Türkçede dinî çerçeve içinde felsefî bir huzursuzluğun uyandığıdır.

Yoktur siper bu kubbe-i fîrûze-fâmda

çığlığı, hakikatte insan talihinin yeni bir tarzda duyulması ve ortaya konulmasıdır. Bu mısradan sonra paşanın hayretini, eski şiirin hayreti olarak almamız oldukça güçtür.

Ziya Paşa'nın ebediyetin yakasına bu kadar ısrarla sarılmasında doğrudan doğruya garp tefekkürünün bir tesiri var mıdır? Ferik Halil Edhem Paşa'nın teşvikiyle ancak Mâbeyn'de Fransızca öğrenen Ziya Paşa'nın 1859 senesinde Fransız kültürü ile tam bir temasını ümidedebilir miyiz? Mamafih "Tercî"in beşinci hanesinde insan muaşeretine ve örflerin değişikliğine dair beyitlerde Montesquieu'nün tesiri hatıra gelebilir. Lâedriyeciliğini Voltaire'e ve XVIII. yüzyıl filozoflarına çıkarmak daima mümkündür.[242]

Eski İslâm felsefesi ve "Tercî-i Bend"

Bize kalırsa Ziya Paşa'nın şiirinin mebde'lerini daha ziyade, huzursuz ve adalet peşinde koşan mizacı ile eski İslâm felsefe ve tasavvufunda aramalıdır. Bir kere daha söyleyelim ki, Ziya Paşa tam mutasavvıf değildir. Fa-

241 *Mecmua-i Ebüzziya*, C. II, nr. 14, 1328 [1298/1881], s. 423. Bu eseri ilk defa neşreden Ebüzziya Bey buna hususî surette işaret etmiştir.

242 Tâ Râgıb Paşa'dan itibaren Türk münevverlerinin zihnini işgal eden Voltaire, bu devirde İstanbul'da okunuyordu. Nitekim, Nâmık Kemal'in "Tercî-i Bend"den üç sene sonra *Dictionnaire Philosophique*'i okumakta olduğunu ileride göreceğiz. Ziya Paşa'nın kaderiyeciliğinde ve lâedriyeciliğinde Voltaire'in deizmini hatırlatan çok şey vardır. Diğer taraftan modern kozmografya ile ve din tarihi ile temasın paşada kendiliğinden bir kriz doğurmuş olması çok muhtemeldir. Zaten XVIII. asır Avrupası'ndaki dinî kriz de bu yeni ilimlerin etrafında doğmuştu.

kat "Terkîb-i Bend"de daha iyi görüleceği gibi, tasavvufun lügatini ve bazı davranışlarını benimsemiştir. O, daha ziyade eski felsefe ve kelâmın meseleleri ile, bilhassa irade problemi ile meşguldür. Modern ilimlerle temas, ehl-i sünnet imamlarından İmam Gazâlî'ye varıncaya kadar birçoğunun menettiği, fakat muhtelif tasavvuf tarikatları ve akideler yüzünden daima yaygın olan bu problemleri onun için daha keskin yapmıştır. Mamafih bu modern ve müspet ilmin verimleri üzerinde de fazla durmayalım. Onlar belki paşanın lâedriyeciğini ve bedbinliğini bizim için daha keskinleştirirler, fakat asıl hayret çığlığını:

Peyvestedir sevâhili girdâb-ı hayrete

mısraı ile sonsuzluk karşısında atmasına rağmen, manzumeden âdeta mustakil gibidirler. Öyle ki birinci haneden sonra derhal beşinci haneye geçilse manzume pek bozulmaz. Buna rağmen bu ikilikte de huzursuzluğu arttıran bir taraf vardır.

Her ne şekilde olursa olsun, Ziya Paşa, "Tercî"in unsurları olan problemler ile senelerce beraber yaşamış, yavaş yavaş onları kendisine şahsî bir azap yapmış ve onlarla büyük mânâsında adalet ve insanın mesuliyeti meselelerinin eşiğine kadar gelmiştir. Bu hemen hemen büyük Rus romanının kendi zamanındaki hareket noktasıdır. Bu itibarla "Tercî" kendisi için olduğu kadar, devri için de mühim bir vesikadır. O, dinden metafiziğe geçiş noktasında kalmış bir ürpermeye benzer. Bunun içindir ki "Tercî-i Bend", devrinde o kadar büyük akis yapmıştır. Nâmık Kemal, *Tâlîm-i Edebiyat'a Dâir Risale*'de bu manzumenin şöhret kazandığı seneyi âdeta bir tarih başlangıcı gibi kullanır ve "bu Tercî-i Bend'in zuhûru sırasında idi ki bizler de meydana çıkmağa başladık!" der.[243]

"Terkîb-i Bend"

Ziya Paşa "Terkîb-i Bend"de bir nevi sükûna varmış gibidir. Vâkıa, "Tercî"in ana fikirlerini hiçbir zaman bırakmaz. Hattâ aradan geçen zamanda gelişen tekniği ile onları daha derli toplu, daha mütekâsif beyitlerde vermeye bile muvaffak olur. Bununla beraber "Terkîb", bütün harâbât neşvesine rağmen bir polemik eseridir. Ziya Paşa'nın Bâbıâli'ye karşı giriştiği hürriyet mücadelesinde, birkaç sene evvel geçirdiği metafizik buhran, üzerine sık dönülmekle beraber, sadece bir hareket noktası olmuşa benzer. Hilkatın sırrını anlamamıza imkân yoktur, onun için biz şu dünyamıza bakalım ve evvelâ onu adaletsizlikten temizleyelim.[244]

243 bk. Necmettin Halil Onan , *Nâmık Kemal'in Tâlim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*, Ankara 1950, s. 35.

244 *İdrâk-i maâlî bu küçük akla gerekmez*
Zîrâ bu terazû o kadar sıkleti çekmez

Umumî şekilde bakılırsa "Terkîb-i Bend", Rûhî'nin eserinden gelme harâbât neşvesine rağmen her şeyden evvel bu adalet fikrinin şiiridir. Ve bu yoldan, daha derin bir insan duygusuna, insanlık fikrine, hattâ merhamete kadar gider.

Âdem olanın hayr olur âdemlere kasdı
İnsanlığa insanda budur işte delâlet
İnsan ana derler ki ede kalb-i rakîki
Âlâm-ı benî nev'i ile kesb-i melâmet
Âdem ana derler ki garazdan ola sâlim
Nefsinde dahi eyleye icrâ-yı adâlet

Böylece Ziya Paşa'nın insan düşüncesi mesuliyet fikrine varır. İnsan, kendisini mesul bildiği nisbette insandır. Son hanedeki mısraı, bütün bir ahlâk prensibidir:

Sen Kâbe gibi kendini hürmetle benâm et

Böylece "Tercî"den ve onun başlangıcı olan manzumelerden veya belki de kısırlığının kendisini sevkettiği düşünce temrinlerinden itibaren münakaşa ve inkâr ettiği insan iradesini, paşa kabul etmiş olur. Bununla beraber gerek "Tercî" ve gerek "Terkîb"de bu düşünceyi takip etmek çok güçtür. Ziya Paşa'nın ilhamı beyitten beyite, gazelden gazele, biraz da kafiyenin delâletiyle, her lâhza tenakuza düşer. Şimdi:

Ey kudretine olmayan âgâz ü tenâhî
Zâlimleri adlin ne zaman hâk edecektir

diye şikâyet eder ve ezelî adaletin tecellîsini isterken, hemen bir beyit aşağıda:

Sensin eden idlâl nice ehl-i tarîkı
Sensin eden ihdâ nice gümgeşte-i râhı

diyerek zulmü de, adâleti de hemen hemen ortadan kaldırır. İşte bir fikri bütünü ile, katıksız olarak takip edememesi ve bilhassa eski şiir şekillerine ve örneklerine bağlılığı, yenilenme devrinin hemen başındaki bu insan kımıldanışının, insanın tam inkârından mesuliyet fikrine doğru bu gidişin gözden kaçmasına sebep olmuştur.

Fakat böyle bir tecrit yapmaya, belki de hiçbir sistemin bulunmadığı, sadece eski şarkın son bir defa kendi üzerinde toparlandığı bir eserde behemehâl bir sistem aramaya hakkımız var mıdır?

Şurasını da unutmayalım ki, bizi bu tereddüdün eşiğine kadar götüren, adım adım takip ettiğimiz Ziya Paşa'nın kendisidir.

Bir gazelinde:

Çarhdan aldım Ziyâ tîg-i zebânla intikam
Rahmet olsun fenn-i nazmın pîrine üstâdına

diyen Ziya Paşa için, kendisi de yaptığı işi belki de hakkıyla bilmiyordu denilebilir. Filhakika, o daha ziyade kendisini heccav sayar ve hayatî dâvâsı addettiği düşmanları ile ve kinleriyle meşgul olur. "Terkîb-i Bend"in nizamsız dünyasında ne Âli Paşa'yı, ne de öbürlerini bir lâhza gözden kaçırmaz.

Bütün yollar nasıl Roma'ya çıkarsa, bütün kafiyeler de şairi onlara doğru götürür. Hiciv, teşhir, tehdit, her fırsatla kırbaç şaklar. Onlar bittiği zaman sızlanma ve talihten şikâyet gelir. Şimdi ömrün gerçeğine ermiş bir hakîm sıfatıyla bütün arzulardan soyunur, biraz sonra devrinin bir bezm sonu olduğunu hatırlayarak her şeye küser, her şeyi kötümser, fakat her defasında kafiye onu büyük kavgasına, paşalara döndürür.

Yukarıda, Ziya Paşa'nın hücumlarında küçük demogajiden bile çekinmediğini söyledik. Bütün silâhlar onun için müsavidir; elverir ki kendisini kinle takip eden adamı, imparatorluğun kötü tâli'i sandığı Âli Paşa'yı (Fuad Paşa da beraber) vursun. Kin biraz hafifleyince ahlâkî nasihatler başlar. Manzume, sonuna doğru örneğine daha fazla yaklaşır. Tâli'ine razı olmanın verdiği bir sükûnet içinde Sultan Aziz'i hatırlar; ondan ayrı düşmenin acılarını söyler. Âdeta, Şirvanîzâde Rüşdü Paşa'nın icadettiği Sultan Aziz aşkını o da benimsemiş gibidir. Ve nihayet on birinci hanede, hükümdara bir iki üstü kapalı nasihatten sonra, ki bir nevi vasiyetnâme hüzün ve edasıyla belki en güzel mısralarıdır, sözü yine kendisine çevirir ve manzumesini ufak bir övünme ile Rûhî'ye ithaf eder:

Tahsînini arzeyleyip evvelce Ziyâ'nın
Bu beyti huzûrunda oku hatm-i kelâm et
Meydân-ı sühanda yoğ iken sen gibi bir er
Bir şâir-i Rûm oldu sana şimdi berâber

"Terkîb"in Rûhî'nin eseri örnek alınarak yazıldığı muhakkaktır. Manzumenin umumî havasından başka birçok beyitlerinde de Ziya Paşa açıktan açığa onun düşüncesini takip eder.

Zafernâme

Ziya Paşa'mn şiirleri arasında bir de "Zafernâme" adlı bir kaside ve onun o kadar akis bırakan şerhiyle beraber neşrettiği bir tahmisi vardır.

Oldukça şiddetli siyasî bir hiciv olan *Zafernâme*, İzmit mutasarrıfı Fâzıl

Paşa ağzından yazılmıştır. Paşa bu kasideyi yine Âli Paşa adamlarından Karantina kâtibi Hayri Efendi'ye tahmis ettirir. Nihayet bu tahmisi Yeni Osmanlılar'ın, aleyhinde sık sık bulunmakla beraber bir türlü ilgilerini kesemedikleri, hele Nâmık Kemal'e oldukça da dostluk gösteren Zaptiye Müşîri Hüsnü Paşa'ya şerh ettirir. Bu üç adamın üçü de, okuması yazması kıt tanılmış kimselerdi. Bir rivayete nazaran paşa bu eseri Paris'te bilardo oynarken dikte ettirmek suretiyle vücuda getirmiş.

Fazla ısrarı yüzünden, belki de kudretini kaybeden bu üçüzlü hicivde Ziya Paşa, bütün şahsiyetinden sıyrılmış gibidir. Ne içinde yaşadığı o kozmik endişe, ne "ölüm" musallat fikri, ne de öbür eserlerinde düşmanlarına o kadar yüksekten hitabeden gururu, o hakikî devlet adamı edası, kendisini şiirlerinde zaman zaman, o kadar her şeyden vazgeçmiş, küskün ve hüzünlü gösteren hikmeti, hulâsa tecrübelerinin acılığını insan talihine maleden davranışlardan hiçbiri görülmez. *Zafernâme*'de düpedüz, düşmanıyla alay eden, onu yıkmak için her vesileden faydalanan, ıslığın kâfi gelmediği yerde tekmeleyen ve ısıran, gülerek "Bakın şuna!.." diye teşhir eden, hattâ hırsını yenemeyince jurnalden bile çekinmeyen bir kavga adamı vardır. Onun için, devrinin bütün dedikodusu kitabı doldurur. Âli Paşa'nın, Sultan Aziz'den, Mısır valisinden aldığı ihsanların, vakıf ve "mahlûlattan" ucuzca ele geçirdiği çiftliklerin üzerinde, Hüsnü Paşa, kendisine izafe edilen safderunlukla uzun uzadıya durur (Bittabi Fuad Paşa ve diğer mensuplar da unutulmazlar). Hüsnü Paşa'nın söyleyemediklerini, kendisini ziyarete gelen Şeyh Efendi tamamlar. Âli Paşa'nın Sirkeci'de, "babamın malıdır" diye hükûmete sattığı odunluk hikâyesi de bunlara dahildir. Şeyh Efendi paşanın aldığı maaşlarla varidatını ve elinde bulunan serveti hesabeder. Dairesi halkının kalabalığını ve masrafını anlatır. Fakat bunlarla da kalmaz; XVIII. asırda moda olan hicivlere benzer hususî hayat sahneleri uydurur. İkide bir paşanın bir kapıcı olan babası, kısa boyu, tebessümü, yapmacık addedilen ve bütün muâsırlarınca sevilmeyen nezaketi ortaya gelir.

Tabiatıyla bütün bu dedikodular o senelerin büyük siyasî vak'aları, Sırbistan kaleleri, Romanya ve Lübnan işleri ve bilhassa Girit meselesi etrafında döner. Zaten *Zafernâme*, Âli Paşa'nın Girit meselesini halledişi tarzını ve güya onun adada yaptıklarını övmek için yazılmıştır.

Âli Paşa bilindiği gibi 1868'de gittikçe sarpa saran Girit isyanını bastırmak üzere vazifelendirilmişti. Ziya Bey, paşanın bu işteki dirayetsizliğini anlatmak için hiçbir vesileyi, kafiyenin hiçbir telkinini kaçırmaz.

Sanat mülâhazalarının dışında, *Zafernâme*'nin çok kindar ve zalim bir fırça ile devrinin müşahhas bir tablosunu yaptığı inkâr edilmez. Bu itibarla devlet işlerini yakından takip etmiş politika adamının dikkatine, müşahede kabiliyetine şaşırmamak güçtür.

Ziya Paşa bu esere, belki *Hürriyet*'teki makalelerinden daha kesif olarak dikkatlerini ve kinini koymuştur.

Âli Paşa'nın, kendisine tevcih edilmiş bu silâh karşısında ne düşündüğünü bilmiyoruz. Fakat ölümünü çabuklaştıran büyük darbelerden biri ol-

duğu söylenmektedir. Herhalde, aleyhinde kabaran ve cenaze namazına kadar kendisini takip eden kinde hadiselerin hâtırasını tazeleyen bu kitabın tesiri vardır.

Kasidenin kendisi, bizdeki hiciv edebiyatının oldukça terbiyeli ve temiz örneklerindendir. Tahmis, beklenmedik kafiyelerin, alaycı metihten keskin hicve düşüşlerin gafil avlayışıyla, bazı muvaffak mısralarla, bu tesiri zaman zaman daha ilerilere götürür. Fakat bu kendi yazdığı kasideyi tahmis ederken, her redif ve kafiyeyi, tekrara düşmeden, aynı kuvvette üç defa muvaffakiyetle kullanmak Ziya Paşa'nın kârı değildir.

Şerhe gelince, hem zalim, hem de yer yer bayağı ve zorakidir. Hüsnü Paşa'nın cehaletini anlatmak, bu cehalete bürünerek Bâbıâli'nin gafletlerini saymak, düşmanlarına hücum etmek, hulâsa saflık ve hamakat perdesi altında bu kadar kinle, deşilmeye hazır çıbanla, iki yüz sahife zeki olmak zaten güç bir işti.

Paşalara tevcih ettiği hücümların bazılarında haksız olduğunu, bazı meselelerde Bâbıâli'nin ne kadar eli ve kolu bağlı bulunduğunu da söyleyebiliriz. Bunun gibi, hukuk-ı nâs ve azınlıklara verilen mühim devlet işleri meselesinde Ziya Paşa tenakuz içindedir. Buna mukabil memleketin geçirdiği iktisadî buhranı, müstahsilin her gün biraz daha yıkılışını, vergi, âşar işlerinin bozukluğunu, Avrupa'ya ve memleket efkâr-ı umumiyesine karşı yapılan ıslahat vaatlerinin tutulmamasını, istikrazların ağır şartlarını ve lüzumsuz israfları anlatırken Ziya Paşa'yı sevmemek kabil değildir.

Paşanın kendisine düşman peydahlamak hususundaki dirayetini *Zafernâme* bir daha gösterir. Bu siyaset adamı, –burası şüphesiz çok lehine ve civanmertçedir– siyasetin insanlarla yapıldığını, bir devrin tam tasfiyesinin çok güç olduğunu, teessüs etmiş vaziyet ve şöhretlerin, her değişmenin bir devir ve teslim şeklini aldığı rejimlerde –çünkü kendisi de ihtilâli kabul etmez– bir günde yıkılamayacağını hiç anlamaz.

Mustafa Fâzıl Paşa hakkında yazdıklarından sarfınazar (24. bend), devrin diğer ricâli hakkında söylediği şeyler, onun gelecek senelerdeki ikbal ve refah ümitlerini daha o zamandan önler. Bu itibarla 55. bend çok mühimdir. Burada ne Rüşdü Paşa, ne Saffet Paşa, ne Yusuf Kâmil Paşa, ne Şirvanîzâde, hiçbiri ihmal edilmez. Yalnız Midhat Paşa bu hücumlardan esirgenmiştir; bir de Ahmed Vefik Paşa, sadece istiğna ve umursamamazlıkla kabahatlendirilir. Bu hücumların içinde en ağırı, "evham ve hayâlât ile uğraşıp meydan-ı mukabelede tabansızlık göstermesi" cümlesiyle Mütercim Rüşdü Paşa'ya tevcih edilmiştir, ki İstanbul'a dönüşünde en sonra Hariciye nâzırlığını kaybetmesine başlıca sebep olsa gerektir.

32. bendin şerhi daha ziyade Fuad Paşa içindir ve şairin, ölümlerinden sonra da düşmanlarını affetmediğini gösterir. Umumî olarak *Zafernâme* hedefine isabet etmiş ağır bir darbe idi.

Şurasını da söyleyeyim ki paşa bu üçüzlü hicivde ne kadar zalim olursa olsun eski hicviyelerin müstehcen geleneğinden hemen hemen tamamıyla uzak kalmıştır. Bunu iyice gören Nâmık Kemal ve Hâmid, Ziya Paşa'dan

bahsederken *Zafernâme*'yi bilhasa över ve onun şark hicvinin çenberinden çıktığını söyler. Hakikatte paşa, bu eseriyle ve öbür hicivleriyle garplı *satyr**'i edebiyatımıza getirmiştir. Ufak tefek aksamalarına rağmen *Zafernâme* bu dikkate hak verir.

Filhakika Ziya Paşa'nın hicvi nesirlerinde de gördüğümüz bir realite duygusunun ifadesidir. Bu hicvin arkasında işleyen büyük çark, paşanın görme ve tenkit etme kabiliyetidir. Paşa hiç olmazsa bir sınıfın psikolojisini çözmüş ve birkaç mısraın içinde olsa bile kötü mânâsında fertçi ve menfaatçi bir ahlâkı, büyük işlerdeki umursamazlığı, kelimelerle maskelenen hayalperestliği bize vermek kudretini göstermiştir. Bu itibarla ömrünün sonuna doğru yazdığı o acı sekizlik "Tercî-i Bend", "Terkîb-i Bend" ve *Zafernâme* ile birleşir.

Hâtırından çıkmasın endîşe-i ehl ü ıyâl

gibi zalim alaylar, devrin ahlâkı nâmına bütün bir roman çerçevesini hazırlar. Şurasını da tekrar edelim ki, bu cinsten bir hiciv tıpkı komedi gibi, daima bir ahlâk anlayışı ile beraber yürür.

IV
Mensur eserleri

Makaleleri

Edebiyata ikinci bir meşgale gibi bakması, garp nevilerini denememesi, bilhassa memlekete dönüşten sonra mücadeleden vazgeçmesi, nihayet Nâmık Kemal'in velveleli ve hâkim şahsiyeti ile karşılaşması Ziya Paşa'nın nesrine borçlu olduğumuz şeyleri unutturmuştur.

Ziya Paşa, hayatının son yıllarında nazmın dışında hiçbir şey yazmamasına rağmen, *Muhbir*'de ve *Hürriyet*'teki makaleleri, yine aynı çerçeve içinde yazdığı *Verâset Mektupları* ile *Rüyâ*'sı, Mâbeyn'de iken yaptığı *Endülüs* ve *Engizisyon Tarihleri* tercümeleri, kendisinden çok sonra neşredilen *Emile* tercümesi ve onun mukaddimesiyle** oldukça mühim bir tutarda nesir eser sahibidir.

Bunlardan *Endülüs Tarihi* tercümesi zamanında çok okunmuştur. Mütercimin (Halil Edhem Paşa'nın yardımı yahut iştiraki doğru ise, mütercimlerin) hakkıyla tarih bilmemesi, hattâ kitabın ikinci derecede bir eser olması, Ebüzziya'dan Muallim Nâci'ye kadar Hâmid de içlerinde olmak üzere, mevzuunu *Endülüs Tarihi*'nden alan birçok eserin doğmasında bir payı bulunmasına mâni olmamıştır. *Emile* tercümesinden bu tarzda bahsedemeyiz. Yalnız mukaddimesinde paşanın kendi çocukluğundan bahsederken o zamana kadar nesrimizde görülmemiş bir samimilik getirdiğini söyleyelim.

* Bir fikri, bir kişiyi, bir alışkanlığı yerip hicveden manzumelerin genel adı.

** Sadece *Emile* tercümesi mukaddimesi ölümünden bir yıl sonra 1881'de neşredilir.

Abdülaziz Han'a Avrupa'da iken verdiği *Arz-ı Hâl* ile Ebüzziya'nın "Ziya Paşa'nın Âvân-ı Tufûliyetine Dair Bir Makalesi" adıyla neşrettiği bu mukaddime Ziya Paşa'nın kendi hayatından bahsettiği eserlerdendir. Ebüzziya ile Adana'da iken tahrirat müdürlüğünü yapan Nâzım Bey'in bahsettikleri Rousseau'nun *Les Confessions* tercümesi ise elde değildir.

Büyük bir cilt teşkil edecek kadar olan makalelerine gelince onlar bu geçiş devrinin en güzel ve kuvvetli şahitleridir.

Ziya Paşa'nın *Muhbir*'deki makalelerinden muhtelif yerlerde bahsettik. Bunlar onun mücadeleye nasıl bir iştiyakla atıldığını gösteren eserlerdir. Daha o senelerden itibaren, doğrusu istenirse Şinasi'nin nesrinden çok ayrı, şüphesiz ondan daha eski, sentaksa daha yabancı, bununla beraber daha akıcı; sırasına göre ısırıcı ve yakıcı bir üslûbu, zalim olmasını bilen bir istihzası ve bilhassa meseleleri, kendisini etrafından çok ayıran bir koyuş ve izah ediş tarzı vardır. Ziya Paşa eski nesrin dil bakımından Cevdet Paşa'dan daha sıkı ve muvazeneli bir ayıklanması gibi görünen bu üslûbu, hiçbir özentiye kapılmadan sonuna kadar devam ettirir. Asıl faaliyet sahası *Hürriyet* gazetesi olan bu üslûbun en büyük vasfı sonuna doğru secii büsbütün atmış görünmesidir.

Burada Ziya Paşa'nın makalelerinin tam bir fihristini verecek değiliz. Sade fikirlerinin üzerinde duracağız.

Bu makalelerden bazıları doğrudan doğruya inandığı şeyleri telkin eden yazılardır. *Defter-i Âmâlim*, yahut meşhur "Şiir ve İnşâ" makalesi gibi yazılarında onun fikirlerine daha ziyade XVIII. asır Fransız muharrirlerinin, "aydınlık asrı" filozoflarının insan ve cemiyet hakkındaki fikirleri temeldir. Rousseau'nun ilk mütercimi, vâkıa insanoğlunun mutlak surette iyi doğduğuna kani değilse de –verâsete, biyolojinin henüz insan zekâsı için meçhul kanunlarının müdahalesine yer bırakır; hulâsa Rousseau'ya bir parça devrinin ilmî ve bazı hukuk telâkkileri girer– terbiyenin hayattaki yaratıcı rolüne kanidir. Nitekim Münif Paşa'dan sonra ilk ciddî pedagoji hareketi de onun *Emile* tercümesine girişmesidir. Hulâsa o da Nâmık Kemal gibi terbiye ve tahsilin cemiyetin yükselmesi ve kurtulması için ilk şart olduğunu söyler; hattâ kurtulmaktan daha ileri bir şeyi, yeni baştan kurulması için bunu tek çare görür. Bundan sonra ikinci büyük fikir, "insan hür olarak doğar" fikri gelir. İçtimaî mukaveleler ferdin bu hürriyetini ihtiyarı ile ve cemiyetin selâmeti nâmına kayıt altına almalıdır.

Fert, bir başka fert için haklarından vazgeçemez. Bununla beraber cemiyet hayatının icabettirdiği kayıtlar vardır; bunların tanzimi lâzımdır.

Bunu en iyi tanzim edecek ve fert hukukuna cemiyet nâmına kayıtlar koyacak içtimaî nizam şekli "meşveret", yani "meşrutiyet" şeklidir. Çünkü paşa bir taraftan, üç yüz veya dört yüz kişinin, üç beş kişiden daha iyi ve etraflı düşüneceğine inanır, diğer taraftan icra işlerinde mesul insanların yapacağı iş daha sağlam, daha doğru olur, der. Bu doğrudan doğruya bir halk idaresi midir? Şüphesiz halk için, fakat tam halkın değil.

Paşanın anladığı meşrutiyet sistemine İngiliz parlamentosu sisteminin

örnek olduğu "Onun için parlamentolara konulan her madde iki fırka-i mütenâkızü'l-efkâr arasında mevzuubahs edilerek" cümlesinden anlaşılıyor.

Üçüncü ana fikir, adalet ve kanun fikridir. Cemiyet, adalet prensibinden ayrılamaz. Bunun temini de, herkes için aynı derecede kat'î mahiyeti olan kanunlarla kabildir. En kısa misalini paşa, Mısır'dan alır: "1220 [1804] tarihlerine kadar mütegallibenin ellerine düşerek ve devlet vüzerâsına maktu'iyet veçhiyle verilerek bir harâbezâr hâlinde iken, müşârünileyh Mehmed Ali Paşa'nın eline girip otuz kırk sene zarfında ol derece ma'muriyet kesbetti ki Mısır hazinesinin senevî vâridâtı bir milyon keseye bâliğ oldu."

Bu fikirler, doğrusu istenirse devrinin fikirleridir. Hattâ hukuk ve mahkemeler meselelerinde İslâmî çerçeve içinde kalmak hususunda ısrarı dahi hiç olmazsa devrinin devletçe benimsenmiş fikirlerine karşı bir aksülameldir.

Yalnız paşayı bu cinsten umumî fikirlerlerinde bütünüyle tanımış olmayız. Onun asıl kuvvetli tarafı, bu fikirlerini Aziz devri ricâline karşı bir silâh gibi kullandığı makalelerdedir. Bu hücumlarda Ziya Paşa düşüncesine müşahede kudretini ekler. Ziya Paşa'nın bu mücadelede her türlü haksızlıktan çekindiği, son derecede insaflı davrandığı iddia edilemez. Hattâ denebilir ki biraz kini yüzünden ve biraz da işin içinde olmadığı için hükûmetin elini kolunu bağlayan zaruretleri görmemezlikten gelir. Ona göre her şeyden evvel Bâbiâli'nin tam bir temizlenmesi lâzımdır.

Paşanın bir kudretinin, muarızlarını dinlememek olduğunu söyledik. İkinci kudreti de halk zihniyetini okşayıcı bir üslûbu olması, o zihniyetle konuşabilmesidir. Ziya Paşa darbesini tam indirebilmek için hiçbir şeyden, hattâ demagoji yapmaktan, tenakuza düşmekten, tabiatıyla Tanzimat'a muhalif olan zümrelerin taassubunu körüklemekten bile çekinmez. Nasıl "Terkîb-i Bend"inde:

Efkâr-ı Firenge tebaiyyet yeni çıktı

diye kendisinin de o kadar heveskâr göründüğü garpçılığı paşalara bir günah gibi isnat ederse, makalelerinde de aynı şeyi yapmaktan çekinmez.

Bununla beraber yukarıda dediğimiz gibi müşahede kabiliyeti vardır. Halkın ve Anadolu'nun sefaletini bilir. İşte bu bildiği ve yaşadığı şeyleri anlatırken çekinmez. Sabansız köylüden, çıplak askerden, ağır vergiden küçülmüş ve insansız kalmış köyden bahsederken üslûbu gerçekten büyüklük kazanır.

Bu yazılar içinde okuyucuya İstanbul'dan gönderilmiş gibi takdim edilen "Hâtıra" adlı –paşa, muhtıraya "hâtıra" der– yedi makalelik deneme serisi,[245] paşanın Tanzimat'tan sonraki tarih için fikirlerini topladığı eser olması itibarıyla belki en ehemmiyetlisidir. Burada evvelâ Tanzimat Fermanı'nın iyi bir tahlilinden sonra, bu kadar güzel ve faydalı bir işin bu kadar kötü bir

245 Bu "Hâtıra"ların birincisi "Hâtıra-i Evveliye" başlığı ile *Hürriyet*'te (nr. 25, 30 Şaban 1285) çıkar

netice vermesinin sebeplerini teker teker sayar. Devre ait hiçbir şahadet, bu küçük deneme kadar bize 1839'dan 1870'e kadar olan otuz senenin macerasını ve bu kadar müşahhas misallerle vermez. Gerek iktisadî vaziyetin bozukluğunu, gerek devlet mekanizmasının lâyıkıyla kurulmamış ve acz içinde olmasını, yeni kanunların bu yüzden sadece işleri geciktiren bir bürokrasiye yol açmış olduğunu anlatırken biz her satırda tecrübeli devlet adamını karşımızda görürüz. Ona göre, Tanzimat hazırlıksız başlamış, insanı değiştirmeden terkibi bozmuştur. Bu noktadan hareket edilirse paşanın eserinde görülen birçok tezadın kendiliğinden ortadan kalkacağı aşikârdır.

İşte gerek bu dikkat, gerek baksettiğimiz realite hissi bu makalelerin gündelik şeyler dışındaki kuvvetini vücuda getirir.

Verâset Mektupları

Verâset Mektupları Ziya Paşa'nın Bâbıâli'ye indirdiği en büyük darbelerden biridir ve üzerinde düşünülünce, paşanın icabında hangi silâhları kullanmaktan çekinmediğini gösterir. Çünkü bu iki mektupta Ziya Paşa'nın hadiseleri ve memleket hâlini anlatış tarzına ne kadar hayran olursak olalım, bir şantaj kokusu bulmamak imkânsızdır.

Şunu da söyleyelim ki, verâset meselesinin dedikodu şeklinde olsa bile Abdülmecid devrinde başlayan ufak bir mazisi vardı. Oğlu Murad'ı veliaht yaparak, kardeşi Abdülaziz'i hükümdarlıktan mahrum etmek arzusu Abdülmecid Han'a gelmiş olmasa bile onun hoşuna gitmek isteyen yakınlarını zaman zaman düşündürmüştü. Abdülmecid'in kendisini kıskandığını, hattâ zürriyet sahibi olmasını istemediğini, Yusuf İzzeddin Efendi'nin padişahtan gizli olarak Eyüp'te doğduğunu, Ziya Paşa, bizzat Abdülaziz'in ağzından işittiğini söyler. Abdülmecid Han'ın doktoru olan doktor Spitzer'e göre ise, o zaman halkın pek sevdiği Abdülaziz'e karşı bir suikast yapılması padişaha teklif edilmiş ise de, padişah buna izin vermemiştir.[246]

Fakat mesele sadece Mahmud II'nin iki erkek evlâdı arasındaki kıskançlık duygusu değildir. Garptaki hanedanların verâset usulü de ayrıca bir örnek oluyordu. Bu itibarla Abdülmecid'in bunu düşünmüş olması muhtemeldir. Ziya Paşa'ya göre Ârif Hikmet Bey'in 1854 tarihinde Meşîhat'tan ayrılması bu işle yakından alâkalıydı. Ziya Paşa, Reşid Paşa'nın Ârif Hikmet Bey'in verâset işi için fetvâ vereceğinden emin olmadığını hükümdara söylemesi üzerine, şeyhülislâmlığına son verildiği hakkında bir şayia çıktığını yazdıktan sonra, bizzat Ârif Hikmet Bey'e meselenin aslını sorduğunu ve onun da Reşid Paşa'nın hakikaten verâset usulünü değiştirmek isteyip istemediğini bilmediğini, fakat kendisini makamından ayırmak için hükümdarın yanında böyle bir silâhı kullandığı cevabını verdiğini söyler.

246 Ahmed Refik, "Doktor Spitzer'in Hâtırâtı", *Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası*, C. VI, nr. 195, s. 599.

Abdülaziz Han'ın tahta çıkmasıyla verâset meselesinin bu sefer Abdülmecid oğulları ve bilhassa veliaht Murad Efendi'nin aleyhine olarak yeni baştan canlanmış olması tabiîdir. Kaldı ki birçok yeniliklerde ana vatana örnek olan Mısır'da hanedan kanununun değişmesi, bazı muhitlerde bu şüpheyi uyandırmıştı. Diğer taraftan Abdülaziz'in oğlu Yusuf İzzeddin'den prens lâkabıyla bahsedilmesi, Murad Efendi'nin yenilik taraftarlarıyla işbirliği yapması, bir taht etrafmda daima rastlanan gayretkeşlere böyle bir fırsatı vermiş olabilir. Bununla beraber bu yolda ciddî bir teşebbüs yoktu ve olması da imkânsızdı.

Evvelâ Abdülaziz'in oğlu henüz çok küçüktü. İş başa düştüğü takdirde babasının yerini alamazdı; bu yüzden bir yığın mesele ortaya çıkabilirdi. Sonra efkâr-ı umumiyede bu mühim meselenin yapacağı tesir bilinemezdi ve bundan korkulabilirdi. Nihayet Âli ve Fuad Paşa'ların saltanat müessesesine ait hususlarda herhangi bir değişikliğe taraftar olmadıkları, Abdülaziz'in Mısır prensesi Tevhide Hanım'la izdivaç arzusuna, o zaman sadrazam bulunan Fuad Paşa'nın açıktan açığa razı olmayışı gösterir. Ayrıca Fuad Paşa, Avrupa'dan yorgun ve hasta dönmüş; Âli Paşa, böyle bir mesuliyeti memleket karşısmda tek başına yüklenemeyecek kadar yalnız kalmıştı.

Bütün bu mülâhazalarla *Verâset Mektupları*'nın, ciddî bir tasavvurdan ziyade müphem bir projeyi karşılamış olması, hattâ hiç yoktan Mısır'a kıyas yolu ile Bâbıâli'nin başına bir mesele gibi çıkarılmış olması ihtimali kuvvetlenir. Esasen meselenin tekrar ele alındığını Ziya Paşa, Roma sefiri Hakkı Bey'in (sonra paşa) babası Remzi Efendi'den aldığı bir mektupla öğrendiğini söyler.

Ziya Paşa, *Hürriyet*'teki bir bendinde "Verâset meselesi bundan on beş sene evvel dahi elsine-i nâsda bir müddet dolaşıp sonra battı. Mısır seyahatinden avdet-i şâhâne vukuunda yine bir müddet söylenip bitmiş idi" diye temas eder ve bu mesele için evvelâ zamanın müsaadesizliğinden bahseder: "Yunan hududunda asker beslemeğe mecburuz. Bağdat valisi Nâmık Paşa'yı İranlılar oradan kaldırmak istiyorlar. Halk aç, ulema, esnaf, memur, hallerinden me'yus, ordu merkezlerinde asker çıplak..." Bir başka yerde de: "Ne demek, bu adam Müslüman değil mi? Devlet-i Osmaniye'nin ekmeğini yemedi mi? Hiç tarih mütalâa etmedi mi? Devletin bulunduğu tehlikeleri görmüyor mu? Görmüyorsa işitmiyor mu? Tâ ki böyle bir fiile kasd etsin?" diye bu tasavvurun âdeta vatan sevgisi ile beraber yürüyemeyeceğine hüküm verir.

Her hâlde Ziya Bey'in, paşalar hakkında en kuvvetli hücumlarından biri de bu *Verâset Mektupları*'dır.

Hulâsa Ziya Paşa bu küçük eser sayesinde bir taraftan Fâzıl Paşa'nın mücadeleye razı olmasını temin etmiş, diğer taraftan bilhassa Fuad Paşa'nın mevkiini gerek padişah nazarında gerek efkâr-ı umumiyede adamakıllı sarsmıştır.

Rüyâ, Verâset Mektupları'nın ve *Hürriyet*'teki makalelerin tenkidini, *Zafernâme*'nin hücumunu kısa ve hareketli şeklinde belki daha kuvvetle tekrarlayan küçük bir fantezidir. Bir cuma sabahı okuduğu gazetelerdeki fena havadislerin tazyiki altında kalan Ziya Paşa Hampsfort Sarayı'nın* bahçesinde havuz başında kendi kendine memleketin hâlini ve ömrünün maceralarını düşünürken birdenbire su değişir, kendisini İstanbul'da Boğaziçi'nde, Beşiktaş Sarayı karşısında görür, saraya girer ve bahçe üzerindeki odada Abdülaziz'i bulur, onunla konuşur. Abdülaziz'in suallerine verdiği cevaplarla evvelâ Avrupa'ya kaçmasının sebeplerini, sonra *Muhbir* ve *Hürriyet* gazetelerini çıkarmasını, onlarda yazı yazmasını izah eder, ondan sonra bir Millet Meclisi açılmasının lâzım olduğunu ve bunun vazifesinin bilhassa saltanat haklarıyla tenakuz teşkil etmeyeceğini, sadece heyet-i vükelânın memleketi istedikleri gibi idare etmelerine mâni olacağını söyler, siyaset âleminde kötü idare yüzünden memleketimiz aleyhinde düşünülen şeyleri anlatır, imparatorluk tebaasının çektiklerini, Rumeli'nin hâlini –"her yerden ziyâde Bulgaristan'dan bir fesat çıkmasından korkuluyor, zira bu casuslar ekseriyetle oradadır"– anlatır, Anadolu'nun "yangın yerine dönen" manzarası üzerinde durur, ecnebi müdahalesinden bahseder, Âli ve Fuad Paşa'ların fenalıklarını, memlekete verdikleri zararları sayar, yine Girit ve Mısır meselelerine döner ve padişah bütün bunların düzelmesi için kendisinden çare sorduğu zaman, Âli Paşa'nın azli ile Kıbrıs mutasarrıflığına tayinini tavsiye eder. Kıbrıs, Yeni Osmanlılar'ın tâli'inde hakikaten mühim yerdir, dönüp dolaşıp oraya gelir. Ziya Paşa ise Kıbrıs'ta çektiklerini hiç unutamaz. Zaten o hiçbir şeyi unutamaz. *Rüyâ*'nın birinci kısmını bitiren kısa konuşma çok ehemmiyetlidir. Çünkü Âli ve Fuad Paşa'ların meziyetleri ve milletlerarası diplomatik muhitlerdeki şöhretleri hakkında hâlâ hâtırat kitaplarında ve yerli bilgiyle yazılmış tetkiklerde çıkan inanılmaz metihlerin, sadrazama mensup insanlar tarafından nasıl uydurulduğunu anlatır. Nihayet Âli Paşa'nın azil ve Kıbrıs'a tayini emrini alarak yalısına gider.

Rüyâ'nın buraya kadar olan kısmı Sultan Aziz'e biraz hesap verme ve biraz da ona ve efkâr-ı umumiyeye, devletin içinde bulunduğu vaziyeti, fena idareyi ve suiistimalleri anlatmadır. Âli Paşa'nın yalısında geçen ikinci kısım ise, Ziya Paşa'nın kimbilir kaç geceyi üzerinde uykusuz geçirdiği asıl intikam rüyasıdır.

Ziya Paşa, Âli Paşa'ya derhal Kıbrıs'a tayin edildiği emriyle geldiğini söylemez, evvelâ onunla münakaşa eder, yaptığı fenalıkları yüzüne karşı sayıp döker. Onu âdeta yavaş yavaş küçültür, nihayet paşanın devrinde âdeta efsanevî bir şöhret kazanan nezaketini bırakarak kendi kudretinden bahsetmeye başlaması üzerine, ona imalı sözlerle vaziyeti çıtlatır. "Sizin lisanınızla kaleminizden başka iktidarınızı bilmiyorum paşa hazretleri!" di-

* Hampton Court.

yerek padişahı nasıl aldattığını kasteder. Burada diyalog durur, çünkü Mâbeyn kapıçuhadarı içeriye girer ve Âli Paşa'yı Kıbrıs'a götürmek için hazırlanan vapurun geldiğini yavaşça Ziya Paşa'ya söyler. Bundan sonraki kısımda Ziya Paşa'nın diyaloğu iki büyük hareketle canlanır. Birincisi Âli Paşa'nın mührü, Ziya Paşa'ya teslimden sonra kendisini götürmeye gelen vapuru, himaye gördüğü sefaretlerden birinin vapuru zannederek "galiba elçilerden biri geldi" diye sevinmesidir:

"— Hayır, elçi olmamalı. Bu vapur memuriyet-i cedîdenize îsal için hizmet-i âliyenize tahsis edilmiştir.

"— Öyle ise biz yalnız mâzul değil, belki menfî imişiz!" diyerek gözlerinden yaş gelmeye başladı.

"Ben cevapta sür'at edip: –Efendim menfî değilsiniz, avâtıf-ı seniyye-i cenâb-ı mülûkâneden uhde-i liyâkatınıza Kıbrıs mutasarrıflığı tevcih buyuruldu. Oranın muhtâc-ı ıslah olan ahvâli için bir dirayetkâr memurun lüzumu cihetiyle mukaddemce bendelerini tensip buyurmuştunuz; dirâyet ve kifâyetçe sizin bendenize rüçhâniyetiniz olduğundan ve Girit'te muvaffakiyetle (!) Adalar'ın ahvâline vukûf-ı tâmmeniz görüldüğünden..."

Diyaloğun ikinci büyük ve hakikaten ustaca değişmesi, birdenbire Zaptiye Müşîri Hüsnü Paşa'nın eski efendisi aleyhine dönmesidir. İntikam arzularını paşanın hareme gidip veda etmesine bile müsaade etmeyecek kadar ileri götüren Ziya Paşa, ayakları dibine düşen düşmanını kolundan tutup kaldırarak rıhtıma beraberce inince yalıyı dolduran dalkavukların ve maiyet halkının her birinin bir köşeye savuştuklarını görürler, en nihayet Zaptiye Müşîri Hüsnü Paşa, aşağı ruhlu ma'dun memur sokulganlığı ile Ziya Paşa'ya sokularak ona karşı ihlâsını ve Âli Paşa'ya hıncını anlatır. Buradaki konuşma Hüsnü Paşa'nın Yeni Osmanlılar'a karşı olan şüpheli vaziyetini göstermesi itibarıyla da çok ehemmiyetlidir. O, bir taraftan Avrupa'daki gençlerle münasebette idi, diğer taraftan onları şiddetle takip ediyordu.

Rüyâ'nın asıl mühim noktası, hattâ eserin kilit taşı, vapurda Âli Paşa ile konuşmasını bitiren şu cümledir: "Emîn olunuz, bendeniz ol zebûnküşlerden değilim. Benim için en lezzetli şey siz makam-ı iktidarda bulunmadığınızda sizinle görüşmektir." Bu cümle, Ziya Paşa vâkıasının bütün sırrını çözer. Bir bakıma çok küçük ve bîçare bir intikam, sadece hulyada kalan bir tatmin! Fakat paşanın çektiği bütün ıstıraplarını taşımaya kâfi geliyor.

Zafernâme'nin başka bir planda eşi olan bu kitap, psikolojik vesika mahiyeti dışında, yazılış bakımından da ehemmiyetlidir. Türkçede bu kadar muvaffakiyetle hareketli eser pek azdır. Yaptığımız kısa şemadan da anlaşılacağı gibi, Ziya Paşa'nın ne diyaloğunda, ne de hikâyesinde ölü nokta yoktur. Daima hareket hâlindedir. Başmdaki hayatının hikâyesinden, bahçe bekçisi tarafından uyandırılışına kadar okuyucu realite ile rüya arasında onun düşüncesini durmadan ve düşünmeden takibeder. Bu küçük fantezi hakikatte bir polemik eseri olduğu kadar, Türkçede ilk muvaffak hikâye de addedilebilir. Vâkıa, sadece en lüzumlu olanla yetinen bu temiz anlatışta hiçbir psikolojik unsur unutulmuş değildir. Edebiyatımızda ilk defa olarak

kudret karşısındaki aczin, o küçük düşme duygusunun ifadesine bu hikâyede rastlanır. Ziya Paşa'nın lâmbadan cıgarasını yakma sahnesi gibi bir sahneye nesir edebiyatımız belki ancak 1908'den sonra kavuşabildi. Hayır, Ziya Paşa hakikaten yaşadığını ve duyduğunu yazan adamdır. Ayrıca edebiyattan kaçmasını, yerinde çizgilerle konuşmasını bilir. *Rüyâ* bizce yeni nesrin ilk şaheseridir.

V
Ziya Paşa ve Edebiyatımız

"Şiir ve İnşâ" makalesi ve Harâbât Mukaddimesi

Ziya Paşa, edebiyatımız hakkında iki defa çok şümullü şekilde konuşmuştur. Bunlardan birincisi Ebüzziya'nın *Numûne-i Edebiyat*'ına aldığı "Şiir ve İnşâ" makalesidir ki, paşayı saf Türkçe cereyanının en büyük yol açıcılarından biri yapar. Öbürü de bu makalede bilhassa şirimiz için söyledikleri ile az çok tezat teşkil eden, daha doğrusu o fikirlere temas bile etmeyen *Harâbât Mukaddimesi*'dir. İkisinin arasındaki fark Abdülaziz'in son senelerinde efkâr-ı umumiyede veya hususî muhitlerde yeniliğe karşı başlayan bir aksülamele teslim olmak değilse, aksiyondan vazgeçtiği senelerde paşanın düşüncesindeki büyük değişikliği gösterir. Münakaşası lüzumsuz olan bu meselede bir üçüncü izah şekli daha vardır: Paşanın "Şiir ve İnşâ" makalesinden sonra, yüzü tamamıyla eskiye dönük ve müdafaası gereken bir eserin sahibi olması ve teklif ettiği yolda yürüyemediği için, bu mukaddimeyi yazmış olmasıdır. Muhakkak olan bir cihet varsa Ziya Paşa'nın *Harâbât Mukaddimesi* ile "Şiir ve İnşâ" makalesindeki fikirlerini nakzeder görünmesidir.

"Şiir ve İnşâ" makalesini, ihtiva ettiği tekliflere ayırarak mütalâa etmek daha doğrudur. Paşanın eski nesrimiz için söylediği şeyler, edebiyatımızda ve resmî hayatta söylenen şeylerin tekrarıdır. Bu Tanzimat münevveri, nasıl malî işlerimizin bozukluğundan şikâyet ederse, hâlâ bir yazış tarzı ve muayyen bir imlâ bulunmamasından öyle şikâyet eder; bilhassa Âli ve Fuad Paşa'lar zamanında Bâbıâli'de tekrar başlayan ağdalı yazışı, uzun cümleler, "musannâ" ifade şekilleri, süslerle boğulan resmî kitabeti itham eder. Burada paşa görülüyor ki zamanının adamıdır.

Şiir hakkındaki tekliflerinde ise Ziya Paşa, Türk dilinin gelişmesi tarihini yepyeni bir gözle gören bir adamdır. Filhakika asıl Türk şiirinin "şairlerimiz arasında kayabaşı ve üçleme, deyiş tabir olunan nazımlar" olduğunu iddia etmek tarihî görüşte en geniş ihtilâldir.

Burada Ziya Paşa, Arap ve Acem tesiriyle dilimizde başlayan beş asırlık bir tekâmülü bir kalemde silmiş oluyor ki, bu fikir sahibini tam bir yol açıcı yapar.

Şurası var ki, Ziya Paşa, Profesör Fuad Köprülü'den beri saz şairleri dediğimiz ve her ortaçağ edebiyatında mevcut olan orta sınıf kültür şairleri-

nin şiirlerini bizim asıl şiirimiz olarak kabul ederken ne eskiyi itham ediyor, ne de bunların şiir zevki itibarıyla klasiklerden üstün olduğunu söylüyordu. O sadece, bu yolda yürümek gerektiği hükmünü vermişti. Manzum yazıldığı için fikirlerini lâyıkıyla geliştiremediği muhakkak olan mukaddimede ise, paşa ilk şiir hocası olan lalasının tesiri altında önce saz şairlerini nasıl tanıdığını, sonra klasik şiire nasıl girdiğini anlatır. Ayrıca da Fars şiirini keşfetmekle kendisine nasıl bir ufuk açıldığını *Harâbât Mukaddimesi*'nde bize söyler. Paşanın saz şairleri için kullandığı zevksizce nükteli bazı mısralar bir tarafa bırakılırsa,[247] bu mukaddimede sadece kendi şahsî tecrübesi vardır diyebiliriz.

Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşâ" makalesinde Mütercim Âsım'ın bir hissesi olduğu muhakkaktır. Nitekim şu cümle bunu gösterir: "Bizim tabiî inşâmız Mütercim-i *Kamus*'un ittihaz ettiği şîve-i kitâbettir." Ziya Paşa bu şive ile yazmayı tabiata uyma kabul eder, ki bu da devrinin fikridir.

Ziya Paşa ve eski edebiyat

Paşaya göre, şiirimizin Bâkî'ye kadar olan devrinde Türkçe kaba sözlerle doludur. Hattâ Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrin*'i bile beğenilecek tarafı pek bulunmayan bir eserdir.

Ancak Bâkî ile, Arap, Fars kelimelerinin şiir dilimize iyice yerleşmesinden sonra, dil zevkimiz ve tahassüs imkânlarımız değişir, olgunlaşır. Böylece bizim kullandığımız Türkçe ve ona bir nevi ana kaynak gibi gördüğü Çağatayca ile beraber dört lügat ve imkân, ayrı ayrı dört nehrin suları gibi Osmanlıcanın ummanında toplanır. Ziya Paşa'nın, Şinasi'nin, Suavi'nin, Vefik Paşa'nın yetiştikleri bir devirde, dil tarihimiz ve Türk lehçeleri hakkındaki bu görüşüne sadece hayret edelim.

Bu şaşırtıcı dil görüşünün yanı başında bir de garba karşı aldığı vaziyet vardır. "Der Beyân-ı Şürût ve Ahvâl-i Şâiriyyet" adı altında açtığı ayrı bir kısımda Avrupa dillerini öğrenmenin lüzumundan bahsederken, Avrupa şiirinin taklit edilmesinin aleyhinde bulunur:

İklîmde hükmü yok mu farkın
Vaz'iyyeti bir mi garb ü şarkın
Kabil mi ede, Rasin, Lamartin
Nef'î gibi bir kasîde tezyîn
Mümkün mü Senâî vü Ferezdak
Molyer gibi bir tiyatro yazmak

Her iklimin kendisine göre tarihi ve dolayısıyla bedîî bir terbiyesi vardır

247 *Verdi bana evvelâ merâkı*
Meydan şuarâsının nühâkı
mısraları vd.

ki, onun dışına çıkılması kabil değildir. Tanzimat'tan beri geriye ilk volta olan bu mısralarda iklim kelimesinden kastettiği âmilin, bizim bugün geniş mânâsı ile "muhit" dediğimiz şey olduğu aşikârdır. Görülüyor ki Ziya Paşa "muhit" terbiyesini ileriye sürerek garp nevilerinin Türkçeye girmesine itiraz ediyor. Fakat o daha ileriye gider: Bu iki âlemde zekânın işleyiş tarzında bile ayrılık vardır. Garp sanatları ona göre evvelâ "tasvirî" dirler:

Ahvâli eder sühanla tasvîr
Bir gülşeni vasfa etse âgâz
Eşkâlini evvel eyler ibrâz
Eyler tafsîl-i tûl ü arzın
Söyler ahvâl-i tab'-ı arzın
Etrâf ü civârını unutmaz
Hattâ has ü hârını unutmaz

Tiyatro, yahut onun bu yazıda temsil eder göründüğü edebiyat ve şiir anlayışı, işte bu tasvir kabiliyetinden doğar.

Bir vak'ayı anda derc ederler
Mahsûl-i kuvâyı harc ederler
Eylerken o hâleti tasavvur
Elbette eder kişi teessür
İcrâ etse anı husûsâ
Üstâd oyuncular ne a'lâ
Lâkin böyle eserlerin hep
Ahlâk-ı umûma sanma mektep
Yüzde biri maksada müsâdif
Doksan dokuzu ana muhâlif

Bu son iki beyit tiyatroyu bir terbiye vasıtası, daha doğrusu eğlenceli bir mektep diye öven Nâmık Kemal'e cevaptı. Fakat bu mukaddimede Nâmık Kemal'in payı bu kadarla kalmaz:

Vardır nice türlü hodpesendân
Kendin sanır efdal-i sühandân
Toplar başına bir iki câhil
Efkârda kendine mümâsil
Eyler hezeyânın anlara kay
Anlar tahsîn eder peyâpey
Hem der ki zi-şâirî eser nîst
Üstâd-ı sühan menem diger nîst

mısraları da onun hesabınadır.

Ziya Paşa'nın *Harâbât Mukaddimesi* Nâmık Kemal'e karşı bir cephe alış-

tı. Mukaddimenin yazıldığı 1291 [1874] tarihinde Nâmık Kemal, Şinasi'nin eserini daha geniş bir şekilde devam ettiriyordu; Ziya Paşa ise Abdülaziz Han'a sığınmış, Magosa'yı boylamamaya çalışıyordu. *Hürriyet* gazetesi muharriri, âdeta siyasî mücadelesini ve fikirlerini inkâr etmiş gibidir.

Nitekim Nâmık Kemal cevabında bilhassa bu noktada ısrar etmiştir.

Ziya Paşa'nın *Harâbât Mukaddimesi*'nde şiirimizin küçük bir tarihini yaptığını söylemiştik. Ona göre Türk şiirinin üç büyük merhalesi vardır. Bunlardan birincisi Bâkî'ye kadar olan devirdir, burada Ahmed Paşa, Necâti ve Zâtî Türkçenin esasını kurarlar. Bâkî olgunluk noktasıdır. Fakat onda da köhne tabirler vardır. Asıl büyük devir iki taşralı, –bu İstanbul çocuğu, buna çok hayret eder!– Nef'î ile Nâbî tarafından açılır. Onlar Türkçeyi "tetâbu'-i izâfât"ları çoğaltmak, terkipleri genişletmek ve teselsül ettirmekle güzelleştirirler. Görülüyor ki Ziya Paşa bu tarihlerde Türkçeye tam devrinin görüşüne zıt bir noktadan bakmaktadır. Hele Nef'î ile Nâbî'nin rolünü tayin eden:

Âsâr-ı Acem olundu taklîd

mısraının açıklığı paşanın zevki hakkında hiçbir şüphe bırakmaz. Ziya Paşa'nın asıl tercihi Nef'î'ye gider. Fakat hangi Nef'î?

Hem kadeh, hem bâde hem bir şûh sâkîdir gönül

Ben ölürsem âlem-i ma'nâda bâkîdir gönül

mısralarının şairi ortada görülmez. O, daha ziyade Nef'î'nin ahenk tarafını sever, tasvirdeki coşkunluklarına ve kasidelerine (rahşiyyeleri telmih) hayrandır. Yalnız bir yerde çok güzel bir dikkati vardir. O da Nef'î'nin bir manzumeyi yorulmadan bitirme kudretidir:

Ettikde kasîdeye ser-âgâz
Tâ haşre dek olur yek-âvâz*

Ziya Paşa, Fuzûlî'de de aynı şekilde neyi seveceğini bilmez. O kadar ki, paşa sevgisini anlatınca, dili bir plastik madde ile oynar denecek kadar bilen, attığı adımların çoğunu hesap eden şairin yerinde, ortada sadece bağrı yanık bir adam kalır. Türkçenin en olgun şiir kitaplarından birini bir kebapçı dükkânı hâline getiren bu takdir, aşağı yukarı edebiyat tarihçilerimizin çoğunun sonradan kabullendiği ve aynıyla tekrar ettiği hükümlerin başlangıcıdır. Bu yanlış mülâhazalardan Ziya Paşa'nın o kadar sevdiği, taklit ettiği Rûhî de payını alır.

* *Tâ âhıra.*

Rûhî'ye veren kemâl-i şöhret
Terkîb'inden olan letâfet
Ammâ ki eğer be-vech-i tedkîk
Seng ü güheri olunsa tefrîk
Azdır sühân-ı girân-bahâsı
Bâkîsi acûzeler duâsı

Ziya Paşa, Bâkî'nin büyük liriklerimizden biri olduğunu anlayamadığı gibi, Rûhî'yi de anlayamaz. Nedim'in ise ancak bir tek çizgisini o da değiştirerek verir:

Tâ mertebe-i mizâha yetmiş

Şüphesiz Nedim'de, hem en zarif şeklinde mizah ve alay vardır. Ve paşanın bize bunu bir merhale gibi göstermesi mühim bir dikkattir. Fakat Nedim sadece bu mudur?

Harâbât Mukaddimesi'nin bütün yanlış hükümlerini burada tenkit edecek değiliz. Esasen bu acele ve sakat eser, Ziya Paşa'nın zevk ve bilgisindeki boşlukları göstermek için yazılmışa benzer.

Bizim için o, daha ziyade nesirleriyle farkına varmadan yaşadığı devrin kroniğini veren, bazı manzumelerinde bir nevi felsefî buhrana kadar yükselen adamdır.

Ziya Paşa'nın nesir eserlerini Avrupa'da yazmış olması ve bunların memlekete ancak gizli olarak girebilmeleri bu nesrin daha yeni nesiller tarafından zamanında ve lâyıkıyla tanınmasına imkân vermemiştir. Bu itibarla Nâmık Kemal mektebinin dışındaki nesrimizde onun bir hissesi olup olmadığını tayin etmek epeyce güçtür. Şiirine gelince, tilmizi olan Nâzım Paşa'nın meşhur tercî-i bendinden Servet-i Fünun devrine kadar bu şiirin tesiri daima görülecektir.

ŞİNASİ'DEN SONRA

Nâmık Kemal

I
Hayatı

Şinasi'den evvel

Nâmık Kemal 1840 yılı, 21 Birinci kânun Çarşamba günü (1256 Şevval 26) Tekirdağ'da doğdu. Babası Müneccimbaşı Mustafa Âsım Bey'dir. Baba tarafı Mahmud I devrinde, İran harplerinde şehit olan, Hammer'in açık fikirliliğini o kadar övdüğü Sadrazam Topal Osman Paşa'dan gelir[248]. Osman Paşa ailesini sonraları daima saltanatın etrafında nisbî bir ikbalin tatlı veya acı cilvelerini tadarken görürüz. Topal Osman Paşa'nın oğlu, şair Ahmed Ratip Paşa (ölümü 1757), hâcegân sınıfından vezirliğe kadar yükselmiştir. Onun oğlu ve Kemal'in dedesi Şemseddin Bey (ölümü 1825) Selim III tarafından o kadar sevilen ve ona ihanetiyle etrafı şaşırtan mâbeyincilerdendir. Kemal'in babasının Abdülaziz devrinde fazla rağbet görmemesinde bu hadisenin tesiri olabileceği gibi, tarihi çok seven, fikirlerinde ondan hız alan Nâmık Kemal'in baba tarafından fazla bahsetmemesinin bir sebebi de bu vak'a olabilir. Şemseddin Bey'in kardeşlerinden müderris Osman Paşa (ölümü 1755) cesareti ve macerası ile olduğu kadar tabiatında birdenbire vukua gelen değişiklikle de dikkate şayan olan talihsiz bir âlim ve muhariptir.

Annesi Koniçe eşrafından mirlivalığa kadar yükselen Abdüllâtif Paşa'nın kızı Nesîme Hanım'dır. Nâmık Kemal'in annesi, Abdüllâtif Paşa'nın Afyon'da memur olduğu sırada ölmüştür. Nâmık Kemal bilhassa bu tarihten sonra Abdüllâtif Paşa'dan ayrılmamış, çocukluğunu ve ilk gençliğini hemen hemen onun yanında geçirmiştir. Nâmık Kemal'in tahsili de bu zatın memurluk tesadüflerine göre olmuştur. İstanbul'da bulunduğu sıralar-

248 Ailenin uzak cedleri için fazla bir şey bilmiyoruz. Ali Ekrem, Topal Osman Paşa'nın babasının Konyalı Bekir Ağa olduğunu söyler. Nâmık Kemal de bir mektubunda bir sadrazam ile bir padişah kızının torunu olduğunu telmih eder. Bu hususta ve bütün bu etüt için bk. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, "Nâmık Kemal", *Son Asır Türk Şairleri*, s. 834; Mithat Cemal Kuntay, *Nâmık Kemal*, I; Prof. Mehmet Kaplan, *Nâmık Kemal*, İstanbul 1948.

da üç ay Beyazıt Rüştiyesi'ne ve sekiz ay kadar da Valide Rüştiyesi'ne devam etmiştir. Bu ilk çağların intibalarını bilmiyoruz. Oğlu Ekrem Bey'in biraz romanlaştırılmış ve çok tarafı müphem biyografisinde, Nâmık Kemal'in asıl hayatı dedesinin Kars'a tayin edilmesi ile başlar.

Nâmık Kemal dedesi ile beraber Kars'a gittiği zamanlar on iki yaşında idi. Oradan, yine dedesi ile beraber, Sofya'ya geçerler. Bu seyahatlerin onun genç muhayyilesi üzerindeki bazı tesirlerini eserlerinde görmek mümkündür.

Cezmi'deki cirit oyununun şark vilâyetlerinde hâlâ devam eden bu eski an'aneden geldiği muhakkaktır. Sofya'da iken hükûmet konağına devam ettiği ve belki dedesinin kalem işlerine yardım ettiği zannedilebilir. Ali Ekrem Bey'in naklettiği babasına dair hâtıralar arasında, Sofya'da halkın ıstırabıyla ve hakikî hayatla temasına ait bazı şeyler vardır. Fakat kendi yazılarında Nâmık Kemal bu bahse hiç girmez. Nâmık Kemal Sofya'da on altı yaşında iken evlenmiştir. Zaten onda her şey böyle erkendir. On dört yaşında iken bir defter dolusu şiiri bulunacaktır. Yirmi iki yaşında divan sahibidir. Yirmi beş yaşında devrin en meşhur imzası olarak tanılır.

1274'te (1857) Sofya'dan İstanbul'a döner. Memduh Faik (Dahiliye Nâzırı Memduh Paşa) ve Hayret (Deli Hayret) Beyler gibi yaşıtı olan şairlerle tanışır, biraz sonra da Leskofçalı Galib, Hersekli Ârif Hikmet, Yenişehirli Avni ve Ziya (bu sonuncusu o zaman henüz Mâbeyn'dedir) Beylerle dost olur. 1277'de [1860] Ârif Hikmet'in evinde toplanan Encümen-i Şuarâ'nın arasında bulunduğunu Ebüzziya söylemektedir.

Şinasi ile tanışma

Kâni Paşa İstanbul'da Emtia Gümrük Nâzırı olduğu zaman Leskofçalı Galib Bey'i kendisine tahrirat başkâtibi (daha sonra mektupçu) yapar, o da çok sevdiği Nâmık Kemal'i Gümrük Kalemi'ne getirir (1276/1859). Nâmık Kemal burada Leskofçalı'nm Trablus Gümrük Eminliği'ne tayin tarihi olan 1278 [1861] yılma kadar, yani iki sene kalır. Bu iki senenin Nâmık Kemal'in sanatına, hattâ bütün şahsiyetine mühim tesiri olmuştur.

Filhakika Şinasi ile tanıştıktan ve eski şiirin dünyasını bıraktıktan sonra dahi Galib Bey'in şiirinden gelen tasavvufî lügat, bu şiirin dayandığı hayal sistemi ve davranışlar onda uzun zaman asıl şahsiyeti idare eden bir esas zemin gibi devam edecektir.

1278 [1862] yılı Nâmık Kemal'in hayatına iki mühim değişikliği getirir. Evvelâ o senenin Ramazanında Şinasi ile tanışır ve aşağıda göreceğimiz gibi yepyeni bir fikirler âlemine girer. Sonra da Said Bey'in "Bâbıâli'nin muhalefet fırkası" diyerek ehemmiyetini anlattığı Tercüme Odası'na tayin edilmek suretiyle yenilik fikirlerinin ve iştiyakının kuvvetle hâkim olduğu, bü-

yük memleket meselelerinin daima canlı şekilde karşısına çıkacağı bir muhite geçer.

Nâmık Kemal Şinasi ile ne surette tanıştığını *Tâlim-i Edebiyat'a Dair Risale*'de anlatmıştır: "Hangi senede olduğu hatırımda değildir. Fakat zannıma göre yetmiş sekiz sene-i hicriyesinde olacak, bir Ramazan günü kitap aramak için Sultan Beyazıt Camii avlusundaki sergilere girdim. Elime ta'lik yazı ile bir kâğıt parçası tutuşturdular. Yirmi para istediler. Parayı verdim, kâğıdı aldım. Üstünde İlâhi ünvanını gördüm. Derviş Yunus ilâhisi zannettim. Bununla beraber okumağa başladım. O ilâhi ne idi? Bilir misin ne idi?" Bu cümleyi takip eden satırlarda, Nâmık Kemal, nesrini evvelce tanıdığı halde sevmediği Şinasi'nin "ilâhî bir *kelîm* olduğunu o şiirinden anladım" der. Bundan sonra gelen cümle ise onu Nâmık Kemal yapan büyük sergüzeştin kısa hikâyesidir: "Fikrimi edebiyat arkadaşlarıma anlatamadım, gittim gazetesine muîn oldum." Bundan sonra da gazeteye ilk yazı olarak mâhut arslan tarafından yaralanmış zenci fıkrasını yazdığını söyler. *Tasvîr-i Efkâr*'ın hemen hemen ilk sayılarında çıkan bu yazı sayesinde Nâmık Kemal'in gazeteye hangi tarihlerde başladığını ve yardımının henüz ne seviyede olduğunu öğreniyoruz.

Filhakika zenci fıkrasının bize verdiği başlangıçla 1865 yılında Şinasi'nin yerine gazeteyi idare ettiği zaman tanıdığımız Nâmık Kemal karşılaştırılsa *Cezmi* muharririnin Şinasi'ye neler borçlu olduğu anlaşılır. Bu küçük tercüme fıkranın ilk delâlet ettiği şey, Nâmık Kemal'in o tarihte Fransızcaya yeni başlamış olmasıdır. Bundan bir yıl sonra, 1279 yılı Ramazanında Nâmık Kemal'i dostu Mustafa Refik Bey'in çıkarttığı *Mir'at* mecmuasında Montesquieu'nün *Roma'nın İ'tilâ ve İzmihlâline Dair* adlı eserini tercümeye başlamış görürüz. Gerek bu tercüme, gerek ona yazdığı mukaddime onun Şinasi'yi tanıdıktan sonra nasıl bir hızla değiştiğini gösterir. Bu hakikî bir iklim değiştirmeye benzer.

Yazık ki *Mir'at* gazetesi ancak yedi nüsha çıkabilmiş ve Münif Paşa ile aralarında çıkan bir münakaşa yüzünden Âli Paşa'nın kendisine ya tarziye vermesi, yahut mecmuasını kapatmasını teklif etmesi üzerine Refik Bey kapatmayı tercih etmiştir. Bu malûmatı aldığımız Ebüzziya, paşanın Refik Bey'e yapılan 75 kuruşluk bir zammı çok gördüğünü ve kalemiyle çizerek hizasına surhle "Emektar olan odacı İbrahim Ağa'ya verilmesi muvâfık-ı ma'delettir" diye reddettiğini tasrih eder.[249] 1279'da (1862) çıkan *Mir'at* mecmuasındaki bu tercümelerden sonra Nâmık Kemal'in imzasını taşıyan bir esere uzun müddet tesadüf etmeyiz.

Elimizde Nâmık Kemal'in, koleradan ve Refik Bey'in ölümünden bahsettiğine göre 1282 (1865) yılına ait olduğu aşikâr olan bir mektup müsveddesi bulunmaktadır.[250] Bu mektuba Nâmık Kemal'in, Halep'te bulunan ve

249 *[Yeni] Tasvîr-i Efkâr*, "Yeni Osmanlılar" tefrikası, nr. 84, Teşrin-i evvel. Refik Bey bilindiği gibi 1863 (1280) kolerasında ölür.

250 Mithat Cemal Kuntay, *Nâmık Kemal*, I, s. 29 vd., klişe hâlindeki mektup.

kendisine bir maarif nizamnâmesi hazırlamak vazifesi verilen Galib Bey'e bu hususta yaptığı tavsiyeler genç adamın bu tanışmadan hâline geldiğine gösterir.* Bu mektupta genç Nâmık Kemal, leylî mektep sistemini "Çünkü bu halde hem yolu ile ve hem vaktiyle derslerine çalışırlar, hem de ekser pederlerin terbiye edeceğim diye gösterdiği nâbecâ unf ve şiddetten ve valide-lerin münasebetsiz rahm ve şefkatlerinden ve kahvehane veya helva sohbetlerinde türrehat ile vakit geçirmekten kurtulurlar" cümlesiyle müdafaa eder ki buradaki annelerin "münasebetsiz rahm ve şefkati" daha genişleyerek *İntibah*'taki Ali Bey'in çocukluğu olacaktır. Fakat bu mektupta asıl dikkate değer birkaç nokta daha vardır. Bunlardan biri o günlerde Nâmık Kemal'in Montesquieu'den başka Voltaire'i de okumakta olduğunu söylemesidir. "İlletin (kolera) zaman-ı şiddetinde kapular (daireler) bayağı tatil hükmüne girdiğinden bendeniz dahi sokağa çıkmadım ve bu sırada sâir bazı kitaplarla beraber meşhur Voltaire'in felsefiyâtını okudum. Bu zat akaid-i mevcudenin tahrifine vakf-ı nefs etmiş ve fakat Ahmed Vefik Efendi'nin Bursa'yı yıktığı yolda hareket ederek tahribâtının bir çoğundan müstakîm tarîkler açılmış ise de birtakımı dahi zulm ü teşvişten başka bir şeyi mucip olmamıştır." diye başlayan kısmının Voltaire'in *Dictionnaire Philosophique*'ini bilhassa Allah maddesini okuduktan sonra sıcağı sıcağına yazıldığını gösterir. Mektup, Refik Bey'in ölümü üzerine bir müddet olduğu gibi kalmış ve on yedi gün sonra bitirilmiştir. Aşağı yukarı büyük bir esermiş gibi bir aylık bir zamanda hazırlanan bu mektubun sonunda Nâmık Kemal'in *Leskofçalı Galib Divanı*'na aynı günlerde yazdığı ve üstadına müsveddesini göndermek istediği eski inşâ usulü ile yazılmış bir mukaddime de vardır.

Aynı mektupta eski ile teması henüz tamamıyla kesmemiş olan şair bu ikinci üslûbunun hangi kaynaklardan beslendiğini üstadına bizzat kendisi anlatır: "Esasında iltizam ettiğim meslek Feyzî yoludur, fakat bütün ıstılahât-ı işrâkiyeye hasrederek teşbih-i şâirâneden mahrumiyetini istemediğimden ekser yerlerde Örfî ve Nef'î'nin teşbihâtını ve bazı cihetlerinde Şevket'in hayâlâtını taklit ettim. Buralarının ifadâtınca bittabi Veysî yolunu tuttum. Ve bazı âyet-i kerîmeler isti'mâlinde ve kısa kısa ifadelerde Fuzûlî'nin mektubuna dahi okşandım ve birkaç yerinde *Makâmât*'ın sanâyi-i lâfziyesine azmâyiş ettim ve ebyât ile istidlâlde bütün bütün Vassaf yoluna gittim. Ancak böyle yerlerinde Feyzî yolunun hasâyisinden olan tumturak-ı elfâzdan düşmemek için Nergisî'nin tetâbu-i izâfât belâsından kurtulamadım..." dedikten sonra bu kadar özenilerek yazılan eser hakkında "hele bendeniz kendimi Fuzûlî'nin muâdili bir eser sahibi oldum zannediyorum" hükmünü vererek, Galib Bey de bunu böyle bulursa "müftehir" olacağını söyler.

Hiçbir vesika genç Nâmık Kemal'i anlatmakta bu mektup kadar mühim olamaz. Bir taraftan *Leskofçalı Divanı*'na yazılmış olan mukaddime ile bu 1865 yılında Voltaire'in ve Montesquieu'nün dünyasına adım atmış genç adamın, bir daha dönmeyeceği sahillere vedaına benzer, diğer taraftan ise

* Cümlede bir düşüklük vardır.

bütün Nâmık Kemal'i verir. Filhakika o Vassaf, Nergisî, Örfî, Fuzûlî özenişleri, o bilerek benzemeye çalışmalar, bir tek eserde birkaç ustanın ve tesirin peşinde koşma, onda ömrü boyunca devam edecek şeylerdir. Vâkıa daha olgun yaşlarında Nâmık Kemal örneklerini böyle saymayacak, hattâ elinden geldiği kadar gizleyecektir. Fakat eser daima çok soğukkanlı bir yığın hayranlığın ve hesabın mahsulü bir terkip gibi hazırlanacak, daima arkasında sahibinin iradesi ve onun hiçbir zaman kıvamını bulamayan zevki, arzu ve hevesleri görülecektir.

Filhakika bu şişkin ve zoraki üslûplu mukaddimeyi Türkçenin şaheserlerinden biri olan *Şikâyetnâme* ile en umulmadık şekilde mukayese eden "Hele bendeniz kendimi Fuzûlî'nin muâdili bir eser sahibi oldum zannediyorum" hükmü muharririmizin bütün bir tarafıdır.

Şüphesiz bu mektup bir gençlik eseridir. Fakat Nâmık Kemal bu gibi şeylerde her zaman biraz genç kalacaktır.

Tâlim-i Edebiyat'a Dair Risale'de Nâmık Kemal, Şinasi'nin kendi beyitlerinden birini tashih ettiğini de anlatır. Ayrıca bize Şinasi'yi tanıdıktan sonra söylediği beyitlerden verdiği iki misal, üzerinde durulmaya değer.

Çünkü icrâ-yı teâvündür temeddünden murâd
Farzolur ıslâhı her cem'iyyetin efrâdına

Bu beyit bildiğimiz gibi Şinasi'nin "Mebnâ-yı temeddün madde-i teâvün olmasıyla..." diye başlayan meşhur cümlesinin nazma geçişidir. İkinci beyit Şinasi ile ve Avrupalı örneklerle Türkçeye giren "vicdan" kelimesinin etrafında döner:

Hükmünü infâz eden kanûn-ı insâniyyetin
Kendi vicdânında bir töhmetle mes'ûl olmasın

Her şeyden evvel nesir

Yine aynı risalede Nâmık Kemal Şinasi'nin gelişi ile edebiyatın değişmesini şu şekilde anlatır: "*Tasvîr-i Efkâr*'ın zuhûru şiirde bir devr-i inkıta'a mebde oldu. Bildiğimiz şairler manzum sözlerini tasavvufa hasrettiler. O zamana kadar bilmediğimiz ashâb-ı iktidar içinde on altı, on yedi yaşında iken Ekrem Bey zuhûr etmeğe başladı" dedikten sonra Ekrem'in de biraz sonra kendilerine iltihak ettiğini söyler. Filhakika Avrupa'ya giderken gazeteyi ona emanet edecektir.

Leskofçalı Galib'in İstanbul'dan ayrılışı Nâmık Kemal'i yeninin karşısında serbest bırakmıştı. Şinasi'nin 1865'te Avrupa'ya kaçması ise ona bir nevi rüşt getirir. Filhakika yukarıdaki mektubun yazılmasından hemen bir iki ay sonra biz efkâr-ı umumiye karşısında özenme taraflarını az çok gizlemeye muvaffak olan, bildiğini sarahatle anlatan bir başka Nâmık Kemal görürüz.

Şinasi, Ebüzziya'nın dediği gibi "şuuru hakayık-ı siyasiyeyi ihatadan kâsır olan halkı her şeyden evvel okutmak lâzım" geldiğine inanıyordu. Nâmık Kemal ise "her yazdığı şeyi neşretmekten mütelezziz"[251] olan insandı. O gazeteci ve efkâr-ı umumiye adamı olarak doğmuştu. Her sabah bir gece evvel yazdığını ellerde ve düşüncelerde görmekten hoşlanıyordu. Efkâr-ı umumiye ona göre uzun hazırlıklarla değil, heyecanla teşekkül ederdi.

Şinasi, gazetesinin başında olduğu müddetçe Nâmık Kemal'e kendisi olmak fırsatını vermemişti. Beğendiği insanlara kayıtsız şartsız teslim olan uslu çocuk, o İstanbul'dan uzaklaşır uzaklaşmaz, dizgini boynuna atılmış bir küheylan gibi yerinden fırladı. Kendini hür bilmenin verdiği bir olgunlukla birbiri ardınca meselelere hücum etti. Yazık ki, birbirine bu kadar yakından bağlı olan bu iki insanın münasebetleri o andan itibaren bitmiş gibidir.

Ne biraz sonra buluşacakları Avrupa'da, ne de dönüşlerinden sonra biz onları bir daha yan yana görmeyiz. Bu bir dargınıklık mıdır? Sadece Şinasi'nin vehminin sebep olduğu bir uzaklaşma mıdır? Bu suallere bugün cevap verecek vaziyette değiliz.

Yalnız iki vesika bu usta ve çırak münasebetini Nâmık Kemal hesabına hiç beklenmedik bir şekilde bizim için aydınlatır. Bunlardan biri Şinasi'nin Fuad Paşa'nın ısrarıyla Avrupa'dan memlekete dönmek için yola çıkması üzerine Nâmık Kemal'in o zaman *Tasvîr*'i idare eden Ekrem Bey'e yazdığı mektuptur. Nâmık Kemal bu küçük mektubunda dostuna artık Bâbıâli'ye teslim olduğunu sandığı Şinasi'nin gazetesine muharrirlik etmemesini açıktan açığa tavsiye eder.

İkincisi ise, Şinasi'nin ölümünü M. Fanton'un evinde iken haber aldığı zaman yanında bulunan Ebüzziya'ya "Ben mümkün değil Şinasi'nin cenazesinde bulunamam" demesidir ki eski bağlılığın avdetini gösterir. Bu iki şahadetin arası bizim için tamamıyla boştur.

Gazete ve meseleler

İlk kanat darbesi "Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir" adlı deneme oldu.[252] Sanki Şinasi'nin yerinin boş kalmadığını göstermek ister gibi, genç muharrir bu yazıyı, bütün görüş kabiliyetini, vâzıh düşüncesini, dikkatini gösterecek şekilde yazmıştı. Türkçede ilk defa olarak edebiyat ve dil meseleleri bu kadar etraflı şekilde ele alınıyordu. İkinci hamle tıp tahsiline dair olan makaledir. Memlekette tıp tahsilinin çerçevesine giren bilgilere ait terim meselesini ele alan ve derslerin Fransızca okutulmasına itiraz eden bu makalesiyle daha o zamandan münevver zümrenin dikkatini çekiyor, kendisine bağlıyordu. Arkasından cemiyet hakkındaki tenkitlerini veren "Ramazan Mektubu" geldi. Nâmık Kemal oldukça

251 "Yeni Osmanlılar Tarihi" (tef. 154), *Yeni Tasvîr-i Efkâr*, 30 Kânun-ı evvel 1910.

252 *Tasvîr-i Efkâr*, nr. 416, 16 Rebiyülâhır 1283 [28 Ağustos 1866]; nr. 417, 19 Rebiyülâhır 1283 [31 Ağustos 1866].

sert havalı bu yazıda yepyeni bir müşahede kudreti ve hakikî bir hiciv kabiliyeti göstermekle kalmıyor, Türkçeye ve cemiyetimize bir haricî âlem fikri, millî hayatla, tarihle yeni bir alâka getiriyordu. Gariptir ki daha bu makalede Nâmık Kemal'in eski Osmanlı tarafı görünür. Yeni açılan Askerî Kıyafetler Müzesi'nde gezerken Yeniçerilerin ilgasından bahsediş tarzı hemen hemen tarih etrafında ilk duygulanma tecrübesidir. Nihayet meşhur "Yangın" makalesiyle[253] uyandırdığı hayranlık duygusu Âli Paşa'yı kendisine bir nişan ile taltife götürdü. Nâmık Kemal bu makalede yangın yerlerine kâgir inşaat yapılmasını emreden bir hükûmet kararını, daha evvelden bu meselenin bütün imkân ve şartları üzerinde düşünmek suretiyle tasvip ediyordu. Bunların arkasından da maliyemizin vaziyetine dair Reşid Paşa üslûbuyla yazılmış lâyiha kılıklı makalesi, kadın ve genç kız terbiyesi ve bir kadın hastanesinin kurulması lüzumu üzerindeki yazıları gelir.

Hakikatte birdenbire dikkatimizi kendimize çevirmekle hiç yoktan bütün bir edebiyatı doğurmuş olan bu makalelerin bazıları devri için şaşırtıcı sayılacak derecede külfetsiz ve tabiî bir üslûpla, bir kısmı da "ben bu lisana her şekilde hâkimim!" demek ister gibi eski nesrin üslûp ve oyunlarıyla yazılıyordu. Bu zamanların mahsulü olan *Devr-i İstilâ* risalesi bu ikinci kısımdandır.

Kemal *Devr-i İstilâ*'yı Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kurulmasından beş ay sonra tanıdığı Ebüzziya Tevfik'e 1865 yılı Ocağında bir gecede dikte etmek suretiyle yazmıştır. Ebüzziya ile bu dostluğu ömrünün sonuna kadar sürecek ve daima şairin çalışmaları için faydalı olacaktır. O, gerek *Tasvîr*'in ve gerek Yeni Osmanlılar'ın her yere âdeta görünmeden girip çıkan, her derdin çaresini bulan cıva gibi hareketli, vefalı uzvudur. Gerek Şinasi'nin ve gerek Nâmık Kemal'in hayatı hakkında bildiklerimizin çoğunu yazılarına ve cömert dostluğuna borçlu olduğumuz bu muharrirden ileride ayrıca bahsedeceğiz. Nâmık Kemal'in bu senelerde Recâizâde Ekrem Bey'le de tanıştığını yukarıda gördük. Avrupa'ya kaçarken *Tasvîr*'i ona bırakacaktır.

Nâmık Kemal'in Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kurucularından olduğunu ve onun idealine de Abdülhamid'in darbe-i hükûmetine, yani mutlak imkânsızlığa kadar sadık kaldığını yukarıda anlattık. Veliaht Murad Efendi ile daha Avrupa'ya kaçmadan evvel yakından dost olduğunu, Abdülhamid'le tanışmış bulunduğunu da aynı şekilde biliyoruz.

Âli ve Fuad Paşa'ların münavebe, yahut da infisal hülleleri ile memleketi idare ettikleri bu devirde yeni gelişen Türk matbuatının bazı mühim meseleler etrafında nasıl bir gayretle çalıştığını ve Kararnâme-i Âli'nin bunu nasıl karşıladığını, bu arada Erzurum vali muavinliğine tayin edilen Nâmık Kemal'in bir müddet İstanbul'da ayak sürüdükten sonra Paris'e ne şartla kaçtığını yukarıda gördük.

253 "Tercüme-i hâl-i hakîrânemin câmi olduğu garâibdendir ki İstanbul'un harîkten muhafazası hakkında bazı mütalâatı hâvi *Tasvîr-i Efkâr*'da neşrettiğim bir makale –bir dereceye kadar bedi'a mutâbık yazıldığı için– o zaman Bâbıâli'nin en büyük mansıblarında [mesânidinden] bulunan ve kalemlerini mütteka-yı âlem kıyas eden bazı zevât tarafından fevkalâde bir şey addolunarak –orada [arada] olan fikir ve meşreb[e] muhalefetle [muhalefetiyle] beraber– def'aten rütbe-i sâniye ile taltif [tatyîb] olunmuştum" (*Mukaddime-i Celâl*, s. 4-5).

Onun da Paris'teki hayatı tıpkı Ziya Paşa'nınki gibi aşağı yukarı *Hürriyet* gazetesi etrafında toplanır.* Son neşredilen vesikalar bu üç sene süren gurbette Yeni Osmanlılar arasındaki ahengi muhafaza etmek için nasıl bir gayret sarfettiğini mektuplarından öğreniyoruz.[254] Gerek Ziya Paşa ile diğer âzâ arasında çıkan anlaşamamazlıklarda, gerek Kâni Paşazâde Rifat Bey'le Ziya Paşa ve *Hürriyet* gazetesi muharrirleri arasındaki mücadelede Nâmık Kemal gençliğine rağmen uzun zaman bir hakem ve yatıştırıcı vazifesi görmüştür.

Ziya Paşa'nın devletin en kıyıcı unsuru olan İsmail Paşa ile işbirliği etmesine mukabil Nâmık Kemal'in *Hürriyet* gazetesinden çekilmesi de bu olgunluğun işaretidir.

Bâbıâli ile giriştiği mücadelenin yanı başında kendini yetiştirmek hususunda yaptıklarını maalesef pek bilmiyoruz. Muhakkak olan bir şey varsa Mr. Fanton[255] isminde bir zattan hususî şekilde hukuk öğrendiğidir. Kemal Londra'da iken İstanbul'a gelen bu zat burada Yeni Osmanlılar'la bazı muhitler arasında temas vasıtası olmuştu. Ayrıca sık sık tiyatroya gittiğini, Fransız klasikleriyle beraber Shakespeare ve Hugo'yu ve romantikleri, günlük edebiyattan bazı şeyleri okuduğunu tahmin edebiliriz.[256] Nâmık Kemal

* *Hürriyet* gazetesi Paris'te değil Londra'da yayımlanır.

254 Mithat Cemal Kuntay'ın *Nâmık Kemal* ve *Suavi* [*Sarıklı İhtilâlci Ali Suavi*] eserlerindeki vesikalar.

255 M. Fanton hakkında bk. Ebüzziya, "Yeni Osmanlılar Tarihi", *Yeni Tasvîr-i Efkâr*, nr. 132; Mithat Cemal Kuntay, *Nâmık Kemal*, II, 1949, bütün baş taraf. Bu sonuncusunun neşrettiği vesikalardan anlaşıldığına göre M. Fanton bir fikir adamından ziyade bir işadamı idi. Nâmık Kemal'in dönüşünden bir müddet evvel (2 Temmuz 1870) İstanbul'a gelen Mösyö Fanton, daha Avrupa'da iken Mustafa Fâzıl Paşa'nın giriştiği bir *Kur'an* basma işiyle meşgul olmuş, İstanbul'da şimendifer imtiyazı, Maliye Nezâreti'ne satılacak kâğıtlar, şarap ve saat, Muzika-i Hümâyun için musiki âletleri ithali gibi türlü malî teşebbüslere girişmişti. Bu teşebbüslerinde Mustafa Fâzıl Paşa takımının, Veliaht Murat Efendi'nin, Zaptiye Nâzırı Hüsnü Paşa'nın yardımlarını temine çalışır; Kemal'in babası, diğer tanıdıkları da münasebetlerinde kendisine az çok yardım ediyorlardı. O, Tanzimat'la beraber İstanbul'a dolmaya başlayan büyük firmalarla alâkalı müteşebbislerden ve iş simalarındandı. Fakat *Kur'an* meselesinden gayrı olan işlerde büyük bir şey elde edememişti. İstanbul'da Mustafa Paşa kendisine Fransızca bir gazete çıkarmak ve ayrıca Türkçe bir mecmua neşretmek üzere bir matbaa kurması için sermaye vermek istemiş ve bu matbaada Türk ve Arap yazma eserlerinin de neşredilmesi düşünülmüştü. Hattâ Âli Paşa bile bu fikre yanaşmış görünür. Biraz fazla hayal adamı olduğu anlaşılan M. Fanton'un bu teşebbüslerinin hangilerinde muvaffak olduğu pek belli değildir. Âli Paşa'nın kendisine verdiği nişan ve 200 lira ihsan daha ziyade gazetelerde Türk dâvâsını tutmuş olduğu içindi. Elde bulunan vesikalar onun, Kemal'in İstanbul'a dönüşünden sonra geldiğini gösteriyor. Nâmık Kemal'le seviştikleri muhakkak olan bu zatın malî teşebbüslerine şairin kendisinden ziyade babasının alâkadar olduğu anlaşılıyor.

256 Nâmık Kemal, Abdülhak Hâmid'e yazdığı bir mektupta tanıdığı ve sevdiği garp eserlerine dair bazı fikirler veriyor: "Shakespeare'e niçin merakın yok? Onun bir muntazamca oyununu tercüme veya adaptasyon suretiyle lisanımıza nakletmiş olsaydın, sanırım ki edebiyatımıza bir büyük hizmet etmiş olurdun. Ben Corneille'in ulviyet-i efkârına meftûn olanlardanım. Âsârından evvelden beri *Cinna*'yı severim. Hürriyet ve hamiyyet nâmına yazdığı şeylerin en güzeli odur. *Le Cid* ile zaten imtizac edememiştim. *Horace*'larla kezalik. *Polyeucte* Hıristiyanlığa hepsinden ziyada mâil iken, *Cinna*'dan sonra yine Corneille'in her tiyatrosundan güzeldir. Eğer

İstanbul'a 1870 Kasım ayında (1 Ramazan 1286) döner. Aynı günlerde Teodor Kasap, *Diyojen* adlı mizah gazetesini çıkarır.[257] Âli Paşa'nın ölümü tarihine kadar (6 Eylül 1871) Nâmık Kemal'in *Diyojen*'e verdiği bazı fıkralardan başka hiçbir yere bir şey yazmadığını bütün kaynaklar söylerler.[258]

Bu susma esnasında Avrupa'dan dönen arkadaşları Reşat ve Nuri Beyler de bulunmak üzere yeni bir ekip kurmuştu. Kemal'in ve arkadaşlarının bu devirdeki hayatları için sadece münasip vakit ve imkân beklemekti denebilir.

Dağınık çalışmalar

Âli Paşa'dan birkaç gün ara ile Şinasi'nin ölümü üzerine (13 Eylül 1871) Mustafa Fâzıl Paşa'nın, *Tasvîr-i Efkâr* matbaasını vereseden satın alarak Ebüzziya'ya hediye etmesi üzerine ikisi de tekrar gazeteciliğe başlamak fırsatını buldular. Ebüzziya, kendisi imtiyaz alamadığı için –bu gençler daima

klasikler tekmil yanında ise Corneille'in *Ajax*'ını [*Agésilas*] umum eserlerine müreccah görmezsen o zaman söyle" (*Mecmua-i Ebüzziya*, II, cüz 13).

"Dumas Père, zamanında en meşhur olmuş ve hattâ muâsırlarının cümlesine tercih olunmuştur. Bu derece mazhar-ı kabul olmasına sebep de yazdığı şeylerin hem tatlı hem parlak olmasıyla beraber, milletin çocuklarına varıncaya kadar hem mânâsını, hem zevkini anlayacak bir yolda bulunmasıdır. Mamafih fikr-i hikmet ve hakikat-i edeb nazarınca öyle Hugo, Alfred de Musset'ye takaddüm değil tesâvi kabiliyetini bile haiz değildir" (Fevziye Abdullah Tansel, [*Hususi*] *Mektuplarına Göre Nâmık Kemal ve Abdülhak Hâmid*, Ankara 1949, s. 24).

"En güzel eseri romanlarından *Monte-Cristo* ile *Les Trois Mousquetaires*, tiyatrolarından *Antoni* [*Antony*] ile *La Reine Margot*'dur. Mütalâa edersen anlarsın. Dumas Fils ekseri âsârını Fransa'ya müteallik müşahede ile yazar. Binaenaleyh neşriyatının lezzetini bulmak bayağı Paris'te bulunmağa ve Fransızların her türlü muamelât-ı siyaset ve marifetine karışmağa tavakkuf eder. Yalnız *La Dame aux Camélias*, insaniyet için yazılmış bir eserdir. Onun mahiyetini o eseri gösterir..." (Hâmid'e Mektupları, I,. s. 28).

257 Kemal meşhur "Nüfus" makalesinde Teodor Kasap'tan şöyle bahseder: "O asırda ne kadar Rum var ise Türkleri mahvetmek, ne kadar Türk var ise Rumlara karşı tahaffuz etmek için silâha sarılmaktan başka hiçbir şey düşünmez iken, bundan otuz beş kırk sene sonra İstanbul'da bir Rum peyda olacak, *Diyojen* nâmıyla mâruf bir gazete çıkaracak, onda Yunanistan'ın gerek kaideye ittiba etmek istesin, gerek faydasını arasın Devlet-i Aliyye'ye iltihaktan başka çaresi olmadığını Fransızca, Türkçe, Rumca ilân eyleyecek, bir Türk gazetecisi de âtîde tasvir ettiği bedâyi-i medeniyyeden (yani Osmanlı vatanının kalkınmasını) birine bürhan suretinde gösterecek denilse kim inanırdı" (Mustafa Nihat Özön, *Nâmık Kemal ve İbret Gazetesi*, İstanbul 1938, s. 67).

258 Âli Paşa, Nâmık Kemal'in memlekete dönmesi için yazı yazmamasını biricik şart olarak koymuştu, bu sükûtun sebebi budur. Ebüzziya'nın verdiği malûmata göre Kemal, dönüşünden sonra Âli Paşa'yı üç defa ziyaret etmiştir. Bunların birincisi 3 Ramazan 1286 gecesidir ki, Kemal gece yarısına kadar Mercan'daki konakta kalmıştır. Bu mülâkatta Âli Paşa, Nâmık Kemal'e Fransız–Alman harbinin Avrupa'daki akislerini sormuştur. İkinci ziyaret bir ay sonra, bayram haftası içindedir. Bu ziyaretinde Âli Paşa Nâmık Kemal'den Fransa'nın yenilmesinin sebepleri hakkında bir lâyiha istemiştir. Kemal, hazırladığı lâyihayı o senenin yazında Âli Paşa'ya bir gece götürmüştür. Bu ziyaretinde Münif Paşa ile "Tıfl-ı Nâim" sahibi Edhem Pertev Paşa konakta imişler. Yemekten sonra da Yusuf Kâmil Paşa gelmiş. Nâmık Kemal'in Âli Paşa'ya verdiği bu lâyihada bilhassa hürriyet kelimesinin üzerinde ısrarla durmuştu (Ebüzziya, "Yeni Osmanlılar Tarihi", *Yeni Tasvîr-i Efkâr*, 2-10 Mart 1919 tarihli nüshalar; ondan naklen Mithat Cemal Kuntay, *Nâmık Kemal*, II, s. 99-100).

dikkat altında idiler ve hükûmet Kararnâme-i Âli'nin verdiği ferahlığı kaybetmek istemiyordu- az müşterili bir mecmua hâlinde çıkan *Hadîka*'yı iltizam usulü ile tutarak gündelik gazete yaptı. Sonra da *Sirâc* adlı, imtiyazı kendine ait bir gazete kurdu. Ayrıca daha 1872 yazından itibaren kitap neşrine başladı. 1872-1873 seneleri, evvelce yazılmış *Devr-i İstilâ* risalesi ile *Fâtih Sultan Mehmed*'in, *Yavuz Sultan Selim*'in, *Salâhaddin-i Eyyûbî*'nin *Evrâk-ı Perîşan* adı altında cüz cüz basıldığı devirdir.

Fakat Ebüzziya, Nâmık Kemal'i istediği gibi gazetesinin çatısı altına yerleştiremedi. Gazetelerin sık sık tatile uğradığı bu devirde tek gazete ile kalmak, hareketi yarıda bırakmak demekti. Zaten *İbret*, *Hadîka*'dan birkaç ay evvel çıkmıştı (13 Haziran1872).

Nâmık Kemal bu 1872-1873 senelerinde kudretlerinin bütün ölçüsünü verdi. İcabında iki üç gazeteye birden en pervasız bir dille makale yazacak, tenkit edecek, tekliflerde bulunacak, millî hayatın her köşesini, devrinin en uyanık adamı ve uyananlar içinde en tesir edici şekilde konuşanı sıfatıyla teker teker adesesine alacaktır.

Yukarıda söylediğimiz gibi, böyle bir hareketi uyandırmak ve beslemek için lâzım gelen vasıfların çoğuna sahipti. Etrafını kendisine bağlayan sârî bir şahsiyeti vardı. Daha çocuk denecek yaşta kalemlerde çalışması ona hem istediği zaman yazı yazmayı, hem de önündeki mesele üzerinde az çok metotlu şekilde düşünmeyi, onu kendi imkânlarına göre her cephesinden mütalâa etmeyi öğretmişti. Cemiyetimizin ihtiyaçları üzerinde durmuş düşünmüştü. Bütün taşkın görünüşlerine, saflıklarına rağmen kendisine has vuzuhlu bir görüşü vardı. Ayrıca okuyucu karşısına çok nazik ve terbiyeli çıkmasını biliyordu.

İbret *gazetesi ve siyasî mücadele*

Nâmık Kemal'in üvey dayısı olan ve hayatına çok yakından giren Mahir Bey müdür, Nâmık Kemal başmuharrir, Reşad Bey başmuharrir muavinidir. Gazetenin programını tespit eden ilk numarasından itibaren birkaç nüsha fasıla ile çıkan yazıyı aşağıya alıyoruz:

"Zaten kitabet mesleğinden yetişmiş olduğumuz gibi elimizden geldiği mertebe vatana bir hizmet etmeyi ve taayyüşümüzü dahi bu yolda aramayı arzu eylediğimizden ve matbuâtı memleketimizce bu maksatları istihsal için en büyük vasıta gördüğümüzden bir gazete neşrine karar verdik. Ve yeni bir gazete tesisiyle memleketimizde matbuâtın terakkisine bir hizmet ibrâzına dahi muvaffak olamadığımız için bir müddet-i muayyene zarfında *İbret*'in idare-i tahririyesini deruhte eyledik.

İtikadımızca burada gazetelerin en büyük vazifesi halkımıza kavâid-i siyasiye ve terakkiyat-ı medeniyeye müteallik malûmat vermektir. Binâenaleyh elimizde olan iktidar-i âcizâneyi esasen (bilhassa mânâsına) bu hizmete sarfedeceğiz. Mamafih havâdis i'tâsında dahi kusur etmeyeceğiz.

En mukaddes bildiğimiz bir vazife dahi matbuat nizamnâmesinin müsait olduğu derecede doğru söylemektir."

Muharrir-i evvel	Muharrir	Muharrir	Muharrir	Muharrir
Kemal	Reşad	Nuri	Tevfik	Mahir

İktidara açıktan açığa harp ilân edercesine yazılmış olan bu küçük beyannâmede bir yığın hakikat vardı. Evvelâ bu gençlerin gazetecilik ve edebiyatla geçinmek istedikleri söyleniyor, sonra yeni gazete imtiyazı almanın kendileri için güçlüğünden bahsediliyor, belki de hâlâ hükûmetçe faaliyetlerinin takip edildiğine ima ediliyordu. En sonra da gazetenin asıl programına geçiliyordu. *İbret*, halka "kavâid-i siyâsiye" öğretecek ve medeniyet yolunda rehberlik edecektir; ayrıca daha elverişli bir basın kanunu elde etmek için çalışacaktır.

İbret gazetesi, Mahmud Nedim Paşa'nın ilk sadrazamlık devrinin hakikî çehresini takındığı bir zamanda çıkmaya başlar. Genç Osmanlılar o kadar mücadele ettikleri Âli Paşa'nın nasıl bir muvazene unsuru olduğunu yavaş yavaş öğreneceklerdir. Âli ve Fuad Paşa'lar büyük küçük suiistimallere rağmen, devlet nüfuzunun Bâbıâli'de kalmasında muvaffak olmuşlar, yıpratıcı gayretler sayesinde olsa bile, hükümdarın üzerinde bir nevi velâyet kurabilmişlerdi. Muvazenesiz denecek kadar haris ve her türlü ahlâk kaydından mahrum bir adam olan Mahmud Nedim Paşa ise bütün devlet idaresini saraya devretmiş, üstelik bununla da kalmayarak yerini sağlamlaştırmak ve etrafındakileri tatmin edebilmek için 1839'dan beri kurulan her şeyi altüst etmişti.

Nâmık Kemal *İbret*'teki bir makalesinde bu zamanı, kıyaslarda kendisine has mübalâğa ile "on bir aylık bir idare geçirdik ki Devlet-i Aliyye'nin, Kazak süngüleri Silivri'de, süvari bayrakları Kütahya'da (Mısırlı İbrahim Paşa'nın muntazam süvarisi olacak) göründüğü zamanlar bile o kadar buhran geçirdiği yoktu." diye anlatır.[259]

İşte Kemal, keyfî idarenin gemi bu kadar azıya aldığı bir devirde, sonradan gazetenin 100. nüshası için yazdığı makalede "vicdanlarda dolaşan bir fikr-i cemiyetin âyine-i in'itâfı" olarak anlattığı gazetesini çıkarır.

Güzel olsun diye yazmadığı zaman tatlı bir muharrir olan Nâmık Kemal, aynı yazıda gazetenin vatanı bir "meclis-i ülfet" hâline getirdiğini söyler. Yazık ki bu "meclis-i ülfeti" bozanlar vardı. Ali Efendi'nin çıkardığı *Basîret*, Filip Efendi'nin çıkardığı ve Kemal Paşazâde Said Bey'in yazdığı *Hakayıkü'l-vekayî* gazeteleri *İbret*'ten, *Diyojen*'den, *Hadîka*'dan çok ayrı bir gözle etrafa bırakıyorlar, devletin müşkül vaziyetini hiç göze almadan iktidara dalkavukluk ediyorlar, bilhassa Nâmık Kemal ve arkadaşlarının o kadar şiddetle ihtiraslarını açıkladıkları Mısır valisini –İsmail Paşa– bol para mukabilinde, açıktan açığa tutuyorlardı.

259 Nâmık Kemal *İbret*'in 100. nüshası dolayısıyla yazdığı bir yazıda bu fikri teyit eder (bk. Mustafa Nihat Özön, *Nâmık Kemal ve İbret Gazetesi*, s. 223).

İbret gazetesi Mahmud Nedim Paşa'nın sadaretinin son zamanlarında 19. sayısındaki Kemal'in "Garaz Marazdır" adlı yazısı üzerine dört ay müddetle tatil olundu. Kemal de Gelibolu'ya mutasarrıflıkla uzaklaştırılmak istendi. Bilindiği gibi bu yazı, Bağdat'tan kaldırılan Midhat Paşa'nın aleyhinde ve bilhassa sadrazamın telkiniyle çıkan dedikodulara cevap vermek için yazılmıştı.

Diyojen ise daha evvel bilhassa Mısır meselesine dokunduğu için tatil edilmişti. Hakikat şu ki, bu gençler memleket meselelerinde hiçbir hatayı affetmiyorlardı. Bu esnada Mahmud Nedim Paşa düşüp Midhat Paşa sadrazam oldu; gazete de hükmedilen ceza müddetini doldurmadan Eylül sonunda çıkmak müsaadesini aldı. Fakat "Kemal Bey devlet memuriyetini kabul etmiyor!" dedikodusundan kurtulmak için Gelibolu'ya hemen o günlerde gitmeye mecbur kaldı.

Kemal'in Gelibolu mutasarrıflığı üç ay kadar kısa bir zaman sürmüştür. Bu müddet zarfında sancağın iktisadî vaziyetiyle meşgul olmuş, mektep açmaya çalışmış, belediyeye ait bazı ıslahata teşebbüs etmişti. Kemal iyi memurdu, ömrünün sonuna doğru Adalar'daki mutasarrıflıklarında ne kadar metodik çalıştığını İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın neşrettiği vesikalarda görmek mümkündür. Onun Gelibolu'da yaptıklarını Mustafa Nihat Özön gazetelerdeki kısa bendlerden toplamıştır; fakat azlinin hakikî sebebi pek bilinmemektedir.[260]

İstanbul'dan gitmeden evvel ve bilhassa Mahmud Nedim Paşa'nın düşmesi üzerine *Diyojen* ve *Hadîka*'da yazmaya devam eden Nâmık Kemal'in –*Hadîka*'da ilk numarasından itibaren N.K. imzasıyla– kendi gazetesinde "Gelibolu'dan Başmuharrir" imzalı yazıları çıkıyordu. İstanbul'a dönüşünden sonra tekrar gazetesinin başına geçti ve mücadelesine koyuldu.

Bir taraftan fikirleri aydınlatmak için mühim memleket dâvâlarını anlatan büyük makaleler yazıyor, diğer taraftan da gündelik hadiseler üzerinde düşüncelerini söylüyordu.

Fakat Sultan Aziz'in bu son seneleri büyük bir basın hareketine müsait değildi. En cömert hislerle tahta çıkan Abdülaziz, Âli Paşa'nm baskısından kurtulduktan sonra bütün bir muvazenesizlik içinde, değil bir padişahta herhangi bir fertte ayıplanacak kadar hasis ihtirasların zebunu olmuştu. Hiç işten anlamadığı muhakkak olan annesinin ve menfaatlerinden başka bir şey düşünmeyen saray takımının oyuncağı gibi idi. Âli Paşa'dan kurtulan Mısır valisi İsmail Paşa saray ve devlet ricâlini İstanbul'a döktüğü para ile adeta çürütüyordu. Sadece münevverlere ve matbuata o kadar dost olan ve Avrupa'ya karşı oynadığı yarı hükümdar rolüne set çeken Hariciye nâzırı Halil Şerif Paşa'yı (Mustafa Fâzıl Paşa'nm damadı) azlettirebilmek için Mütercim Rüşdü Paşa'ya 25.000 altın hediye etmeye kalkışmıştı.[261] İstanbul'a geldiği zaman saraya verdiği 30.000 altın sayesinde Dolmabahçe Sara-

260 bk. Mustafa Nihat Özön, *Nâmık Kemal ve İbret Gazetesi*, s. 114-120.

261 bk. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, "Rüşdü Paşa", *Son Sadrazamlar*, C. I, s. 101-148.

yı'na arabasıyla hükümdara mahsus kapıdan girmek hakkını kazanmıştı. Hal'inde kasasında yedi buçuk milyon liralık konsolid* çıktığı söylenen Abdülaziz Han'da müthiş bir para hırsı başlamıştı. Esad Paşa'nın ikinci sadaretinde masrafların ve maaşların azaltılmasına kalkıldığı zaman kendi tahsisatına dokunulması korkusu ile evvelâ Bağdat hattını "kese-i hümâyundan" yaptıracağı haberini yayarak bu tedbiri önlemiş, sonra da Esad Paşa'yı sadaretten azletmişti. Memleket meselelerinde hakikat kendisine anlatılınca fevkalâde meyus oluyor, hastalanıyor, fakat iki gün sonra keyfi istediği şekilde yaşayabilmek için Mahmud Nedim Paşa'yı sadarete getirmeyi düşünüyordu. Bu acayip vezir imparatorluğun habis talihi olmuştu. İstanbul'da Rus politikası onun zamanında devleti pençesine aldı. Rumeli, Rus ajanlarıyla dolu idi. Sırbistan, Karadağ, Bosna ve Hersek hattâ Bulgaristan infilâka hazırdılar. Saray, Mısır meselesini, Avrupa'ya yapılmakta olan borçları ve bu saydığımız işlerin hiçbirini gözden kaçırmayan yeni matbuattan hiç hoşlanmıyordu. Devlet ricâli ise Abdülaziz'i kuşkulandırmadan onun arzularına set çekmek gayretleri içinde matbuatın efkâr-ı umumiyeyi kızıştırmasını hoş görmüyordu.

Vâkıa *İbret*'teki yazılarında bilhassa Nâmık Kemal hükûmetin yolsuz icraatından sık sık Sultan Aziz'e şikâyet ediyor, onun doğru düşüncesine iltica eder görünüyordu. Fakat bu hal, tıpkı Voltaire'in *Le Siècle de Louis XIV* 'u ile XV. Louis'nin karşısına XIV. Louis'yi çıkarması gibi, bu zayıf iradeli hükümdarın karşısına *Evrâk-ı Perîşân* ile iki şanlı dedesini çıkarmasına mâni olmamıştı. Bunlardan biri Belgrad müstesna Sırbistan'ı kesin olarak vatan coğrafyasına katmış, Memleketeyn'i imparatorluğa bağlamış, öbürü ise Mısır'ı fethetmişti. Halbuki Abdülaziz Han elimizdeki Sırbistan kalelerini –vâkıa çok büyük zaruretler karşısında ve dost Avrupa kabinelerinin ısrarlı tavsiyeleri neticesi olarak– Sırplara teslim etmiş, Memleketeyn'in devletle zahirî bir rabıtadan başka bir bağı olmayan bir Romanya olmasına razı olmuştu. Mısır ise yine onun zamanında açıkça elden gidiyordu. Şüphesiz bu bir tefsirdir. Belki de *Evrâk-ı Perîşân*'ın Meclis-i Maarif'e gösterilmeden basıldığı bahanesiyle toplanmasına karar verilmesinin başka sebebi vardır. Muhakkak olan cihet, bütün bu neşriyatın sarayı ve hükûmeti beraberce ürkütmesi, kâh eski matbuat nizamnâmesi ahkâmına göre ve kâh Kararnâme-i Âli'nin ahkâmına göre gazeteleri tatil etmesi ve bazı kitapları toplatmasıdır.[262] Şurası da var ki

* Consolidé (Fr.): Tahvil.

262 *Evrâk-ı Perîşân*'ın, *Reşid Paşa'nın Evrâk-ı Siyasiyesi*, Midhat Efendi'nin *Dağarcık*'ı ve diğer ruhsatsız eserlerin toplatılacağı hakkında ilk rivayeti *Hadîka* yazar. İşin garibi eldeki nizamnâmeye göre ruhsatsız olduğu iddiasıyla bu kitapların toplanması mümkün iken hükûmetin Şûrâ-yı Devlet'e müracaat ederek oradan karar istemesidir. *İbret* 88, 89 ve 100. nüshalarda bu meseleden bahsederek muayyen kanun ister. *Hadîka*, toplatılmak istenen *Evrâk-ı Perîşân*'dan: "*Evrâk-ı Perîşân* gibi tarz-ı ifadesi lisan-ı Osmanî'nin adına burhan olabilecek bir kitap memleketimizde beş yüz yıldan beri vücuda getirilmemiştir" diye bahseder. O zaman Maarif Nâzırı, *Hakayıkü'l-vekayî* başmuharriri Lastik Said Bey'in babası Kemal Paşa olduğuna göre bu ruhsatsız eserlerin toplanmasını ve böylece kitap sansürünün şiddetlenmesini oğlunun telkiniyle yapmış olması ihtimali vardır. Nâmık Kemal, *Vatan yahut Silistre* tiyatrosunu Maarif Cemiyeti'nden [Encümeni] izin almaya mecbur olmamak için *Sirâc* gazetesinin edebî ilâvesi olarak, fakat kitap forması şeklinde alelacele çıkartmıştır.

Abdülaziz idaresinin kararsızlığından rahatsız olmaya başlayan ve günlük emirlerle idare edilmekten bıkan gazeteler[263] adımlarını uyduracakları sarih bir matbuat kanununun tanzim edilmesini istiyorlar ve bunun için mücadele ediyorlardı. Bu mücadelenin yanı başında İstanbul'daki muhalefet matbuatının şiddetini arttıran birçok meseleler daha vardı: Sırpların İzvornik'i istemeleri, Rumeli'de vaziyeti şüpheli bir çiftlik olan Praga* [Parga] işi, "Piyango" ve "Promes"** denen tahviller, istikraz meselesi bunlardandı. Nihayet Kemal'in *İbret*'in 30. nüshasında çıkan "Reji" makalesi yüzünden devlet gazete aleyhine dâvâ bile açmıştı.[264] Fakat asıl hükûmeti kuşkulandıran mesele borç meselesiydi. Yeni matbuat her fırsatta bu vahim meseleye dokunuyor, Türkiye'nin borçsuz yaşayabileceğini söylüyor, servet kaynaklarının işletilmesi fikrinde ısrar ediyordu.

Vatan yahut Silistre *Piyesi*

İşte bütün bu çok mânâlı ve şümullü hareket içinde idi ki *Vatan yahut Silistre* oynandı. Gedikpaşa'da Türkçe temsiller vermeye hazırlanan Güllü Agop Tiyatrosu 1872 senesinde gazetelerde epeyce mesele olmuştu. Kemal ve bazı arkadaşları bu tiyatroda telâffuz ve şive bozukluğundan başka kusur görmüyorlardı. *Diyojen* gazetesi ve Teodor Kasap ise yerli eserlerin vücuda getirilmesini istiyordu. *Diyojen*'e göre ecnebi eser bizim âdet ve örfümüze uygun olamazdı.

263 *Diyojen, Hakayık* gazetesinin jurnali üzerine Kararnâme-i Âli ahkâmınca ilga edilmişti. *Hadîka* ertesi günkü 45. nüshasında *Hakayık* gazetesinin vaziyetinden bahsetti. 46. nüshasında Kararnâme-i Âli'yi aynen neşretti, 47.'de *İbret*'in 96. nüshasında çıkan makale üzerine bir bend yazarak matbuatın muayyen bir rejime tâbi olmasını istedi. *Diyojen*'in kapanmasının asıl sebebi Hıdiv İsmail Paşa'ya karşı başından beri aldığı vaziyet olsa gerektir. Bu gazetelerin hiçbiri (*Diyojen, İbret* ve *Hadîka*) ileriye atılmış adımlardan geriye dönülmesine razı olmuyor, ne dediğimiz gibi eyaletler üzerinde ne de başka meselelerde devletin zaafını affetmiyorlardı. *Diyojen*'in 166. nüshasındaki kapitülasyonlar bendi, ki lâğv için sebep olabilir, çok şayan-ı dikkattir. *İbret* ile *Phare de Bosphore* arasındaki münakaşadan bahsederken: "Mehâkim-i nizâmiye kanununun Âli Paşa'nın vefatına kadar gerek halk nazarında ve gerek âlem-i medeniyete karşı derkâr olan emniyeti iade edilmedikten sonra vereceğimiz cevapların hepsi şairane kalır" der. Bu, açıkça Âli Paşa'nın ölümünden sonra işler bozuldu, demekti.
Diyojen'in tatili üzerine *Hakayık*'la *Hadîka*'nın arasında çıkan münakaşa şöyle bir emirle kapatılır: "Mülga *Diyojen*'in müdericâtı vesilesiyle *Hakayık* ve *Hadîka* gazetelerinde açılan muhâverede hadd-i maruf tecavüz edildiği ve bu yolda hangi taraf ısrar ederse mesul tutulacağı ihtar olunur. Bâbıâli, Hâriciye Nezâreti, Matbuat Kalemi başlığı ve 1 Zilkade 1288 tarihiyle." Bu cins ihtarlar matbuata karşı sert vaziyet almaya bir türlü razı olamayan Sadullah Paşa'nın (o zaman müdürü ve henüz bey) bir tedbiriydi.
Yanya yakınlarında, Mora muhaciri Müslümanlarla Rumların yaşadığı, ancak hangi ülkeye ait olduğu tartışmalı bir kale. Nâmık Kemal'in *İbret*'te "Parga Meselesi" adıyla bir makalesi yayımlanmıştır (nr. 118, (18 Mart 1873).)
Promesse (Fr.): Rumeli Demiryolu tahvillerinin satışını arttırmak için piyasaya sürülen ikramiyeli biletler.

264 Bu dâvâ dolayısıyla ilk defa bizim mahkemelerde avukatlar "esbâb-ı müşeddide"den bahsederler. *İbret* Nâmık Kemal'e kanunda "ağırlaştırıcı sebep olmayacağı" şeklinde bir iddiada bulunur.

Bu münakaşaya "Tiyatro ile Uğraşan Arkadaşlara" adlı makale ile bir nevi arabulucu gibi karışan Nâmık Kemal daha Gelibolu'ya gitmeden evvel *Vatan yahut Silistre*'yi yazmış bulunuyordu. Makalesinde edebiyat nevileri içinde en çok tiyatroyu sevdiğini söylüyordu. Tiyatro etrafındaki bu umumî çalışmanın neticesi olarak Hâriciye Nâzırı Halil Şerif Paşa'nın himayesi altında Güllü Agop Tiyatrosu, Âli Bey'in *Ayyar Hamza*'sı ile *Ecel-i Kaza*'yı beraberce oynayarak yeni programı tatbik etmişti. Ayrıca sadrazamın himayesinde Dârüşşafaka menfaatine olarak *Paris Fukarası* adlı bir piyes oynanmış, 30 Mart'ta *Eyvâh* temsil edilmişti. Nâmık Kemal 31 Mart'ta *İbret* gazetesindeki "Tiyatro" makalesinde hem elde edilen başarıyı övüyor, hem *Silistre*'nin oynanacağını, ayrıca da *Râz-ı Dil* adlı bir piyesi hazırladığını söylüyordu. Burada da yine Abdülaziz devrinin kararsızlığı ile karşılaşırız. Vükelânın bazısının bulunduğu bir gecede oynanan ve alkışlanan Ebüzziya'nın piyesi hükûmet tarafından izinsiz sayıldığı için takip edilmekte idi.

Menfâ ve edebiyat

Vatan yahut Silistre'nin ilk temsilinde (1 Nisan 1873) yapılan büyük tezahürat, halkın muharriri sahneye istemesi, bulamayınca gazete idarehanesine kadar giderek aramaları, neşredilmek üzere bir teşekkürname bırakmaları bu heyecanın Çarşamba ve Perşembe geceleri aynı şekilde tekrarı bütün bu çalışmalara son verdi.

5 Nisan Cumartesi günü *İbret* kapatıldı ve muharrirleri tevkif edilerek 9 Nisan'da İstanbul'dan nefyedildiler. Ebüzziya Tevfik ile Ahmed Midhat Efendi Rodos'a; Nuri Bey, Selim Bey* Akkâ'ya; Nâmık Kemal de Magosa'ya[265] gönderildiler.

Böylece Nâmık Kemal'in hayatı dediğimiz romanın üçüncü devresi kapanıyordu.

Ebüzziya Tevfik, "Yeni Osmanlılar Tarihi"nde gerek kendisi ve gerek arkadaşlarının bu ilk menfâ hayatını yolculuğun başından itibaren teferruatıyla anlatır. Kemal'in çehresini çok başka türlü aydınlatan bu teferruat arasında onun arkadaşlarıyla beraber Sirkeci'ye inerken halkın galeyan ederek kendilerini kurtaracağına hakikaten inanması belki en garibidir. Vapurda ise sık sık yüksek sesle "Marseillaise"i söylermiş. Böylece Paris gurbetinde tohumu atılan hürriyet kahramanı ve mazlumu psikolojisi bu sürgünle kökleşir.

Kemal'in Magosa'daki bu menfâ hayatına dair Ebüzziya'nın "Yeni Os-

* İsmail Hakkı Bey.

265 Bu Kıbrıs ve Magosa'nın Nâmık Kemal'in hayatında ve Yeni Osmanlılar'ın macerasında garip bir rolü vardır. Kemal iki makalesinde hem Akkâ'dan hem de Magosa'dan bahseder: "Çünkü Akkâ ve Magosa kalelerinde insan pek kolaylıkla yaşayamaz" (*Hürriyet*, nr. 41). *İbret*'te çıkan "Nüfus" yazısında ise âdeta başına geleceği duymuş gibi "Kıbrıs gibi, Akkâ gibi menfa-i mücrimîn addolunan yerlerde havayı tesmîm eder birçok esbâbın vücudunu işitiyoruz" der.

manlılar Tarihi"nde, Nuri Bey'in* *Edebiyat Kumkuması*'nda verdikleri malûmatı Mithat Cemal Bey'in neşrettiği mektuplar tamamlamaktadır. Ayrıca kendisi de *Mes Prisons Muâhezenâmesi*'nde adaya çıktıktan sonraki yolculuğu ve Magosa'daki ilk geceyi anlatır. Magosa'da geçirdiği zaman, rutubetli yer, sıtma, göz hastalıkları, öteden beri mevcut içki düşkünlüğünün artmasıyla Kemal'in sıhhatini iyiden iyiye zedelediği muhakkaktır. Bir mektubundan ağzından kan geldiğini dahi öğreniyoruz. Bununla beraber hiç yalnız kalmadığını, çalışmasına mâni olmadıklarını da biliyoruz. Birbiri ardınca gelip giden mutasarrıflarla dost olduğu gibi, adanın memurları ve zabitler içinde de hayranları vardı. Kemal büyük çizgi dışındaki tilmizlerinin bir kısmını bu menfâda tanımıştır.

Ayrıca Şeyh Ahmed Efendi isminde Kuleli Vak'ası'ndan beri Kıbrıs'a sürgün edilmiş bir âlimle tanışır ki, Kemal'in hayatında mühim yeri olan insanlardandır. Filhakika tasavvufî şiirle işe başlayan medeniyetçi ve Osmanlıcı şairin hayatında uzun müddet dinî hislerin fazla bir yer aldığı görülür. *Hürriyet* ve *İbret*'teki mücadeleleri hep imparatorluğun etrafındadır. Şeyh Ahmed Efendi ile temastan sonra yeni bir dindarlık hissi başlar. Bazı mektuplarında âdeta dinî cezbe izleri görülür. Ayrıca o zamana kadar eserinde İttihad-ı İslâm fikrine pek az yer veren muharrirde bundan sonra bu ideoloji ön safta gelecektir. Şurası da var ki Osmanlıcılık Aziz devrinin politikası idi. Abdülhamid devrinde bir taraftan o en büyük hızını alırken diğer taraftan hilâfet politikası devletçe, daha doğrusu padişah tarafından, gizliden gizliye fakat ciddî bir şekilde takip edilir. Biz Nâmık Kemal'in Şeyh Ahmed Efendi ile münasebetini ayrı bir tetkike muhtacız.

İstanbul'la münasebeti ise iki koldan devam ediyordu. Babası ve arkadaşları ile muntazam şekilde muhabere ediyor ve bu sayede pâyitahtta olup bitenleri âdeta günü gününe takip ediyordu. Ayda bir iki defa hususî kurye diyebileceğimiz adamlarla kendisine para ve lüzumu olan eşya geliyordu. Veliaht Murad Efendi, aradaki vasıtaların ufak tefek ihanetlerine rağmen uzun müddet kendisine ve ailesine yardım etmişti. Bu yardım kesilince de Kemal büsbütün parasız kalmamış, İstanbul'da ve Kahire'de gizli gizli basılan kitaplarının parasını almıştı. Karısı tarafından Yusuf İzzeddin Efendi dairesine mensup olan üvey dayısı Mahir Bey bu münasebetleri idare ediyordu. Birbiri ardınca kurulan kabinelerdeki ricâl ise, bazıları kendisine hususî tavsiye mektupları yazacak kadar yakını ve hayranıdırlar. Kemal, *Âkif Bey* ve *Zavallı Çocuk* piyeslerini Magosa'da yazmış, belki *Gülnihal*'i de orada tamamlamıştı. *Celâleddin Hârzemşah*'ın planını da orada hazırlamış olması hattâ bazı yerlerini tamamlamış olması muhtemeldir. *Nevruz [Beyin] Tercüme-i Hâli* ile *İntibah* romanının, *İrfan Paşa'ya Mektup*, *Takib* ve *Tahrîb-i Harâbât*, *Mes Prisons Muâhezenâmesi*** gibi belli başlı tenkit eserlerinin yine bu devrede yazıldığını düşünürsek asıl edebiyat çalışmalarının bu menfâ senelerinde toplandığı anlaşılır. Eserlerinin tam bir bibliyografyasının tespitindeki güçlük biraz da bu eserlerin çoğunun gizli basılmasından ileri gelir. Esad Paşa'nın

* Zeynelâbidin Reşid'in.
** *Mes Prisons Muâhezesi.*

sadaretten azlinden sonra, yerine gelen Şirvanîzâde Rüşdü Paşa'nın, vaktiyle Yeni Osmanlılar Cemiyeti'yle dost geçinen, az çok yumuşak bir insan olması ve bilhassa kabinede Midhat ve Raşid Paşa'lar gibi kendilerine teveccühleri olan iki şahsiyetin bulunması, bir aralık menfîlere af, yahut hiç olmazsa seyahat şartlarının tam bir değişmesi ümidini vermişse de müspet bir netice çıkmamıştır. Halbuki Şirvanîzâde'nin oğlu Hakkı Bey, Kemal'e hakikaten hayrandı. Nitekim yine bu sıralarda onun kütüphanesini satın almıştı. Vaktiyle kumar oyununa iptilâsını, eski imlânın verdiği oyun imkânlarından istifade ederek âdeta adıyla sanıyla ilân ettiği bu acayip yaşayışlı genç adama, bu münasebetle yazdığı teşekkür mektubunda Kemal "bulunduğum yerin rutubet ve bazı hallerinden gönülce fevkalâde muztaribim" diye şikâyet eder ve bir eve çıkmayı istediğini söyler.

Bu sırada Nâmık Kemal'in hayatının mühim hadiselerinden biri de Murad Efendi'nin çok aşikâr mürüvvetsizlikleri hakkında fikirlerini gizlemeyen Ebüzziya ile aralarının açılmasıdır. Yalnız tek taraftan dinlediğimiz bu dargınlığın altında Ebüzziya'nın onun ile veliaht arasındaki münasebet yüzünden başına gelenleri affetmediği hissedildiği gibi, araya bazı para meselelerinin verdiği dargınlığın da girdiği anlaşılıyor. Kemal'in menfâ hayatı otuz sekiz ay sürer. Bu esnada İstanbul'da işler gittikçe kötüleşiyordu. Birbirini takip eden kabine değişmeleri ve küçük büyük menfaat didişmeleri arasında memleketin istikbali gittikçe tehlikeye giriyordu.

Nihayet Esad Paşa'nın ikinci sadaretinde (1875) bu kadar senedir ekilen fenalık tohumları acı meyvelerini verdi. Evvelâ Hersek isyanı başladı. Sonra isyan Bosna'ya geçti. Mahmud Nedim Paşa'nın ikinci sadrazamlığında Bulgaristan halkı ayaklandı. Devlete tâbi iki emaret olan Sırbistan ve Karadağ asilere açıktan açığa yardım ediyordu. Diğer taraftan malî iflas sakınılmaz bir hâle gelmişti. Rus elçisi general İgnatiyef, saray ve Bâbıâli'nin bir nevi müşaviri olmuştu. Onun verdiği nasihatler yüzünden kolaylıkla bertaraf edilecek mahallî hareketler gerek tedbirlerin vaktinde alınmaması ve gerek vaziyete hâkim olabilecek ehliyet sahibi memurların yerlerinden kaldırılması yüzünden hakikî bir felâket şeklini alıyordu. Diğer taraftan ecnebi müdahalesi birkaç yandan devleti sıkıştırmaya başlamıştı. Mahmud Nedim Paşa'nın güya bütçe açığını kapamak için aldığı "devlet borçlarının faizini ödememek" kararı dışarda aleyhimize büyük bir cereyan uyandırdığı gibi İstanbul'da da büyük bir malî buhran doğurdu. Her sınıf halkın elinde bulunan yüz milyondan fazla esham ve demiryolları senetleri birdenbire kıymetlerini kaybettiler; geçinmek için onların getireceği faize güvenenler müşkül vaziyete düştüler. Bunun arkasından Mahmud Nedim Paşa'nın devlet borçlarını, birkaç milyon da fazlasını ilâve etmek şartıyla bir araya toplamak için giriştiği yeni istikraz teşebbüsü efkâr-ı umumiyeyi çıldırttı. Mahmud Nedim Paşa bu istikraz mukavelesini tam imzaladığı esnada meşhur Softa isyanı patladı ve sadrazam yayan olarak Bâbıâli'den kaçmaya mecbur oldu. Yerine gelen Mütercim Rüşdü Paşa kabinesi tarafından Abdülaziz'in hal'i üzerine (30 Mayıs 1876) Kemal ve arkadaşları bildiğimiz gibi İstanbul'a döndüler.

Bu günler İstanbul'un belki en karışık günleriydi. Hal'i takip eden Abdülaziz'in intiharı, Çerkes Hasan Vak'ası gibi hadiseler, yine hemen o günlerde Sırbistan ve Karadağ'la açıktan açığa başlayan muharebe, Murad V'te cülus günü görülen asabiyetin gittikçe artarak bütün arazıyla bir delilik hâline gelmesi, zaten gergin olan efkâr-ı umumiyeyi büsbütün gergin hâle getirmişti. En mühim unsurlarından ikisini (Serasker Avni Paşa ile Hâriciye Nâzırı Raşid Paşa'yı) kaybetmesine rağmen Rüşdü Paşa kabinesi vaziyete hâkim olmaya muvaffak olmuş, Sırbistan meselesi Serdâr-ı Ekrem Abdülkerim Paşa'nın üst üste kazandığı zaferlerle âdeta halledilmiş, Bulgaristan'da isyan hareketleri durmuştu. Memlekette büyük bir vatanperverlik havası esiyordu. Ayrıca gerek Abdülaziz Han'ın saltanatının son senelerindeki durumu, gerek V. Murad'ın sıhhati yüzünden devlet işleriyle şahsen meşgul olmaması halk arasında meşrutiyet fikrini kuvvetlendirmişti. Yazık ki Türkiye kendi meseleleriyle baş başa kalamıyordu. Sırbistan'ın mağlûbiyeti üzerine Rusya açıktan açığa işe karışmış ve gerek onun teşviki ve gerek Bulgaristan'da yapıldığı iddia edilen mezâlim yüzünden Bâbıâli, sonunda İstanbul Konferansı'nın toplanmasını zarurî kılacak müşterek ve ağır şartlı bir ecnebi müdahalesine maruz kalmıştı.

İşte bu vahim şartlar içinde idi ki Türkiye'de Meşrutiyet'in ilânı için hazırlıklar başlamıştı. Daha Tuna valiliğinden itibaren devleti sağlam bir teşkilât kanununa bağlamak isteyen Midhat Paşa bu meşrutiyet fikrinin öncüsü idi. Paşanın doğrudan doğruya hal'e gitmeden Abdülaziz'e müracaat ederek Meşrutiyet'i, olmadığı takdirde onun yerine geçebilecek bir nevi şartnameyi kabul ettirmek istediğini eldeki vesikalar göstermektedir. Cülûs gecesi pek heyecanlı olan V. Murad'ın sarayda kalmalarını emretmesi üzerine orada hazırlanan cülûs hatt-ı hümâyununda Meşrutiyet'ten bahsedilmesini paşa ileriye sürmüşse de, elde bulunan ve kendi hazırladığı lâyihanın bazı maddeleri üzerinde "Hüseyin Avni Paşa ve ana ittibâen Rüşdü Paşa" ile uyuşamadıklarından hatt-ı hümâyuna bu iş için bir şey koymamışlar, sadece doksan bin lira tutarında olan saray tahsisatını altmış bin liraya indirmekle ve Ereğli kömür madenleriyle diğer bazı maden ocaklarının ve "çiftlikât-ı hümâyun" denilen arazinin Maliye hazinesine devir ve terki gibi bazı tedbirlerle kalmışlardı. Mesele ancak Avusturyalıların kapattıkları Klek limanı dolayısıyla toplanan kabine heyetinde ele alınabilmiş ve hazırlanan lâyiha üzerinde konuşulmaya başlanmıştı.[266]

Abdülhamid'in cülûsunda (31 Ağustos 1876) Şûrâ-yı Devlet âzâlığına geçen Nâmık Kemal Kanun-ı Esâsî Encümeni'nde çalışır.

Nâmık Kemal'in bu encümendeki çalışmalarına ait bir vesikanın iki parçasını İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Sadrazamlar* adlı eserinin Midhat Paşa kısmında neşretmiştir.

266 *Midhat Paşa'nın Hâtırâtı*, I, s. 171.

Bunlardan birincisi (bk. s. 313-314) Kanun-ı Esâsî'nin saltanat hukukuna ait olan kısımları üzerindedir ki burada Nâmık Kemal, tek bir nokta müstesna haklıdır. Yanıldığı nokta ise "Vükelâdan her biri dairesine ait umûrdan icrâsı mezuniyeti tahtında olmayanları reis-i vükelâya arzeder" maddesine kabine ve mesul başbakan fikrini ilga edecek şekilde yaptığı itirazdır. Kemal, hakikaten başka memleketlerde böyle olmuyormuş gibi, bu cins meselelerin "padişaha arz" edilmesinin doğru olacağını söyler ki, her bakımdan hatalı ve saltanat hukukunun lüzumundan fazla müdafaasıydı.[267] İkinci parça, sarayca ilâvesinde ısrar edilen ve hükümdara şüpheli gördüğü her vatandaşı memleketten uzaklaştırmak hakkını veren 113. maddeye itirazlarını tespit eden kısımdır. Burada Nâmık Kemal'in, Kanun-ı Esâsî'yi, Tanzimat'ı bile ihlâl eden –fikir kendisinindir– bu madde hakkında âdeta dürüstçe sıraladığı dört itiraz, işi ne kadar ciddîye aldığını gösterir.

Çok muhtemeldir ki Nâmık Kemal bu mütalâanâmeyi sırf bu itirazlarını tasrih etmek için yazmış olsun. Nâmık Kemal'le Ziya Paşa'nın bu maddenin kabulüne sonuna kadar itiraz ettiklerini, hattâ bir gece Midhat Paşa ile münakaşalarının bu yüzden ağır bir kavgaya bile vardığını yine aynı eserden öğreniyoruz.

Kanun-ı Esâsî bir hatt-ı hümâyunla İstanbul Konferansı'nın açılış günü olan 14 Kânun-ı evvel 1876'da, yağmurlu bir günde ilân edildi.

Nâmık Kemal'in hayatının bu dördüncü devresi, bildiğimiz gibi Abdülhamid'in Midhat Paşa'yı, dostlarının bütün itirazlarına rağmen kabulüne safdilce razı olduğu 113. maddeye dayanarak Avrupa'ya uzaklaştırması ile kapanır. Sarayın bütün ısrarlarına rağmen taşrada bir vazife kabul etmeyen Nâmık Kemal de bu sırada yeni bir tahttan indirme teşebbüsü töhmetiyle veya hiç olmazsa ondan ima ile bahsettiği için tevkif edilir ve bilindiği gibi beş buçuk ay hapiste kalır. Ondan daha tedbirli olan Ziya Paşa ise kendisine vezirlik rütbesiyle verilen Suriye valiliğini kabul ederek İstanbul'dan uzaklaşmış bulunuyordu. Midhat Paşa'nın Nâmık Kemal'in taşrada bir memuriyete nakli hususunda kendisine saraydan yapılan son tavsiyeye "Ne yapalım kabul etmiyor, bu işi de artık selefimiz yapsın!" tarzında bir cevap verdiğini *Son Sadrazamlar*'dan öğreniyoruz.[268]

267 Ziya Paşa'nın *Rüyâ*'sında buna benzer bir fikir bulunduğu gibi, Mahmud II'nin, Sadaret mevkiinin adını Başvekillik'e çeviren hatt-ı hümâyunu da aşağı yukarı aynı anlayışla yazılmıştı. Bütün ömrünce meşrutiyet fikrini müdafaa eden Nâmık Kemal'in mesuliyet meselesi üzerinde bu kadar vahim şekilde yanılması –çünkü bu fikir hakikatte padişahı icra kuvvetinin reisi yapmaktı– izahı kolay olmayan garabetlerdendir. Belki de onun ve Ziya Paşa'nın meşrutiyet sistemlerinde "hilâfet ve imâmet" müessesesinin şartları ağır basıyordu. Bir başka izah şekli de gerek Ziya Paşa ve gerek Nâmık Kemal'in bütün devlet nüfuzunun Bâbıâli'de toplanmasını istememeleridir. Filhakika saray da bunu istemiyordu.

268 Ebüzziya'nın verdiği malûmata göre Nâmık Kemal Midhat Paşa ile ilk defa, paşanın Mahmud Nedim Paşa yerine sadarete tayini gecesi görüşmüştür. Midhat Paşa'nın Bağdat'tan İstanbul'a döndüğü günlerde Murad Efendi doktorların tavsiyesi üzerine deniz banyoları yapmak için sık sık İngiliz sefiri Henry Eliot'ın Şemsipaşa'daki yalısına geliyormuş. Nâmık Kemal de orada kendisi ile buluşuyormuş. Bir gün Ebüzziya'ya, Murad Efendi'den Midhat Paşa'ya hitaben Nâmık Kemal'i kabul etmesine dair bir mektup vermiş. Paşa ilk önce Kemal Bey'in ertesi gece ko-

Bu son aylar Midhat Paşa'nın büyük vatanperver ve ihtiyatsız devlet adamı çehresinin bütün vuzuhuyla meydana çıktığı devirdir. Ondan sonra Taif'te boğdurulduğu geceye kadar kendisini tekzip eden tek hareketi görülmeyecek; etrafındaki ihanet ve düşmanlık çemberi daraldıkça ahlâkî salâbeti artacaktır. Nâmık Kemal'in o kadar teganni ettiği hürriyet uğrunda şehitlik ona nasip olmuştur.

Abdülhamid ve Nâmık Kemal

Midhat Paşa'nın nefyi, Ziya Paşa'nın bir memurlukla İstanbul'dan uzaklaştırılması, Nâmık Kemal'in tevkifi hakikatte yeni bir devrin başladığını gösteren hadiselerdi. Abdülaziz devri bütün ideal mücadeleleriyle, tenakuz ve vuzuhsuzluklarıyla, müstereddit ve müteazzım ricâliyle ortadan çekilmişti. Şimdi Türkiye koltuğunda otuz üç sene kapalı duracak Kanun-ı Esâsî'si ile 1877 harbinin kapısından Abdülhamid istibdadına girmeye hazırlanıyordu.

Nâmık Kemal, Subhi Paşa'nın reis olduğu bir mahkemede muhakeme edilmiş ve bir mecliste söylediği haber verilen Arapça "İki defa vâki olan bir şeyin behemehâl bir üçüncüsü de olur" mısraı ile, zannolunduğu gibi Aziz ve Murad'dan sonra Abdülhamid'in de hal edilebileceğine ima etmediğine kanaat getirildiği için –galiba biraz da Subhi Paşa'nın efendice sahâbetiyle– beraat etmiş, fakat İstanbul'da oturması caiz görülmediğinden 5.000 kuruş maaşla Midilli'de ikamete memur edilmişti. Biraz sonra da 7.200 kuruş maaşla oranın mutasarrıfı olmuştur. Bir müddet sonra Rum balıkçıları arasında çıkan bir meseleden dolayı vilâyet merkezi olan Sakız'a çağrılmış ve üç ay on gün sonra, tekrar vazifesine iade edilmiştir. Kemal'e burada iken Abdülhamid'e gönderdiği bir eserden dolayı bâlâ rütbesi verilmiş ve 1882'de ikinci rütbeden Nişan-ı Osmanî ile taltif edilmişti.

1884 Ekiminin 16'sında vazifesi evvelâ Rodos'a, biraz sonra orası vilâ-

nağma gelmesini söylemiş. Fakat veliahtla münasebeti olan bir adamı kabulde mahzur gördüğü için hemen ertesi günü yine Ebüzziya vasıtasıyla Kemal Bey'in gelmemesini rica etmiş. Bunun üzerine Murad Efendi de Midhat Paşa'dan mektubunu geriye istemiş ve hattâ Süleyman Paşa vasıtasıyla aldırmış. Bununla beraber Midhat Paşa kendisine o kadar bağlı olan ve gazetelerinde kozunu müdafaa etmekten çekinmeyen bu gençleri ve bilhassa Nâmık Kemal'i seviyor ve adım adım takip ediyordu. Nitekim sadarete tayini gecesinde onları evine çağırtmış ve hattâ "Sizleri kurtarmak için geldik!" diye iltifat etmiş. Filhakika *İbret* gazetesi muharrirleriyle Ebüzziya'yı, yeni tayin edildikleri memuriyetlere tahtelhıfz göndermek için Zaptiye Nâzırı Palabıyık Mustafa Paşa'ya emir verilmiş bulunuyordu. Yine Ebüzziya bir gün Midhat Paşa'nın kendisine eliyle tashih ettiği *İbret* gazetelerini gösterdiğini söyler.

Bu izahattan anlaşıldığına göre Kemal Midhat Paşa ile sadaretine kadar tanışmadığı gibi, Midhat Paşa da hiçbir suretle Murad V'e mensup değildi. Yine Ebüzziya Midhat Paşa'nın o günlerde kendisine "Ben bunların (hanedan âzâsının) umumuna hilâfgîrim. Böyle olmakla beraber birinden birini tercihe hâcet görmem. Her biri nöbetini savuncaya kadar yerinde otursun. Kemal'e söyle, böyle şeylerle meşgul olacak zamanda değiliz" dediğini yazar ki, oldukça dikkate değer bir şehadettir.

yet merkezi olunca Sakız'a nakledilmiştir. Nâmık Kemal bu adada 1888 senesi Kânun-ı evvelinin 2. günü çifte zatürreeden ölmüştür. Cenazesi, bu hususta ki arzularından bahsederek Ebüzziya'nın saraya yaptığı müracaat üzerine, irade ile, Bolayır'a nakledilmiş ve orada çok sevdiği Rumeli fâtihi Süleyman Paşa'nın yanına gömülmüştür.

Kemal'in bu son senelerinde Ebüzziya'nın vasıtasıyla muhtelif vesilelerle saraya takdim ettiği arîzalarla bazı mektupları İsmail Uzunçarşılı tarafından neşredilmiştir.[269] Eski düşüncelerinden efkâr-ı umumiye karşısında hiçbir surette vazgeçmemekle beraber, sarayla münasebette olduğunu aşikâr surette gösteren bu vesikalar içinde bir de V numaralı vesika vardır.

"Şeref-sünûh eden irâde-i isâbet-ifâde-i cenâb-ı pâdişâhî hükm-i celîline ittibâen Midilli'ye tasavvuru tahkik edilen ihtiyâcât-ı ıslahiyenin zîrde arz ve ta'dâdına ictisâr olunur" başlığını taşıyan bu vesika –Midilli hakkında o zamana kadar misli az görülmüş bir etütle– mahallî ihtiyaçları en basit unsuruna kadar karşılamaya çalışan her türlü ütopiden uzak bir ıslahat projesidir. Sade bu vesika Kemal'in ne kadar dikkatli bir adam olduğunu gösterir. Diğer vesikalar muhtelif zaruretlerle ve bazen de memurluğa tayin filan gibi şeylerden dolayı teşekkürlerle hakkındaki şikâyetleri önlemek için yazılmış arîzalardır.

Son çalışmalar

Girit Müslümanları için Ebüzziya'ya yazdığı mektubu okumak bu hususta çok faydalıdır. O mektupla beraber saraya takdim edilmek üzere gönderilen arîzanın kaybolması o kadar mühim değildir; çünkü "Padişaha seni ben takdim etmiştim; bu mektubumu da padişaha sen takdim et"[270] cümlesi bulunan mektubun kendisi kâfidir. Orada biz yarı menfî Nâmık Kemal'in nasıl bir dikkatle memleket işlerini takip ettiğini görürüz. Fakat Kemal'in resmî memuriyet hayatına ait elimizde bulunan bu cins vesikaların en mühimi şüphesiz, adanın Müslüman halkını korumak için bir nevi cemaat teşkilâtının kurulmasını istemek olan "Vakıflar" yazısıdır. Bunlar bize onun bazı meselelerde nasıl uyanmış olduğunu gösterir.

Ne yazık ki bütün bunların yanı başında, bahsettiğimiz dehâlet mektupları, padişaha on dördüncü asr-ı hicrîye girişi tebrik eden arîzalar da vardır. Bu yıllarda Nâmık Kemal, belki de başka bir şey yapmadığı için kendisini tekrar edebiyata verir. Bu, uzun mektupların, uzaktan hasbihallerin devridir. Siyasî arkadaşlarının her biri bir köşeye dağıldıktan ve mücadele ümitleri iflas ettikten sonra birdenbire ötekilerin, kendisinden gençle-

269 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Nâmık Kemal'in Abdülhamid'e Takdim Ettiği Arîzalarla Ebüzziya Tevfik Bey'e Yolladığı Bazı Mektuplar", *Belleten*, XI, nr. 42, 1947, s. 237-297.

270 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, a. e., *Belleten*, XI, nr. 42, 1947, s. 282. Nâmık Kemal, Ebüzziya'yı Magosa'ya gönderilmelerinden evvel Abdülhamid'le tanıştırmıştı. Bu hususta "Yeni Osmanlılar" tefrikasında çok dikkate değer malûmat vardır.

rin, Recâizâde Ekrem'in, Abdülhak Hâmid'in, Sâmi Paşazâde Sezai'nin adamı olur. Onlar da tıpkı gazetecilikte beraberinde çalışanlar gibi kendisini usta tanıyorlar; adının etrafında toplanıyorlardı. Üstelik halkaları gittikçe genişliyordu. Menemenlizâde Tahir, biraz sonra Mustafa Reşid bu küçük kliğe iltihak ediyordu.

Sulhün avdetinden sonra İstanbul'da geniş bir edebiyat hareketi başlamıştı. Genç Abdülhak Hâmid yaşından, belki daha doğrusu kaygısız ve kabına sığmayan mizacından gelen bir taşkınlıkla dili, şiiri, edebiyatı, telâkkileri altüst ediyor, eskiyi ürkütülmüş arı avuluna* düşmüş bir hayvan gibi çıldırtıyordu. Ekrem onunla beraberdi. Ebüzziya matbaasını ve mecmua çıkarmak, neşriyat yapmak imkânlarını muhafaza etmişti. Ahmed Midhat Efendi kendi edebiyatına daima genişleyen bir okuyucu kitlesinin verdiği şevkle devam ediyordu. Gördüğü tazyike rağmen tiyatro şevki bile sönmemişti. İstanbul'da iki genç adam *Temâşâ* adıyla bir mecmua çıkarıyorlardı. Hulâsa bütün tohumlar yeşermişti. Bu çalışmalar içinde en mühimi Hâmid'inki idi. Ve çok defa hücumlar da onun aleyhine oluyordu.

Nâmık Kemal inzivasının verdiği imkânlara göre bu mücadeleye uzaktan katılıyordu ve Ebüzziya'nın mecmuasında çıkan bir mektupla Hâmid'i, Ekrem'i ve bazen de kendi kurduğu yeni edebiyatı müdafaa ediyordu.

Bu yıllar *Celâl*'in bitirildiği, *Celâl Mukaddimesi*'nin, *Cezmi*'nin yazıldığı yıllardır. Nâmık Kemal bu sonuncusunu 6 Rebiülâhır 1296 [29 Mart 1879] tarihinde Hâmid'e yazdığı bir mektupta çok dikkate değer bir şekilde "Hugo dünyaya gelmese idi ben belki yazı yazmağa muktedir olamazdım. Lâtife ber-taraf ama, elimde yeni bir hikâye var. Bu kuvvette giderse bazı yerler *Les Misérables*'ın eteklerini öpmeğe olsun muktedir olacak gibi görünür" diye bahseder.[271]

Renan Müdafaanâmesi ile yukarlarda o kadar faydalandığımız *Tâlim-i Edebiyat'a Dair Risale* de bu devirdendir.

Bunlardan başka bir de geniş Osmanlı tarihi yazmaya başlar. İlk önce sadece bir askerî tarih yazmak isterken programını değiştirmiş, daha geniş bir çerçeve kurmuştu. Kitabın mukaddimesi çıkar çıkmaz Mâbeyn neşrini menetti. Bu beklenmedik kararın verdiği yeis hayatının son anlarını zehirledi.

Nâmık Kemal 48 yaşında, tam olgunluk devresinde, belki de yeni bir çalışma hamlesine gireceği sırada öldü. Fakat bu erken ölüme ve hele huzur içinde çalışmaya hiç imkân bulamamasına rağmen iki büyük iş yapmıştı. O öldüğü zaman memlekette doğduğu ve yetiştiği senelerde mevcut olmayan iki şey vardı: Bir efkâr-ı umumiye ve bir edebiyat. Bunlardan birincisinde hissesi büyüktür; fakat ikincisi sadece onun himmetiyle olan bir şeydi. O, yaşadığı cemiyete kendi meseleleriyle meşgul olmayı öğretmişti.

* Avul: Barınak, yuva.

271 Fevziye Abdullah Tansel, [*Hususi*] *Mektuplarına Göre Nâmık Kemal ve Abdülhak Hâmid*, Ankara 1949, s. 85.

II
Şiirleri

Nâmık Kemal'in şiire çok erken başladığını ve hattâ Sofya'da iken bir mecmua teşkil edecek kadar şiirleri bulunduğunu yukarıda söylemiştik.

Şinasi'den evvel

Asıl Nâmık Kemal divanı bu mecmuadan sonradır ve büyük kısmıyla 1857-58'den Paris seyahatine kadar olan zaman içinde vücuda getirilmiştir. Eski şiirin havasında olan bu manzumelerin yanı başında Şinasi ile tanıştıktan sonra yazdığı vatanî manzumeler vardır. Yeni şiir şekillerini tecrübe eden manzumeler ile hece veznindeki denemeleri bu divanın bünyesinden kendiliğinden ayrılırlar. Elimizde en iyi matbu nüshası olan ve mevcut yazmalar hakkında lâzım gelen izahatla beraber Kemal'in eserleri arasına karışmış bazı manzumeler hakkında da izahat veren Sadettin Nüzhet Ergun basması[272] bu tasnif üzerine yapılmıştır.

Divan şairi olarak Nâmık Kemal yaşadığı devrin ilham itibarıyla daha ziyade yarı tasavvufî, dil ve örnek itibarıyla eklektik zevkine bağlıdır.

Fakat asıl kanatlarını açtığı tepe, Galib Bey'in yüksek sesli, istiğna ile dolu, devrinden zaman zaman ve çok gizli bir şekilde şikâyet eden, hakikatte ise hayattan muhteşem bir istifaya benzeyen tasavvufî eseridir. Nâmık Kemal divanının asıl örgüsünü bu tasavvufî ilhamın kendisi değilse bile, ki şüphesiz değildir, onun lügati ve üslûbu verir. Hakikatte evvelden hazırlanmış bir malzemenin ustaca kurulmasına *–montage'*ına– benzeyen bu şiirler genç şairin âdeta müstear bir şahsiyetle devrinin modalarını kabul ederek konuşması demekti. Nâmık Kemal bu tarzı hemen hemen ustasına yaklaşacak derecede bir kavrayışla benimser. Denebilir ki teşbihler, istiareler, âyetleri veya büyük dinî ve tasavvufî deyişleri bir palet unsuru gibi kullanan mecazlar, telmihler arasında bu renkli, ahenkli, parıltılı dille, her biri başlı başına bir telkin vasıtası olan kelimelerle, isimlerle sarhoş olur.

Özge mir'ât-ı safâdır cevher-i eşyâ bana

gibi panteist hayallere yahut:

Mestim ol mertebe kim seyr-i kadinle görünür
Mahşer-i fitne tarabhâne-i Cemşîd bana

gibi lirik coşkunluklara sık sık tesadüf edildiği gibi, nadir olarak da:

Bir ser-i maktua benzerdi şafakta mehtâb

272 Sadettin Nüzhet Ergun, *Nâmık Kemal*'in *Şiirleri*, s. 15 vd.

mısraı cinsinden Haşim'i müjdeleyen şahsî denebilecek müşahhas tabiat görüşlerine de rastlanır. Gazellerinin mühim bir kısmının –bilhassa Leskofçalı Galib'i tanıdıktan sonrakilerin– asıl vasfını lisanındaki klasik zevk ve saflık verir. O da ustası gibi halk ifadesinden gelen rediflere ve onların etrafındaki oyunlara hemen hemen şiirini kapamıştır.

Diğer taraftan eskilerde de bazen görüldüğü gibi aynı redifle yazılmış birkaç gazelde, düşüncenin bir çalışmadan öbürüne değişmelerini takip mümkündür. Bu cins şiirlerde bazen bir mısraın başka bir gazelin beytinde aynı ifade kalıbını muhafaza etmek şartıyla geliştiği görülür.

Bülbül-i me'yûs-ı aşkız Tûr gülşendir bize

mısraı bir diğer gazelinde:

Bülbül-i hayret safîr-i nev-bahâr-ı rü'yetiz
Sâye-i nahl-i fürûg-ı Tûr gülşendir bize

şekline girer. Bir düşüncenin ve hayalin birkaç defa böyle ele alınmasına ve onun her defasında içten çoğalmak suretiyle değişmesine Nâmık Kemal'in nesrinde de tesadüf edeceğiz. Bazen de Nef'î ve Râgıb Paşa'dan gelme bir tokluk ve kuvvet fikri bu mısraları canlandırır. Bununla beraber bu mısra zevkinin onun şiirini bir nevi seri hâlinde îmale götürdüğü de vardır. Bir nesir cümlesi gibi sentaks unsurları yerli yerine ve birbirine riyazî şekilde uyan beyitler birbirini takip eder.

Şâh-ı evreng-i cünûnuz ihtişâm-ı aşk ile
Sâye-i zülfün sevâdı mülk-i sevdâdır bize

Vâkıf-ı sırr-ı şuûnâtız lisân-ı hâlden
Ol Süleymânız ki her bir zerre gûyâdır bize

Hakikatte bu şiir, kelime zevkiyle ve ondan gelen incelikleri, tek mısralı bir izafet dizisi ile bir sıfat veya hüküm hâline getiren çalışılmış bünyesiyle insandan ziyade bütün ağırlığıyla kültür ve kullanılan dile dayanan bir devir sonu şiiridir. Ve garip şekilde hakikaten elle yapılmış bir sanat eseri, bir nevi mücevher sanem gibi kulaktan ziyade parıltılarıyla göze hitabeder. O, devrinin rağbette olan şiir tarzını, şüphesiz kendi mizacına uygun olduğu için benimsemiş, onunla konuşmuştu. Filhakika bu tasavvufî lügat ve mazmun, fahriyeye yer veren bütün bir gelenek ona kendisinden bahsetmek imkânlarını en geniş şekilde veriyordu. Hakikatte Nâmık Kemal'de bir nevi *narcisisme** esastır. Kâinatı kendi etrafında toplamaktan daima hoşlanır. Örfî ve Nef'î'den beraberce gelen bir söyleyiş tarzı ona bu imkânı

* Kendini aşırı beğenme.

veriyordu. Tasavvufa kâinatla arasındaki köprüleri atmış bir ruhun ıstırap ve neşvesi ile sürüklenmemişti. Hattâ devrinde henüz devam eden an'ane ile herhangi bir tarikata mensup olduğuna dair en ufak rivayet bile yoktur. Sonraları müspet ve mücadeleci ruhuna daha uygun bir ideale kendisini verince –kendi tabirince kalemini "Hazret-i milletin" emrine hasredince– bu kendi nefsine hayranlık da mahrekini değiştirecek, mutasavvıfâne fahriye, aşk-ı ilâhî şehidi psikolojisi, sırr-ı vahdet sarhoşluğu, bu sefer vatan uğrunda katlanılan fedakârlığa, gurbetin, nefyin, hapsin ezâlarına tahammüldeki zevke yerini bırakacak, şair üst üste kendisiyle ahidler edecek, ölümü küçümseyecek, kefenden, yaradan bahsedecektir. Ve bütün bunların hepsi yine kendisinin, bazen son derece mütevazı Nâmık Kemal'in etrafında olacaktır.

Şinasi'den sonra

Şinasi ile tanıştıktan sonra Nâmık Kemal eski şiiri bırakmaz, belki eski mısra ve manzume ile yeni fikirlerini uzlaştırmaya çalışır. Bu, yeniyi değişen muhtevada aradığı devirdir. Yalnız dil, o da zarurî olarak, yeni düşüncelerin etrafında toplanır. Esasen nesir çalışmaları bu dili kendiliğinden değiştiriyordu. Bu devirdeki nadir gazellerin bir evvelkilerden farkı Sebk-i Hindî hayallerinden ve girift mazmunlardan sıyrılması, kendisinin "sade fikir" dediği doğrudan doğruya ifade ile konuşmasıdır. Filhakika bu devirden sonra onu tasavvuf inceliklerinden kurtulmuş görürüz.

Bu ikinci devreyi "gazelden vatanî şiire" diye adlandırmak en doğrusudur. İlk tohumunu "Yangın" makalesinin Mithat Cemal Kuntay tarafından neşredilen müsveddelerinin başındaki[273] beyitten alan "Hamâset Kasidesi"* ile *Vatan yahut Silistre*'deki marş dahil, bütün o heyecanlı manzumelere başka isim verilemez. Hakikatte bunlar, ne kadar sevdiğini ve bağlı olduğunu Ebüzziya'dan öğrendiğimiz "Marseillaise"in peşinde bir yürüyüşe benzer. Bu vatan ve heyecan manzumelerinde şair, bazen gazel ve kaside,

273 Filhakika Mithat Cemal Kuntay tarafından neşredilen bu müsveddelerle (bk. *Nâmık Kemal*, I, s. 55) biz (vezin farkına rağmen) "Hamâset Kasidesi"nin:

Vücûdun kim hamîr-i mâyesi hâk-i vatandandır

mısraının aşağıdaki birbiri ardınca değiştirilen dört şekline rastlarız:

... *Cismindeki eczâ da senin cüz'-i vatandır*
... *Cismindeki eczâ kişinin cüz'-i vatandır*
... *Zira ki vatan ma'den-i eczâ-yı bedendir*
... *Kim hâk-i vatan ma'den-i eczâ-yı bedendir*

Bu tashihler de gösteriyor ki bu devirde (1865) Nâmık Kemal hakikaten şiir tarzını değiştirmek için elinden gelen gayreti sarfediyordu.
Asıl adı "Besâlet-i Osmâniye ve Hamiyet-i İnsâniye" olan "Hürriyet Kasidesi".

çok defa da eski musammat şekillerini kullanır. 93 Harbi'nin felâketlerinden sonra bu manzumelerin yüksek sesli ve heyecanlı hutbesine Nâmık Kemal'in mizacındaki *santimantalizm*'i meydana koyan bir mersiye edası karışacaktır.

Hece vezni şiirler

Bununla beraber bu ikinci devre hiç de bir bütün değildir. Şiiri bırakmayan fakat eski şekillere ve bilhassa aruza da eskisi gibi inanmayan şair yeni ifade imkânları aramaya başlar. Hece veznini tiyatroda denemeyi Hâmid'e tavsiye ederken o kendi içinde vukua gelen ve şiir dünyasını altüst eden bir değişikliği ifade ediyordu.

Üçüncü devre

Nâmık Kemal'in şiiri Gelibolu seyahatinden sonra bir daha değişir. Filhakika bu seyahatte yazdığı Gelibolu tasviri ve eğer eldeki 1326 tab'ının başında verilen tarih doğruysa, oraya gitmeden yazmış olduğu *Rüyâ*[274] ile muharririmiz yeni bir hayal dünyasına ve yeni bir estetiğe girer. Bilindiği gibi "Gelibolu Mektubu"nda renk ve haricî âlem vardır. *Rüyâ* ise Nâmık Kemal'in bundan sonraki bütün edebiyatını toplayan bir eserdir. Aşağıda bahsedeceğimiz "Rüzgâr" şiiri ile yukarlarda bahsettiğimiz "Gece" kıt'ası bu küçük mensurede hemen hemen bütün unsurlarıyla hazırdır. Fakat *Rüyâ* bununla kalmaz. *İntibah*'taki Çamlıca tasviri, "Vâveylâ"nın, "Hilâl-i Osmânî"nin kadın alegorileri, diğer yazılarındaki tabiat imajları başlangıçlarını hep bu küçük yazıdan alırlar. Hakikatta *Rüyâ* Nâmık Kemal'de Hugo tesirinin başladığı ve muhayyilesinin tabiattan ve eşyadan gelen ihsaslara açıldığı ve kim bilir nasıl bir tesirle Avrupa'da görmüş olduğu resim ve plastik sanat eserlerinin hâtırasının tazelendiği eserdir. Filhakika Nâmık Kemal'in muhayyilesini âdeta zapteden kadın tasvirine biz ilk önce ve iyice okunursa antik bir heykeli hatırlatan bir sarahatle burada rastlarız. "Bir ateşî bulut peyda oldu, ağır ağır açılmağa başladı, arasından putperestler nazarında âlihetü'l-hüsn itibar olunabilecek bir nâzenîn göründü. Gide gide kız doğruldu. İçinde yattığı bulutu diz kapaklarından göbeğinin üstüne kadar vücuduna sarındı, ucunu sağ omuzundan atarak memelerinin uçlarına indirdi. Kendi uzun boylu, tendürüst, merdâne yapılı bir kız idi." Aslından biraz fazla fakat gözümüzün önünde örtünen bu Venüs'e –veya Davit mektebinden herhangi bir resim– biz bundan böyle daima tesadüf edeceğiz. Yukarıya aldığımız satırların biraz aşağısında bu cins alegorik sanatlarda az çok görünen

274 *Rüyâ*, İstanbul 1326. Başında "1289 senesi Saferinin on dördüncü [20 Nisan 1872] gecesi görülmüş bir rüyadır" yazılıdır.

bir sansüalite içinde biz bu güzellik mâbudesinin tıpkı "Vâveylâ"daki vatanı temsil eden kadın gibi dudağını, gerdanını, boynunu tasvir edilmiş görürüz. *İntibah*'ın yalı tasviri, *Cezmi*'deki Perihan tasvirleri hep aynı sınıfa girer.

Fakat *Rüyâ* Nâmık Kemal'in şiir ve hayal dünyasının tetkiki için bize daha birçok ipuçları verir. "Bir rüya gördüm, öyle bir hayâle bin hakikat fedadır" cümlesinin ilk parçası Victor Hugo'nun *La Légende des Siècles*'inin ilk mısraıdır.[275] Ondan evvelki uykusunu anlatan "İki yaşında bir masum validesinin memelerine dayansa" hayali şüphesiz ki Meryem tablolarından gelir. "Güneş henüz ufuktan çıkmağa başladı. Fakat ziyası bizim bildiğimiz gibi değil, mâyi hâline gelmişti" cümlesindeki ışık da şüphesiz resmin ışığıdır. Bu ışık ve renk tasvirindeki "Yarım ay büyüklüğünde inciler delinmiş, içinde nice bin mürg-i bukalemun-renk âşiyan tutmuştu" imajı ve onun devamı hattâ bütün sahife bize yine resmi, hattâ Bosche'un bazı resimlerini hatırlatır. Hulâsa üslûbu bahsinde tekrar döneceğimiz bu küçük eser onun, şiir ve nesir, hayal dünyasının tam değiştiği noktadır.

Yukarıda bahsettiğimiz iki manzumenin Magosa'dan evvel yahut o sıralarda yazıldığını tahmin etmek hiç de yanlış olmaz. Her hâlde bunlardan "Gece" kıt'ası *Rüyâ*'da bütünüyle vardır. Her ikisini karşılaştırmak Nâmık Kemal'in bu yıllardaki şiir çalışmalarını göstermek itibarıyla faydalı olacaktır.

Geceyi görenler zanneder gûyâ
Kara kan dalgalı bir ulu deryâ
Kırları dağları içine almış
Kabarmış kabarmış da dona kalmış

"Güyâ ki pençeleriyle seyf-i ta'addîye sarılan şühedâ-yı hürriyetin her dem cûşân olan taze hûn-ı siyâhı bir deryâ-yı bî-kerân şeklini almış ve emvâc-ı tûfân-hurûşuyla dağları taşları ihâta ederek hevâ-yı zulme karşı kabarmış kabarmış da bağladığı şekl-i hâilde dona kalmış idi" (*Rüyâ*, s. 4-5).

İkinci şiir karışık muhtevasıyla eskiyi çok andırmasına rağmen aynı tesire bağlıdır:

Görülür subh-ı ezelde zerre mihr-i tâbdâr
İbtidâ-yı hilkati andırdı feyz-i nevbahâr
Âlemi tuttu hevâ-yı aşka döndü rûzgâr
Başladı feryâda bin hasretle eşyâ dinleyin!

Eyliyor kudret taalluk fıtratın ahkâmına
Kahr-ı hak bir dîv halk etmiş esâret nâmına
Âlemin çökmüş o sıklet sîne-i ârâmına
Dehşetinden inliyor her zerre hâlâ dinleyin

275 "J'eus un rève les murs des siècles m'apparut!" ("La vision d'où est sorti Ce Livre" manzumesi).

Tasavvuf hâtıraları, bahar neşvesi, rüzgâr uğultusu ve vatanperverliğin yahut hürriyet aşkının birbirine karıştığı bu manzumenin dışardan çok eski görünen yapısında "ibtidâ-yı hilkat, eşyanın hasret ve feryâdı gibi yeni imajlar, subh-ı ezel ve hevâ-yı aşk" gibi öteden beri mevcut eski hayallerle karşılaşırlar.

Bunlardan sarfınazar, birinci kıt'anın dördüncü mısraı bütün kalıbıyla baştan aşağıya yenidir:

Başladı feryâda bin hasretle eşyâ dinleyin!

Her kelimesi yeni olan bu mısra "Les Contemplations" şairini daima hatırlatabilir. İkinci kıt'adaki esirliğin âlemin göğsüne çökmüş bir dev olması ve yine kıt'ayı bitiren:

Dehşetinden inliyor her zerre halâ dinleyin

mısraı da *Tevrat*'a kadar çıkarılabilecek bir hayaldir ve şüphesiz aynı şairle düşüp kalkmaktan gelir. Fakat daha mühimi bu iki kıt'ayı toparlayan "dinleyin!" hitabıdır. Garp şiirine doğrudan doğruya *Kitâb-ı Mukaddes*'ten geçen bu hitaba Türk şiirinde tesadüf edilemez.

Bu devirde Nâmık Kemal'in Mahmud Nedim Paşa aleyhindeki "Bekçi Destanı", diğer destan ve *Gülnihal*'deki hece vezni türkü de vardır. Hecedeki bu tecrübelerini 1294 [1877] tarihli mektubunda Hâmid'e de tavsiye eden Nâmık Kemal bu türkülere öbür tiyatrolarında da devam etmiştir. Mamafih bu hece tecrübelerinin dil itibarıyla sadeliği ve halk şiirine bir örnek gibi bakması bir tarafa bırakılırsa bu çalışmadan yukarıda bahsettiğimiz "Gece" kıt'asından başka mühim bir şey kalmış değildir. Tekrar edelim ki bu kıt'a hece vezniyle yazılmış ilk yeni şiirdir. Aynı vezin kullanırken dilinin kazandığı sadeliğe rağmen bu devirde "Hamâset Kasidesi"nden itibaren Nâmık Kemal'in dili mücerret mefhumlarla Arapça kelimeleri tam lügat mânâsında kullanmak suretiyle ağırlaşır.

İşte hece vezni ile "Gece" kıt'asmdan ve yukarıda bahsettiğimiz "Rüzgâr" manzumesinden epeyce sonra Hâmid'in getirdiği yeni şiir şeklinde manzumeler yazmaya başladığı zaman Nâmık Kemal kendi içinden de bu değişikliğe maruz kalmış ve bu yüzden şiir dili zarurî olarak yerinden oynamış bulunuyordu.

Aslî, yani şahsiyetin bütünlüğünü veren hayallerde az çok aynı kalmak şartıyla "Hilâl-i Osmânî"de, "Vâveylâ"da ve tarihi bilinmemekle beraber bu devrin (1294 senesinin) olması lâzım gelen:

Ruhsârı siyeh-nikaba girse
Mehtâb da bir sehâba girse

diye başlayan manzumede kullandığı dil gazellerinin olduğu kadar vatanî neşîdelerinin dilinden de ayrıdır. Bu manzumelerin ilk ikisinde bütün manzara, iç görü (*vision* mânâsına alıyorum) ve dram hep aynı kadının, *Rüyâ*'daki hürriyetin başı etrafında toplanır. O, "Vâveylâ'da vatan, "Hilâl-i Osmânî"de yine vatan ve güzellik ilâhesidir. Üçüncü manzumede müphem şekilde mahzun, örtüler içinde sevgili olur. Bu devir eserlerinde dikkat edilecek noktalardan biri de "tecessüm" kelimesinin şiire girmesidir. Hattâ "Hilâl-i Osmânî" onunla başlar.

Hüsn-i ezelî tecessüm etmiş

Belli ki Nâmık Kemal'in sanatı müşahhasa doğru gidiyordu.

"Vâveylâ"da birkaç güzel mısra ve beyit vardır. Üçüncü bendin başlangıcı olan dört mısra bütün teatral jestine rağmen sonunda bir büyüklük kazanır:

Git vatan Kâbe'de siyâha bürün
Bir kolun Ravza-i Nebî'ye uzat,
Birini Kerbelâ'da Meşhed'e at,
Kâinata o hey'etinle görün!

Son kıt'anın ilk dört mısraı ise Hüseyn ve Huneyn kafiyelerinin sözün akışına getirdikleri dönüşle güzelleşir.

De ki yâ Rab bu Hüseyn'indir,
Bu mübârek habîb-i zîşânın;
Bu kefensiz yatan şehîdânın
Kimi Bedr'in, kimi Huneyn'indir.

Fakat bunların haricinde kalan kısmı mücerredin mektebinde, onun nizamıyla yetişmiş şairin, müşahhas olmasını istediği bir hayali geliştirmekteki aczini gösterir. Gerek "Vatan-ı Osmânî'nin (buna "Hilâl-i Osmânî" de denir), gerek "Vâveylâ"nın en büyük kusuru o mersiye havası, kefen ve mezar kelimelerinin bir melodram *accessoire'ı** gibi ortaya çıkmasındadır. Bu telâş, bu ağlamaklı eda hakikaten dasitanî bir ruh taşıması lâzım gelen şiirde tahmin edilebileceğinden fazla yersizdir. Bütün bu hissîliğe diğer vatanî şiirlerin çoğunda da tesadüf edilir.

Fakat Nâmık Kemal'in zaafı sadece bu hissîlik ve zevk kararsızlığı değildir.

Nâmık Kemal hiçbir zaman bu yeni şekli tam olarak benimseyemeyecektir. Bu itibarla saydığımız eserlerin dışında bu tecrübenin sadece üçüncü bir defa olarak onun şiir dilini yerinden oynatmakla kaldığını söyleyelim.

* Sahneyi tamamlayıcı parça.

Bu hususta en güzel misal olarak yine bu 1294 [1877] senesinde Midilli'den Hâmid'e yazdığı mektupta bahsettiği şiiri gösterebiliriz. İçinde:

Doldur kadehe şarâb-ı nâbı
Mezc eyle şafakla mâhtâbı

gibi güzel bir beyit de bulunan bu şiirin dilinin çözüklüğü hakikaten dikkate değer.

Zaten bu 1294 yılından sonra onun şiirle düşüp kalkması yavaşlar. Bu belki de devrinde hakikî yeniliği Hâmid'in yaptığını hissetmesindendir. Belki de bütün imkânlarına geniş surette sahip olduğu eski sanatın yanında bu yeni şiirlerini köksüz ve sadece irade zoruyla yapılmış addediyordu. Bu iki mühim sebebin yanı başında nesirle ve tarihle meşgul olması, Adalar'daki yalnızlığında kendine mahsus bir şiir havasını yaratamaması ve bilhassa eski şiirin estetiğiyle yoğrulmuş ilhamının yeni şiirin icabettirdiği geliştirmeyi bulamaması da düşünülebilir. Gazel ve kaside müstakil beyitleriyle biraz da *discontuite*'nin* şiiriydi. Filhakika bu devirde bitirdiği gazeller ve meşhur murabba ötekilerden üstündür.

Nâmık Kemal'in bu son on senenin içinde yazdığı şiirler, yukarıda bahsettiğimiz eski tarz eserlerden maada, "Sultan Selim Kasidesi" ile "Midhat Paşa Mersiyesi"nin elde bulunan parçası, *Cezmi*'nin terkîb-i bendiyle Cezmi dilinden söylenmiş mersiyedir. Bunların dışında bazı tesadüf beyitleri ve kıt'aları, oyunlar vardır ki içlerinde kendi üslûbunu en iyi verenlerden biri de şüphesiz Ziya Paşa ile beraber olan resimlerinin altına yazdığıdır.

İtiraf etmeli ki bu eserlerde Nâmık Kemal hiç de eskiler kadar parlak değildir. "Selîm-i Evvel Kasidesi", sonuna gelen fotoğraf, resim hayalleri ile, kafiyenin bütün telkinlerini âdeta reddeden zayıf ve kıvamını bulamamış beyitleri ile, yorgun, baştan mağlûbiyeti kabul etmiş bir eserdir.

"Midhat Paşa Mersiyesi"nin elde bulunan kısmı da aynı zaaf içindedir. *Cezmi*'deki terkîb-i bend (mersiye de onun devamıdır) Nâmık Kemal'in "irade ve terakkî" kelimeleriyle hulâsa edebileceğimiz olgun insan anlayışını vermesi itibarıyla mühimdir. Bu kitaptaki iki şiirin Midhat Paşa için düşünülerek yazılmış olduğu zannedilebilir.

Görülüyor ki Nâmık Kemal'in şiirleri hiç de şimdiye kadar sanıldığı gibi bir bütün değildir. Bilâkis işe nereden başlayacağını pek bilmeyen –çünkü hakikî yenilik adamı sıfatıyla doğrudan doğruya dilden başlaması lâzımdı– bir buhranın, bir yığın yenilik iştiyakının parçaladığı bir eserdir. Ancak Nâmık Kemal'in lejander** şahsiyeti bu eseri bir bütün olarak gösterebilir. Bununla beraber yukarıda söylediğimiz gibi bu eser iç örgüsü ile de garip şekilde bütündür. Filhakika daha ziyade kültüre dayanması, hattâ Profesör Bachelard'ın kültür kompleksi dediği şeyin bulunmasına rağmen,

* Discontinuité (Fr.): Ara kesikliği; kapalılık.
** Légendaire (Fr.): Efsanevî, dâsitânî.

Nâmık Kemal'in şiirlerinde ilk devrelerden itibaren hayallerin güneş ve aydınlıkla su ve denizde, yani akan, kaybolan, aydınlatan ve içinden aydınlanan şeylerin etrafında toplandığını görürüz.

Görülüyor ki Nâmık Kemal'in şiiri bütün şahsiyetiyle beraber durmadan değişmiştir. Hattâ bu değişmede bir nevi bölünme dahi vardır. Onun eseri bize tabiî şartlar içinde gelmiş bir eser değildir. Bu itibarla onu tetkik ederken bir sanat eserinden ziyade içtimaî ve psikolojik bir vâkıanın karşısında bulunduğumuzu unutmamalıdır. Hakikatte onun şiiri de bütün eseri ve şahsiyeti gibi iradesinin mahsulüdür.

Asıl Nâmık Kemal Nef'î'nin şiirlerindeki yüksek perdeli eda ile bize hürriyetten, vatandan bahseden Nâmık Kemal'dir. Yahya Kemal'in dediği gibi hayatının bir devrinde çok erkek ve diri bir sesle konuştu ve bizi şark şiirinin kadınlaşmış edasından kurtardı. "Hamâset Kasidesi", "Lâzımsa", "Rağmına" gazelleri ve bilhassa her zaman için güzel olan:

Bâis-i şekvâ bize hüzn-i umûmîdir Kemâl
Kendi derdi gönlümün billâh gelmez yâdına

beytiyle biten gazeli birkaç nesle birden tercüman olmuş eserler olarak kaydedelim.

Ölürsem görmeden millette ümmîd ettiğim feyzi
Yazılsın seng-i kabrimde vatan mahzûn ben mahzûn!

diyerek daha mesut gelecekler için milleti nâmına sabırsızlanan ve kahramanı Âdil Giray için mersiyesinde:

İnsan idi fıtratın kemâhî

diyecek kadar insanı ve insanlığı büyük gören şairi asıl muhayyilelerde uyandırdığı bu ateşle mütalâa etmelidir.

III
Tiyatroları

Nâmık Kemal bir yazısında edebiyat nevileri içinde en ziyade tiyatroyu sevdiğini söyler ve tiyatroyu her şeyden evvel faydalı bir eğlence olarak tarif eder. Orada evvelâ insan ruhunun tahlilini, sonra hayatın bir benzerini görürüz. Bu ilk makalelerin dikkat edilecek bir noktası da tiyatrodan bahsederken onu sahne üzerinde seyredilebilen her nevi oyunla karıştırmasıdır.

Bu eğlence fikrine rağmen Nâmık Kemal'in tiyatrosu bir dâvâ tiyatrosudur. O bu eserlerde vatanperverlik, İslâm ittihadı, insan hakları gibi inan-

dığı belli başlı şeylerle cemiyetimizin kalkınması için lüzumlu gördüğü fikirlerini veya geleneklere karşı tenkitlerini tek bir nutkun birkaç ağıza taksimi denebilecek tarzda söyler.

Bu itibarla piyeslerin şahıslarını Kemal'in fikirlerine ve onların antitezlerine indirmek mümkündür. Buna rağmen bu piyesler dış manzarasıyla epeyce değişiklik gösterirler. Hemen hemen hiçbiri öbürünün mevzunu tekrarlamadığı gibi bir kısmı da ancak dolayısıyla ideolojiktir. *Vatan yahut Silistre,* muhasara altında bulunan bir kalenin –tıpkı Kanije kalesi gibi[276]– fedakârlıklarla kurtuluşudur. *Zavallı Çocuk* ferdî saadet meselesini mevzubahis eden bir eserdir. *Gülnihal* XVIII. asır sonu veya XIX. asır başında yarı feodal bir Rumeli şehrinde geçen zulme karşı bir isyan vak'asıdır. *Âkif Bey* ise sadece bir karakterin etrafında döner, öyle ki piyesin Nâmık Kemal'in vatan ve millet sevgisini aksettiren kısımları vak'aya eklenmiş hissini bırakır. *Celâl,* vazife uğrunda mücadelenin kasidesi olmak üzere yazılmıştır. Ne zaman yazıldığını bilmediğimiz *Kara Belâ* ise bir ihtiras dramıdır. Gizli veya açıkça telkin ettiği fikirlerin daima ağır basmasına rağmen Nâmık Kemal bu piyeslerde aşka ve ihtirasa çok geniş bir yer ayırmış, onu türlü görünüşlerinde vermeye çalışmıştır.

Nâmık Kemal'in "İnsan niçin sever? Ve nasıl sever?" sualleri etrafında toplanan "Muhabbet" adlı bir nevi deneme mahiyetli makalesi vardır. Hayatına ait bazı gizli ve açık itirafların da bulunduğu bu makale onun ihtiraslarımız üzerinde düşünmek istediğini gösterir.

Tiyatro için düşüncelerini anlattığı *Celâl Mukaddimesi*'nde ise Celâl'in tarihçe malûm hayatına sırf aşka dair her türlü "hissiyât-ı fecîayı tasvir" edebilmek için tasarruf ettiğini söyler.

Nâmık Kemal'in tiyatroda sevdiği şairler Shakespeare, Hugo ve Corneille'dir. Fakat birincisine daha ziyade Hugo vasıtasıyla gittiği ve hele onun *William Shakespeare* adlı eserini okuduğu muhakkaktır. Nâmık Kemal Fransız klasiklerini, yukarıya parçalarını aldığımız mektubunda aralarında mukayeseler yapacak derecede tanımakla beraber romantik dramı tercih ediyordu. Bu itibarla zaman, mekân ve mevzu vahdetlerinin ve klasik tiyatronun örgüsünde esas olan ifade seçkinliğinin aleyhinde idi. Fakat hiçbir zaman Shakespeare tiyatrosunun sahne şeklini de kabul etmemiştir. O Fransız dramının romantiklerde beş, daha yenilerinde beşle üç perde arasında değişen bölünüşünü, yani aksiyonun muayyen zaman ve yerlere bağlanmasını benimsemiştir ki modern tiyatronun umumiyetle kullandığı teknik de budur.

Nâmık Kemal'de bir tiyatro muharririnden istenen bütün meziyetleri aramak beyhudedir. Hattâ bu piyeslerin asıl bünyesinde değil, onların kuruluşunda, mevzuu icat ve tasarrufta dahi sonsuz acemilikleri bulunduğu inkâr edilemez.

Yukarıda Nâmık Kemal'de muhayyile noksanından bahsettik. Tıpkı santimantal tarafı gibi bunu da bilhassa tiyatrolarında daha bariz bir şekil-

276 *Kanije*'de Kemal bu mukayeseyi kendisi yapar.

de görürüz. Bu muhayyile noksanı onun trajik vaziyetleri bulup piyesini onların üzerine kurmaktan menettiği gibi, bir atmosfer yaratmaktan, sahne teferruatına kadar eseri besleyecek yardımcı unsurlardan da mahrum eder. Her iki mânâsında –yani iç ve dış– harekete karşı yabancıdır. Bir kelime ile söylenmek istenirse kahramanları muharrir istediği için konuşur, düşünür ve hareket ederler.

Bu piyesler ve kahramanları âdeta muharririn iyi niyetlerinin kendilerine yüklediği ağırlıklar altında kımıldamak kabiliyetini kaybederler. Nâmık Kemal'in makalelerinde hattâ şiirlerinde bile o kadar göze çarpan *oratoire** üslûp onlara sahnede hakikî gelişmeyi, kendi kendileri olmayı meneder. Tekrar, psikolojik gelişmeyi ve canlılığı imkânsızlaştırır. Onun kahramanları konuşurken ölürler.

Jouvet "Tiyatro dildir" derken bu sanatın insanın kendisi olduğunu, daha doğrusu insanı nerede aramak lâzım geldiğini söylüyordu. İşte Nâmık Kemal'in tiyatrosu bu dilin, dil zevkinin ve dil ayarının yokluğu ile işe başlar.

Bununla beraber bu piyesler, hiç olmazsa bazıları oldukça sağlam bir aksiyon çatısıyla kurulmuşlardır. Ne *Âkif Bey*, ne de *Gülnihal*'in aksiyonlarına ve kahramanlarının tasarlanış tarzına fazla bir şey söylenemez. *Celâl*, tarihî kadroya hiç de fena yerleştirilmiş değildir. Hattâ *Vatan yahut Silistre*'nin tertibi bile fazla tenkit edilemez.

Vatan yahut Silistre

Nâmık Kemal'in hayatta iken oynanan tek piyesi budur. Bu eserin Kemal'in hayatında ne kadar mühim bir rol oynadığını gördük. Onun İstanbul'da küçük bir zümre arasında olsa bile uyandırdığı heyecan, sade şaire otuz sekiz aylık bir mahpusluk hayatına malolmamış, Abdülaziz devrinin matbuat ve yenilik karşısındaki uzun tereddüdüne son vermesine de sebep olmuştur. Ayrıca yeni kıpırdamaya başlayan tiyatro hareketlerini de çok sârî şahsiyetiyle belâgatin hakikatte daima ve her sanatta çorak olan vadisine sokmuştur. Adından da anlaşıldığı gibi piyes vatan sevgisi üzerine yazılmış bir eserdir. Muharrir vak'anın 1828 harbinde geçtiğini, fakat kendisinin –belki de muntazam ordu rütbesine muhtaç olan Sıtkı Bey'in macerasını koyabilmek için– Kırım muharebesine naklettiğini söyler.

Rumeli şehirlerinden birinde sütninesiyle beraber oturan Zekiye isminde genç bir kıza orduya gönüllü olarak iltihak edecek olan İslâm Bey âşık olur. Zekiye vaktiyle haksız yere rütbesi alman ve bu yüzden ailesini bırakıp kaçan Sıtkı Bey adında bir subayın kızıdır. Annesi bu felâkete dayanamayarak ölmüş, biraz sonra da erkek kardeşi Sadık'ı kaybetmiştir. –İkisi de bittabi veremden ölürler. Devrin edebiyatı başka hastalık bilmez gibidir. İntihar ise piyeslerin sonuna mahsustur.– İslâm Bey sefere çıkmadan evvel

* Hitabete özgü.

sevgilisini görmek ister ve genç kızın odasının penceresinden girerek –bu lâubâli harekete Mizancı Murad Bey yazdığı bir tenkit makalesinde âdâb-ı İslâmiyeye riayet eylemediği için fena halde kızar! Murad Bey acelesinden *Romeo ve Jüliet*'in balkon sahnesini unutmuştu. Hakikatte âdâb-ı İslâmiye müsaade etseydi Nâmık Kemal kahramanlarını balkondan konuştururdu– ona hem aşkını söyler, hem de veda eder. İslâm Bey'i bir görüşte sevmiş olan Zekiye bir erkek elbisesi giyerek arkasından gider.

İkinci perde, muhasara altındaki Silistre'nin bir tabyasında geçer. İslâm Bey'in yaralandığı bu muharebede biz piyesin öbür şahıslarını, Sıtkı Bey'i, Rüstem Bey'i, Abdullah Çavuş'u tanırız. Bu perdenin dördüncü meclisinde Sıtkı Bey ile Rüstem Bey arasındaki konuşmalarda birincisinin asıl macerasını dinleriz. Sıtkı Bey'in asıl adı Ahmed'dir. Ali Bey isminde yine yüzbaşı olan bir arkadaşı vardır. Ali Bey aralarında bir namus meselesi için geçen kavgada kumandanını öldürür ve Divan-ı Harpçe idama mahkûm edilir. Ahmed Bey'e arkadaşını bölüğü ile kurşuna dizmek vazifesini verirler. Ahmed Bey bunu kabul etmediği için yine Divan-ı Harp kararıyla rütbesi alınır, o da utancından çoluk çocuğunu bırakarak kaçar. Bu sahnede çoluk çocuğunu terkederek giden Ahmed Bey'in psikolojisini anlatan parça bilhassa devri için mühim bir şeydir. Fakat vak'anın kendisi zayıftır. Daha usta bir muharrir, Ahmed Bey'e verilen emri yaptırır, sonra ordudan ayırırdı. Bu tabiî daha askerce olurdu. Vigny'nin "Mühürlü Mektup" hikâyesinde olduğu gibi.

Ahmed Bey de bu çifte felâketle Allah'ın adaletine itimat kalmamış, insanı zelil görmeye başlamış, hayata düşman olmuştur. Fakat askerliği sever. Onun için başka ad altında nefer olarak orduya girer. Ve büyük gayretlerle rütbesine kadar yükselir. O zaman Manastır'a mektup yazarak karısının haberini sorar. İlk önce onun, sonra da oğlunun öldüğünü haber alır.

Üçüncü perdenin ilk meclislerinde yaralı olan İslâm Bey erkek kıyafetindeki Zekiye'nin sevgilisi olduğunu öğrenir. Sonra Sıtkı Bey ve kaledeki kumandanlar toplanır. İslâm Bey, teslim taraftarı olan bir kaymakamla şiddetli bir münakaşadan sonra Sıtkı Bey'den cephaneyi ateşlemek üzere düşman ordusuna –Abdullah Çavuş'la beraber– girmek emrini alır. Zekiye de beraber gidecektir. Dördüncü ve beşince perdeler teşebbüsün muvaffakiyetiyle kalenin kurtulması ve Sıtkı Bey'in –yani eski yüzbaşı Ahmed Bey'in– Zekiye'nin kendi kızı olduğunu anlaması perdesidir. Böylece aşk, babalık ve evlât muhabbeti, dostluk, hulâsa en temiz, en yüksek taraflarıyla bütün hayat vatan çerçevesi içine girer.

Sıtkı Bey'in macerası XIX. asrın ortalarına doğru Fransız ve diğer Avrupa roman ve tiyatrolarında sık sık geçen "Legion Etrangère" hikâyelerine çok benzer. Bununla beraber Abdülaziz devrinde rütbesi alınarak neferliğe indirilen, nefyedilen çok büyük rütbeli askerler de vardı. Hüseyin Avni Paşa, meşhur Zaptiye Müşîri Hüsnü Paşa bunlardandır.

Vak'a nereden mülhem olursa olsun bu macera, sahibine bir parça karakter, yaşanmış bir hayat izi vermektedir.

İslâm Bey, hayattan ziyade bir ahlâk veya daha ağırı nasihat veya propaganda kitabından alınmış hissini verir. İslâm Bey konuşma tarzı ile her harp ve tehlike ânında tabiî olan bir işi gayritabiî hâle koyar.

Erkeğini birkaç defa ölüme kadar takip eden Zekiye bu itibarla İslâm Bey'e çok benzer. Yalnız onda buradaki fedakâr ve kahraman kadın tipini biz ikinci perdeden itibaren görürüz. Birinci perde ilk defa seven ve sevildiğini anlayan genç kızın kararsız duyguları içindedir. Yine bu perdedeki intihar tecrübeleri, ölüm ve hayat düşünceleri insana behemehâl *Romeo Jüliet*'in bazı sahnelerine uzaktan benzeyen bir şey vücuda getirmek arzusuyla yazılmış hissini verir.

Bu perdenin asıl ağır ve ve lüzumsuz kısmı ikinci meclistedir. İslâm Bey'in doğrudan doğruya bir türlü konuşamaması, gideceği yeri söylemeden şişkin kelimelerle daima gitmekten bahsetmesi, nihayet muharebeye gideceğini anlatmak için şehrin mezarlığında ecdadından hiçbirinin kabrine tesadüf edip etmediğini sorması, İslâm Bey'in kim olduğunu dahi tanımıyan Zekiye'nin sanki bütün mezar taşlarını behemehâl gözden geçirmiş olması lâzım gelir gibi, sahne konuşmasını daha tanımayan bir tecrübe karşısında bulunduğumuzu gösterir. Bu ezberden sayılan mezar taşlarının *Hernani*'deki ecdat portreleri sahnesinden geldiği aşikârdır. Yalnız Hugo'nun trajedisinde ihtiyar koca hakikaten göz önünde bulunan şeyleri sayar. Yine bu perdenin sokakta ve evin önünde geçen sahnesi sevgilisine henüz veda eden İslâm Bey'in gönüllülere verdiği uzun nutku ile ahit ve dönmemek yeminleriyle, –ki harbe gitmekten ziyade bir isyan hazırlanıyor hissini verir– o mânâsız *besa*'larla* bizi tiyatrodan ziyade acemi bir hitabet karşısında bırakır. Fakat haksızlık yapmayalım! Piyesin etrafındaki halk heyecanı da onun devrinin ne kadar üstünde olduğunu gösterir.

Söylemeye hâcet yok ki Nâmık Kemal bu piyeste asıl tiyatro mevzuunu, Ali Bey'le Ahmed Bey'in hikâyesini kaçırmıştır; vâkıa onunla tam bir melodram yapabilirdi. Fakat hakikaten tiyatro mu istiyordu? Hepimiz biliyoruz ki o fikirlerinin tazyiki altında idi ve *Silistre*'nin oldukça itibarî mevzuu, acemi çatısı bunları söylemek imkânını vermişti.

Vatan yahut Silitre memleket dışında da akis bırakmış eserlerdendir. Bilhassa Rus matbuatı bu piyesle ilgilenmiş, onun Victorien Sardou'nun *La Patrie* adlı eserinden alındığını iddia etmiştir. Nâmık Kemal Ebüzziya'ya yazdığı bir mektupta bu iddiayı haklı olarak cerhetmiştir. Hakikatte bu eserde Sardou ile veya diğer bir tiyatro muharriri ile hiçbir alâkası yoktur.

Zavallı Çocuk

Vatan yahut Silistre Abdülaziz'in son senelerinde vatan ve millet mefhumlarının etrafında bütün bir heyecana sebep olmuştu. Ondan biraz sonra

* Bessa (Arn.): Ant, antlaşma; yemin.

yazılan *Zavallı Çocuk*, Abdülhamid'in ilk senelerinin hissî hayatına tesir eder. Recâizâde'nin *Vuslat*'ı ile Abdülhak Hâmid'in *İçli Kız*'ından, Uşşâkîzâde'nin *Bir Ölünün Defteri*'ne kadar bütün bir edebiyatta bu küçük piyesin havasını buluruz.

Piyesin asıl mevzuunu, XIX. asrın en moda mevzularından biri olan ana babanın çocuklarını kendi menfaatlerini düşünerek evlendirmelerinin felâketle neticelendiği dâvâsı yapar. Nâmık Kemal daha evvel *İbret*'te "Aile" adlı makalesinde çocuk terbiyesinden, evlât şefkatinden ve izdivaçtan bahsederken bu mevzua dokunmuştur.

On dört yaşındaki Şefika, amcasının oğlu ile sevişmektedir. Fakat Şefika'nın babası Halil Bey, sıkıntılı bir vaziyettedir. Kendisine yardım edebilecek zengin bir paşaya kızını verecek olursa aile bu sıkıntıdan kurtulacaktır. Ayrıca kızcağız da at, araba, uşak, halayık arasında rahatça yaşayacaktır. Bunu annesinden öğrenen Şefika bu evlenmeyi istemeye istemeye kabul eder. Fakat düğün olmadan verem olur! Atâ Bey de sevgilisinin kurtulamayacağını anlayınca eczaneden getirttiği bir ilâcı içer, hastanın yanına uzanır, beraberce ölürler!

Bu basit vak'a oldukça düzgün bir dille –fakat hiçbir geliştirmeye imkân vermeyen bir çerçeve içinde– yazılmıştır. Ne Şefika'nın, ne Atâ'nın, ne de anne ve babasının vak'a dışında bir hayatları olduğunu tasavvur güçtür. Şahıslar dâvânın ispatı için yaratılmışlardır. Mustafa Nihat Özön, *Zavallı Çocuk*'un son sahnesinde *Hernani*'nin zehir sahnesiyle benzerlik bulmaktadır ki doğrudur. İster *Hernani*, ister *Romeo ve Juliet*, –çünkü piyesin baş tarafında oldukça uzun süren ilânı aşk perdesi muharrirde bir aşk rüyası canlandırmak arzusu bulunduğunu da gösterir– piyesin bir örneği varsa bîçareliği içinde bunu pek hatırlatmadığı muhakkaktır.

Bu eserin edebiyatımızda ve bütün hayatımızda devam edip giden neticeleriyle karşılaştığımız hissî edebiyata yol açtığını bir daha tekrarlayalım.

Âkif Bey

Nâmık Kemal'in gerek mevzu, gerek karakter itibarıyla en dikkate değer piyesi şüphesiz *Âkif Bey*'dir. Teknikte büyük bir değişiklik olmamasına rağmen insan karşısında muharrir daha serbesttir. *Âkif Bey* artık, sadece herhangi bir fikrin muhtelif ağızlara taksim edilmiş metih ve senası değildir; birbirine zıt yaradılışta ve düşüncede insanların, ayrı ayrı ihtirasların karşılaşmasından doğan bir vak'adır.

Bir harp sefinesinin süvarisi olan Âkif Bey çok yanlış tanıdığı ve görünüşüne aldandığı Dilrüba ile yeni evlenmiştir. Dilrüba modern fizyolojinin erkek yiyici, *nymphomane* diye adlandırdığı kadınlardandır. Evlendikleri şehirde bunu Âkif Bey'den başka herkes bilir. Kırım muharebesi başlamıştır, Âkif Bey vazifesine gidecektir. Her ihtimale karşı bütün tedbirlerini alır ve karısına veda eder. Genç kadından ayrılmak onun için güçtür; fakat öbür

tarafta ikinci sevgilisi deniz ve vatan yardır. Daha o kapıdan çıkar çıkmaz karısını bir düğüne gitmek için hazırlanır görürüz. Biraz sonra Âkif Bey'in bir deniz muharebesinde öldüğü haberi gelir. Serbest kaldığım zanneden Dilrüba, gözüne kestirdiği bir erkekle evlenecektir. Bütün şehir halkı bu ölüm ve düğünün etrafında dedikodu ile meşguldür. Bu vesile ile söylenen şeylerden Dilrüba'nın hakikî çehresini, macerasını öğreniyoruz. Bu küçük Anadolu şehrinde hemen hemen hayatma bir âfet gibi girmediği erkek kalmamıştır. Âkif Bey'in babası oğlunun vasiyetini yerine getirmek için şehre gelir. Gelinine oğlundan kalan şeyleri verecek ve isterse onu himaye edecektir. Dilrüba, ihtiyar adamı, oğlunu hiçbir zaman sevmemiş olduğunu gösteren sözlerle reddeder. O yeni bir aşk peşindedir. Dördüncü perdede mucizeli bir tesadüfle ölümden kurtulmuş olan Âkif Bey'i sahnede görürüz; ölümü gözleriyle görmüş elleriyle yoklamış, arasından geçerek gelmiştir. Şimdi de sevdiği kadına kavuşacaktır. Fakat evi saz sesleri, düğün neş'esi içinde bulur. Piyes bermutat ölümle biter. *Zavallı Çocuk* gibi *Âkif Bey* de Magosa'da yazılmıştır; fakat Kemal piyesin şemasını daha evvel hazırlamış bulunuyordu.

Bu eserde daha olgun bir tiyatro ve insan anlayışıyla karşılaştığımız muhakkaktır.

Âkif Bey'de de vatan fikri hâkimdir. Fakat hayatın ortasında ve onun parçası olarak görünür. Piyesi asıl yürüten Dilrüba'nm muvaffak şahsiyetidir. *İntibah*'ın Mehpeyker'ini, *Cezmi*'nin Şehriyar'ını andıran bu kadının muharrire ne suretle ve nereden geldiğini tahmin etmek güçtür.

Âkif Bey'in mevzuunun hayattan alınmış olması çok mümkündür. Her memlekette bilhassa uzun bir esâretten dönerek karılarını bazen kendi kardeşleriyle –hattâ ana babalarının ısrarıyla– evlenmiş bulan talihsizler vardır. Bittabi böyle bir konuyu edebiyat ihmal edemezdi. Onun içindir ki daha Haçlılar zamanından itibaren bu mevzua az çok her milletin edebiyatında tesadüf edilir. XIX. asrın birinci yarısında Balzac bu cins hikâyelerin en mühimlerinden birini vermişti. Filhakika onun *Colonel Chabert* adlı romanı *Âkif Bey*'le büyük bir yakınlık gösterir.

Nâmık Kemal'in *Colonel Chabert*'den veya ona benzer herhangi bir kitaptan müteessir olması çok muhtemeldir. Bu takdirde Dilrüba'nın karakterini Balzac'tan uzaklaşmak arzusu vermiş olabilir.

Filhakika Eylau muharebesinin kahramanı Colonel Chabert ölüm haberinden ve mirasının taksiminden çok sonra Paris'e geldiği zaman karısını bir başkasıyla evlenmiş ve yeni kocasından iki çocuk sahibi bulur. Karısı servetini elden kaçırmamak ve yeni kocasmdan ayrılmamak için kendisini tanımaz, bu suretle yalnız servetinden değil hüviyetinden de mahrum kalır. Dilrüba'da ise bu para hırsı yoktur. Hattâ ölmüş bildiği Âkif Bey'den kalan şeyleri ve eski kayınbabasını reddetmekte cinsî bir haz bile duyar. O seçtiği adama gidecektir.

Piyeste Dilrüba, biraz daha iyi konuşsa hakikaten canlı bir karakter olurdu. Daha ilk sahnelerinden itibaren erkeğini anlamayan kadının karşı-

sında kalırız. Âkif Bey daha ziyade itibarî ve hissîdir. Zaten Nâmık Kemal'de beğendiği, sevdiği, nutkunu emanet edeceği kahramanlar daima fazla şişkin ve bir taraflı olmaktan kurtulamazlar. Piyesin diğer şahısları sadece isimden ibarettir. Hattâ Nâmık Kemal, Âkif Bey'in babasından bile yerli, eski kültürün hikmetiyle büyümüş tecrübeli bir ihtiyar tipini ortaya koyamamıştır.

Bununla beraber bu piyes çok acemi ve sadece kelimede kalan bir talâkatle olsa da Türk edebiyatının denizle ilk temasını verir. Onun güzelliği, sarhoş edici tehlikesi, birdenbire amansız bir kader çehresi alışı, dilimizde ilk defa Âkif Bey'in ağzından duyulur. Eserde düğün evi, kasaba kahvesi gibi mahallî hususîlikleri bulunan birkaç güzel sahne de vardır.

Bize *Âkif Bey* az çok muvaffak olmuş tek bir karakterle bir eserin nasıl canlandığını göstermesi itibarıyla Nâmık Kemal'in eserleri içinde en ehemmiyetlisidir.

Piyesin kuruluş şeklinde büyük bir payı olmamakla beraber Nâmık Kemal onu içkinin muhtetif hallerini tasvir için yazdığını Hâmid'e bir mektubunda söyler.

Gülnihal

Celâleddin Hârzemşah'la beraber siyasî ve ahlâkî kanaatlerini en çok anlattığı, yukarıdan beri tanıdığımız hüviyetiyle en çok kendisi olduğu eserlerden biridir. Ayrıca hiçbir suretle ihtilâli caiz görmeden sadece vatandaşlık değerleri ve insan hakları üzerinde duran bu ihtilâlcinin velev ki merkezin rızasını sonradan tahsil etmek şartıyla olsa bile bir halk ayaklanmasına razı olduğu tek eserdir.

Bu noktadan bakıldığı takdirde piyesin kahramanlarını birer sembol addetmek mümkündür. Nitekim *Gülnihal*'in ilk adı olan *Râz-i Dil* ile *Vatan yahut Silistre*'de o kadar çok geçen (maksat, murat) kelimelerinin arasında bir mânâ yakınlığı düşünülebilir.

Piyesin mevzuu Osmanlı tarihinde bilhassa XVIII. asırla XIX. asrın başında sık sık geçen mahallî tagallüp ve isyan hadiselerinden alınmışa benzer. Rumeli şehirlerinden birinde hüküm süren Kaplan Paşa bütün rakiplerini, içlerinde kendi uzak, yakın akrabası da bulunmak üzere ortadan kaldırmıştır. Öyle ki ailesinden yalnız iki amcasının çocukları Muhtar Bey'le, İsmet Hanım kalmışlardır. İsmet ile Muhtar birbirlerini sevmektedirler. Kaplan Paşa ise bir taraftan İsmet'i sevmekte, öbür taraftan da Muhtar'm halk üzerindeki nüfuzunu kıskanmaktadır (Muhtar Bey belki de Sultan Murad'dır. O takdirde İbrahim Necmi Dilmen'in tahmini gibi piyes baştan aşağı Abdülaziz devrindeki hürriyet mücadelesidir).

Şehirde hüküm süren korkuyu ve Kaplan Paşa'nın zulümlerini birinci perdede İsmet'in Gülnihal adlı dadısından işitiyoruz. Evi barkı söndürülerek esir edilen ve bu konağa satılan bu kadın tipi ileride göreceğimiz gibi

Fransız romantik tiyatrosundan gelir. Gülnihal'in korkuları yersiz değildir. Biraz sonra Kaplan Paşa'nın adamları Muhtar Bey'i İsmet'in evinde tevkif ederler. (Nâmık Kemal tiyatrolarında haklı olarak örf ve âdete biraz serbestçe tasarruf eder.) İsmet de Kaplan Paşa'dan şu mektubu alır:

"İsmet Hanımefendi hazretlerine, nûr-ı dîdem, ciğer köşem efendim, ettiğim kabahate yine siz sebepsiniz. Kim âşık olur da rakibinden kurtulmak istemez. Eğer Muhtar Bey'e acırsanız yarın gelirsiniz, arzedeceğim şartları kabul edersiniz."

Piyesin ikinci faslında Kaplan Paşa, çok mühim bir konuşmada annesi Paşo Hanım'a, Muhtar Bey'e karşı içindeki aşağılık duygusunu ve İsmet'e olan sevgisini, Muhtar hakkındaki çok zalimce tasavvurlarını anlatır ve icabında kendisini dahi öldürebileceğini söyler. Kaplan Paşa'nın annesiyle bu konuşması, *Gülnihal*'in birinci perdede İsmet'i, tabir caizse, kaderine hazırlayış sahnesinden daha çok canlıdır.

İsmet, Gülnihal'in nasihati üzerine Kaplan Paşa'ya birkaç gün vakit kazanmak için nişanlanma vaadinde bulunur. Paşa bu sevinçli haberi Muhtar Bey'e zindanında bizzat haber verir. Fakat Muhtar Bey o gece, Gülnihal'in âşığı Zülfikar tarafından, cellat Karaveli'nin mahkeme ilâmıyla idama mahkûm edilmiş bir akrabası yerine serbest bırakılır. Bu suretle idama mahkûm bir başkası kendi yerine öldürülen Muhtar Bey, elinde Kaplan Paşa aleyhine halk tarafından Sofya paşasına hitaben yazılmış bir şikâyet mahzarı olduğu halde Sofya'ya gider ve oradan paşanın idam emriyle döner.

Son perdede Kaplan Paşa, İsmet'i kendisiyle evlenmeye kandırmadığı için Gülnihal'i vurur, bu esnada Muhtar Bey'le şehir halkı konağa dolarlar, Zülfikar da Kaplan Paşa'yı öldürür.

Piyesin bitişi biraz gariptir. Nâmık Kemal, Muhtar Bey'in şahsî bir tepkiyle Kaplan Paşa'yı öldürmesine razı olmamış, merkezden ferman almak suretiyle ortadan kaldırmayı tercih etmiştir. Eğer sembolik olduğunu kabul edersek, buna Abdülaziz'in tahtından indirilmesi için lâzım olan fetvâdır, diyebiliriz. Belki de birinci şıkta halkı açıktan açığa isyana teşvik etmek ithamıyla karşılaşabilirdi; halbuki halkın şikâyeti üzerine padişah fermanı veya şeriat fetvâsı ile idam olunan Kaplan Paşa Osmanlı tarihi için çok tabiî bir şeydi. Kaldı ki Nâmık Kemal yukarıda birkaç defa söylediğimiz gibi ihtilâlden, isyandan daima çekinmiştir. O, Tanzimat'ın çocuğudur; ihtilâlden ziyade ıslahat adamıdır. Sebebi ne olursa olsun bu çekinme yüzünden Muhtar Bey'in şahsiyeti oldukça müphemleşir; sevgilisini ne derece zalim olduğunu bildiği bir adamın elinde bırakarak Sofya'ya gidip gelmeye razı olur.

Piyesin son sahnelerinde ise garip bir mantıksızlık vardır. Elde silâh Kaplan Paşa'mn odasına giren insanların Gülnihal'i vurulmuş bulmaları başkadır, -bu insanların gizlendikleri yerden çıkmak için Kaplan Paşa ile İsmet ve Gülnihal arasındaki konuşmanın ehemmiyeti ne olursa olsun- onun öldürülmesini beklemeleri başkadır. Fakat Nâmık Kemal velev ki

Gülnihal'in lüzumsuz olarak ölümü bahasına da olsa kahramanlarının sözlerini kolay kolay yarıda kesmeye razı olamaz.

Belki bu yüzden Nâmık Kemal *Mukaddime-i Celâl*'de piyes hakkında şu satırlarla hüküm verir: "Gerek *İntibah*'ta, gerek *Âkif*'le *Zavallı Çocuk*'ta birtakım hatalar ve eksiklikler varsa da *Gülnihal* gibi rûh-ı mânâyı öldürecek derecede değildir." Yazık ki bu hükme esas olan tenkitler sansür yüzünden kaybolmuştur.

Gülnihal, vak'ada müşahede edilen bu cinsten zaaflara rağmen şümullü bir mânâ taşır. Muhtar Bey'in bir nevi seçişle şehrin idaresini eline alması, Kaplan Paşa'nın idamı için verilen fetvâ, onun zulümleri, hulâsa piyesin ilk adı olan *Râz-ı Dil*'e uymak için hazırlanmışa benzeyen dolambaçlı yol müstesna, bütün olarak bakılınca bir nevi sahne kabiliyeti de vardır. Bazı konuşmalar daha sade, daha az yüklü ve daha geniş çizgilidir.

Kaplan Paşa ile annesi arasında geçen muhavere ise, belki de muharrirde tesadüf edeceğimiz en muvaffak psikolojik tahlil numunesidir. Kaplan Paşa şüphesiz ki bir ifrittir; fakat kendisinden bahsetmesini seven bir ifrittir. Piyesin geri kalan kısmı, mahkeme ve hapishane sahneleri, umumî vaziyeti beş on çizgi ile anlatmaları itibarıyla dikkate değer sahnelerdir.

Yukarıda Nâmık Kemal'in piyeslerinde daha ziyade Shakespeare ile Hugo'nun tesirlerinin bulunduğunu söylemiştik. *Gülnihal* her ikisinin de izini taşır. Asıl Gülnihal tipi Victor Hugo'nun *Les Burgraves* adlı son trajedisindeki ihtiyar kadını epeyce yakından hatırlatır. Onun gibi bütün piyesin yükünü sırtında taşır, tabiî arada bir yığın farkla beraber. Hugo'nun poemi, büyük ve dondurucu salonları, acayip ve haşin örf ve âdeti, bir ucu masalda biten hâtıra ve tarihiyle bir Alman Ortaçağ şatosunda, trubadorlar*, zırhlarının ağır yükünü bir talih gibi taşıyan şövalyeler, ok ve mızrakçılar, nöbetçi sesleri arasında ağır bir rüyaya benzer. İhtiyar kadın bu rüya atmosferinde etrafa hurafevî bir korku saçarak sevmiş olduğu delikanlının intikamını almak için yaşar. Bu ağır dekorla ve dayandığı destanî maziyle Gülnihal'in vak'asının geçtiği Rumeli âyan konaklarının hiç alâkası yoktur. Gülnihal esirdir, İsmet'in annesinin evinde barınmıştır ve orada hanımının tarafının Kaplan Paşa kolu tarafından ezildiğini görmüştür. Bu farka ve bilhassa Hugo'nun kahramanındaki esrar havasından mahrum bulunmasına rağmen piyesin fatalitesi olması itibarıyla aralarında büyük bir benzerlik vardır. Bu benzerlik konuşma tarzına kadar gider. Filhakika Gülnihal'in ilk sahnedeki o telkin etmek arzusuyla dolu konuşması bu yakınlığı açık şekilde gösterir.

Piyesin Hugo ile münasebeti burada biter. Diğer taraflarında daha ziyade Shakespeare'in tesiri, onun peşinden gitmeler, onun bazı sahnelerinin yakın taklitleri vardır. Zaten Nâmık Kemal'de içten bir hazırlanma, muayyen bir terbiye mânâsında tam bir tesir aramamalıdır. Onda daha ziyade

* Troubadour (Fr.): Ortaçağda Fransa'da gezginci saz şairleri.

beğendiği muharrirlere doğru âdeta parça parça yaklaşmak isteyen noktalar vardır. *Gülnihal*'in mezarlık sahnesinin *Hamlet*'in mezarlık sahnesi ile münasebeti bunların başında gelir. Muhtar Bey, tıpkı İngiltere dönüşünde Horatio ile mezarlıkta buluşan Hamlet gibi, geceleyin şehrin mezarlığına gelir. Orada yine tıpkı *Hamlet*'te olduğu gibi yeni bir mezar kazan mezarcıların türküsünü dinler:

Sen ölürsen anan ağlar
İmam ıskatını sağlar
Kurtlar, kuşlar, kırlar, dağlar
Etini yer, ölmeye gör!

Kazmayı vurdum mezara
Kemik çıktı pâre pâre,
Can verip aldanma yâra,
Senden geçer, ölmeye gör,

Vâkıa bu türkü ile Hamlet'teki insan ömrünün muhasebesini yapan mezarcıların o güzel Ortaçağ halk türküsü arasındaki fark çok büyüktür. Fakat benzetmek arzusu aşikârdır.

Zaten bu mezarlık sahnesi İngiliz şairini adım adım takibe çalışır. Hamlet mezarlıkta Yorick'in kafatasını bulur. Ve herkesçe bilinen sözleri söyler:

"Heyhat, zavallı Yorick! Ben onunla konuştum Horatio! Bitmez tükenmez maskaralıkları, çok tatlı neş'esi olan bir adamdı. Belki bin defa beni sırtında taşıdı. Halbuki şimdi..."

Muhtar Bey de mezarlıkta evvelâ kendi sahte mezarını bulur ve kitâbesini okuduktan sonra Ahmed Bey'in mezarını görür:

"Ahmed Bey, ben doğduğum sene ölmüş. Tam yirmi beş sene olmuş. Acaba o vakitten beri bir kemiği sağlam kalmış mıdır? Kalmışsa bile bir sağlam kemik Ahmed Bey midir?"

Mezarlıkta Muhtar Bey vâkıa Hamlet gibi sevgilisi için açılmış bir mezara rastgelmez, fakat bizzat sevgilisiyle karşılaşır. Bütün bu sahneleri dolduran muhaverelerde, kendi kendine felsefe yapışlarda, Nâmık Kemal, büyük İngiliz şairinin âdeta peşinde yürür gibidir.

Fakat benzeyiş burada kalır. Nâmık Kemal'in piyesi, iç örgüsündeki hususiyetler müstesna, bu uzak ve yakın hatırlatmalara rağmen çok yerlidir. Gizli bir siyasî kasdı olsun olmasın, o, vak'ası itibarıyla memleket içinde ve bilhassa Rumeli tarihini bir buçuk asır dolduran muhtelif âyan hadiselerinden birinden alınmışa benzer. Fakat bu hâl bizzat Kaplan Paşa'nın Kral Macbeth'e benzemesini menetmez.

Nâmık Kemal'in eserleri arasında çok hususî bir yeri vardır. Nâmık Kemal onu diğer piyeslerine daima tercih ettiği gibi,[277] iyi niyetini göz önünden ayırmayan münekkitleri de aşağı yukarı bu fikrini paylaşırlar.[278]

Celâl, mevzuu itibarıyla *Emir Nevruz Bey*'in birinci kısmı sayılabilir. Nâmık Kemal'in Moğol istilâsının evvelâ bir âfet gibi coşmasını, sonra da bu âsi ve yıkıcı kuvvetin bir fikir ve iman tarafından yenilmesini Celâleddin ile Emir Nevruz'un hayatlarında anlatmak istemiş olması ve bunlardan ikincisini biyografi şeklinde yazdıktan sonra birincisinden bir dram yapmış olması ihtimali vardır. Herhalde *Celâl*'in son perdesinde Moğolların Müslüman olacaklarını müjdeleyen sözler ve bunun için çalışılmasını tavsiye eden vasiyetnameden sonra Emir Nevruz'un hayatı bu esere kendiliğinden bir ikinci kısım veya netice olur.

Nâmık Kemal tarihte bağlandığı ve bahsettiği kahramanları daima dikkatle seçer. O biyografilerinde Anadolu'nun Türkler tarafından istilâsını takibeden dört mühim hadiseyi ele almıştı. *Celâl* zaman içinde teşekkül eden bu bütünün belki en ağır ve mühim parçasıdır. Herhalde Nâmık Kemal'in gerek kahraman telâkkisini, gerek birlik ve vazife aşkı fikirlerini, gerek İslâmcılığını bazı içtimaî ve ahlâkî dâvâlarıyla beraber taşımaya bu talihsiz fakat cesur hükümdarın hayatı kadar müsait pek az mevzu vardı. Celâl'in on altı yıl imkânsızlıklar içinde süren mücadelesi, Moğol istilâsı dediğimiz, Asya'yı yarım asır altüst eden o muazzam hadisenin belki en dikkate değer parçasıydı.

Nâmık Kemal, bu hadiselerle dolu hayatı, daha sonra *Mukaddime-i Celâl*'de bir kısmını tasrih ettiği değiştirmelerle almış ve ondan, Shakespeare'in tarihî piyesleri, Hugo'nun *Cromwell*'i, Schiller'in *Wallensteine*'i gibi büyük ve bütün bir hayatı içine alan bir tiyatro eseri çıkarmıştır.

Piyesin birkaç düğüm noktası vardır. Bunlar sırasıyla ikinci perdedeki suikast ve af sahnesi, üçüncü perdedeki Seyfeddin-i Irâkî'nin atının başına vurulduğu için ihanetle ordudan ayrılması, dördüncü perdenin sonunda Sind nehrine karısı ve çocuğuyla atılan Celâl'in esir olmamak ve muharebeye devam edebilmek için onları feda etmesi sahneleridir.

Piyesin geri kalan kısmında bu son vak'anın izi daima görülecek, Celâl ölümlerine sebep olduğu yahut beraber ölemediği karısı ve çocuğunu daima hatırlayacak, ölmesi lâzım geldiği halde vazife aşkı yüzünden yaşamaya mecbur olan, bir nevi vazife mahkûmu gibi görülecektir. Piyesin fatalitesi, büyük zembereği bu vak'adır. Babası Mehmed Hârzemşah'ın Âb-ı sükûn adasında ölümünden bu nehir sahnesine kadar olan bu dört perdenin kuruluş tarzına bakılırsa Nâmık Kemal'in *Celâl*'i bir üçüzlü piyes olarak dü-

277 *Celâleddin Mukaddimesi*, s. 17.

278 Celâl'in hayatı için bk. Mükrimin Halil Yınanç, *İslâm Ansiklopedisi*, "Celâleddin Hârzemşah" maddesi, Cüz 21, s. 49.

şündüğü yahut onun hayatını üç büyük kısma ayırarak eserini tertip ettiği kanaatine varılır.[279]

Filhakika bundan sonra gelen yedi perde Tebriz melikesi Mihr-i Cihan'la evlenmesi[280] ve muhasara ettiği Tebriz'e hâkim olması, kardeşi Gıyaseddin'in Melik Nusret'i öldürdükten sonra kaçıp Barak Hâcib'e iltica etmesi, nihayet peşinden koşan Celâl'in muhasara ettiği Kirman şehrinde Barak Hâcib'in Gıyaseddin'i ve annesini öldürmesi, büsbütün ayrı bir piyes olabilir.

Bu kısımda Nâmık Kemal vak'aya oldukça lüzumsuz olan, ayrıca lâyıkıyla da istifade edemediği bir fantastik unsur sokmuştur: Mihr-i Cihan ilk karısı Neyyire'ye benzer ve daima ölüyü hatırlatır.

Üçüncü kısım, Celâl'in ruhen yıkılış kısmıdır. Bu yıkılışta en büyük âmil İslâm arasında birliğin yokluğudur. Celâl esir olarak kullandığı Mevlânâ Nureddin'i Moğollara karşı kendisi ile birleşmeye davet için Bağdat halifesine, Eyyubî ve Selçuk saraylarına göndermiştir.

Fakat Ahlat şehrinin muhasarası ve tahrip şeklinde zaptı yüzünden –ki Celâl'in talihinin dönüm noktasıdır; zarurî olarak başlar, bir siyasî hata olarak biter– Eyyubîler ve Selçuk sultanları ona artık en büyük tehlike gibi bakmaktadırlar. Onun için davetine koşacakları yerde aleyhinde bir ittifak hazırlarlar. Artık Celâl için talihin büyük saati gelmiştir. Her şey kendisine ihanet etmektedir. Son muharebesinden sonra bu yeis içinde ordusuz ve maiyetsiz kalmış Celâl'in Barak Hâcib'in para verdiği bir adam tarafından öldürülmesiyle biter. Celâl, son demlerine yetişen karısı Mihr-i Cihan'a, Cengizliler'in eline henüz düşmeyen Müslümanlara mücadelede devam etmelerini, memleketleri zaptedilenlere Moğolları Müslüman etmeye çalışmalarını tavsiye eden bir vasiyetname yazdırır. Karısı vasiyetnameyi beraberinde getirdiği askere okurken gaipten gelen bir ses dileğinin kabul edildiğini müjdeler; Celâl de bu sevinçle ölür. Bittabi Mihr-i Cihan da kocasını bu ölümde yalnız bırakmaz. Ve yine bittabi bu vasiyetnemeyi Mihr-i Cihan kendi gömleğinden yırtılmış bir bez parçasına Celâl'in kanına batırılmış serçe parmağıyla yazacaktır.

Şimdi bu anlattığımız şemada yukarıda bahsettiğimiz zaman bölümlerini ayıralım. Birinci kısım, yani Mehmed Hârzemşah'ın ölümünden Celâl'in Sind nehrine atılarak esirlikten kurtuluşuna kadar olan dört perdenin vak'aları 1220-1221 seneleri arasında geçer.

Tebriz Hatun'uyla evlenmesiyle başlayan ve Gıyaseddin ile annesinin Barak Hâcib tarafından öldürülmesi arasındaki ikinci kısım (5. perdeden 11. perdeye kadar) 1225-1228 seneleri arasındadır. Bu iki kısım arasında Celâl'in Hindistan'daki maceraları, sonra İran'a dönüşü ve Irak-ı Acem'e kadar sahip olup devlet kurması ve Gürcistan seferleri vardır.

279. Mukaddimede bundan bahsetmez. Fakat Nâmık Kemal, mukaddimelerinde bu cinsten teknik izahat zaten vermez. *Celâl Mukaddimesi*'nde o yalnız şahısların hüviyetleri noktasından mevzua tasarruf şeklini anlatmıştır.

280 Atabeğ Özbek'in karısı ve Selçuk Sultanı Ertuğrul III'ün kızıdır; Mihr-i Cihan adını ona Nâmık Kemal vermiştir; Celâl'in bu kadınla evlenmesi Tebriz'e ikinci defa girişinden sonradır. Nâmık Kemal, piyesinde bunu göstermez.

Nâmık Kemal, bu kısımda tarihî vak'aları atlar ve değiştirir. Celâl'in İslâm âleminde kendisine o kadar şöhret temin eden Gürcistan muharebelerinden pek az bahsettiği gibi, Tebriz'in ilk defa zaptından ve Hatun'un isyanı üzerine tekrar gelişinden de bahsetmez. Ayrıca Celâl'in Kirman'ı muhasara etmesi ve kendisine Hind dönüşünde itaat ettikten sonra tekrar isyan eden Barak Hâcib'i yeniden itaat altına alması Gıyaseddin'in ölümü vak'asından evveldir.

Üçüncü kısım ise (12, 15. perdeler) Ahlat'ın fethinden sonra başladığına göre 1230 senesi Mayısıyla ölümü, yani 1231 Ağustosunun sonları arasındadır.

Bu tarihlere dikkat edilirse Nâmık Kemal'in Celâl'in macerasını hiç olmazsa üç zaman grubu içinde mütalâa ettiği görülür.

Doğrusu da bu idi. Celâl'in hayatında hakikaten "zuhûr" veya kendi adı altında mücadeleye atılması, yeniden "devlet kurma" ve "son" olarak bu üç devre vardır.

Fakat perdeleri dolduran vak'aları seçiş veya tertip tarzı aynı muvaffakiyette değildir. Nâmık Kemal belki de caiz görülebileceğinden fazla tasarruf ettiği bu hayatta peşinden koşması lâzım gelen dramatik vaziyetleri bazen kendiliğinden kaybeder.

Celâl'in psikolojisini ve Hârzem Devleti'nin içinde bulunduğu şartları, Asya'nın tarihini anlatması icabeden birinci perde –hazırlık perdesi– baştan aşağı kayıptır. Biz orada Celâl ile Neyyire arasında evlenmelerinden on dört sene sonra karşılıklı bir aşk ile Celâl'in babasına karşı lüzumsuz târizleri arasında hemen hemen Cengiz'in çok kötü ve zalim olduğundan bir âfet gibi insanlığa musallat oluşundan, düşman karşısında kaçılmayıp muharebe edilmesi lâzım geldiğinden, yani bilinen şeylerden başka hiçbir şey öğrenmeyiz. Hattâ Mehmed Hârzemşah'ın imparatorluğunun felâketine sebep olan meşhur tâbiye hatasını, Celâl'in tavsiyesini dinleyerek ordusunun bütünüyle Moğolların üstüne yürüyeceği yerde, bu orduyu birbiriyle ulaşma çareleri az, geniş bir coğrafyaya dağılmış kalelere parçalamak suretiyle kendiliğinden kudretten düşürmüş olmasını dahi öğrenmeyiz. Aynı şekilde Hârzemşah İmparatorluğu'nun meseleleri, Mehmed Şah'ın, Kanlı'lardan olan annesinin devlet işlerine müdahalesinin kötü neticeleri de bize meçhul kalır. Bahsedilen şeyler de, istiareler, imalar arasında kaybolur. Perdenin sonuna doğru adaya gelen sadık emirlerden Özbek'in Mehmed Şah'a, annesini ve karılarını hazinesi ile beraber bıraktığı İylan kalesinin düşüşünü haber vermesi dahi, yine böylece –ölmek üzere olan hükümdara karşı olduğuna göre lüzumsuz ve zevksiz– târizler arasında farkedilmez.

İkinci perdedeki suikast sahnesi emirlerin ve şehzadelerin ihanetini, korkaklığını göstermek yahut daha iyisi bizi bir yığın kötü insanla karşılaştırmak için konmuştur. Nâmık Kemal burada Hugo'nun *Ruy Blas*'ındaki meşhur sahneyi az farkla tekrarlar. Filhakika *Ruy Blas*'ta kraliçe kapı arasından İspanyol asilzâdelerinin memleketi âdeta paylaşırcasına birbirlerine mukabil menfaatler teminini dinler ve sonunda ağır bir şekilde müdahale

eder. *Celâl*'de de güya kardeşi şehzade Arzak'ın haklarını muhafaza etmek isteyen hain ümera onu Cengiz'e teslim ederek Moğollarla barış teminini düşünürler. Onları da Celâl'in karısı dinler.

Hakikatta ise Celâl kendi aleyhinde bir suikastı dağıtmak değil, hükümdarlığını tanımayan ve kendisini yok etmek isteyen kardeşlerinin elinden hayatını kaçmak suretiyle güç kurtarmıştı.

Daha Mehmed Şah hayatta iken, babasının annesi Terken Hatun'la arası iyi olmadığı ve bir cariyeden doğduğu, ayrıca büyükannesi kendi kabilesinden olan küçük gelinin oğluna imparatorluğun kalmasını istediği için Arzak Sultan veliaht kabul edilmişti. Ancak ölümüne yakındır ki Mehmed Şah yalnız öteden beri askerlik dehasına hayran olduğu büyük oğlunun vaziyete hâkim olabileceğini düşünerek bu kararından vazgeçer ve Celâl'i veliaht yapar. Zamanın örfüne göre –bilhassa annesine- Terken Hatun'a tâbi olan ümera Celâl'in saltanatını tanımayabilirdi. Zaten Nâmık Kemal bu sahnenin kendi ibdaı olduğunu söyler.

Şairin bu tarzda mevzuuna tasarruf etmesi çoktur. Bazen bu yüzden peşinde koştuğu dram imkânlarını bile kaybeder. Tebriz'de evlendiği Hatun'un, Celâl'in bir seferi esnasında düşmanlarıyla birleşerek onun aleyhinde kıyam etmesi, psikolojik gelişmesi yavaş yavaş herkes tarafından terkedilmeye doğru giden bir dram için mühim bir unsurdu. Fakat Nâmık Kemal ölen Neyyiretü'l-ikbal ile Mihr-i Cihan'ın birbirine benzeyişleri yani kendi ifadesi ile "oyunun muhabbete dair her türlü hissiyât-ı fecîasını yek-digerine rabt ile Celâleddin'in meşâkk-ı rûhâniyesini tahammül olunmayacak bir dereceye îsâl"[281] sevdası uğruna kendiliğinden gelen bu vaziyete feda etmiştir.

Bu, "sevgiye dair her türlü hissiyât-ı fecîa"nın tasviri arzusu, beşinci perdede Mihr-i Cihan ile İzzeddin-i Kazvinî ve Nureddin-i Münşî arasındaki o hiçbir aklın almayacağı konuşmalara –Yârabbim ne kadar az psikologtur; ne hükümdarı, ne aşkı bilir!– o gürültüler arasında Mihr-i Cihan'ın –devleti elinden alınmış ve hiç olmazsa kocasından zorla boşatılmış bir kadın!– bir genç ve toy kız hissîliği ile zifaf odası hazırlıklarına yol açar. Sekizinci perdeyi de Mihr-i Cihan ile Zâhide'nin, –şehzade Gıyaseddin'in annesi ve Celâl'in üvey annesi– Zâhide ile Celâl'in yine bu aşk üzerinde konuşmaları doldurur.

Böylece Nâmık Kemal kahramanına bir iç âlem yaratmak için evvelâ ölü ile bir benzerlik uydurur ve bu uydurma eserin yarısını kaplar.

Dokuzuncu perde Isfahan önünde geçer ve Gıyaseddin'in (26 Ağustos 1228'de) burada verilen muharebede kumanda ettiği sol cenah kıt'alarıyla kaçıp gitmesini anlatır. Bu kaçış bilindiği gibi Celâl ordusunun az kalsın felâketine sebep olacaktı.[282]

281 *Mukaddime-i Celâl*, s. 63.

282 *Mukaddime*'de Nâmık Kemal'in bu hususta verdiği izahat onun tarihî şahıslara tasarruf ediş tarzını bir kere daha anlatır.
Gıyaseddin ile Melik Nusret'in arası şehzadenin maiyetinden kaçarak Melik Nusret'in maiyetine giren bir sipahi yüzünden açılmıştı. Gıyaseddin bir şarap meclisinde vak'adan bahsedince tabiatı lâtifeye meyyal olan Melik Nusret alayla "O sipahinin bizim maiyetimize girince karnı doydu..."

Onuncu perde piyesin en muvaffak perdesidir. Bu perdede Barak Hâcib, Kirman'a gelen ve orada hükümdarlığını ilân eden –yahut buna hazırlanan– Gıyaseddin'in evvelâ annesiyle evlenmeye kalkar, oldukça şiddetli bir konuşma esnasında şehzadenin şehre tam hâkim olmak için kendisini ortadan kaldırmak tertibatını haber alır ve şehzadeyi öldürür. Annesi Zâhide'yi de kendi eliyle bıçaklar. Zâhide şehre girmeye muvaffak olan Celâl'in dizleri dibinde ölmeye muvaffak olur. Zaten piyesteki bütün iyi ve faziletli kahramanlar için tek bir mükâfat vardır: Celâl'in dizleri dibinde ölmek.

Bu perde bazı ufak tefek üslûp coşkunlukları, rüya, kâbus gibi Nâmık Kemal'in ağzında çok dışta kalan unsurları bir tarafa bırakılırsa, hareketiyle, zaman zaman tam yerinde karşılaşan cevaplarıyla baştan aşağı güzeldir.

Üçüncü kısımda Nâmık Kemal'in Celâl ayarında bir kahramana lâyık bir ölüm hazırlamaya çalıştığı, bunun için talihinin bütün zalim unsurlarını bir araya toplamak istediği aşikârdır. Bu, Celâl'in o zamana kadar dost düşman herkesi şaşırtan yıldızının karardığı devirdir. Celâleddin Hârzemşah imkânsızlıklar içinde devletini kuran, Moğol istilâsını senelerce önleyen, Kafkasya'nın Müslümanlar tarafından fethini tamamlayan bir hükümdardı; bilhassa halk içinde daha hayatta iken adı bir kahraman adı olarak tanınmış, halk muhayyilesi onu kendisine maletmişti. Etrafında, yirmi-otuz sene dövüşmüş, *Şehnâme* kahramanlarına benzeyen tecrübeli, yarı evliya çehreli emirler, ihtiyar askerler vardı. Hiçbir Müslüman hükümdar o devirde böyle bir şöhret kazanmamıştı. Battal Gazi ve Alp Arslan'dan sonra Anadolu'da halkın muhayyilesine geçmiş üçüncü kahraman odur.

İşte Nâmık Kemal bu son kısımda böyle bir hayatı idare eden talihin sönüşünü anlatacaktır. Halbuki piyes –aşağıda anlatacağımız gibi– etrafa tamamıyla kapalıdır. Binaenaleyh biz kahramanın evvelâ hakikî hüviyetini kimsenin ağzından işitmediğimiz gibi, ikbal yıldızının kararmasını da yalnız kendi huzurundaki konuşmalardan ancak Celâl'in hayatını evvelden bilmek suretiyle anlarız.

Yukarıda söylediğimiz gibi Celâl'in hayatının dönüm noktası Ahlat muhasarası ve zaptıdır. Bu tam mânâsıyla meş'um vak'anın aksini Nâmık Kemal, Celâl'in ağzından şu cümle ile anlatır:

"Âh, bu Ahlat bîçareleri; onların intikamı da bir türlü bitmeyecek mi?"

On üçüncü perde Celâl'in müttefikleri gafil avlamak için hazırlıksız girıştiği Yassı Çemen muharebesinden (16 Ağustos 1230) mağlûp dönüşünü anlatır.

cevabını verir. Bu istihzadan hoşlanmayan Gıyaseddin, Melik Nusret'i bir fırsatını bularak öldürür ve biraz sonra da muharebe esnasında ordudan kaçar.

Nâmık Kemal *Mukaddime*'de (bk. s. 70) *Ravzatü's-safâ*'dan aynen aldığı cümleden sonra:

"Tarihin bu ifadesine bakılırsa Melik Nusret'i mürüvvet ve deryâ-dillikle değil, zarafet ve meyl-i letâifle tasvir etmek iktiza eder. Ve bu suret ise bir çehre-i tebessüm-rîz ile bir eğlence parçası vücûda getireceğinden o cihet iltizâm olunsa eser-i âcizânem zâhirde bir daha parlatılabilirdi. Fakat Celâleddin gibi fezâil-i İslâmiye kadar eazz bir kahramanın mecâlis-i azm ü hamiyetine mizahı yakıştıramadığımdan ve bu türlü âsâr tahayyülünde ise hakikattan ziyade müşâbehet-i hakikat mültezem bulunduğundan..." demek suretiyle kahramanının vakur görünmesi için hem tarihî hakikati verecek hem de dramı zenginleştirebilecek bir çizgiyi nasıl feda ettiğini gösterir.

Bu bozgundan sonra Celâl Erzurum'u ve Ahlat'ı düşmanlarına terkederek musalâha yapmıştır (Piyeste bunu görmeyiz). On üçüncü perde karısının muhabbet telâşlarıyla başlar, Celâl'in eski karısına ait vicdan azapları ve mağlûbiyetin yeisi arasında bu muhabbete mukabelesiyle devam eder. On dördüncü perdede Moğollara karşı bir sene sonra giriştiği muharebenin sonunda ordusunu kaybeden Celâl hasta ve bitkin haldedir; tekrar dövüşmek çarelerini aramak üzere karısını bırakıp çıkar. Karısı da onu takip edecektir. On beşinci perde öldürülmesi sahnesidir. Yalnız burada Nâmık Kemal Elcezîre Dağları'nı karlı göstermek suretiyle mevsimi değiştirir.

Celâl'in mevzuu üzerinde bu kadar geniş şekilde durmamız hazır bir maceraya muharririmizin tasarruf şeklini göstermek içindir. Pek az şey tiyatroda bu cins tarihî eserlerde olduğu kadar muharririn icat kudretini, sanatının icabettirdiği ayıklama ve geliştirmelerdeki ehliyetini gösterir.

Üslûba ait mülâhazalar bir tarafa bırakılsın, piyesin hareket noktası değilse bile, kitapta gördüğümüz şeklinde Celâl'in psikolojisi onun hayatında mevcut olmayan bir *fiction*'a* dayanıyor.

Piyesin zayıf taraflarından biri 15 perdeden beşinci ve yedinci perdeler müstesna diğerlerinin daima Celâl'in etrafında dolaşması, ya onun bir nutkuyla veya sefer için hareketiyle bitmesidir. Kaldı ki, söylediğimiz bu perdeler de tam perde değildirler, belki daha ziyade Shakespeare tiyatrosunun meclisleri veya modern dramın bir iki meclislik tablolarına benzerler.

Fakat *Celâl*'in en büyük zaafı bütün Nâmık Kemal tiyatrolarında olduğu gibi başlar başlamaz bir talâkat tufanı hâline gelen belâgatindedir. İşin garibi o kadar kahraman olan Celâl'in duygularından bahse başlar başlamaz alelâde bir hissîliğe düşmesi ve sızlanmaya koyulmasıdır. Bu sızlanış hislerimiz üzerinde düşünmemiş bir kültürün tabiî neticesidir. Ayrıca Nâmık Kemal'in kendisi de hissî ve teatraldir.

Onun kahramanları his ile hissîliği, ihtirasla ihtiras taklidini, teatrali karıştırırlar. O nasıl sözün kudretini büyük ve şişkin kelime yahut hayalle elde edilir zannederse hislerin de helecanla, telâşla ifade edileceğini zanneder. Onun için söz bu eserde boşlukta yüzer. Bütün tiyatroları ezberden, sahneden uzakta yazılmıştır. Halbuki tiyatro muharriri her zaman sahnede değilse bile çok defa sahnenin yanı başında yetişir. Her tiyatro yazarının hayatında sahneyi beraberinde taşımasına yardım edecek bir sahneyle beraberlik devri vardır. Kemal ise sahnesi henüz olmayan bir memlekette bu an'aneyi bir hapishanede tesise çalışıyordu. *Vatan yahut Silistre* başlangıcını düşünmesem, *Celâl*'in ve diğer piyeslerinin tiradlarını yalnızlığına, kendi kendisiyle konuşmak zaruretine yorardım. Bu uzaklık onun drama ait esas vaziyetleri kaçırmasında elbette bir âmildir. Bununla beraber *Celâl*'de tiyatro muharriri sıfatıyla birkaç kilit noktası icadedebilmiştir. Gıyaseddin'in ölüm sahnesi bunlardan biriydi. Seyfeddin-i Irakî'nin at hikâyesi de güzel buluşlarındandır. Çünkü onun kahraman telâkkisine bağlıdır. Nâmık Ke-

* Fiction (Fr.): Uydurma, asılsız şey, yalan, kurgu.

mal, burada övülecek bir şey bulmuştur. Celâl, Seyfeddin-i Irakî darılırsa muharebenin kaybedileceğini bilir. Onun gibi Nâmık Kemal de büyük emellere hizmet edenlerin siyasî hata yapmak hakkına mâlik olmadıklarını elbette bilir. Fakat Nâmık Kemal, kahramanın kendisine sadık olmasını ister. Aksiyonun ortasında olsa bile haksızlık yapmasına razı olamaz.

Piyesin kahramanı sonuna kadar ruh sağlamlığını muhafaza eder. Diğer eşhâs arasında iyiler Celâl'in birer kopyasıdır ve insana ebadı küçülen bir yığın aynaya akseden aynı çehreyi seyretmek gibi bir his verirler. Kötüler ise, heyhat, sadece kötüdürler. Yalnız bir tanesi Barak Hâcib müstesna. O canlıdır. Haristir, hilekârdır, zalimdir, kindardır; yılanla kaplan arasında mitolojik bir mahlûk gibi piyeste durmadan değişir.

Barak Hâcib, mâbeyinciliğin küçültücü seviyesinden müstakil emirliğe yükselmiş adamdır.

Bütün ömrü boyunca kendisini idare eden hisleri keşfetmek mümkündür. İstihzası yıllarca kendisini gizleyenlerin, mahcup, mütebessim ve hayran bakışlarda kinini ve ihtirasını saklayanların bir yara deşilir gibi zehirli istihzasıdır. Gıyaseddin ile anası Kirman'a gelir gelmez orada yılanın halkalarını vücutlarında hissetmeye başlarlar. Barak Hâcib belki de en aşağı saray işlerini görürken efendisinin karısına âşıktır; yahut sadece bütün hayatını ezmiş olan Hârzemşah saltanatından bu kadında intikamını alacaktır. Belki Celâl'in üvey babası olmak hoşuna gitmekte ve belki de bundan siyasî bir fayda beklemektedir. Gıyaseddin ile münakaşası liyakatsiz efendiyle zeki ve kudret sahibi olmuş uşağın, meziyet ve kuvvetlerine güvenen sonradan görmüşün konuşmasıdır. Bütün aksamalarına rağmen Nâmık Kemal'e belki de Osmanlı hanedanı hakkındaki fikirlerini söylemek fırsatını veren bu mânâlı konuşma millî tiyatromuzda eşsiz denebilecek bir hareket içindedir.

Piyesin kadınları, büründükleri iyilik ve fazilet tülleri içinde boğulmuş gibidirler. Nâmık Kemal'in Celâl'i sevdiği muhakkaktır. Mukaddimede bunu açıkça söylediği gibi bu sevgi yüzünden tarihî realiteleri de unutur.

Celâleddin Hârzemşah'ın ömrünün sonuna doğru işrete düştüğünü, bir gözdesinin ölüsüyle üç gün bir çadıra kapanmak gibi rûhî muvazenesizlikler gösterdiğini kaynaklar yazmaktadır. Nâmık Kemal belki de, Neyyire ve Mihr-i Cihan benzeyişinin getirdiği değişikliği, bütün kaynakların anlattığı bu manevî çöküşün yerine koymak için icadetmiştir.

Celâl'i tetkik edenlerin çoğu bu piyesi Nâmık Kemal'in, Hugo'nun *Cromwell* adlı piyesini örnek alarak yazdığını söylerler.

Bizce bu kanaat muharririn *Celâl*'den biraz sonra yazdığı ve tiyatro dâvâsını şerhettiği *Celâl Mukaddimesi*'nin Fransız romantizminin büyük beyannâmelerinden biri olan *Cromwell Mukaddimesi*'ne benzetilmesinden, bir de piyesin ölçüsüz sanılan uzunluğundan gelmektedir. Hakikatte *Celâl* ile *Cromwell* arasında hiçbir münasebet yoktur. Yakınlık Hugo'nun Nâmık Kemal üzerindeki tesirlerindedir. Fakat bu tesiri de büyütmemelidir. Nâmık Kemal, Hugo'nun yalnız devrine hâkim cezbeli adam tarafını sevmiş ve ba-

zı ana fikirlerini benimsemiştir. O, Hugo'dan, üslûbunun dış tarafını, tezatlarla konuşmasını, bazı belâgatli ve şişkin edaları almıştır. Ve asıl tanıdığı eserleri de galiba *Sefiller*'iyle dramları, bir de *William Shakespeare* adlı şaşırtıcı etüdüdür.

Celâl'de Hugo'dan alınan iki sahne vardır. Ve bunlar *Cromwell* piyesinden değil *Ruy Blas*'tandır. Yukarıda Neyyiretü'l-ikbal ile emirler arasındaki ihanet sahnesinden bahsettik. İkinci sahne ise onuncu perdedeki Barak Hâcib ile Gıyaseddin'in konuşmasıdır. Filhakika bu konuşmada hiç olmazsa başlangıcında şahsiyetlerin karşılıklı vaziyeti değişmek şartıyla Ruy Blas ile efendisinin konuşmasına benzer. Fakat bu sonuncu alış her sanatkârda görülen cinstendir.

Nâmık Kemal, Shakespeare'i aynı derecede sever ve onun da tesiri altındadır. *Celâl*'i birinci perdeden itibaren dolduran hayaletler daha ziyade tecrübesiz ve an'anesiz dramaturge'un* büyük İngiliz şairiyle fazla düşüp kalkmasının belki de sakınılmaz neticesidir.

Son olarak Nâmık Kemal'in *Celâl* üzerinde ne kadar çalıştığını mukaddimenin delâletiyle bir daha görelim. Bütün bu şahısların lâlettayin konmadığını, onlarda muayyen bir karakter arandığını mukaddime bize gösteriyor. Muharrir, Celâl'in hakikî hüviyetini bulmak için çalışmalarını anlattıktan ve nihayet Kemaleddin-i Isfahanî'nin münşeâtında tesadüf ettiği mektuplarla ahlâkî kıymetlerine hayran olduğunu söyledikten sonra:

"Dîn-i İslâm'ın şerefine bir karn ahâlisinden ziyade hizmet etmiş ve bin türlü mesâib-i tâkat-güdâz içinde o dinin mucize-i zî-hayatı addolunacak kadar hârikalara mazhar olmuş bir zât-ı azîmü'l-iktidarın rûhundaki kudret ve meziyeti tasvir etmek arzusunu pîş-i nazara aldıkça fikrin büyüklüğü gönlümü bir acz ve dehşet içinde bırakırdı. Hattâ tiyatro nev'inden olan sâir âsâr-ı âcizânemin en büyüğünü yazmak için bir haftadan ziyade uğraşmadığım halde bu telif elimde yıllarca süründü."[283]

Bu satırlardan sonra gelen kısımda piyesini nasıl tasavvur ettiğini anlatır:

"Celâleddin sûretâ şark padişahlarından ise de (müstebid mânâsına) hakikatte İslâm kahramanlarından olarak, onun ahlâkını tasvir, ahlâk-ı İslâmiyeyi tahrir demek olduğundan merhumdan bahseden bu eserde İran ve Turan'ın efkâr ve âdâtına hasr-ı nazar etmek itikad-ı âcizânemce lüzumsuz göründü ve binâenaleyh Celâleddin'in timsâl-i mahiyeti, ekser ahvâli yalnız zamanıyla kaim bir asrın sahibi değil –cihânın intihâsına kadar dâim– bir terbiyenin hamiyet-i diniye ve mesâlih-i dünyevîye misâl-i mücessemi olarak tasavvur edildi."[284]

Görülüyor ki Celâl bir insandan ziyade bir ahlâkın canlı misalidir. Aşağıki parçada bu İslâm ahlâkının timsali, biraz da İslâmiyeti getirene benze-

* Dramaturge (Fr.): Tiyatro eseri yazan.

283 *Celâl Mukaddimesi*, s. 71.

284 *a. e.*, s. 72.

tilecektir. Hiç olmazsa piyesin Celâl'den başka dört kahramanının hüviyetleri Peygamber'in dört halifesinin manevî portrelerine benzer:

"Memdûhumun şâkirdân-ı kemâline numune olmak ve vak'anın avârızını birbirine rabtederek cereyanını teshîle hizmet etmek için nakşettiğim dört timsâl-i hamiyetten Özbek'i muktedâ-yı mübâreklerinin (Ebûbekir) fedakârlığından, kahramanlığından, Orhan'ı tedâbir-i askeriye mahâretiyle deniyyât-ı zamâneye karşı şiddet-i nefretinden (Ömer), Melik Nusret'i deryâ-dilliğinden, mürüvvetinden (Osman), Nureddin'i idrâk-i hakikat ve fikr-i hikmetinden (Ali), müstefîd göstermek istedim."

Fakat bu esas çizgilere bazı ilâveler de yapar:

"Bir de tâbi'ler metbû'a bütün bütün müdânî olmamak için Özbek'in fedakârlığını, kahramanlığını, şiddet ve infial ile, Orhan'ın mahâret-i askeriyye ve nefret-i deniyyâtını tertibât-ı harbiyye ve cezâ-yı mücrimîn emrinde ziyâdece şiddetle, Melik Nusret'in mürüvvetini, deryâ-dilliğini serîü'l-infiâl bir tehevvürle, Nureddin'in hakîkat-bînliğini, fikr-i hikmetini kaideye karşı fâide taharrîsinde cüz'î zaaf ile tâdil eyledim."

Celâl, Nâmık Kemal'in en şahsî eserlerindendir. Onu bütün iyi ve kuvvetli taraflarıyla yazmaya çalışmıştır. Eğer ideale doğru bu doğrudan doğruya savlet istenilen neticeyi vermemişse bu hedefin yüksekliğindendir.

Karabelâ

Nâmık Kemal'in belki üslûp ve kuruluş itibarıyla en zayıf eseridir. Prenseslerin halayık ağzıyla, yahut *Diyojen*'deki o zarif "Ayol!"lu fıkraların ifadesiyle konuştuğu, halayık ve esirlerin efendilerinin yanında bir ifade yüksekliği kazandığı bu piyesin mevzuu harem ağalarının şark saraylarındaki meş'um rollerini göstermek için tertip edilmişe benzer. Bu itibarla Hâmid'in hiç olmazsa *Mâcerâ-yı Aşk*'ından sonra yazıldığı tahmin edilebileceği gibi, halk hikâyelerimiz arasmda *feerik** unsuruyla, kader fikriyle belki en güzeli olan *Tahir ile Zühre*'yi de andırır. Tıpkı o hikâyede olduğu gibi, Hint padişahının kızı Behrever'i çılgınca seven saray haremağalarının reisi Ahşid, genç kızın [ve] seviştiği Hüsrev'in tertip ettiği bir tuzakla felâketlerine sebep olur. En son sahnesinde Behrever o zamana kadar hadım zannedilen Ahşid'in taarruzuna uğradığını oldukça yakışıksız bir şekilde söyleyerek içtiği zehirle ölür. Hüsrev de Ahşid'i hançer darbesiyle öldürdükten sonra –Nâmık Kemal tiyatrosunun âşıkları için sakınılmaz bir tâli'dir bu!– sevgilisinin cesedi üzerinde intihar eder. Fakat piyesle aslı olduğunu sandığımız *Tahir ile Zühre* arasındaki münasebet yalnız mevzudadır. Halk hikâyesinin bütün bir masal havası içinde geçen güzelliğine, tabiîliğine ve safdilce asaletine yaklaşamaz. Konuşmalar trajedinin –çünkü mevzu trajedi mevzuudur– ifade asaletinden uzak ve bayağıdır; bu tam mânâsıyla son zamana kadar devam eden yerli dramdır.

* Féerique (Fr.): Masalımsı.

Piyeste en canlı tip muharrir tarafından kendisine yükletilen fenalıkların ve piyes içinde dinlediği hakaretlerin bir mükâfatı gibi Ahşid'dir. Nâmık Kemal'in bu tipi tasvir ederken Othello'yu düşünmüş olması ihtimali de vardır. Fakat psikolojik halleri değiştirilmiş, aslındaki asaletiyle, güzelliğiyle hiçbir alâkası kalmamış bir Othello, daha doğrusu Othello kıyafetinde bir Iago. Behrever'in Ahşid'e "Âh benim vuslat gecesi yüzlü lalacığım!" tarzındaki hitapları daha ziyade Hugo'nun *William Shakespeare*'inde bu muzlim rüya için söylediği cümleleri hatırlatır.

IV
Romanları

Roman anlayışı

Nâmık Kemal, *Celâl Mukaddimesi*'nde roman nev'inin şark hikâyesinden farkını anlattıktan sonra şu tarifi yapar: "Romandan maksat güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dahilinde olan bir vak'ayı ahlâk ve âdât ve hissiyât ve ihtimâlâta müteallik her türlü tafsilâtıyla beraber tasvîr etmektir. Romanlara nadiren mevcudât-ı rûhâniye (insan üstü mevcutlar) karıştırıldığı vardır. Lâkin o türlü hayallere ne fikir ile müracaat olunduğu meselenin tasvîrinden bedâhetle meydana çıkar."

Son Pişmanlık mukaddimesinde ise bu iptidaî tarif daha derinleşir: "Hikâye yazmakta bir vazife daha vardır; o da muhatabı ıslah etmek veya eğlendirmek için münasebetli münasebetsiz akla ne gelirse söylemek tarz-ı kudemâ-pesendânesini terk ile tabiat-ı beşeriyenin tahliline çalışmaktır. Vicdân-ı beşerdeki serâiri kalbin en gizli köşelerine nazar taallûk etmedikçe bulmak muhaldir."

Böylece bu "edebiyat-ı sahiha" taraftarı, edebiyatta bir esas gibi gördüğü eğlendirmek ve faydalandırmak gayelerini bırakmamakla beraber psikolojik dikkati bu sanatın esası olarak alır.

İntibah

Kemal, *İntibah*'ı 1873-1875 senelerinin çalışma hızı içinde Türkçede bu nev'e örnek vermek için yazdı. Yine *Celâl Mukaddimesi*'nde bu ilk hikâyesinden: "Lisanın o yola olan isti'dâdını tecrübe yolunda tertip olunmuş ise de tasavvur ve tasvîrde bir suûbete düşmemek için mevzuunu gayet sade tuttuğum halde yine fıkdân-ı isti'dat cihetiyle gönlümün istediği dereceye götüremedim" cümlesiyle bahseder.

Kemal'in burada dilin istidadı üzerinde duruşunun, tesadüfî bir şey olmadığını ise *Son Pişmanlık* mukaddimesinde yeni edebiyata karşı itiraz eden Abdi Efendi'ye verdiği cevaptaki şu son cümleden anlıyoruz:

"Lisan öyle taş kovuğundan yetişen incir ağaçları gibi kendi kendine kemal bulmaz. Asırlarca terbiye-i efkâra hizmet için vakf-ı vücûd etmiş birçok üdebâ ve hükemâ lâzımdır ki bir lisanın intizamına, zenginliğine imkân hâsıl olabilsin."

Görülüyor ki Nâmık Kemal memlekete getirmek istediği bu yeni teknikte esas mesele olarak hemen hemen yalnız dili alıyor ve giriştiği işin nesillerin gayretiyle kıvamını bulacağına inanıyordu.

Böylece bütün söz sanatları gibi hikâyeyi de dilin emrine vermesi iki romanı arasında bütün bir üslûp ayrılığı doğurmuştur. Filhakika *İntibah*'ta modern hikâyenin hudutları içinde kalmak şartıyla eski hikâyenin üslûbunu yenileştirmeye çalışmakla beraber belki de bu yüzden lisan çok sadedir. Bu romanın mukaddimesindeki "Onların (garplıların) birtakım âsâr-ı nefîsesine taklid eder ve şark ve garbın fikr-i kemâl ve bikr-i hayâlini izdivaç ettirmeğe çalışırız" cümlesi bu gayeyi daha sarih surette anlatmaktadır. *Cezmi*'de ise bu çalışma yoktur. Nâmık Kemal bütün kudretlerine sahip olduğunu sandığı bir üslûpla bu romanı yazmıştır.

İhtirasları konuşturmakta aynı bilgisizlik, insan ruhunun en tabiî hallerini bile kabul etmeyen toptan ve müsamahasız bir hayat anlayışı, ne istediğini pek bilmeyen ve ancak mahkûm ettiği zaman sesi duyulan bir ahlâk, Ali Bey'in hikâyesini hattâ tiyatrolarından biraz daha fazla sakatlar.

İntibah'ın, Ali Bey'in Mehpeyker'den ayrılmasına kadar olan kısmını ayrı bir kitap gibi okumalıdır. Filhakika kitabın yarısından fazlasını tutan bu kısım bizim için ufak tefek zevk hatalarına, acemiliklerine rağmen az çok lezzetle okuyacağımız bir eski zaman hikâyesidir. Ali Bey'in Mehpeyker'le karşılaşması ve uykusuz geçen gece, genç kadının safiyetine inanışı, sonra onu alelâde bir zevk kadını olduğunu bile bile kabulü, Kuzguncuk'taki ev, edebiyatımızda yeni olan şeylerdir. Bütün bu kısım romancıdan ziyade musahabecinin, kendinden bahsederken sevimli olmasını bilen Nâmık Kemal'indir. Şüphesiz burada da asıl bildiğimiz Nâmık Kemal teknik anlayışsızlığıyla sık sık müdahale eder. Üslûbunun parlak hayallerde donmuş hadleri canlı hayatın yolunu daima keser. Ahlâkçı, şahıslara bir türlü kendileri olmak fırsatını vermez.

Kitabın en canlı tipi şüphesiz Mehpeyker'dir. Fakat onu muharririn bize gösterdiği ışıkta değil de kendisi olarak almalıdır. Pek az kitapta muhayyilenin yarattığı şahıs o muhayyilenin kendisine bu küçük hikâyede olduğu kadar itiraz eder. Bu yüz kırk sahife boyunca muharririn sesinden fazla biz behemehâl olduğunun dışına çıkarılmak istenen bîçare kadının itirazlarını duyarız. Sanki durmadan: "Fakat ben bu değilim... Ben hiçbir zaman düşündüğün insan olmadım!.. Bırakın da ben kendimi anlatayım..." der gibidir.

Fakat Nâmık Kemal her defasında onun sözünü keser, yahut en kat'î hükümlerle ve en ağır kelimeleri kullanarak çerçeveler. Hiçbir romancı onun kadar kahramanının açıktan açığa düşmanı değildir. Hakikatte Nâmık Kemal bu hikâyede bir nevi ikilik içindedir. Bu taraftan Mehpeyker'i ve Ali Bey'e olan bağlılığını bütün kuvvetiyle anlatmak için lâzım gelen her şeyi yapar. Diğer taraftan da okuyucuya onu en kötü çizgileriyle takdim eder.

Mehpeyker yalancı değildir. Ali Bey'e karşı menfaat hissiyle hareket etmez. Hattâ ona karşı evlenme teklifini reddedecek kadar kendi vaziyetini bilir. Daha ilk görüşte bu vaziyeti ima ederek konuştuğunu biliyoruz. Ali Bey'i tanıdığı günden itibaren bütün münasebetlerini kesmiştir. Hattâ kendisine bakan Suriyeli Abdullah Efendi ismindeki zengin âşıkı ile olan bağlarını bile şerrinden korkmasa koparacaktır.

Ali Bey'in Mehpeyker'in evinde tek başına geçirdiği buhranlı gece, hikâyenin kilit noktasıdır. Annesini kırma pahasına gittiği evde sevgilisini bulamayan genç âşık ancak yarım saat kadar ıstırap çeker ondan sonra doğru dürüst bir kıskançlık hissi bile duymaz. O sadece annesine karşı hareketinden pişmandır ve Mehpeyker'e bir taraftan kendisini sürüklediği "sevdâ-yı bî-ismetâne" yüzünden, diğer taraftan da annesini kırmasına sebep olduğu için düşman olmuştur. Ve sabahı sabırsızlıkla beklerken "Mehpeyker'i istediği gibi terzîl ile validesini tatyib" etmekten başka bir şey düşünmez. Bu, mutlak baba sultası altında büyümüş toy bir çocuğun ıstırabıdır. Filhakika baba bütün kitap boyunca ana oğlu gizlice idare eder.

Mehpeyker ise bu esnada kendisine bakan eski âşığının evinde, tamamıyla Ali Bey'in olabileceği birkaç aylık bir zamanı koparmak için onunla pazarlık etmektedir. "Çünkü vâkıa Mehpeyker'in Ali Bey'le olan muhabbeti şehvanî bir hevesten ibaret olmakla beraber kemâl-i şiddet cihetiyle kalbine bütün bütün galebe, zihnine bütün bütün istilâ hâlinde bulunduğundan kız daha Abdullah Efendi ile muhavere ettiği zaman beyin hayali gözünün önünde tecessüm ederek ne söylense işitiyor, ne yapılsa görüyor gibi birtakım vâhimelere esir olmuştu. Hâsılı iki âşinâ-yı kadîm ahz ü îta ile meşgul iki tacir gibi işleri hitam bulur bulmaz, birinin parmağı diğerinin eline dokunmaksızın birbirinden ayrıldılar. Birer odaya çekilerek uykuya varırlar."

Bu satırları okuduktan sonra muharririn Mehpeyker karşısındaki vaziyetinden şüphe edebilir miyiz? O kahramana kirli mazisi için düşmandır. Fakat Mehpeyker bu maziden mesul değildir. Bunu sade kendisi değil muharrir de söyler. Daha başta bize onu "gayet alçak bir aile" içinde yetişmiştir diye takdim eder.[285]

Ali Bey'in Mehpeyker'e olan kini ise büsbütün gariptir. Hiçbir derunî his, kaybolmuş masumluk, ilk ten tecrübesinin ağırlığı filan gibi bir şey de buna girmez. O Mehpeyker'i, sadece annesinin kendisine hazırladığı Dilâşub'la hemen o gece baş başa kalmak için adamakıllı döverek bırakır.

Mehpeyker'in şahsiyeti yanında Ali Bey'i görür görmez âşık olan, her fırsatta düşüp bayılan kuzu gibi uslu ve bir parça pornografik olmakla be-

285 Mamafih bu aile muhiti de epeyce şüphelidir. Meselâ Mehpeyker'in biz şair Leylâ Hanım tarafından yetiştirilmiş okur yazar bir kadının ahbabı olduğunu biliyoruz:
"Bâbıâli'de herkesin esrârını aramak âdet midir? Leylâ'nın şâkirdlerinden kibar nazlısı bir hanım ile görüştüm. Bîçare kadıncağız ne mürüvvetli idi. Benim gibi kalın kafalı bir kıza uğraşa uğraşa dersler de okuturdu. Andan işittim. Bâbıâli hulefâsı arasında duyduğu sırrı saklamak, bir de kimsenin sırrını sormamak âdâbdan sayılır imiş. Acaba malûmatım yanlış mıdır? sözleriyle merâmını izah eyledi" (*İntibah*, s. 47-48).

raber son derecede güzel olan Dilâşub muharririn bütün isteklerine rağmen silik kalır. Hakikatte bu esir kızın hiçbir şahsiyeti yoktur. O Mehpeyker'in karşısına çıkmak için icadedilmiştir. Fuhşun karşısında temiz insan. İşte bu kadar.

Bu ahlâkî karşılaştırmaya biraz göz yumun. Dilâşub'da –bütün çehre ayrılıklarına rağmen– Mehpeyker'in devamından başka bir şey görmezsiniz. Bu hemen hemen Titien'in gençlik tablosundaki ilâhî aşkla maddî aşk antitezi gibi bir şeydir. İşte bu hâl bizi romanın başlangıcına götürür. Hakikatte kadınını anlamayan bir erkeğin romanını yazmak istiyordu. Bu pişmanlık romanı Nâmık Kemal'e hiç şüphe yok ki Dumas Fils'in *La dame aux Camélias*'sından gelmişti. Fakat Nâmık Kemal'in Sünnî ahlâkı, içtimaî hayatı evin ve aile bağlarının etrafında toplamak arzusu düşmüş bir kadını haklı çıkaramazdı. O halde ne yapacaktı; kendisine *La dame aux Camélias*'dan gelen Mehpeyker'in şahsiyetini ikiye böldü. O, biri müfteris, öbürü mazlum iki insan olacaktı. Bizi bu mülâhazaya götüren şey muharririn bütün isteklerine rağmen Mehpeyker'in şahsiyetinin romanın baş taraflarındaki birkaç çizgi yüzünden bir türlü bozulamamasıdır. Ali Bey'in Mehpeyker'i iyice dövdükten sonra evden uzaklaşırken birkaç yüz liralık banknotu yüzüne atması da *La dame aux Camélias*'da kumar sahnesinin sonundaki jeste benzer.

Kitabın bundan sonraki kısmı iki ayrı hikâyedir. Bunlardan birisi kadınını kaybetmiş delikanlının sefahate yuvarlanması, insan olarak alçalmasıdır. Bu Abdülaziz devri sonu İstanbul'unun daha doğrusu Beyoğlu'nun macerasıdır. Burada biz parasını yiyen iradesiz ve zengin mirasyedi ile karşı karşıyayız. İkincisi ise tecrübesiz romancıya hikâyeyi bitirmek imkânını veren o hazin melodram kısmıdır. Dikkate değer bir nokta da Mehpeyker'in Ali Bey'den almak istediği kanlı intikama, çifte cinayete bir başkası yani Abdullah Efendi tarafından sürüklenmesidir. Böylece düşkün bir kadının belki de tek varlık ikrarı olan bir sevginin hikâyesi onun yerini alan bir başka kadının, Dilâşub'un, Ali Bey yerine ölümüyle biter. Shakespeare ve Hugo tiyatrosunun melodramının Nâmık Kemal'i kanlı sonlara alıştırdığını zaten biliyoruz. Nâmık Kemal'in sevginin ve ihtirasın hakikî dilini bilmediğini söyledik. Fakat o daha kadına karşı kullanılacak dili de bilmez. Ali Bey'in Mehpeyker'e yazdığı mektup Hüseyin Rahmi'nin bazı kadın kahramanlarının birbirine verdikleri nisbetli cevaplardan pek az farklıdır. Bu, muharririn şiddeti hakikî ve güzel üslûp zannetmesinden gelir. Filhakika bütün romanda bir kalb sıcaklığını ifade eden tek kelime yoktur. Buna mukabil dramın dışında Nâmık Kemal'in devrine göre çok tatlı konuşmaları vardır. Bunlardan en dikkate değeri şüphesiz Ali Bey'in uykusuzluk gecesini anlatanıdır. Aşağıya aldığımız parçalar bize Nâmık Kemal'in şahsiyetinin iki büyük ve gizli zembereğini, mutlak iktidar hulyası ile sık sık ölüm fikriyle birleşen gece ve yalnızlık korkusunu verir.

"Bilmem gecenin hâline hiç dikkat buyurulmuş mudur. Bir kere yeryüzüne o karanlık çöker, bir kere odanın kapısı, penceresi kapanır da tenhalığın vahşeti fikre, kalbe istilâ eder mi? Dünya ile ademin hiçbir farkı kalmaz.

Ne tarafa bakılsa her şeye (hiçbir şeye) nazar taallûk etmez, ses işitilmez, yâr ü ağyar görülmez."[286]

Daha aşağıdaki parçalarda ise Nâmık Kemal bu tenhalıkta insanın düşündüğü şeylerden umumî şekilde bahsettikten sonra çok dikkate değer ifşaatta bulunur:

"O zikri mûcib-i hicâb olacak tasavvurâtı bir tarafa bırakalım. Simya bilmek, kimya yapmak, dünyayı kendi reyinize tatbik için bir kuvvet-i fevkalâdeye mâlik olmak, define bulmak, bir kıt'ada tasaltun etmek gibi ne kadar muhâlât ve hayâlât var ise hepsine bir cihet-i imkân ararsınız. Âkıbet yine acziniz görünür, gönül mevtten başka bir şey arzu etmemeğe başlar; insan yatağına yorganına, çarşafına bakar da kefenden topraktan bir farkını göremez. Kendini telef etmek ister, ona da kıyamaz. Çaresiz âkıbet-i hâle intizâr etmeye karar verir." İşte Magosa menfîsini yeni denediği roman sanatı, *Mes Prisons Muâhezenâmesi*'nde,* mektuplarında anlattıklarından çok başka türlü olan bu itiraflara götürmüştü. Roman için beyhude yere psikolojik bir teşhir sanatı denmemiştir.

Bu yeni romana, tasvir, tahlil hepsi, yüzleri arkaya, eski hikâyeye çevrilmiş olarak, ona baka baka, yürüyerek girerler. Diyebiliriz ki *Son Pişmanlık*'ı eski hikâyenin bütün unsurlarından istifade ederek yazmak istiyordu. Hattâ bir tahmin olarak *Bahâr-ı Dâniş* tercümesine sırf bu hikâyeye bir hazırlık olarak başlamıştır, yahut bu tercüme üzerinde çalıştığı sıralarda kendisinde eski şark hikâyesinin hâtırası tazelenmiştir diyebiliriz.

Nitekim başındaki bahar ve Çamlıca tasviri âdeta büyük mesnevilerin başındaki kasidelerin "nesib"ine benzer, hattâ bizzat muharrir burada "girizgâh" kelimesini bile kullanır. Hiçbir derin ve şahsî imajın bulunmadığı bu tasvir sadece eski şiir tabiatının bir *vulgarisation*'unu** andırır. Hiç olmazsa üslûp eskinin bütün unsurlarını kullanmaya çalışır. Daha bahar tasvirinde gül deyince bülbülü hatırlamasından şikâyet eden Nâmık Kemal, eski hayallere az çok yeni bir ifade arar, daha iyisi, teferruat üzerinde duruşuyla onları yenileştirmek istediği ifadeye çevirir.

Bunlardan Mehpeyker'in evi bize bu sanatın sırrını en çok açanıdır. "Güyâ ki bir tendürüst dilberin reng-i vücûdu gibi gayet açık pembeye boyanmış olan bu köşkü Örfî'ler, Şevket'ler görselerdi, sahile kurulmuş bir mâlike-i deryâya ve önünde olan körfezciğin suyunu, kenarı beline sarılmış da sâir yerleri (hafifliği) cihetiyle sath-ı âba yayılmış bir ipek peştamala benzetirlerdi" cümlesiyle başlayan ve evin teferruatını, bahçesindeki ağaçlara varıncaya kadar hep bu hayali genişleterek uzayan tasvir, hakikatte eskiyi bütün unsurlarıyla kullanmaktı.

Kemal, ancak evin içine girdikten sonra yaşadığı zaman ve realiteye döner. İtiraf etmeli ki bu oda ve yatak odası tasviri Türk nesrinde Ahmed Midhat Efendi'nin o esnada epeyce gelişmiş sanatına rağmen ilk ciddî denemedir.

286 Nâmık Kemal, *İntibah*, s. 29.

* *Mes Prisons Muâhezesi.*

** Herkesin anlayabileceği şekle koyma; basitleştirme.

Kitapta göze ve kalbe ait şeylerde bütün bir mücerret terbiyenin, eski geleneklerin arasından bir nevi reel hayata doğru gitmek arzusu vardır. Baş tarafta yaşanmış hayattan alınmış vehmini verecek bazı kısımlar –bilhassa Çamlıca'daki tesadüf ve Mehpeyker'in evi gibi– bulunsa bile hiçbir ihsas kendi verimleriyle ve doğrudan doğruya gelmediği gibi, hiçbir müşahede bizim için hayatın bir kenarını aydınlatmaz. Denebilir ki eserin bütün yükünü iki âlemin orta yerinde kalmış zihnin kendisi yüklenir. İşte bu hususiyeti, bir yığın alışkanlığın arasından bu konuşmadır ki bizim için *İntibah*'ı üzerinde durulması lâzım gelen bir eser yapar.

Çünkü biz bu kitapta Ziya Paşa'yı o kadar ürküten şark ile garp arasındaki görüş farkıyla karşılaşırız. Bittabi Nâmık Kemal'in yerinde gerçekten hikâyeci dehasıyla doğmuş bir adam bulunsa idi iş çok değişirdi. Nitekim Şinasi küçük piyes tecrübesiyle bir yığın güçlüğü ortadan kaldırmıştı. O zaman bu iki âlemin arasındaki fark bile görünmezdi. Eskilerin o kadar safdilâne, fakat eşya ile doğrudan doğruya temasta gayet rahat üslûbu ile işe girişir, tekâmülün zinciri âdeta kesildiği yerde birleşirdi. Fakat bunu biz *İntibah*'ın yazıldığı tarihten ne kadar sonra ve tenkidin hürriyetini kullanarak söylüyoruz.

Kitabın üçüncü kahramanı olan Abdullah Efendi, bizi, para kuvvetiyle, her türlü ahlâkî kıymetin üstünde oluşuyla Dumas Fils'ten çok ayrı bir örneğe, Balzac'a götürür. Onda Vautrin'in veya on üçlerden birinin bir aksini yahut da o yoldan gelme Fransız halk romanı kahramanlarından birini düşünmemek kabil değildir. Burada da Nâmık Kemal'in gerek kahramanını yaratmak ve gerek ihtirası anlatmak zaafını görürüz. Abdullah Efendi'nin kudreti ve imkânları romanın içinde kendisine ihtiyaç hâsıl oldukça genişler. Mehpeyker'e olan sevgisi de bir türlü karşımıza tam kararıyla çıkmaz. Her iki kadının tasvirinde şark hikâyelerinin kadın tasvirinden çok istifade eden muharrir, Abdullah Efendi'nin portresini çizerken aşağı yukarı yine aynı masalların ifrit portrelerinden istifade etmiştir, denebilir.

Cezmi

İntibah ile *Cezmi*'nin arasında dört senelik bir fasıla vardır (1876-1880). Bu dört sene içinde Nâmık Kemal'in roman telâkkisi biraz daha değişmiş, üslûbu hem biraz daha yumuşamış, hem de artık eskinin içinde yeni aramaktan vazgeçmiştir. *Cezmi* iki âlemin arasında, iki ayrı unsurdan vücuda gelmiş bir mahlûk değildir. Şurasından burasından sızan bazı çizgiler, yahut muharririn büyük bir gayretle yaptığı müstakil tasvirler de oldukça mücerret ve çok defa itibarîdir; çehreden ruhu okumaya çalışan portreler hemen hemen *İntibah* kadar uydurma ve hükümlerinde kat'îdir. Fakat hislerin inkişafına biraz daha ehemmiyet verilmiştir. Adil Giray ile Perihan'ın mektupları –şüphesiz Rousseau'nun, daha sarih olarak *Nouvelle Héloïse*'in[287] uzak bir

287 Ali Bey, *Nouvelle Héloïse* tercümesini 1302'den [1885] itibaren Ebüzziya'nın mecmuasında tefrikaya başlar.

tesiri– romanın içinde bir teknik değişmesi yapar. Fakat romancıya asıl hızını veren Victor Hugo'nun *Sefiller*'idir. Gerek üslûp, gerek eseri dolduran *digressions*'lar* hep oradan gelir. Baştaki, X. asır için o uzun konuşma, Hugo'nun 1817 senesi için, Louis-Philippe için, 1830 ihtilâli için yaptığı o rahat konuşmaların bir eşidir. Yangın ve denize atılan adam tasviri aynı şekilde Hugo'nun romanındaki denizdeki adamdan gelir. Bazı mükâlemelere kadar bu tesir görülür. Ayrıca esir idamına itiraz, insan kanının esirgenmesi gibi ana fikirler de oraya bağlıdır. Fakat asıl Nâmık Kemal'e Hugo'dan gelen şey nisbî bir üslûp ve konuşma rahatlığıdır. Bu bahsi bitirmek için Şehriyar'la korucunun konuşmasının *Sefiller*'in ikinci cildindeki başrahibeyle Jean Valjean'ın arkadaşı bahçıvan Fauchelevent'ın konuşmalarına benzediğini, ayrıca Cezmi'nin tarihî sergüzeştinde bulunan tabut hikâyesinin *Sefiller*'de de geçtiğini söyleyelim.

İntibah romanının Mehpeyker'ini birkaç defa Dilrüba adıyla müsveddelerine geçiren Nâmık Kemal burada da bizi Şehriyar ve Perihan'ın tabiatlarında tıpkı bu romanda olduğu gibi iki zıt insan karşısında bırakır.

Cezmi tarihî kadro içinde bir ideoloji romanıdır. Nâmık Kemal burada İslâm ittihadı fikrini, vatan sevgisini, insan hakları üzerindeki fikirleriyle *Celâl*'den sonra bir kere daha bir araya toplar. Yazık ki kitap bitmemiştir.

Romanın kahramanı III. Mehmed devrinin hadiseleri arasında en şayanı dikkati olan Sipahi isyanının tenkilinde, tabut içinde Üsküdar'a kaçarken yolda parasına tamah eden uşakları tarafından öldürülen sipahi kâtibi Cezmi Bey'dir. *Naimâ Tarihi*'nde (cilt I, s. 311) teferruatı anlatılan bu isyanın hazırlayıcılarından olan Cezmi'nin hayatını Nâmık Kemal başından itibaren anlatmıştır. Fakat kitabı bitiremediği için âdeta "Cezmi'nin çıraklık seneleri" diyeceğimiz kısmında, yani III. Murad devrinin İran seferlerinde kalmıştır.

Cezmi'nin yetişmesi, şair Avnî'ye bir kaside ile intisabı, meşhur cirit oyunu sahnesiyle kitabın en iyi kısımlarındandır. Böylece kendisini tanıtan kılıç ve timar sahibi, aynı zamanda şair –fakat nedense musikiden hoşlanmaz– Cezmi kendi isteğiyle İran seferine iştirak eder. Bu muharebe esnasında evvelâ Özdemiroğlu Osman Paşa ile, sonra da Kırım Hanı Mehmed Giray'ın kardeşleri Kalgay Âdil Giray ile şair, musikişinas ve biraz sonraki devrin büyük harp adamı Gazi Giray'ı tanır. Bu iki hanzâdenin esareti üzerine birinci cildin asıl vak'ası olan Kazvin sarayındaki aşk macerası başlar.

Peçevî'nin İran harbi dolayısıyla bahsettiği bu vak'a İran Şahı Hudâbende'nin aczinden istifa ederek hükûmeti ele alan karısı ile kız kardeşinin Kalgay Âdil Giray'a âşık olmaları ve –belki de rekabet yüzünden– meselenin saray koruculari tarafından duyulup oldukça vahim bir ayaklanmada üçünün birden öldürülmesidir. Âdil Giray, Kırım Hanlığı'nın hükûmet mesuliyetini paylaşan veliahdı sıfatıyla, belki de sulh teşebbüsleri hazırlamak üzere sarayda alıkonulmuş, romanda pek silik geçen Gazi Giray Han, Kahkaha Kalesi'ne gönderilmiştir. Bu kanlı vak'a romanın diğer kısımlarında

* Digression (Fr.): Esas konu dışı sözler.

bazen tarihî hadiseleri adım adım takip eden Nâmık Kemal'e ideolojik bir entrika kurmak imkânını vermiştir. Filhakika şahın kız kardeşi (Perihan) Sünnî mezhebindedir ve sevistiği Âdil Giray ile İran saltanatını devirmek üzere beraberce bir komplo hazırlarlar. Perihan'ın dayısı Çerkes beylerden Şemhal'dir. Perihan babası Şah Tahmasb'ın ölümünden sonra, yani daha muharebeden evvel dayısıyla beraber İran'ın iç siyasetinde büyük rol oynamış, iki hükümdar değişmesine sebep olmuştur.

Şimdi de kendisi gibi Sünnî olan Âdil Giray ile, Şemhal'in ve Osmanlı ordusunun yardımlarıyla İran saltanatını ele geçireceklerdi.

Bu iş için Âdil Giray Cezmi'yi yanına çağırtır ve Cezmi de harpte ölümden kurtardığı ve babasının evinde kaldığı müddetçe kardeşi Ayşe'ye okuma yazma öğrettiği, hattâ babası Mirza Ömer'in ısrarıyla onunla nişanlandığı Pertev'le beraber Kazvin'e gelir. Gizlice büyük tehlikeler atlatarak Âdil Giray'la görüşür, tertibatlarını alırlar. Fakat derviş kıyafetine girmiş bir adam para hırsıyla Vezir Mirza Süleyman'a bu hazırlığı haber verir; o da Şehriyar'a işi anlatır. Bütün bir intikam hırsı ve saray entrikası başlar. Şehriyar, Perihan ile Âdil Giray'ın ikisini de ortadan kaldırmaya karar vermiştir. Mirza Süleyman ise vaziyetten istifade ederek iradeyi tam eline almak için Şehriyar'ı da bu arada yok etmeyi tasarlar. Beri taraftan işi sezdikleri için aynı gecede Âdil, Perihan ve dayısının taraftarları da harekete geçerler. Neticede her üçü birden, Şehriyar sığındığı kocasının koynundan alınarak, Perihan Âdil Giray ile beraber dövüşerek öldürülür. Cezmi de onları gömdükten sonra vatana dönmek için derviş kıyafetinde kaybolur.

Nâmık Kemal'in XVI. asır sonu Türkiye'sini içine alacak geniş bir eser yazmak kastıyla *Cezmi*'ye başladığı, fakat tarihin verdiği hazır hikâyenin ötesine geçemediği kanaatindeyiz.

Cezmi, Nâmık Kemal'in romantik edebiyata kendini en fazla teslim ettiği eserdir.

Bizi bu düşünceye götüren şey Nâmık Kemal'in öbür eserlerinde kahramanlarını istisnaî bir talihe hazırlayan veya onu kaderin cilvelerini kabul etmek için doğmuş hissini veren hiçbir emareye tesadüf edilmemesidir. *Cezmi*'de ise bunlar vardır.

Bizce *İntibah*'la *Cezmi*'nin arasındaki büyük farklardan birisini de bu mutlak örnek değişmesi yapar.

Üzerinde durulacak ikinci ayrılış noktası da şairâne hayallerin, mübalâğaların bolluğuna rağmen kahramanların muhitleri ve devirleri için tabiî oluşlarıdır. Tarihçi Nâmık Kemal'in kahramanları tarihî çerçeve içinde, en tabiî şartlarıyla yaşarlar. Yalnız muharrir tarafından sevkedildikleri zaman Fransız romantizminin belli başlı yol uğraklarından geçerler.

Cezmi, Nâmık Kemal'in Osmanlı tarihi ile iyiden iyiye meşgul olduğu yıllarda ve *Celâleddin Hârzemşah*'taki tecrübelerden sonra yazıldı. Muharrir biyografiyi, tarihî piyesi tecrübe etmiş bulunuyordu.

Cezmi'nin en dikkate değer tarafı, tarihî bir eser olmasına rağmen mahallî renkten ve devir hayatının tasvirinden uzak olmasıdır.

Bu romantizm amatörü dışarı âlemle âdeta alâkasızdır. Onun muhayyilesi mimarî, kostüm, silâh, mobilya, devre ve mekâna ait her şeye yabancı kalır. Sanki edebiyatımız ufkunu ve örneklerini değiştirince eşyaya ve sanat eserlerine ait tecessüs ve dikkatini kaybetmiştir. Çünkü eskilerde, birkaç defa söylediğimiz gibi mahallî renk zevki ve neşesi, yalnız kendilerinin gördüklerini anlatmak hevesi daima vardı.

Bunun gibi, konuşmalar da alâkayı tutamaz. *Cezmi*'de *İntibah*'tan fazla konuşma vardır; fakat piyeslerindekinden çok üstün yahut daha doğrusu tabiî olmasına rağmen yine hiçbiri rahat değildir. Beş tiyatro eserinin tecrübesinden sonra gelen bu konuşmanın nükteleri, hissî ifadeleri, şiddetleri hep zorakidir.

Her şahıs büyük bir dikkatle, fakat Nâmık Kemal'in hususiyetlerinden biri olan şiddetli ifade ile tasvir edilmiştir. Bazılarını bir galeri gibi hep bir araya dizdiği, bir kısmını sırası geldikçe çizmek için hikâyeyi durdurduğu bu portreleri yaparken sanatkâr insan ruhunun muhtelif manzaraları karşısında rahat bir müşahit vaziyetini alamaz. Daima faziletlere hayrandır. Buna mukabil, rezîletlere de harp ilânına hazırdır. Şehriyar behemehâl zakkuma benzeyecektir. Perihan ise melek letafetindedir. Hiçbirinin huyunun bizim tarafımızdan keşfedilmesine razı olamaz. Adı söylenir söylenmez Hamza Mirza'nın muharebeden ve eğlenceden başka bir şey düşünmeyen bir adam olduğunu öğreniriz.

Cezmi'de birkaç büyük tablo vardır. Bunlardan birisi Cezmi'yi imparatorluğun talihiyle karşı karşıya bırakan yangın tablosudur.

Kitabın başındaki hicrî onuncu asra dair istitratlar, *İntibah*'ın başındaki bahar ve Çamlıca tasvirini zihnî bir plana nakleden bir kaside nesibini andırır. Nâmık Kemal kitabında bundan başka roman nev'ine yerli bir çeşni vermek arzusuyla bir terkîb-i bend ile bir de mersiye ilâve etmiştir.

Fakat *Cezmi*'nin en büyük hususiyeti Âdil Giray'ın psikolojisi için yaptığı hazırlıktır. Nâmık Kemal kahramanının hayatına romantiklerin "kader" telâkkisini andıran bir acılık katmıştır. Âdil Giray daha çocukluğundan itibaren tıpkı Hernani veya herhangi bir romantik kahraman gibi –fakat onlar gibi hakkı yenmiş ve bîçare olmadan; çünkü bir taht üzerinde doğmuştur ve uğrunda hizmet edeceği idealler vardır– içindeki bir boşlukla yaşar. Yukarıda bahsettiğimiz terkîb-i bendin ışığı altında daha kuvvetlenen bu çizgiyi muharrir kahramanın çocukluğundan başlatır.

O kürenin ağırlığını sırtında duyanlardandır. Terkîb-i bendde ise bu şairâne melâl, bu sonsuzluk ve boşluk duygusu daha keskinleşir. Hâtif onu hayatının her safhasında kendi kendisinin üstüne çıkmaya davet eder:

Yüksel ki yerin bu yer değildir,

Yüksel hünerinle kani olma
İhsân-ı Hudâ'ya mâni olma!

Bu mısraın hakikatini ise aşağıdaki beyit verir:

Yüksel ki bunun da fevki vardır;
İnsanlığın ayrı zevki vardır.

Yine Âdil Giray'ın çocukluğunun hikâyesi esnasında geçen şair istiaresini başka bir planda tekrar eden bu manzume sadece kahramanını süslemek için olsa bile onun insan telâkkisini anlatması itibarıyla mühimdir.

Diğer bir nokta da bu susuzluk, kendi kendini bulmak ihtiyacına ve kader anlayışına muharririn şark mistisizmini katmasıdır. Filhakika Âdil Giray âdeta Şeyh Galib'in yıldızı altında doğmasa bile orada büyür: "Gûyâ ki Şeyh Galib *Hüsn ü Aşk*'ına ziynet veren ninnisinin:

Ey mâh uyu bu az zamandır

bendini Âdil Giray'ın dâyesi lisanından söylemiştir."

Fakat yakınlık burada kalmaz, ölümünden sonra da Cezmi dostunu âdeta Şeyh Galib'in diliyle metheder:

Ey zübde-i san'at-ı ilâhî
İnsan idi fıtratın kemâhî!

Şeyh Galib ise meşhur beytinde insanı:

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

diye tebcîl eder.

Böylece Âdil Giray'ın şahsiyetinde Fransız romantizmiyle Türk mistisizmi birleşirler.

Âdil Giray'ın bu ayrı yollardan gelen hüviyeti Nâmık Kemal'in daha ziyade XVII, XVIII. asrın değişmeyen karakter kahramanlarına benzeyen şahısları arasında kendi mahrekinde de olsa bir nevi roman içinde değişen ve gelişen şahsiyet çeşnisini verir.

Son olarak *İntibah*'ın bir sukut, *Cezmi*'nin ise bitmemiş şekliyle olsa dahi bir yükseliş, ölümde kendisini tamamlayış romanı olduğunu söyleyelim.

V
Biyografiler ve tarih çalışmaları

Yukarıda Nâmık Kemal'in tarih sevgisini ve fikirlerini çok defa tarihe dayandırdığını söyledik. Destana meraklı, çökmeye başlamış bir imparatorluğu kalkındırmayı ve fikren geri kalmış bir cemaati asrına ulaştırmayı üs-

tüne almış bir muharrir için de bundan tabiî bir şey olamazdı. Kaldı ki hayran olduğu ve Şinasi'den sonra tek usta bildiği Hugo da tarihten hareket ediyordu.

Fakat Nâmık Kemal'in büyük bir Osmanlı tarihi yazmaya birdenbire başladığını sanmamalıdır. O bütün eserinde planlı veya plansız bir yayılmadır. Tarihte de böyle oldu. Küçük tecrübelerden yavaş yavaş geniş bir *Osmanlı Tarihi* fikrine gitti.

Devr-i İstilâ'nın 1867'de Osmanlı İmparatorluğu'nun muzaffer yayılışını anlatmaya gayret eden küçücük bir makale olduğunu gördük. Kemal, *Evrâk-ı Perîşân*'daki[288] mukaddimesinde bu küçük tecrübenin beş senede üç defa basılmasından haklı olarak övünür. Bu ilk tecrübeyi Avrupa'dan dönüşünden sonra yazdığı İstanbul fethine dair *Bârika-i Zafer* takip eder. Eski inşâ ile yazılmış olan bu makaleyi *Evrâk-ı Perîşân*'a almamış olması Kemal'in gerek bu eserin gerek tarihinin mukaddimesinde ısrar ettiği gibi halkın anlayacağı dille yazılmış olmayışındandır.

Üçüncü tecrübe *Evrâk-ı Perîşân*'ı teşkil eden biyografilerdir. Kemal bu çalışmalara Magosa'da, Kanije muhasarasının şahidi olan Fâizî'nin *Hasenâtü'l-Hasan*'ının sade dile geçmiş şekli olan *Kanije* risalesini[289] ilâve eder. *Kanije*'nin son tab'ına merhum Süleyman Nazif'in, ilk mukaddimesinden aldığı aşağıdaki parça, muharririn halka okuyacak kitap hazırlamak hususundaki düşüncesini çok açık olarak anlatır:

"Risale derûnunda Fâizî'nin kitabından (ki unvanı *Hasenâtü'l-Hasan*'dır) birçok şeyler nakl olunuyor; fakat risale o zamanların tavrınca Veysî'ler ve Nergisî'ler gibi fevkalgaye muğlâk yazıldığından ve bizim bu gibi risalelerden asıl maksûdumuz asâkir-i şâhâne neferâtma Osmanlı askerliğinin birtakım sevâbık-ı fâhiresini yâd ü ihtar ile gayret ü hamiyet-i müsellemelerinin tezâyüdüne âcizâne bir hizmet olduğundan –müellif merhumun ruhundan taleb-i afv ederek– ekser ibârâtını lisânımızın şimdiki şivesine nakleyledik" (sene 1290, Magosa).

Bu ilk çalışmalar arasında bizim için en dikkate değeri şüphesiz biyografilerdir.

1872 ile 1873 arasında ilk cüzü (Salâhaddin-i Eyyûbî, Fâtih, Sultan Selim) yazılan ve *Devr-i İstilâ* ile beraber, *Evrâk-ı Perîşân* adı altında neşredilen bu biyografilere Kemal, Magosa'da ayrı bir mukaddime ile *Emîr Nevruz*'u ilâve etmiştir.[290]

Bu biyografiler –*Kanije* ile beraber– belki Nâmık Kemal'in en olgun, onu bize meziyet ve imkânlarında en çok tanıtan eserleridir. Roman ve tiyatrolarında yapmacığa, müstear üslûba o kadar yer veren muharrir burada âdeta malikânesinde dolaşır; o kadar tabiî ve rahattır.

Nâmık Kemal, *Evrâk-ı Perîşân*'ın ilk cüzü olan Salâhaddin-i Eyyûbî'yi,

288 *Evrâk-ı Perîşân*, İstanbul 1301, s. 6.
289 *Kanije Muhasarası*, Âsâr-ı Müfîde Ktp., İstanbul 1335, s. 5.
290 *Tercüme-i Hâl-i Emîr Nevruz*, Matbaa-i Ebüzziya, Kostantiniye 1305.

Michaut'nun, devrinde çok şöhret kazanmış olan *Haçlılar Tarihi*'ni okuduğu zaman muharririn Salâhaddin için söylediği şeylerden müteessir olduğunu ve İslâm kahramanını müdafaa için yazdığını söyler.

Bu başlangıca göre Nâmık Kemal bu ilk çalışmanın şevki içinde Fâtih ve Selim için de ayrı birer biyografi yazmaya karar vermiş olabilir. Bununla beraber 22 Haziran 1872'de, 7 numarah *İbret*'te çıkan "Avrupa Şarkı Bilmez" adlı yazısını bütün tarihî eserlerine başlangıç addetmek doğru bir tahmin olabilir. Bu yazısında Nâmık Kemal, Avrupalı âlimlerin şarka karşı daima haksızlık ettiklerini söyler. Ne şekilde başlarsa başlasın, bu biyografiler bugün bize bir bütün olarak görünüyor. O kadar ki Kemal'in ömrü ve hayatının tesadüfleri müsaade etse idi bu dört biyografiyi daha birkaç büyük adam portresi ile devam ettirirdi sanıyoruz.

Bu bütünlük fikri kitapların en sonuncusu olan *Nevruz Bey*'e yazdığı mukaddimelerden, bir de seçilen dört kahramanın hüviyetlerinden gelir. *Nevruz Bey* mukaddimesinde Nâmık Kemal evvelâ bazı büyük ahlâkî meziyetlerin insan ruhunda yerleşmesi için iyi misale ihtiyacı olduğunu ve tarihin bunu verdiğini söyledikten sonra "Zâhirde gönül eğlendirmekten başka bir işe yaramaz gibi görünen edebiyatın erbâb-ı tetkik nazarında aksâm-ı fünûndan en nâfi ve en muteberlerinden ma'dut olmasına bir büyük sebeb de mürebbî-i ruh ve müzehhib-i efkâr olan emsâl-i ahlâkın tezyîdinde gösterdiği kudrettir" der.

Nâmık Kemal'e göre bütün milletler –eskiler de dahil olmak üzere, ve belki de Plutarque da işin içine girer– kendi tarihlerinin mühim hadise ve şahsiyetlerini edebiyatlarında aksettirirler. Halbuki İslâm tarihi bütün zenginliğine rağmen "Edebiyatımız bu âna gelinceye dek bir meslek-i sahiha dökülmediğinden" bu güzel işler ve büyük insanlar aramızda unutulmuştur.

Söylemeye hâcet yok ki bu dört insanda Kemal, kendi fikirlerinin kahramanlarını görmektedir. Mücahedeleriyle Haçlılar istilâsını karşılayan Salâhaddin-i Eyyûbî İslâm birliğinin bir kahramanıdır. Fâtih'in dehası, ona göre, bir istilânın kazançlarını bir vatan haline getirir. Sultan Selim Safavîlerle olan mücadelesiyle, Mısır ve Arabistan fethiyle, hilâfetin İstanbul'a nakli ile yine İslâm birliğinin kahramanıdır.

Bu suretle biri garpla şarkın büyük karşılaşmasında zafer temin etmiş, biri bir vatan kurmuş, öbürü bir ideal tayin etmiş bu üç kahramandan sonra Kemal, Haçlılar istilâsına şarkta âdeta muvazi yürüyen Moğol istilâsına geçer ve Moğolların İslâmlaşmasını temin eden, bu suretle onları yıkıcı bir kuvvet olmaktan çıkaran Emir Nevruz Bey'i bulur. Beşinci kahraman ise bu Moğol istilâsını karşılamaya çalışan Celâleddin Hârzemşah'tır. Kemal'in, Celâl'in hayatını piyes şeklinde yazmayı tercih etmiş olması, onu burada, biyografilerini tasavvur ediş şeklinden bahsederken saymamıza bittabi mâni değildir.

Celâl piyesine Kemal'in *Nevruz Bey*'i yazdığı sıralarda veya hemen bitirir bitirmez başladığını elimize geçen Ebüzziya'ya yazılmış ve neşredilme-

miş bir mektubu açıkça göstermektedir.[291] Yalnız Nevruz Bey'in büyük tarihî rolünün, âdeta piyesin sonundaki Celâl'in vasiyetnâmesiyle başladığını bir daha söyleyelim.

Dikkat edilirse bu beş kahraman –çünkü Nâmık Kemal'e göre onlar her şeyden evvel ahlâkî kahraman yahut örnek insanlardır– XIII. asır başından XV. asır ortalarına kadar İslâm ve Türk tarihinin en dikkate değer tarafını yaparlar.

Kemal'in bu eserleri büyük bir şevk ile ve severek yazdığı muhakkaktır, fakat onların hatalarına, hattâ tabiatlarındaki noksanlara büsbütün göz yumduğunu da zannetmemelidir. Fâtih için yapılan tenkitleri reddederken "Vâkıa kendi (yani Fâtih) Hazret-i Ömer ibni Abdülaziz gibi kâffe-i infiâlât-ı nefsâniyesini vazifeye mağlûp etmiş değildi." cümlesiyle kahramanının tabiatındaki şiddeti kabul edecek ve Yavuz'dan bahsederken "Vâkıa Sultan Selim bu maksada kan içinde yüzerek vâsıl oldu. Fakat acaba netâyic-i matlûbeyi bu derece şiddeti ihtiyar emeksizin hâsıl etmek kabil miydi?" sualini soracak kadar tarafsız görünmeye çalışır. Şüphesiz bu tarzda konuşmak da bir nevi müdafaadır. Bununla beraber bazı noktaları geçmesine rağmen, gizli veya aşikâr, bir hüküm vermekten de çekinmiyor demektir.

Onun bu kahramanlar içinde ahlâk itibarıyla en fazla beğendiği Salâhaddin-i Eyyûbî'dir. "Ecelle-i ashâb olan hulefâ-yı râşidîn ile eşrâf-ı tâbiînden olan Ömer ibni Abdülaziz hazerâtı bulundukları arş-ı âlî-i istisnâda bırakıldıkları halde, binlerce selâtin-i İslâm arasında mertebe-i rüchân ve ulviyeti Salâhaddin'e müsâvi olanlar topu on on beş nevâdir-i rûzgârdan ibâret görünür."

Nâmık Kemal'in bu dört biyografisinin gerek kaynaklarının bulunması

291 Kemal'in *Celâl*'e Magosa'da iken başlamış olduğuna, mevzuunun *Emir Nevruz*'la olan münasebeti dolayısıyla, öteden beri kani idik. Arkadaşımız Said Nazif'in, babası Süleyman Nazif'in kâğıtları arasında bulup bize verdiği Ebüzziya'ya gönderilmiş 22 Ağustos 1297 [3 Eylül 1881] tarihli mektup bizim bu tahminimizi teyit ettiği gibi Kemal'in çalışması hakkında da sarih fikir vermektedir. Kemal'in bu mektubu şimdi Üniversite Kütüphanesi'nin Yıldız Kitapları arasında bulunan yazma *Celâl* nüshasını (nr. 3006) Abdülhamid II'ye takdim ettiği zaman Ebüzziya'ya yazılmıştı. Bu neşredilmemiş mektubun bizi alâkadar eden kısımlarını aşağıya alıyoruz:
"Celâleddin Hârzemşah'ı tarih okuduğum sırada İslâm kahramanlarının fâcia yazılabilmeğe en lâyık olabilenlerinden görmüş ve hayâlât-ı şâirânemin müsait olduğu mertebe tercüme-i hâline bâzı vekayi-i mahsusa ilâve ederek Avrupa'da gördüğüm âsâr-ı mûtebereye benzeyecek bir tiyatro yazmağa da o sayede cesaret etmek istemiştim. Magosa'da başladım. İstanbul'da itmâmına kalkıştım, bir türlü mümkün olmadı. Çünki Celâl kadar büyük bir zâtın ahlâkını tasvir etmek, kesretiyle müttehem olduğum hayâl-i şâirânemin de dairesinden hariç göründü. Nihayet velînimet pâdişâh-ı bedâyî-i makderet efendimiz hazretleri ef'al-i cihandâverânelerini ibrâz buyurmağa başladılar. Büyüklük ne demek olduğunu bilfiil tecrübe ile gördüm. (...) *Celâl*'e bir de mukaddimem var. Tiyatro ve şiir târifâtını hâvidir. (...) *Celâl*'in tab'ına müsaade-i merâhim-âde-i mülûkâne erzân buyrulur ise lillâhi ve resûlihi Maarif Nezâret-i celîlesine gönderilmesin. Orada kitap teftişine memur olan heyet okuduğu şeyi anlamıyor da mânâ cellatlığı ediyor." Bu fıkradan anlaşıldığı üzere Kemal, *Celâl*'i rahatça tab'ettirebilmek için bitirir bitirmez padişaha göndermiştir. Nitekim Ebüzziya, mecmuasında gerek piyesin gerek mukaddimesinin tefrikasından evvel, piyesin padişaha gönderilmiş olduğunu söyler (*Mecmua-i Ebüzziya*, cüz 38, 15 Muharrem 1303 [24 Ekim 1885] s. 1185). Bu hesaba göre *Celâl*, Nâmık Kemal'in en uzun zamanda bitirdiği eseridir.

ve gerek fikirlerini redde çalıştığı garp müverrihlerinin tayini için geniş bir etüt lâzımdır. Biz burada Salâhaddin'i yazarken İbni Şeddad'ın *Siyret-i Salâhaddin* adlı eseriyle Ebû Şâme'nin *El-ravzateyn fî ahbâr-ı devleteyn* adlı eserini zikredeceğiz. Bunlardan birincisi, o zamanlar, hattâ daha evvel Fransızcaya tercüme edilmişti. İkincisi Tanzimat'tan sonra İstanbul'da tab'edilmiş bulunuyordu. Bu iki eserden başka Michaut'nun yukarıda bahsettiğimiz *Haçlılar Tarihi*'ni gördüğünü, *Celâl* piyesiyle *Nevruz Bey*'i yazarken, mukaddimelerde ve eserde tasrih ettiği müelliflerden başka Cüveynî ile onun zeyli olan Vassaf'ı ve bir de *Siyret-i Celâleddin Hârzemşah*'ı okumuş olduğunu, Fâtih ve Yavuz'un hayatlarını yazarken başta *Tâcü't-tevârih* bulunmak üzere eldeki yerli menbalarla, *Renan Müdafaanâmesi*, yukarıda adı geçen "Avrupa Şarkı Bilmez" gibi eserlerinde şark işlerine hakkıyla vukufundan ve biraz da iyi niyetinden şüphe ettiği fakat buna rağmen okunmasını tavsiye ettiği Hammer ile Lamartine'den istifade ettiğini söyleyelim. Zaten bu son iki biyografi biraz da Hammer'in her iki hükümdar hakkındaki hükümlerine cevaptır.

Fakat bu biyografilerin asıl hususiyetleri Kemal'in eserinde dahi bir istisna teşkil eden üslûplarından gelir.

Nâmık Kemal hiçbir zaman onlarda olduğu kadar temiz, sade, yapmacıktan uzak bir Türkçe kullanmamıştır. Sanki eski nesrin bütün yorucu, lüzumsuz taraflarını, mânâyı altında ezen süslerini atmış, onu pürüzlerinden kurtarmıştır.

Kemal bu eserleri hazırlarken ve daha evvelden beri eski müverrihlerimizle ve nâsirlerimizle düşüp kalkmıştı. Kullandığı kelimelere, üslûbunun değişik hususiyetlerine bakılırsa bu saf tahkiyenin *Kısas-ı Enbiyâ*'dan dahi güzel olduğu görülür. Kitapta eski sanatların bazılarına tesadüf mümkündür. Fakat onlar da üslûbun âdeta bünyesinden imiş gibi ayrı bir lezzet verirler. Aşağıdaki seciler gibi:

"Bundan sonra müşârünileyhin saltanatı halîfe-i Abbas tarafından dahi tasdik olunmakla 567 senesi nâmına hutbe okunarak evvelâ kemâl-i nefretle emîr ve birkaç sene sonra mekârim-i ahlâkı ile vezîr olan Salâhaddin bu defa dahi kılıç kuvvetiyle sâhib-i serîr olmuştur." Fakat eskiye olan bu yakınlığına rağmen *Evrâk-ı Perîşân*'ın üslûbu yenidir.

Evrâk-ı Perîşân bizi muharririmizin kahraman ve vazife fikrine getirir. O, sade fertlerin değil, cemiyetlerin dahi bir *mission*'u* olduğuna kanidir. Türk milleti onun nazarında "i'lâ-yı kelimeye memur"** olan bir millettir, İslâm ise "İttihadla mükellef"tir. Dostoievski'nin "Tanrısını taşıyan millet"ine*** çok benzeyen bu düşüncenin Şinasi'den geldiğini yukarıda gördük. Kahraman topluma ait bu vazifeyi nefsinde en kuvvetli duyan ve duyuran adamdır. Salâhaddin-i Eyyûbî başa geçmekten o kadar çekinmesine

* Mission (Fr.): Özel görev.

** İ'lâ-yı kelimetullah.

*** "Tanrı taşıyan millet" (*19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1946, s. 309).

rağmen emirliğe ve hattâ hükümdarlığa muayyen bir işi yapmaya memur olduğunu anladığı için razı olur. Yavuz, tıpkı Salâhaddin gibi, cemiyet hayatının kendisinden istediği şeyi yapmakla mükelleftir. Fâtih keza, yukarıda söylediğimiz gibi, imparatorluğu tabiî hudutlarına, Anadolu'yu millî, Rumeli'yi coğrafî birliğine kavuşturacaktır. O da misyona sahiptir.

Emir Nevruz misyon sahibidir; Moğollar onun zamanında Müslüman olacaktır. Celâl misyon sahibidir; Moğollara karşı İslâm âlemini müdafaa edecektir.

Fakat bu vazife hissi nereden gelir? Kaderin bu işaretini insanoğlu işin arasında, kendi içinde, kendi vicdanında duyar. Hulâsa insan, yaradılışın yardım payı unutulmamak şartıyla kendi vazifesinin şuuruna kendisi yükselir.

Nihayet bu dört biyografinin Nâmık Kemal'in insan etrafında ve onun istisnaî olsa bile talihi ile ilk karşılaşma denemesi olduğunu, kahramanlarında muayyen bir seviye, bir insan ve ahlâk aramakla beraber onların ferdî hususiyetlerini dahi gözden kaybetmediğini, hulâsa portrenin yalnız dışardan çizilmediğini, muharririn iç insana inmeye, onu az çok yakalamaya –çok iptidaî bir şekilde olsa bile– çalıştığını söyleyelim. Yavuz'un, şiirleri ve trajik hayatı bu hususta Nâmık Kemal'e ötekilerden fazla fırsat vermiştir.

Yukarıda bir notta *Evrâk-ı Perîşân* hakkında Ebüzziya'nın söylediklerini gördük. Kitabın, devrinde büyük tesir yaptığı muhakkaktır. Fakat sonraları Nâmık Kemal'in diğer eserleri onu unutturmuştur. Bizce *Evrâk-ı Perîşân* Türkçenin klasik diyebileceğimiz kitapları arasındadır. Bu kitaptan daha ziyade bir *essayiste** olduğu bir daha anlaşılan Nâmık Kemal bu üslûpla devam etse idi bugün çok defa şahsî meziyetleriyle beğendiğimiz adamdan çok başka, hakikî yeniyi bulmuş yani mevcudu yenilemiş bir muharrir karşısında kalırdık.

Kitabın bir eksiği varsa o da sadece sefer tahkiyesinde ve portrede ve bir de mülâhazalarda kalışıdır. Nâmık Kemal ne mimarî, ne mobilya, ne kostüm, ne örf ve âdet hakkında hemen hemen hiçbir şey söylemez. Hiçbir ânı veya hareketi geniş bir tablo hâlinde vermez. Denebilir ki yazdığı şeylerin, bahsettiği devirlerin üzerinde muhayyilesi hiç durmamıştır. Fakat bu, Nâmık Kemal'in bütün eserlerinde tesadüf edilen belli başlı eksiğidir. Buna mukabil askerî hareketleri gayet güzel anlatır. O sahifeleri okurken zihin âdeta bir harita üzerinde takip ediyormuş gibi aydınlık ve tereddütsüzdür. *Cezmi*'de bu sanatın kemalini göreceğiz. Bu Nâmık Kemal'in belki de ilk devirlerden itibaren yazmayı düşündüğü Osmanlı muharebeleri tarihi için hazırlanışından gelir.

Nâmık Kemal evvelâ sadece bir Osmanlı tarihi yazmak istemiş, sonra da planını değiştirerek Roma ve İslâm tarihlerinden bir medhal ilâvesini düşünmüştür. Bu medhalin Ebüzziya'nın baskı şaheseri olan daha ilk cüzünde, mukaddimede kullandığı "kuyruklu yıldız", "seyyâle-i berkiy-

* Denemeci, deneme yazarı.

ye" tabirlerinden kuşkulanan Abdülhamid, tarihin basılmasını menetmiştir.[292]

Plan değiştirirken Hammer'den ve diğer garp müverrihlerinden müteessir olduğu aşikârdır. Türk tarihinin Osmanlılardan evvelki kısmına planında fazla yer vermemesi bizi, daha ziyade muayyen bir coğrafyada teessüs etmiş yeni bir milliyet gibi almasındandır. Bu yeni millete Osmanlı adını vermesine sadece devrinden gelme bir şey olarak bakalım. Nâmık Kemal'in tarihçiliği üzerinde fazla durmayacağız. Ecnebi isimlerin okunuş meselesine kadar dikkatli davranan ve Türkçeye malolmamış şahıs ve mekân isimlerinin kendi dillerindeki söyleniş şekilleriyle tarihine geçiren muharrir imkânları nisbetinde kaynaklar hususunda da dikkatli davranır. Fakat bizce asıl mühim olanı dildeki sadeliğidir. Hemen hemen konuşma diline yakın ve sanatsız yazar. *Kanije Muhasarası*'nı neferler için Türkçeye çeviren muharrir o kadar bırakılmaması taraftarı olduğu şark hayallerinden dahi vazgeçmiş gibidir.

Yazık ki bu rahat eserde Nâmık Kemal romanlarında ve tiyatrolarında düştüğü hatalardan kendini kurtaramamıştır. Tarihi, içindeki kahramanlık aşkıyla seven muharrir, şahısları ve devirleri muayyen bir ahlâkın katıksız timsali görmek arzusundan kurtulamaz. Bu hâl onu vesikalardan ziyade bir yığın muakale ve mantığa götürür. O kadar ki Osmanlı tarihinden bahseden ecnebi müverrihlerle (bilhassa Hammer'le) aleyhteki her hüküm için ayrı ayrı cenkleşir ve kendi ahlâk ve politika fikrine uymayan her hadiseyi behemehâl redde çalışır yahut ona sahifelerce süren mazeretler arar. Hakikatte onun *Osmanlı Tarihi* çok lezzetle okunan bir iman ve sevgi mücadelesidir denebilir. O kadar ki kendi lisanıyla söylemek lâzım gelse halkın terbiyesi ile mazinin terbiyesi kitabın çift hedefidir diyebiliriz. Zaten ikisini de gizlemez.

Bununla beraber Nâmık Kemal'in Osmanlı tarihini görüşü hiç de zayıf bir görüş değildir. Kayı aşiretini Hârzemşahlara bağlaması bugün bile üzerinde durulacak bir faraziyedir. Çandarlı Halil'in Bizanslılardan para aldığını reddeden sahifeler ancak bir tarihçinin yapabileceği mülâhazalardır. Umumî olarak Hammer'e karşı yazılmış bir cevaba benzeyen ve el altında bulunan yerli ve ecnebi Osmanlı tarihinden istifade eden bu kitapta muharrir *Feridun Bey Münşeâtı*'ndaki Farsçadan tercüme oldukları sonradan anlaşılan bazı ferman ve mektuplara fazla dayanır ki vesika tenkidi itibarıyla bir tarihçi için tabiî bir zaaftır. Buna rağmen Hammer'in ve diğer müverrihlerin ufak tefek bazı hatalarını tashihe yahut da hiç olmazsa bazı şüpheler getirmeye muvaffak olmuştur.

Nâmık Kemal, *Osmanlı Tarihi*'nde Yeniçeri isyanlarıyla XVI. asrın sonundan itibaren memlekette ilmî hayatın duruşuna çok ehemmiyet verir ve imparatorluğun yıkılışını bunlarla izah eder (*Cezmi*'de ve bazı makalelerinde bu fikirlere rastlarız). Bu itibarla Bizans parasına karşı o kadar müdafaa

292 *Osmanlı Tarihi*, İkinci tertip, İstanbul 1326, s. 26'daki not.

ettiği Çandarlı Halil'i, II. Murad'ın tekrar tahta çıkışını sağlayan meşhur Yeniçeri isyanı dolayısıyla ithamı dikkate değer bir noktadır.

Nâmık Kemal'in muayyen bir mizaçta, heyecanlı bir üslûp sahibi ve fikirlerine bağlı bir muharrir oluşu, kitabın vaktinde neşredilememesi hattâ yarım kalması (1479 senesinde kalır) kitabın lâyıkıyla okunmamasına sebep olmuştur diyebiliriz.[293]

VI
Nâmık Kemal ve edebiyatımız

Nâmık Kemal'in tenkit ve deneme cinsinden eserleri başta "Lisân-ı Osmânî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir" yazısı bulunmak üzere muhtelif tarihlerde yazdığı makaleler ve mektuplarla, mukaddimeleri, *İrfan Paşa'ya Mektup* adlı büyükçe bir tenkidi, Ziya Paşa'nın *Harâbât*'ını karşılayan *Tahrîb-i Harâbât* ile *Tâkib-i Harâbât*'ı [*Tâkib*], yine onlar gibi Magosa'dan yazarak Recâizâde'ye gönderdiği *Mes Prisons Muâhezenâmesi* [*Mes Prisons Muâhezesi*] ile *Renan Müdafaanâmesi* adlı eserinden ibarettir.

Oldukça hacimli bir külliyat yapan bu eserleri burada teker teker mütalâa edecek değiliz. Sadece onun ana fikirlerini bulmaya çalışacağız. Bizce bu fikirleri iki büyük gruba ayırmak mümkündür.

1) Eskiyi itham ve tenkitleri. 2) Yeninin etrafındaki mücadelesi ve onu tanıtma gayretleri. Bunların dışında münferit eserler için yazdığı tenkitler ile *Renan Müdafaanâmesi*'nin XIX. asrın tarih bilgisine "istidlâlât-ı akliye" ile cevap vermeye kalkan ve gariptir ki seziş itibarıyla bazı yerlerde haklı çıkan, iyi niyeti kalır.

Daha "Lisân-ı Osmânî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir" makalesinde biz Nâmık Kemal'in dil ve edebiyatımız hakkındaki düşüncelerini tam olarak görebiliriz. Şinasi ile düşüp kalkmanın kendisine açtığı ufku iyice benimseyen genç muharrir bu makalede her şeyden evvel eskinin aleyhindedir. Fakat makale sadece bu kadarla kalmaz. Müspet birtakım tekliflerde bulunur:

1) Türkçe bir gramer yapılması (Dile lâzım olan Arapça, Acemce kaideler de bulunmak şartıyla).

2) Ecnebi dillerden alınacak kelimelerin tahdidini temin edecek bir lügat tanzimi (Türkçede kullanılan Arapça ve Farsça kelimelerle garp dillerinden alınacak ilmî ıstılahlar ve teknik kelimeler bu lügate girecektir. Nâmık Kemal bu lügat fikrinde *Kamus* ve *Ferheng-i Şuûrî*'yi yenileştirerek basmak isteyen Şinasi'ye karşı adını kullanmadan itiraz eder).

3) Yabancı dillerden alınan bu kelimeleri Türkçede kullanıldıkları mânâ ile ve kullanıldıkları şekilde tespit etmek.

293 Nâmık Kemal'in tarih ve kahraman anlayışının *Devr-i İstilâ* ile *Evrâk-ı Perîşân* ve *Osmanlı Tarihi* arasında geçirdiği değişiklik için bk. Mehmet Kaplan, "Nâmık Kemal ve Fatih", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. VI, İstanbul 1954, s. 71-82.

4) "İfâde-i meram ve rabt-ı kelâm şivelerinin tabiat-ı lisana tatbikan tâdil ve tecdîdi" (ki bunun için bir antoloji yapılmasını teklif eder. Ebüzziya'nın *Numûne-i Edebiyat*'ı bu fikirden doğacaktır).

5) Lisanımıza mahsus bir belâgat kitabının telif ve tedrisi (Ekrem Bey'in *Tâlim-i Edebiyat*'ı ve kendisinin ona dair yazdığı küçük kitap).

Bu beşinci teklif dolayısıyla bir ayağı daima şarkta kalacak olan muharririmiz, Türkçede tezyinât-ı lâfziyenin bütün bütün kaldırılması icabetmediğini, hele secisiz yazmak çok güç olduğunu, yalnız bunların sadeleştirilmesi lâzım geldiğini söyler.

Daha o devirde İran şivesi dediği üslûp ve şiir dilinden şikâyetçidir: "Bu ise lisanımızda İran şivesinin câri olan tesirine bir nihayet vermekle hâsıl olur ki, âsârımızı düşman-ı hakikat ve menfûr-ı tabiat olan i'zâm ve ibham nakîselerinden kurtaracak vasıta dahi budur."

Aynı makalenin bir başka tarafında şu dikkate değer çifte tenkit vardır: "Erbâbına ma'lûmdur ki ekser âsârında İran'ın tahrîr-i tasvîrine benzer. Birinde elvân ne kadar dil-nişîn ise diğerinde elfâz o kadar zengin olmakla beraber, biri menâzıra ve diğeri münâzaraya mutâbık olmadığı için ikisi dahi tabiatın hilâfındadır."

Tek dil

Fakat bu kadarla kalmaz. Onun eskiyi itham ettiği şeyler arasında edebî Türkçe ile halkın kullandığı dilin arasındaki büyük fark da vardır. Türkçe bu yüzden kültür mücadelesinde mağlûp olmuştur.

"Edebiyatın râbıta-i milliyeye ait olan hizmetinden ise o kadar mahrumuz ki lisan-ı Arap münteşir olduğu yerlerde Yunânî (eski Yunanca) gibi kâffe-i meâsir-i ilmiyesiyle kuvvet bulmuş bir lisanı galebe-i fesahatla mahvetmiş iken, Türkçemiz henüz elifbası bile bulunmayan Arnavut lisanını dahi unutturamamıştır. Münasebât-ı edebiyenin fıkdânı cihetiyle meselâ bir Buharalı Türkçe söylediği halde buradaki Türkler içinde bir Fransız kadar dilinden anlayacak âşinâ bulamaz." Hiç de ihmâl edilecek cinsten olmayan ve Nâmık Kemal'i Türkçülük cereyanının ön safına getiren bu tarihî görüşü kaydettikten sonra yine edebiyata dönelim.

Eskinin tenkidi

Nâmık Kemal'in eskiye hücum ettiği noktalar onu evvelâ hakikate, sonra da tabiata yahut tabiat-ı eşyaya uygun bulmamasıdır. O eskilerin edebiyat anlayışına ve hayal sistemine hücum eder. Ona göre eski edebiyat insanla hayat arasında tam bir münasebet kuramamıştır. Ufku dardır; ancak onun bittiği yerde duygularımızın kâinatı ve hayatın türlü manzarası başlar. Burada –ve ne de bu fikirleri geliştirdiği öbür makalelerinde– Nâmık Kemal bir

medeniyetin romandan, hikâyeden, tiyatrodan, tenkitten, fikrin araştırıcı huzursuzluğundan, plastik âlemin kıymetlerinden mahrum oluşunun sebepleri üzerinde durmaz. Hattâ meseleyi eski edebiyatımızın mensup olduğu kültüre ve medeniyete indirmeyi bile aklına getirmez. O, aynı zamanda *Renan Müdafaanâmesi* muharriri yani İslâm medeniyetinin şampiyonudur. Bu itibarla bu medeniyetin bir eksiği olabileceğine inanmaz. Hattâ yukarıdaki tarihî görüşten sarfınazar, Arap ve İran edebiyatlarının üstünlüklerini, güzelliklerini kabul eder. Ona göre mücerret bir mesele vardır: O da İran edebiyatının Türk edebiyatı üzerinde kendi zamanına kadar devam etmiş olan tesiridir. Bu tesir bizi tabiattan ve hayattan uzaklaştırmıştır.

Arap ve garp edebiyatlarına yaklaştıkça bu tabiat ve hakikatin elde edileceğini ilâve edersek büyük tekliflerinden birini daha kaydetmiş oluruz. Arap şiirinde hakikat ve sağlam düşünce vardır. Avrupa ise "temeddünle meşhur"dur.

Tehlikeli bir miras gibi nesilden nesile devredilen hayaller dünyası da böyledir. Bu hayaller mecazlı dilden çıkarıldığı zaman hiçbir güzellik fikrini uyandırmayacak derecede mânâsız ve münasebetsiz, hele birbiriyle birleştirilirse çirkin ve ahenksizdir (Onun dilinde, "düşmen-i hakikat").

Eskilerin insan güzelliği vasfında kullandıkları hayaller üzerinde her vesile ile durmuş, onlardan birbiri ardınca bir yığın karikatür çizmiştir ("Menfûr-ı tabiat").

Müslüman şark edebiyatlarının ve bilhassa İran kolunun en büyük noksanlarından biri, şüphesiz ki, evvelden hazır hayal sistemi idi. Konuşma dilinin fazla şairâne olmasından gelen bu umumî mecazlar dilinin, şairi birçok yerde tahdit ettiği muhakkaktır.

Bunu söylerken eski şiirimizin kendisine ait bir nevi mükemmeliyete ermiş tarafları olduğunu unutmuyoruz. Bâkî'de, Nef'î'de, Nedim, Nâilî, Neşâtî'de böyle evvelden hazırlanmış bir hayal sistemiyle konuştuklarını bize hiç hatırlatmayan, insanı doğrudan doğruya yakalayan mısra veya beyit, yani bir kültürün asıl gayesi ve çiçeği olan şeyler, hattâ kendi gelişme şartları içinde manzume zannedildiğinden çok fazladır.

Fakat Nâmık Kemal'in yaşadığı devirde ve onun baktığı zaviyeden bunun görülmesine imkân yoktu. Onun eski karşısındaki duruşu bir mücadelecinin duruşudur. Bu itibarla ne eskiye olan hücumlarına, ne de eski şairlerimizi tenkit şekline bir aksülamelden daha başka türlü kıymet vermemelidir.

Süleyman Nazif'in *Diyorlar ki*'deki[294] cümlesinde dediği gibi o bir "hâdise-i içtimâiye" değilse bile, onun emrindedir. Bu yüzden birincilerinde çok defa konuşan *polémiste*'dir. İkincisinde ise büyük geçiş devirlerinin daima çok su götürür zevki hâkimdir.

Unutmamalı ki Nâmık Kemal'in zevki eski şiire Avrupalı bir anlayışla bakacak ve onu eleyecek kadar Avrupa şiir zevkiyle yoğrulmamıştı. O eskiyi kendi çerçevesi içinde görüyor ve o yoldan reddediyordu.

294 Ruşen Eşref, *Diyorlar ki*, Dersaadet 1334, s. 116.

Tahrîb [*Tahrîb-i Harâbât*] ve *Tâkib-i Harâbât*'ta [*Tâkib*] Ziya Paşa'ya karşı olan hiddeti de buradan gelir. Eski dostunun kendisi ve uyandırmak istediği sanat ve fikir hareketi aleyhinde yazdıkları şeylerden ziyade o, eski edebiyatın yeniden canlandırılmak istenmesine kızmıştır. Bu iki kitabı tek bir cümlede, "Eskiyi hortlatıyorsun, onu beraber gömmeye azmetmiştik!" cümlesinde hulâsa ederek anlamalıdır. Geri kalan kısmı Ziya Paşa'nın, karışık zevkini, yanlışlarını, ihmallerini teker teker karşılayan târiz ve imalarla dolu düzeltmeler, bazen sadece –Nâmık Kemal'in büyük zaaflarından biri– mantıkî istidlâllerde kalan mülâhazalar ve çok defa tatsız târizlerdir. *Tahrîb, Harâbât Mukaddimesi*'ni âdeta adım adım takip eder. Onun çürük çatısını iyice yıktıktan sonra seçilen eserlere geçer. Belli başlı bir hata tashih eder mi? Herhalde edebiyatımızın tarihi hakkında Ziya Paşa'dan daha çok sarih olduğu ve daha çok eser tanıdığı muhakkaktır. Kızdığı noktalardan bir başkası da paşanın yenilerden hiç bahsetmemesi, ikide bir devrinin orta halli nâzımlarından olan Nevres'ten bahsetmesidir. "Mâdem ki muâheze yolu açıldı, muâsırîn haklarında yazılacak tahkîkat ve mübahesât-ı edebiyenin hem efkâr-ı zamanîye, hem de kendilerine fayda bahş olması mukarrer iken" paşanın böyle kıymetsiz eserler ile meşgul olmasını affetmez. Fakat dahası var. Ziya Paşa kendi tertip ettiği müntehabâtı kendi eserleriyle doldurmuştur:

Ben gittiğin yola gideydim
Bir müntehabât cem'edeydim
Şehnâmeler etmiş olsam îcâd
Bir beytimi eylemezdim îrâd

Bütün bu didişmede Ziya Paşa'nın, doğrudan doğruya kendi yaptığı işleri, tiyatroyu, yeni edebiyatı hedef alan beyitleri de hissesini alır. *Tahrîb*'in 49. sayfasından itibaren mühim bir kısmı Ziya Paşa'nın şark ile garp arasındaki zihniyet farkına ve tiyatronun her zaman bir ahlâk mektebi olamayacağına dair söylediği şeylerin cevabıdır.

Münekkidin paşada affedemediği şeylerden biri de Abdülaziz'e tekrar yanaşmak için sarfettiği gayrettir. Eski hürriyet mücahidinin Abdülaziz'i metheden kasidelerini *Harâbât*'a koyması ona daha tenkidinin başında şu ağır beyitlerle cevap vermesine sebep olur:

Bu ise nişân-ı şâiriyyet
Sensin ona bir delîl elbet
İzzette zamâna hep mübâyin
Zillette cihâna hep müdâhin
Mâbeynde dün üçüncü kâtib
Bir günde mukarreb ü musâhib

Nâmık Kemal, paşanın mukaddimeye serpiştirdiği şiir tariflerine teker teker târiz ve hücum eder. Ona göre şairin, yaradılışın ne çeşit mucizesi olduğunu *Cezmi*'deki şair tasviri gösterir. Sadettin Nüzhet Ergun'un kendisine ait olmadığını söylediği, fakat bizim onun olduğuna inandığımız[295] manzumede ise, şair, bir milletin yol göstericisidir. Hugo'nun imanlı şâkirdi, yeniliğin kurucusu ve müdafii, hattâ müntehabâtın *Harâbât* adını almasını dahi haksız bulur. Şiir meyhane işi değil, ruh işi, ahlâk işidir. O kadar mecazlı konuşan Kemal burada kelimenin mânâsında ısrar eder.

Nihayet aruz vezni imâlelerine dair münakaşalara da yer verdiğini söylersek bu mühim tenkit kitabının ne kadar canlı meselelerle dolu olduğunu anlatmış oluruz. *Tâkib*, misaller ve tashihler peşinde *Tahrîb*'i daha sönük olarak tamamlar. Hakikatte her şey söylenmiş ve oldukça ağır söylenmiştir.

Kemal'in *İrfan Paşa'ya Mektub*'u öteden beri eski şiiri tenkit ederken söylediği fikirleri tekrar eden ikinci derecede bir eserdir. *Mikromegas* tenkidine gelince, hiç sevmediği Ahmed Vefik Paşa'nın Voltaire'den yaptığı tercüme dolayısıyla devrinin Türkçesini, maziden gelen ve cemiyete ait bir zevk ve terbiyenin mahsulü olan dili, fuzulî ve kararsız değişmelere karşı müdafaa eder. Üslûptan hattâ mizaçtan gelen lüzumsuz şiddetlere ve zekâ oyunlarına rağmen dil hakkındaki fikirleriyle devrine tesir ettiği tahmin olunur.

Yeni bir edebiyat anlayışı

Nevruz Bey mukaddimesinde, tiyatro ve roman bahislerinde, *Celâl* ve *Son Pişmanlık* mukaddimelerinde o daima edebiyatın bir eğlence olduğunu söyleyerek işe başlar. Bununla beraber bu eğlence hiç olmazsa istenirse faydalı olabilir. Ahlâkın düzelmesine, faziletlerin insan ruhunda kökleşmesine yardım eder. Ona göre sanat, insana ve insanlığa, bu insanlığın mensup olduğumuz dalına ve muayyen ideallere hizmet etmelidir. Ve bunu mümkün olduğu kadar güzel bir zarf içinde yapmalıdır. Hattâ daha ileriye gider, *Ahlâk-ı Alâî* gibi bir kitabı okumaktansa onu okuma müddetince hapishanede yatmaya razı olur ve bu cinsten manevî bilgileri romandan ve tiyatrodan almayı tercih eder.

Fikirlerini anlatmaktan ziyade birçok defa müdafaa etmek vaziyetinde kalan Nâmık Kemal'in mukaddimeleri içinde en sarih olanı *Celâl Mukaddimesi*'dir. Ne hikâyede, ne biyografide tanıtmak istediği nev'in zaruretlerinden, tarihinden, bu mukaddimede tiyatrodan bahsettiği kadar bahsetmemiştir.

Eğer yenilik edebiyatımızın bir beyannâmesi varsa –yukarıda nüve hâlinde olsa bile bütün fikirlerini ihtiva ettiğini söylediğimiz edebiyat makalesinden sonra– muhakkak bu neşri gecikmiş mukaddimedir.

295 Sadettin Nüzhet Ergun, *Nâmık Kemal'in Şiirleri*, başlangıç kısmı: s. XVIII. Daha ziyade Beşir Fuad'ın şiir aleyhinde ve kendi üslûbuna hücumlarına cevap olan bu manzumede idam cezasının kaldırılması için yaptığı mücadele dolayısıyla Hugo'nun da adı geçer.

Birinci hâcesi her milletin elbette şâirdir

Bütün manzume şairin üstünlüğünü anlatır.

VII
Fikirleri

Nâmık Kemal'in eserlerini yalnız bir edebiyatçının eseri olarak mütalâa etmek bizi daima yanıltır. O, cemiyet karşısında müspet bir vaziyet alan, muayyen teklifleri bulunan bir muharrirdir. Bu tekliflerin eklektik olması, onların ehemmiyetini küçültmez. Zaten Tanzimat bir compromi'dir.* Nâmık Kemal devrini tenkit ederken onun şartlarının dışına çıkmış değildir. Bilâkis o da Tanzimat'tır; hattâ eskiyi bırakmak şöyle dursun, bazen eskinin karşısında muâsırları kadar dahi hür olmayan bir Tanzimat'tır.

Tanzimat bir devlet ıslahatı idi. Nâmık Kemal bu ıslahat hareketine kuvvet ve muayyen hedefler göstererek nizam veren bir düşüncedir diyebiliriz. Onun devirle çarpıştığı tarafları, onu tenkitleri, onun ifadesi olduğu tarafları vardı.

Hürriyet fikri

Yukarıdan beri Nâmık Kemal'in fikirlerinin iki nüve etrafında toplanabileceğini gördük. Bunlardan birisi meşrutiyet fikridir ki, onun eserinde muâsırlarından daha geniş bir mânâ kazanır; Ziya Paşa'da ve arkadaşlarında sadece temenni edilen bir devlet idaresi şekli, az çok fenalıkları önleyecek bir mekanizma kurma suretiyle işleri düzeltmenin tek çaresi görünen bu fikir birdenbire Nâmık Kemal'de insana ait haklarla karışır. Sanki Nâmık Kemal, Londra'da bir taraftan mücadelesine devam ederken, bir taraftan da gazetelerinin başlığı olan *Hürriyet* kelimesini kendi içinde derinleştirir; onu Fransız İhtilâli'nin insanlığa getirdiği ufuk değişikliğiyle zenginleştirir. Ortaya böylece insanı fert olarak ve cemiyet hayatında içine ayrı ayrı alan bir dâvâ çıkar. Nâmık Kemal Türkiye'de insan haklarının bayrağını ilk kaldıran adamdır.

Nâmık Kemal'in *Evrâk-ı Perîşân*'da Fâtih'ten bahsederken onu Olivier Cromwel'e benzetmesi vardır. Fâtih'in İngiliz ihtilâlcisine benzemediği muhakkaktır. Bir vatan ve millet kuran adamın o vatanda yaşama şeklini değiştiren adamdan elbette farkı vardır. Bir vatan kurmak demek, bir mekân içinde yetişecek bütün imkânlara kaynak olmak demektir. Elbette Nâmık Kemal bu farkı biliyordu. O halde, Fâtih, Olivier Cromwel'den bir bakıma çok büyük bir iş görmüştü. Fakat bu benzetmeyi "Vatan" makalesiyle birleştirin, o zaman Fâtih, muayyen bir vatan içinde ve karşılıklı haklara sahip insanlar arasında kurulmuş bir hayata imkân veren adam olur. Fakat tefsirden vazgeçerek sadece Nâmık Kemal'in Fâtih'i benzettiği insana bakalım. Olivier Cromwel, İngiltere'ye ferdî hürriyeti getiren adamdır. Cihan ihtilâlcilerinin babasıdır; rolü bütün insanlığa şâmildir. İşte Nâmık Kemal, Fâtih'i övmek

Compromis (Fr.): Uzlaşma.

isterken kalemine bu hürriyet kahramanının adı geliyor. Biraz çocukça bir benzetme diyeceksiniz; fakat bir psikolojiyi izah ediyor. Nâmık Kemal'in bütün yazılarında bu hürriyet aşkını buluruz. İnsan hür doğar, işte Nâmık Kemal'in Türk cemaati içinde daima tekrarladığı büyük ve ana fikir.

Bunun yanı başında aynı derecede ehemmiyetli olmak üzere Osmanlı İmparatorluğu'nun yaşama çarelerini arayan adam vardır. Burada da Nâmık Kemal, devrinin birinci kalemi sıfatıyla daima ön saftadır. Söylemeye hâcet yok ki "terakki"[296] fikrini bizde benimseyen ve onun üzerinde bir kaside edasıyla olsa bile duran muharrir, medeniyet kelimesini erişilecek bir ideal gibi cemiyetin karşısında parlatan adam yine odur. Nâmık Kemal, insana ve insanlığa inanır, terakki fikrine inanır. Fikret insan için "Rabb-i mümkinât" demeden evvel o "mucize-i kudret"[297] demiştir.

Hürriyet fikri, Nâmık Kemal'in Şinasi yolundan yürüyerek kendi bulduğu ufuktur. Bunun yanı başında onun rejim dâvâsındaki duruşu gelir ki burada devrinin öbür ileri düşünce adamları ile birleşir. Filhakika rejim meselesinde Nâmık Kemal de tıpkı Ziya Paşa gibi kurulacak meşrutiyetin İslâmî esaslara ve fıkha dayanmasını ister.

Zaten meşrutiyet veya meşveret sistemini almakla İslâmda öteden beri mevcut bir esasa dönmüş olacağız. O halde diğer hukukî tesislerde niçin asırlarca o kadar gayretlerle, büyük insanların birbiri peşinden yetişmeleriyle gelişen İslâm hukukundan, fıkıhtan istifade edilmesin. Hattâ Kanun-ı Esâsî'nin bile her maddesinin fetvâya bağlanmasını isteyecek kadar bu hususta eski ile yeninin aynı şeyler olduğuna inanır.

İşte Nâmık Kemal'in gerek Avrupa'da Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nde mücadele ederken ve gerek Avrupa'dan dönüşünden sonra bilfiil dağılmışa benzeyen Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ne mukabil, kendilerinden bahsederken kullandıkları "Fırka-i hâmiyetkâran" ile beraber yaptığı ikinci matbuat mücadelesinde etrafa yaymaya çalıştığı esas fikirler bundan ibarettir.

Esas çizgilerine indirilmiş olan bu fikirlerin etrafında kendine mahsus bir insan anlayışı, muayyen meseleleri karşılayan teklifler, az çok tarihî olmaya çalışan yahut hiç olmazsa öyle başlayıp günlük veya yakın mazi hadiselerinde hızını bulan tenkitler vardır.

Yukarıda Nâmık Kemal'in temel düşüncesinin insanın hürriyeti olduğunu söyledik. Ona göre insan hür doğar; hürriyetine taarruz, insanlığa ve ona bu hürriyeti bahşeden ulûhiyete taarruzdur.

Köpektir zevk alan sayyâd-ı bî-insâfa hizmetten

Ona göre hürriyet iki türlüdür. Cemiyet içinde ve cemiyet hâlinde hürriyet. Birincisi ferdin bütün imkânlarını geliştirmeyi temin eder. Bunu iki büyük

296 "Cemiyet-i medeniye denilen şahs-ı manevî için sinn-i vukuf (duraklama devri) olamaz. Anın hayât-ı sahihası terakkîdir" (*Osmanlı Tarihi*, İkinci tertip, Mukaddime, İstanbul 1326, s. 4).

297 "Londra" makalesi (bk. Ebüzziya Tevfik, *Numûne-i Edebiyat-ı Osmâniye*, Temsil-i sâdis, Kostantiniye 1329, s. 342 vd).

başlangıç sağlar. Adalet ve müsavat. İyi tanzim edilmiş bir cemiyette bu iki koruyucu fikir daima mevcut ve hâkimdir.

Kanun fikri

İnsanlar hür doğmakta müsavidirler, fakat müsavi olarak doğmazlar; yaradılışın müsavatsızlıkları vardır. Yukarıda Kanun-ı Esâsî dolayısıyla Abdülhamid'e verdiğini söylediğimiz mütalâanâmede mutlak müsavatın mümkün olmayacağından bahsederken aksi takdirde İstanbul'da o zaman pek tanınmış bir deli olan Çıplak Mustafa'nın zekâda Said Paşa ile (o zamanki Mâbeyn feriki[298]), servette sarraf Zarifi ile beraber ölçülmesi lâzım geldiğini söyler. Bu demektir ki müsâvi doğmadıkları gibi müsavi yaşamazlar da. Fakat kanun karşısında müsâvidirler. Adalet ise insanın erişmesiyle "mükellef olduğu mehâsin-i ulviyeden" olduğu için, insan vicdanının bir rüknü sıfatıyla mutlaktır. Kanun bu müsavatla adaleti temin eder. Burada üçüncü bir prensibe geliyoruz: Kanun, yani cemiyetin nizamı. Nâmık Kemal ömrünün mühim bir kısmında hukuk ile meşgul olmuştur. Fakat devam edelim.

Hürriyetin bir de cemiyet hâlinde şekli vardır, bu istiklâldir. Burada vatan ve millet gibi büyük realitelerin dünyasına gireriz. Ferdî hürriyet kanunun kefaleti altındadır. O çiğnenince vatandaşa mücadele etmek, hakkını korumak vazifesi düşer.

Cemiyet hâlinde hürriyetin remzi devlettir. O tehlikeye düşünce millet ve vatan tehlikeye düşer. Burada da vatandaşın vazifesi tehlikeye karşı mücadele etmesi, istiklâlini, yani kütle hâlinde hür yaşama hakkını koruması lâzımdır. Bu fert olarak çok hususî anlarda yapılır; yani vazife hissi tek başımıza kaldığımız zaman dahi bunu yapmamızı emreder. Fakat evvelâ kütle hâlinde yapılması lâzım gelen şeydir. Bunu devlet yapar. Devlet, cemiyetin manevî ve nizamlı yüzüdür. Binaenaleyh hem millet ve cemiyet olarak, hem fert olarak icabında bu mücadeleyi başarabilecek halde bulunmalıyız.

Fert ve değerler

Ona göre kanun fert olarak, devlet cemiyet ve kütle olarak hürriyetimizi kefaleti altına alır. Fakat bütün bunlar eninde sonunda yine ferde dayanırlar. Başkalarının hürriyetleriyle mukayyet olan bir fert hürriyeti hakikatte hürriyetsizliktir; bunun gibi behemehâl bir vatana sahip olmak ve müstakil yaşamak endişesi, arzumuzla, hattâ seve seve hayattan vazgeçmemizi emreder. Bu iç kuvvetini sağlayacak olan nedir? Değerler ve onun kuvvetini veren ahlâk ve ahlâkın aynası ve kaynağı olan "vicdan" Böylece Nâmık Kemal'in düşüncesi ferde ve onun iç dünyasına varır.

298 Nâmık Kemal'in bu kıyası o zamanki saray partisinin en ileride adamı ile biraz da alaydır.

Nâmık Kemal bir ahlâkçı değildir. Bununla beraber muhtelif yazılarında, dolayısıyla olsa da ahlâka temas etmiştir. Edebî eserlerinde ise daima değerler üzerinde durmuştur. Bu itibarla onun ahlâk telâkkisini, yani kıymetler âlemini kolaylıkla çıkarabiliriz.

Nâmık Kemal, "hayır" ve "şer", yahut bizim eski fıkıhçılardaki karşılıklarıyla "hüsn" ve "kubh" hakkındaki fikirlerini "Hukuk" adlı makalesinde anlatır. Muharrir bu makalede evvelâ "Acaba hukukun menbaı kâinatta vücudunu aradığımız bir mebde-i evvelde midir? Yoksa ihtiyâr-ı beşerde midir?" sualini sorduktan ve bir ihtiyâr-ı beşer tasavvurunun dahi bir mebde-i evvel tasavvuruna bağlı olması lâzım geldiğine karar verdikten sonra bu ihtiyârın hudutlarını arar, "İhtiyâr-ı beşer ya hürr-i mutlaktır veya bir kayıt ile bağlıdır" der. Bu kayıt onun itikadınca "hakîm-i kudretin tabiat-ı külliyede halk eylediği, hüsn ve kubhdadır (yani güzellik ve çirkinlikte)."

Böylece insanın ihtiyârını güzelle çirkin arasındaki temyiz kudretine ircâ ettikten sonra âdeta Platoncu bir anlayışla "hukuk, tabâyi-i beşerden mehâsin-i mücerredeye mutâbık olarak münbais olan revâbıt-ı zaruriyedir" diyerek hukukun tarifini yapar.

Bu iki tariften bizce unutulmaması lâzım gelen şey, "hakîm-i kudretin tabiat-ı külliyede hüsn ve kubhu" yani, hayır ve şerri, güzel ve çirkini, (hukukî-gayr-i hukukîyi) beraberce yaratması keyfiyetidir. İkincisi de insanoğlunun mehâsin-i mücerredeye (mücerret güzelliklere, yani mutlak adalete, mutlak hayır, mutlak güzelliğe) olan alâkasıdır.

Şu halde Nâmık Kemal'e göre evvelâ tabiatta iyi ve kötü beraberce mevcuttur; ve insanoğlu iyi ile kötünün, güzelle çirkinin ahenkli ile ahenksizin imkânlarına kendinde sahip olarak doğar, yahut böyle olmasa bile tabiatındaki ifrat ve tefrit ile zarurî olarak kötüye, şerre, akıl ve ayırma hassasıyla ve bilhassa bir mehâsin-i mücerrede mevzuubahs olunca kendiliğinden mevcut olması lâzım gelen onları özleme ve onlara doğru yönelme arzusuyla iyiye ve yükseğe bağlıdır. Fakat nasıl adalette şeriatı bir rehber kabul ediyorsa, faziletler karşısında da terbiyeyi öylece rehber kabul eder. "Hususiyle ibtilâ-yı hakikat, taraftarî-i millet, hubb-ı vatan, istihkar-ı menfaat gibi mekârim def'aten bir vicdanın perverde edeceği hissiyât-ı âdiyeden değil, taklit gibi, dâiye-i tefevvuk gibi, sâbıka gibi nice esbâb ile terakki edecek melekât-ı ulviyedendir."[299]

299 *Emîr Nevruz Mukaddimesi.* Nâmık Kemal kendi hayatından ve fikirlerinden sık sık bahsettiği *Mes Prison Muâhezenâmesi*'nde eserini yapacak olan psikolojik unsurları diyebileceğimiz bu hasletleri "kuvve-i sevk-i intikam, takdîr-i maâlî, iftihar-ı sevâbık" diye bir daha sayar (*Mecmua-i Ebüzziya*, nr. 46, 1302, s. 1442). Filhakika gerek *Nevruz Bey Mukaddimesi*, gerek tenkit aynı günlerde yazılmıştır.

Ferdin kendi hayatında "mehâsin-i mücerrede"ye doğru yürüyüşüne "kemâl" deriz. Bu, cemiyette ve insanlığın kendisinde de vardır. Ona da terakki diyoruz. Vâkıa bu sonuncusu daha ziyade maddî şartlar altında teşekkül eder, fakat nihayet insanlığın saadetine hizmet etmek de, insanın mayasındaki hürriyete hizmeti dolayısıyla bir olgunluktur. "Hukuk" ve "Hurdebîn" makalelerinde Kâni Paşazâde Rifat Bey'in kitabını tenkit için Magosa'da iken yazdığı ve Ebüzziya'nın çıkarttığı *Muharrir* mecmuasında neşrettiği "Mükâtebat-ı Siyâsiye" adlı mektuplarda hep bu iyi ve kötüye olan istidatla, onları seçme melekelerimiz sayesinde insan tabiatının iyiye doğru zarurî gidişini görürüz.[300] Bununla beraber mücadele devam edecektir, çünkü "tab'-ı beşer inhimâk-ı şerr ü zarar ukdesinden" kurtulamamıştır. (Burada hürriyet, medeniyet ve terakki fikirlerinin yeniliğine rağmen bu sistemin ve insan tabiatı hakkındaki fikrinin eskiye olan bağlılığını belirtelim).

Fert hür olarak doğar, dedik. Fakat cemiyet hâlinde yaşar. Cemiyet nizama muhtaçtır. Bu bir nevi uzuvlaşma mahiyetindeki nizamı devlet teşkil eder. O hukuk-ı umumiyeyi kefalet altına alan bir hâkimiyettir.

Fakat bu hâkimiyet öyle XVII. asır filozoflarının inandığı gibi semadan gelme bir hâkimiyet değildir. Bu hâkimiyet fertlerin kendi hürriyet ve nefislerine hâkimiyetlerinin mecmuudur. "Hukuk-ı Umumiye"[301] makalesinin birkaç bendi bize bu hususta bir fikir verebilir:

"Hukuk-ı siyâsiyenin mevzuunu hemen her kitap başka türlü taksimat ile beyan eder. Mamafih müellifler beyninde en ziyade ittifak hâsıl olabilen maddeler: Ümmetin hâkimiyeti, kuvâ-yı hükûmetin tefrîki, memurların mes'uliyeti, hürriyet-i şahsiye, müsâvât, hürriyet-i efkâr, hürriyet-i mekâtib, hürriyet-i içtima, hakk-ı tasarruf, harem-i büyût (mesken masûniyeti) gibi kavâid-i külliyeden ibarettir."

"Hâkimiyet-i ahali ki, kuvâ-yı hükûmetin halktan münbais olmasından ibaret ve lisân-ı şer'de nâmı hakk-ı bi'atdır, umum veya ahali kelimesinin ifade ettiği mânâ-yı mücerred üzerine ârız olmuş bir salâhiyet değil, her ferdin hilkaten mâlik olduğu istiklâl-i zâtî (kişilik hürriyeti) levâzımından bir haktır."

"Hükûmeti o daire-i âdilde tutmak için iki esaslı çare vardır ki birincisi o idarenin nizâmât-ı esâsiyesini zımniyetten kurtararak âleme ilân etmektir. Hükûmetten sâdır olabilecek te'viller, ihtilâflar, inkârlar bu suretle zâil olur."

"İkincisi usûl-i meşverettir ki kudret-i teşrî'i erbâb-ı hükûmetten almaktır. Devlet bir şahs-i manevîdir; kanun yapmak anın iradesi, icrâ etmek, ef'âli hükmündedir. Bunların ikisi bir elde oldukça harekât-ı hükûmet

300 Mithat Cemal Kuntay, *Nâmık Kemal*, II, s. 483 vd.

301 Daha geniş bilgi için bk. Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu, "Nâmık Kemal Hukukçu", *İş Mecmuası*, nr. 25, İstanbul 1941 (Bu etüt bilhassa, Nâmık Kemal'in, 1872'de *İbret*'in 5. sayısında çıkan "Hukuk" makalesiyle "Hukuk-ı Umumiye" adlı makalesine dayanır. Bu sonuncusu için bk. *Numûne-i Edebiyat* [-ı *Osmâniye*], Temsil-i sânî, s. 368 vd.)

hiçbir vakit ihtiyâr-ı mutlaktan kurtulamaz. İşte şûrâ-yı ümmetin lüzumu bundan terekküb eder."

Yukarıda Nâmık Kemal'in ve Yeni Osmanlılar'ın meşrutiyet şeklini nasıl anladıklarını izah ettik. Nâmık Kemal, İngiliz parlamentarizm sistemini beğenir. Fakat meşrutiyet idaresini kurmak için lâzım gelen hukukî esasları dışardan almaz. Çünkü İslâmiyette meşveret esastır. Bunun gibi kanun koymada da hârici taklide ihtiyaç yoktur (Suavi ve Ziya Paşa ile beraber).

Fakat Nâmık Kemal meşrutiyetin lüzumunu söylerken yalnız insan haklarının etrafında ve nazarî düşünmez. Ayrıca bu meşrutiyet idaresini tarihî zaruretlere de bağlar. İmparatorluk bilhassa bir devlet için esas olan kuvvetler muvâzenesinden mahrum olduktan, yani ocak* kaldırılıp hâkimiyet saraya, yahut Bâbıâli'ye nakledildikten sonra açıktan açığa zalimâne bir kudret olmuştur (Ziya Bey'le müşterek). Kırım Muharebesi'nde bize yardım eden devletler "nihâyet-i meselede bize irâde-i zalimânemizin ıslahını teklif etmişlerdir. O vakit Bâbıâli esâs-ı hükûmeti düzeltip de Avrupa'nın kefâlet-i umumiyesine bir devlet-i meşrûta suretinde girmek ve bu tedbir ile hem müdâhalât-ı ecnebiyeyi bütün bütün men ve hem de bekamızı tamamıyla temin eylemek lâzım gelirken, tuttular yalnız Hıristiyanlara bazı müsaadeler vermekle Avrupa'yı tatyîb eylediler ve bu münâsebâtı Paris Muahedesi'ne idhal ile beraber hem Hıristiyan tebaanın ıslah-ı ahvâlini nâm-ı pâdişâhîye olarak va'dettiler, hem de düvel-i zâmineye ol bâbta bir hakk-ı nezâret verdiler." Yeni Osmanlılar'a göre bu Tanzimat'ın en büyük hatasıdır. Nâmık Kemal'in teklifleri daima tarihî tenkide dayanır. Bu tenkit bir taraftan yakın zamanlar üzerinde, yani "Nüfus" makalesinde Osmanlılar için "mebde-i saadet" diye tarif ettiği Tanzimat'tan sonraki hatalar üzerinde çalışır; bir taraftan da imparatorluğun XVI. asırdan sonraki tarihinde yıkılışın sebeplerini araştırır.

Tanzimat'a ait tenkitler daha ziyade 1856 fermanı etrafında toplanır. Bu tenkitler Reşid Paşa'nın meşhur lâyihasıyla başlar.

İktisadî fikirler

Nâmık Kemal Tanzimat muharrirleri içinde iktisadî vaziyetle en çok uğraşanlardan biridir. Nesli gibi o da çok defalar kapitülasyonlar meselesine dönmüştür. Ayrıca teferruata inince realite duygusunu pek övemeyeceğimiz iktisadî kalkınma tedbirleri de tavsiye eder. Nitekim aynı makalede onun iyi niyeti iktisadî meselelerde bizim gibi memleketler için himaye usulünün lüzumundan da bahseder; hattâ "ma'şûka-i vicdân"ı olan hürriyetin aleyhinde olduğunu bile bile:

"Vâkıa her ne işte olursa olsun menfaat hürriyettedir, çünkü muktezâyı tabiat hürriyettir, lâkin bazı arızalarla bu hürriyet-i ticaret Osmanlılar için ayn-ı mazarrat oldu:

* Yeniçeri Ocağı.

Dâvâmızı biraz teşrîh edelim. Devlet hürriyet-i ticareti öyle bir zamanda ilân etti ki mülkümüzde san'at ve ma'rifet tamamıyla inkıraz hâlinde idi. O yolda hâiz-i kemâl olan Avrupa halkı vatanımıza yığıldı."[302]

Nâmık Kemal'in *Hürriyet*'teki makaleleri tıpkı Ziya Paşa'nınkiler gibi bu "yirmi otuz sene"nin çok sıkı tenkididir. Fakat biz burada onlar üzerinde duracak değiliz.

Memlekete döndükten sonraki yazılarında Nâmık Kemal, Avrupa'daki kadar kalemini serbest kullanamaz. Artık, Abdülaziz'in 1868 senesinde verdiği nutukta hürriyetten bahsetmesi üzerine, hürriyet bize Allah'ın bir lütfudur, onu kimse bahşedemez; o şeriatın kefaleti altındadır, diyemez. Fakat bu işi bir olmuş bitmiş addederek tevsiini, yani "hâkimiyet-i ahâli"nin ilânını, zımnen olsun ister. Yukarıda "Hukuk" makalesinden aldığımız cümle gibi.

Medeniyetçilik

Nâmık Kemal'in vatana, tarihe, kahramanlığa, ahlâkî faziletlere dayanan milliyetçiliğinin yanı başında bir de yaşadığı devri beğenen ve cemiyet realitelerini açık şekilde mukayeselerle tenkit eden hemen hemen tam bir sistem hâlinde bir medeniyetçi tarafı vardır. O, XVII. yüzyıldan itibaren değişmeye başlayan bilgi Avrupa'sını bilhassa "Terakki" makalesinde Londra şehrini örnek alarak anlatır.

İçinde "İnsanın havâyici yalnız arzın kuvve-i nâbitesine sıkışmak ihtimali yoktur; onu olsa olsa medeniyetin hazâin-i iddihârı istiâb edebilir" cümlesi bulunan "Medeniyet" makalesinde yeni yaşama ufukları açtığı kadar medeniyeti sadece Avrupa'dan gelme bir eğlence zannedenlere de hücum eder. Çok rahat bir üslûbu olan bu makalede Nâmık Kemal'in garpçılığı muayyen ve faydalı hudutlarda tutmak istediği, fakat garp medeniyetine, yaşadığı asra hayran olduğu aşikârdır. *Mecmua-i Ebüzziya*'da, Londra'da bastırdığı *Kur'an*'ı müdafaa ederken aynı fikirlere ve medeniyetin maddî tarafına hayranlığını görürüz.[303] Mazi bağlarının mahkûmu olmamayı terakkinin şartlarından biri gibi gösteren "Görenek"[304] makalesi de millî çerçeveyi bozmadan Avrupalılaşmanın çareleri üzerinde duran makalelerinden biridir. Hakikatte o, değişmeyi yaşamanın zarurî şartlarından addediyordu.

302 *Hürriyet* gazetesi, nr. 7.

303 *Mecmua-i Ebüzziya*, C. III, İstanbul 1300, s. 769 (Kemal bu makaleyi neşrinden on sene evvel, o zaman kapanan *İbret* için yazmıştı).

304 *Numûne-i Edebiyat-ı Osmâniye*, Temsil-i sânî, s. 351 vd.

VIII
Üslûbu

Nâmık Kemal'in üslûbu başlangıç noktasını Tanzimat'ın ilk yıllarında sadeleşmesi için o kadar çalışılan resmî kalem yazısından alır. Bu kalemler için, bir zaman yeniliğin, hattâ meziyet ve iktidarın sade ve anlaşılır şekilde yazmakla ölçüldüğünü biliyoruz.

Nâmık Kemal'in ilk yazılarından biri olan Montesquieu tercümesinde devrin kitabetinin bütün hususiyetlerini görmek mümkün olduğu gibi, bu umumî üslûba daha o yaşta biraz da tercümenin yardımıyla nasıl hâkim olmaya başladığı da görülür.

Tanzimat gençleri nesirde XVIII. asrın büyük Fransız muharrirlerinden daha iyi usta bulamazlardı. Nitekim Nâmık Kemal'de bu alışverişin tesiri daima duyulur.

Zaten ona gazetenin yolunu açan Şinasi'nin de istediği buydu. Nâmık Kemal birçok yazılarında eskilerin yaptığı gibi sadece münevverler için yazı yazmanın aleyhinde bulunur.[305] Yeni ve sade üslûpla yazılan kitapların halk arasında kazandığı rağbeti anlatır.

İlk yüklü cümle

Bununla beraber başından itibaren zamanıyla ölçülünce kelime itibarıyla oldukça sade ve nahiv itibarıyla çok düzgün olan bu üslûp yavaş yavaş eserden esere muhtelif sebeplerle ağırlaşacak ve değişecektir. Montesquieu tercümesini ve yukarıda bahsettiğimiz Leskofçalı Galib'e yazdığı mektubunun bazı kısımlarını hareket noktası olarak alırsak, ilk değişikliği *Tasvîr*'de çıkan "Lisân-ı Osmânî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir" makalesinde görürüz. Nâmık Kemal burada birdenbire Şinasi'nin tesiri altına girer. Şinasi'nin bütün izahı bir (ki) edatına yükleyen o çok defa tıkız cümlesini örnek olarak alır. Bu cümleyi, Kemal, bir taraftan âdeta yumuşatmaya çalışır, diğer taraftan da ana cümlenin içine soktuğu tamamlayıcı cümlelerle birkaç misli genişletir, her unsurunu ayrı benzetmelerle süsler. Doğrusu istenirse Kemal'in bu ilk gayreti Şinasi'nin tek bir yazısı, yani "İstanbul Sokaklarının Tenvir ve Tathiri"* adlı makalenin aşağıya aldığımız kısmı üzerinde toplanabilir:

"Şehrimiz bir pâyitahttır ki, yalnız başına bir devlet değer ve ona mâlik olanlar ise –bir sâhib-i hurûcun kavlince– cihâna hükmetmeğe muktedir olabilir.

305 Nâmık Kemal sade ve halk için yazmayı hemen ömrünün her devrinde ileri sürmüştür. *Bahâr-ı Dâniş* mukaddimesinde aşağıdaki hükme kadar varır: "İstitrâd kabilinden şurasını beyân edelim ki bir fenne dair olmamak şartıyla havas için kitap yazmak kadar dünyada abes bir şey yoktur" (bk. A.H. Tanpınar, *Nâmık Kemal Antolojisi*, s. 71).

"İstanbul Sokaklarının Tenvîri ve Tathîri Hakkındadır."

Öyle bir dârü'l-mülk ki, zamanımızda Asya'nın akl-ı pîrânesi Avrupa'nın bikr-i fikriyle izdivaç etmek için bir haclegâh olmuştur.

Letâif-i tabiîyesini bir tab'-ı şâirâne vasfetmek istese şöyle hayâl etmez mi:

İstanbul beldesi Avrupa'nın kenâr-ı sâhilinde Asya'ya karşı kurulmuş bir mâlike-i deryâdır ki mânendi zîr-i eflâkta mer'î olmaz; illâ ki âyine-i âbdârı olan safha-i Halic'inde mün'akis sûret-i bî-karârıdır. Âvâze-i cihangîri uzaktan işidenlere bir mertebe hoş gelir ki manzara-i dil-güşâsını yakından temâşâ etmeyenler kulaktan âşık olmamak muhâl-i mutlaktır; hasretü'l-milel unvânına mazhariyeti nâ-becâ mıdır?"

Kemal'in muhtelif yazılarında aksini görmek mümkün olan bu ifade kalıbına dökülen ilk cümleye yukarıda bahsettiğimiz yazıda rastlarız.

"Türkçemiz bir lisandır ki bil-kuvve şâmil olduğu muhassenâta göre dünyada en birinci lisanlardan addolunmağa şâyandır. Çünkü zemîn-i ifadesi, menâkıb-ı tabiîyat için tertib olunmuş bir numûnehane (müze) gibi üç iklîm-i cesîmin mahsûl-i tabiatını câmi bulunduğu için derûnunda cilve-sâz olan ebkâr-ı endişe Arap bâdiyelerinin esmâr-ı efkârıyla Rum ve İran çemenzârlarının ezhâr-ı âsârını cem' ederek güldeste-i beyânına beğendiği gibi ziynet verebilir. Anmla mütekellim olan halk ise rûy-ı arzın öyle bir arz-ı itidâli içinde yaşamaktadır ki âfâkındaki letâfetin gök kubbesinde asla nazîri manzûr olmaz, meğer ki deryâlarının aks-i mâîsi sabâh-ı nev-bahârînin semâ-yı cevherîninden masnû bir âyine-i âbdârı andıran ebr-i havâîsine in'itâf eyleye. Tabiatın böyle enfüsî ve âfâkî iki bedîa-i rengîni bir yerde i'tilâf eyler[306]".

448 numaralı *Tasvîr*'de çıkan "Tıbâat" yazısında, yine aynı şekilde parantez içine alınan:

"Pertev-i zekâ nev-i beşerin başına konmuş bir hümâdır ki sâye-i sa'âdetini tâmim edilecek vâsıta bulunmaz, illâ ki şehbâl-i matbû-endâmı hükmünde olan sahâif-i matbuanın vüs'at-i intişârıdır. Şehbâl değil o bir berât-ı ikbaldir ki millet mukarin olsa refte refte zulm-i cehâletin zencîr-i esâretinden âzâdına hüccet olur, hâdim-i adâlet unvânına mazhar olsa nâ-becâ mıdır?" cümlesinin eski süslerle yeni ifadeyi birleştirmek isteyen tanziminde aynı tesiri bulmamak kabil değildir. Bazı cümlelerini soru ile bitiren Şinasi gibi Nâmık Kemal de bu ilk yazılarında çok defa cümlelerini bir soru ile bitirir. O, Şinasi makalesinin mantıkî kuruluşunu da alır. Dâvâsını önce bir bedâhet gibi koyup sonradan ispat ve münakaşasına girdiği makaleler bu cinstendir. *Hürriyet* gazetesindeki makalelerinde Nâmık Kemal bu tecrübeyi az çok unutmuş gibidir. Sanki bu uzaktan konuşmada efkâr-ı umumiyeyi sadece uyandırmakla yetinir. Hiçbir hayranlık çekme, kamaştırma arzusu yoktur. Zaten bu devirde Nâmık Kemal edebiyatla pek meşgul de değildir. Bu, Paris'te veya Londra'da tek başlarına kalmış küçük koloninin dilidir. Kaldı ki bu devirde son derecede kuru bir nâsir olan Ziya Paşa ile dosttur. Gazeteye düzenini veren de o görünür.

306 *Müntahabât-ı Tasvîr-i Efkâr*, III. kısım (Edebiyat), Matbaa-i Ebüzziya, İstanbul 1304, s. 16.

Yeni bir belâgat cümlesi

Üçüncü değişme *İbret* gazetesi ile başlar. Kemal'i daha ilk nüshasında çıkan "İstikbal" yazısında çok vâzıh ve sarih, fikrin tâ kendisi olmakla yetinen cümlelerin yanı başında hususî ifade kuvvetleri arayan, tekrarlarla kıyaslarla çoğalan bir hitabet cümlesiyle konuşur görürüz.

İşte tiyatrosundaki tiradların ve coşkun konuşmaların da başlangıcı olan bu cümle doğrudan doğruya Bossuet'de en mükemmel numunesini gördüğümüz ritmik Fransız hitabet cümlesinin yine aynı kanaldan tesirlerle değişmiş bir şekli idi. Filhakika tiyatro, hitabet, romantik örnekler bu devirde Kemal'in üzerinde açık şekilde tesirlerini gösterirler. Bu makalenin "Onlar..." ve "İstikbâlimiz emindir, çünkü..." diye başlayan cümleleri Nâmık Kemal nesrinin düğüm noktalarından biridir.[307] Filhakika bu devirden itibaren onun cümleleri çok defa tabiî şeklinde birbirlerini takip etmezler, daha ziyade "çünkü" yahut "bir hâlde ki" gibi edatlarla her cümle bir evvelkinden doğar. "Terakki"[308] makalesindeki Londra müşahedeleri her şeyden evvel karşısındakine heyecan aşılamaya çalışan bu üslûbun ikinci bir numunesini verir. Bu makalenin baş taraflarında hemen iki üç cümlede bir değişik ifade tarzına rağmen daima aynı hitabet tesirlerinin peşindedir. Sonuna doğru ise üslûp birdenbire durulur ve "Evet şöyle birkaç sene içinde İstanbul'u Londra veya Rumeli'yi Fransa hâline getirmek mümkün olmadığını biz de biliyoruz" gibi en sade cümlelerle devam eder.

Bu makalede "Hele bu âsâr ile kanaat etmeyip" diye başlayan ve bir buçuk sahife devam eden cümle bu üslûbun başka bir şeklini verir. Filhakika bu bir buçuk sahifede biz Avrupa medeniyetinin ve irfanının bütün unsurlarını bir araya toplanmış görürüz. Bu iki makaleden sonra gelen "Vatan" makalesinde, aynı hitabet cümlesi ve toparlayan hattâ sayan cümleler vardır.

Tasvirî cümle

Lisanla beraber okuyucunun hisleri ve düşüncesiyle oynamak isteyen bu yazının hemen arkasından gelen Gelibolu tasvirinin bulunduğu makalede[309] ise Nâmık Kemal'in nesri birdenbire tabiata açılır:

307 bk. "İstikbal" makalesi, M.N. Özön, *Nâmık Kemal ve İbret Gazetesi*, s. 29-33. Ebüzziya Tevfik, "Yeni Osmanlılar Tarihi"nde Kemal'in bazı parlak cümlelerini ezberleyip aralarına ona benzer ilâveler katarak konuşan Nuri Efendi isminde bir arkadaşlarından bahseder. Mahmud Nedim Paşa'nın sadrazam olduğunu haber aldıkları gece toplandıkları evde bu Nuri Efendi, Midhat Paşa'nın o gün padişahla konuşması üzerine Mahmud Nedim Paşa'nın ikbalinin sönüşünü *"İstikbâlimiz emindir, çünkü Mahmud Nedim'in tantana-i kûs-ı ikbâli darbe-i çûp-ı Midhatle zevâle karîndir"* cümlesiyle anlattığını nakleder. Filhakika hemen o anda, eski tabirle, tebeddülün vukuunu öğrenirler. Bu Nuri Efendi Magosa'da bulunduğu zaman Nâmık Kemal'e o kadar sadakatle gidip gelen ve yardım eden zattır.

308 bk. *a. e.*, s. 196 vd.; *İbret*, nr. 45, 5 Teşrin-i sâni 1872.

309 Asıl adı "Rumeli Demiryolunun Akdeniz'le Olan Münâsebâtına Dâir Bazı Mütalâattır", bk. *a. e.*, s. 189 vd., *İbret*, nr. 49, 9 Teşrin-i sâni 1872.

"Ekser günlerde vaktâ ki akşam takarrüb eder; bâd-ı şimâl ile havâ-yı cenûbî birbirinin âgûş-ı vefâsından koparak, her biri dünyanın bir köşesine gurûb ile memleketin en âşıkane bir seyrangâhı olan o zemîn-i bî-misâli mev'id-i visâl eylemiş iki nâzenîn gibi, muâşakaya başlarlar. O kadar âheste hareket ederler ki, teneffüsleri birbirinin gül cemâlini soldurur; ve sadâ-yı pâları ağyâra ifşâ-yı râz eder endişesindedirler; zannolunur."

"Bâd-ı şimâle cilvegâh olan suların emvâcı o kadar küçülür ve şemsin ziyâsı o kadar pâre pâre dağılır ki, zemîne bir berrak âyîne ferş edilmiş denilebilir. Poyraz güzergâhı olan yerlerin bazı kere ötesine, berisine lodos dokunur, yollar açar, ki serv-i sîminden farkolunmaz. Lodos uğrağı olan tarafların bazı vakit ötesinden berisinden poyraz geçer, şekiller hâsıl eder, ki havada bir ebr-i nev-bahârî pârelenerek, denize dökülmüş kıyâs edilir."

Bu satırlarla gelen şüphesiz tabiat ve saatlerimizdir. Fakat edebiyatımız için bu kadar yeni olan bir hadiseyi ne kadar eski bir cihazı harekete getirerek yapar. Muhayyile eski şiir ve hikâyenin her şairâne hadiseyi insanlaştıran, çok defa da iki genç ve güzel sevgili gibi gösteren sisteminden bir türlü ayrılamaz. Denebilir ki göz ne kadar yeniyse arkasında çalışan bakış o kadar eskidir. Fakat mesele teşbihte veya istiarelerde değil tabiat karşısında duyulan şeydedir. Sadece gurup ve akşamın girmesi bir yeniliktir.

Ondan evvel hiçbir muharririmizde "ekser günlerde, vaktâ ki akşam takarrüb eder" tarzında iki defa kırarak başlanan cümle görülmez. Bugün hoşlanmamız pek mümkün olmayan bu başlangıcın asıl mânâsı yaşanan ândan bahsetmek arzusudur.

"Bir tarafı gayet açık benefşe ve bir tarafı gayet koyu alev rengine gark olmuş; veyahut bir ciheti âteşîn aldan başlayarak ve tabaka tabaka penbe ve turuncu ve kavuniçi renklerinin kırk elli derece (!) koyuluğundan açıklığına ve açıklığından koyuluğuna intikal ederek, nihayet kanarya sarısında karar vermiş; veyahut dünyada ne kadar parlak renk varsa –açıklıkta, koyulukta kabil oldukları derecâtın hiçbiri hariçte kalmamak üzere– umumunu cem etmiş; bin türlü mülevven bulutlar, her dakika renklerini bir letâfetten bir bedîaya tahvîl ederek, âheste âheste âfâkı seyretmeğe başlarlar. Bir surette ki, yalmz denizde değil, dağlarda bile şekliyle, levniyle akisleri müşahede olunur."

İşte yeni Türk edebiyatında oluş hâlinde tabiat bu satırlarla başlar. Çok acemice bir başlayış. Hiçbir geniş ve toparlayıcı çizgi yok. Hiçbir *impression** tazeliğini muhafaza etmiyor. Fakat biraz dikkat edince bu sarahatin nasıl bir zihnî gayretle elde edildiğini görürüz. Kemal, Gelibolu'nun akşam ve sabah saatlerini âdeta dili yırta yırta bulur.

Şunu da söyleyelim ki imajlarda eskiye bağlılığı ne olursa olsun bu yazının arkasında garplı resmin amatörü vardır.

* İntibâ, izlenim.

Fakat tecrübe ilk değildir. Daha evvel neşredilmemiş bir eser, baş tarafında 1289 Saferinde (1872 Nisanında) görüldüğü yazılmış olan *Rüyâ* vardır. *Rüyâ*'da tabiattan böyle tablolar çıkarmak iddiası biraz daha geniştir. Bu yazıda yaşanmış veya yaşanmış vehmini verecek olana, görülmüş tabloların ve sanat eserlerinin tesirinin karıştığını söylemiştik. Ziya Paşa'nın eserine bir cevap olan bu küçük yazı bilindiği gibi Kemal'in cemiyet için düşündüğü bütün istikbal tasavvurlarını toplar.

Bu istikbal rüyası vaktinde neşredilseydi, aynı zamanda yeni bir edebiyat ve nesir anlayışının da beyannâmesi olacaktı. Unutmamalı ki Kemal, Fâzıl Mustafa Paşa'nın damadı Halil Şerif Paşa'nın dostuydu. Halil Şerif Paşa ise Paris'in tanınmış büyük koleksiyoncularındandı. Paris'teki sanat koleksiyonunu satışı âdeta bir matbuat hadisesi olmuştu. Şiir bahsinde bu küçük eserin Kemal'in dilini ve imaj sistemini nasıl yerinden oynattığını gördük. Hakikatte onun yakından tahlili muharirimizin plastik sanatlarla olan bu münasebeti hakkında sarih bir fikir verebilir.

Üslûptaki bu sıçrama, birdenbire tabiatla böyle yakından alışveriş bittabi tek başına olmadı. Yukarıda şiir bahsinde Recâizâde Ekrem'in 1288'de çıkan *Nağme-i Seher*'indeki mensur parçalardan bahsetmiştik. Diğer taraftan yine Recâizâde'nin *Atala* tercümesi (1272) Türk nesrine tabiatın kapılarını açmıştı. *Nağme-i Seher*'in Nâmık Kemal'e bu yolda bir tecrübe fikri vermiş olması mümkündür. Kaldı ki *Dağarcık*'taki "Sabah", "Venüs" yazılarında, bazı hikâyelerinde Midhat Efendi aynı sene içinde bu tecrübeyi yapıyordu. Kendisiyle beraber yapılan bu tecrübelerden Kemal'in farkı tasvirî hitabet cümlesine plastik bir eda vermeye çalışmasıdır.

Bu yazılarla sadece minyatürün renk hokkası yerine ressam paleti gelmiyordu. *Rüyâ*'nın baş taraflarındaki cümlelere dikkat edilirse hemen hepsinin birbirini tamamlayan iki üç cümleden teşekkül ettikleri görülür.

Bu suretle Kemal, Yusuf Kâmil Paşa'nın Fénelon'dan yaptığı *Télémaque* tercümesinde eski inşâ uğruna kaybettiği şeyi yani peryodlu* ve ritmik** klasik cümleyi getirmiş oluyordu.

İntibah'ta, *Cezmi*'de, "Midilli Mektubu"nda biz bu tasvirî cümlenin Kemal'de vardığı en yüksek noktaları göreceğiz.

Bununla beraber bu tesir derin olmamış, onda iç görüyü hiçbir suretle beslememiştir. Filhakika sanatında –nesir ve nazım– bu terbiyenin tam bir tesirini görmek mümkün değildir. Onlar küçük, âdeta müstakil, bazen eseri ağırlatan almalar *(emprunts****)* şeklinde kalmıştır. Bu yeni üslûpla yapılmış büyük ve şahsiyetin tam ifadesi bir hayale tesadüf edemediğimiz gibi yine oradan gelen geniş bir tabloya, hattâ derli toplu bir sahneye de rastlamayız.

* Période (Fr.): Zaman aralığı; devir, devre.
** Rythmique (Fr.): Düzenli aralıklarla tekrarlanma.
*** İktibas.

Fakat bu iki başlı yazının ehemmiyeti sade tabiata açılış değildir. Bilindiği gibi *Rüyâ*'nın son kısmı aşikâr bir hutbedir. Kemal'in tasvirî hitabet cümlesinin ilk denemesi de oradadır.

İki âlem ortasında

Bu iki tecrübeden sonra gelen –hiç olmazsa elimizdeki eksik kronoloji böyle ister– *İntibah*'taki bahar ve Çamlıca tasviri, hikâye ve şark hayallerine dönüştür. Nâmık Kemal türlü yazılarında bu şark hayallerinden bahsedecektir. Hakikatte o, tarihte, ahlâkta, politikada olduğu gibi edebiyat ve şiirde de eski kıymetlerin tazelenmesini, yeni çerçeveler arasından bize gelmesini istiyordu. *Duhter-i Hindû* hakkında Hâmid'e yazdığı mektubun bir parçası bu itibarla çok dikkate değer:

"Bir ibaresi hakkında reyimi sormuş; ve ibareyi de mektubuna dercetmişsin, ki şudur: 'Ey benim şeb-i mehtâbda câme-pûş-ı halâvet olan çemenzâr gibi dilber, envâr-ı mihr-i seherle temevvüc eden dağ tepeleri kadar dilrübâ sevdiğim! Güler yüzün subh-ı kâzib gibi nâ-çespân-ı itimad imiş...' sözünün sade olmadığını, tabiî olmadığını itiraf ile 'Acemâne de değildir' diyorsun! Hakkın var. Fakat elfâzın bazı yerleri biraz dikkatsiz; fakat mânâsı 'alafranga'. Bilirsin ki halâvet kelimesinin Acemâne birtakım te'vîlât-ı dûrâ-dûra düşülmeksizin şeb-i mehtâb ile tevfiki mümkün olamaz. Dağ tepelerinin ziyâ-yı mihr ile taç giymesi ise, Avrupa'ya mahsus bir hayaldir. Ben şarklıyım; bu teşbihte bir mülâyemet, bir münasebet göremiyorum. Varsa beyân olunsun. Ammâ ziyânın bidâyet-i in'ikâsı hâlinde dağ tepeleri güzellenmez mi? Diyeceksiniz. Evet güzellenir! Taca benzemez mi? Evet pek âlâ benzer! Fakat evvelâ bir güzeli velev mehâsin-i manevîye olsun dağa benzetmek bizim tabiatımıza –zannımca– mülâyim gelmiyor. Sâniyen taç gerek milletimizde, gerek zamanımızda 'İsmi var cismi yok' tabir-i mâhudunun mâ-sadak-ı hakikîsi olduğundan reyimce anı bir şeye müşebbehün-bih addetmek bir güzel Osmanlı kızını sürmesiyle, gâzesiyle tavsife kalkışmak kabilinden olur."[310]

Eski şiirin lügatini çok defa aynıyla kullandığı nesirlerinde Nâmık Kemal'in oldukça dar bir kıyaslar dünyası vardır. Güzel kadın hayali bunlardan biridir. Suda mehtap, çıplak yüzen (yine Şinasi'den gelme bir hayal) bir su perisidir. Mehpeyker'in evi belden aşağı suda duran bir mâlike-i deryâya benzer, hürriyet kız olarak rüyasına girer.

Nâmık Kemal'in nesirde ve nazımda kullandığı bu imajları lâyıkıyla anlayabilmek için bu kadın hayali üzerinde biraz duralım. Nâmık Kemal *Rüyâ*'daki hürriyet perisini "O zaman bildim ki bu cism-i lâtif fikirde hayâlini, levhada tasvirini seyrederek cemâl-i hâtır-firîbine meftûn olduğum hürriyetin timsâl-i semâvîsidir" diyerek onu bizzat kendisi kaynağına bağlar. *İnti-*

310 bk. F.A. Tansel, *[Hususi] Mektuplarına Göre Nâmık Kemal ve Abdülhak Hâmid*, s. 21.

bah'ta Mehpeyker'in yalısının körfezdeki aksini uzun uzadıya suda yıkanan yarı çıplak kadın tasviriyle anlatan sahifeye başlarken de "Örfî'ler, Şevket'ler görseydi" diyerek muhayyilesinin iklim değiştirdiğine kendisi işaret eder. Şeyh Galib'den beri saray ve köşk tasvirleri epeyce istikamet değiştirmişti. Nâmık Kemal'den önce İzzet Molla, II. Mahmud'un bir köşkünü:

Bahre bu kâşâne fer verdi kenâr-ı cûydan
Aksini seyr eyleyen mahbûb-ı müstesnâ gibi

beytiyle övüyordu.

Bir daha hatırlatalım ki Kemal *İntibah*'ı yazdığı zaman *Bahâr-ı Dâniş* tercümesini yapmış bulunuyordu. İçindeki kültür mücadelesinden yeni Türkçeyi çıkarmaya çalışan şair böylece nisbeten Avrupalılaşmış bir gözle, terkedilen şarka dönmüştü. Hattâ yazının içinde "Acemâne" addettiği bu yerli hayalin hemen arkasından bizde ilk ev içi tasviri olan oda gelir. Böylece şair ilhamının iki ayrı dünyasını yan yana getirir.

Fakat biz aynı kadın hayalini üçüncü bir defa olarak bu sefer alegorik* mahiyeti hiç değişmeden kendi hayatıyla derin şekilde birleşmiş görürüz. Filhakika "Hilâl-i Osmânî"deki

Bu güzellikte hiç bu çağında
Yakışır mıydı boynuna o kefen

beyti de bizim içimizde ister istemez şairin çocukken kaybettiği annesinin hayaliyle birleşir. Nâmık Kemal'deki santimantal** fonun, o kadar yenmeye çalıştığı –hemen her yazısında bir defa– ölüm endişesinin başlangıcını veren bu anne kaybının yalnız bir tek eserde açıkça konuşmuş olması bizi şaşırtmamalıdır.

Aynı hayal unsurunun, biri bütün sistemiyle garptan gelme, öbürü şarklı ve yerli ve nihayet bir üçüncüsü de doğrudan doğruya kendi hayatına bağlı üç manzarasıyla karşılaştık. Şurasını da söyleyelim ki bu cins yer değiştirmeler hemen her şairde az çok vardır. Nâmık Kemal'de dikkate değer nokta, bir kültür kavşağında yaşayan şairin belki de bu sebepten dolayı ilk ikisinin geldiği yerleri açıkça söylemesidir. Fakat asıl sustuğu üçüncüsünün vasıtasıyla biz bu imajın –afif, idealize edilmiş kadın hayali– şairin aslî hayaller dünyasına girdiğini görürüz.

Üslûp karışmaları

Şurası da var ki Nâmık Kemal, Hugo'yu tanıdıktan ve garba iyice açıldıktan sonra da yukarıda söylediğimiz gibi eski hayal sistemine bir daha

* Allégorique (Fr.): Temsilî.
** Sentimental (Fr.): Duygusal, hassas.

dönmüştür. Hugo'dan Kemal'in aldığı en esaslı şey tezat sanatıdır. Bazen kıyaslarının dayandığı unsurların hiçbirini cümlenin gelişmesinde boş bırakmayan ve yapmacık da olsa aralarında münasebetler kuran Nâmık Kemal cümlesi bu dersin ifrata varılmış bir numunesidir. Romantizmden gelen "ölü, mezar, hançer, öldürücü hayvan" imajları, eski şiirden gelen "bahar ve feyiz, nur" hayalleri, idealizminin büyük dayanak noktası olan "ruh" kelimesi gerek tiyatro gerek romanlarında en basit konuşmalara kadar girer. Şurası da var ki Nâmık Kemal'de nevilerin tecrübeleri çok defa birbirine karışır.

Hâmid'e yazdığı edebiyata dair bir mektupta genç arkadaşına hitabeden bir cümle tıpkı *Gülnihal* piyesinin bir konuşması gibi "Çocuk!" hitabıyla başlar[311] ve öyle devam eder.

Üslûpta bu kadar oynamasına rağmen Nâmık Kemal dili epeyce sadeleştirmiş, hele bazı eserlerinde çok rahat bir konuşmaya varmıştır. Magosa'dan yazdığı, beslediği güvercinlerden bahseden mektupta,[312] *Mes Prisons Muâhezenâmesi*'nde,[313] *Osmanlı Tarihi*'nde, *Kanije*'de, *Celâl Mukaddimesi*'nin bazı sahifelerinde o Türkçenin ilk tatlı musahabecisidir.

Şüphesiz getirdiği yeni nesir devri için bir kazançtı. Yazık ki Nâmık Kemal çabuk tesir alan ve kendisine çok güvenen, dille oynamayı, ustalık göstermeyi seven ve gitmek istediği âlemi pek az tanıyan adamdı. Edebiyatla belâgati fazla karıştırması, hattâ mücerredi "derûnî" zannetmesi bu cümleyi ağırlaştırıyor, imajları donduruyordu. Yeni açtığı bu ifade âleminin ne ritim, ne de hayal melekesi kendisinde lâyıkıyla teşekkül etmemişti. O kadar ki bazı cümleleri sadece sarahat arzusu beyhude yere uzatır. Tasvir edeyim derken tarif eder (Bu hâl Ekrem Bey'de, daha doğrusu Halid Ziya'ya kadar gelen bütün muharrirlerimizde vardır. Yalnız, tiyatrodan gayrı nesri az olan Hâmid bundan sakınabilmiştir). Diğer taraftan dili lâyıkıyla ayıklamamıştı. Nâmık Kemal'de en şaşırtıcı şey kolaylıkla değiştirilmesi kabil olan lügatta ve lüzumsuz terkipte ısrar etmesidir.

Bütün bunlara üzerinde düşünmek fırsatını bulamadığı sanatında tezatların oynadığı rolü de ilâve etmelidir. Sade örnekleriyle değil devriyle de antitezin çocuğuydu ve onu seviyordu.

Şark-garp onun zihninde ve sanatında şahsiyetinin ve sanatının tamamlığını bozacak şekilde beraberce mevcuttular. Ve nihayet mühim bir kısmı da garbı iyi bilmemekten gelen bir zevk buhranı, her şeyin yeniden kurulması icabeden bir devir için tabiî olan bir ekonomi, yani öğretme ihtiyacı onun sanatını zedeliyordu. Tabiatıyla bütün bunlar getirdiği nesir cümlesine de tesir edecekti.

311 "Çocuk!.. Sana bir şey söyleyeyim mi?"(bk. F.A. Tansel, *[Hususi] Mektuplarına Göre Nâmık Kemal ve Abdülhak Hâmid*, s. 40 vd.).

312 Bu mektubu *Rüyâ* ile beraber Abdullah Cevdet Mısır'da bastırmıştır (1317).

313 Tam olarak neşri: *Mecmua-i Ebüzziya*, İstanbul 1339, s. 129 vd.

Bazı hususîlikler

Yukarıda Nâmık Kemal'in muhtelif istitratlarla sözü genişlettiğini söylemiştik. *Rüyâ*'dan alınan aşağıdaki cümle bunun en güzel misalini verir:

"Bu hâlde gözlerimin nûru azalmağa başladı. Temâşânın gönlüme verdiği tâb-ı sevdâvî âsârından zannettim. Bir de semâya baktım ki güneş (ikbâlinin en revnaklı zamanında dâmân ü girîbânını paralayarak inzivâhâne-i ademe çekilen felek-pervâzân-ı devlet gibi) üzerindeki bulutları yırta yırta mağrib-i ihtifâya yürüdü. Yeri (kabristân-ı fenâdan nişan verir) bir korkunç toprak rengi bağladı. Etrafında (yetimlerin kanlı yaşından numune olacak) bir âteşîn kızıllıktan başka bir şey kalmadı." Dikkat edilirse bu cümledeki benzetmeler hep aynı fikir silsilesindendir ve böylece asıl fikrin yanı başında ölüm ve ikbal temi üzerinde ikinci bir cümle gibi devam ederler. Belli ki Âli Paşa'nın ölümünü şair henüz unutmuş değildir.

Fakat dikkat edilecek daha mühim bir nokta vardır. O da bu istitratlarda evvelâ cümle hadlerinin tıpkı eskilerde olduğu gibi boş kalmaması, bir yığın sıfat ve benzetme ile yüklenmesi, sonra da bu ilâvelerin dilinin daima eski oluşudur.

Cezmi'den aldığımız aşağıdaki cümle ise yine aynı şekilde güzel bir rüyayı uyanık hâlde bir kâbusla bitirmesi itibarıyla bu çift yürüyüşü tezat hâlinde verir:

"O nâzenîn uykusundan uyandı, etrafına bakındı, şunu hissetti ki istikbal gibi nazar taallûk etmez bir karanlık içinde kalmış, ecel gibi nâ-meşhûd bir cism-i zî-hayât yanına çökmüş, meyyit gibi soğuk elleriyle bedenini sarsıyor. Uyku humârıyla birdenbire kendini toplayamadı.

"Zihninde hakikatle hayal birbirine karıştı. Evvel gördüğü mü rü'yâ idi, şimdiki bulunduğu hâl mi rü'yâdır; bir zamanlar anı tefrik edemez oldu."

Bu iki cümlenin ikisi de kendine mahsus hükümlerle yürürler. Sıfattan ve benzetmeden vazgeçtiği zaman Kemal'in ne kadar yeni olduğunu ikinci cümlede görürüz.

Rüyâ'nın başından aldığımız aşağıki cümleyi, Nâmık Kemal'in tıpkı Fransızların yaptığı gibi iktibas şeklinde aldığı mısraları sonuna getirerek bitirmek suretiyle ona tam mânâsıyla maletmesi Fransız nesrinin bazı hususiyetlerini Türkçeye getirmek için ne kadar çalıştığını gösterir.

"Tenezzüh için etrafa baktım, gördüm ki yem (!), eşk-i edîbân gibi âheste-rev olmuş.*

* *Rüyâ*'dan iktibas edilen parça aslında şöyle olacak:
Tenezzüh için etrafa baktım, gördüm ki:
Yemm eşk-i edîbân gibi âheste-rev olmuş
Bâd, âh-ı garîbân gibi gam-gîn ü ciger-gâh
Eşcârda bir savt-ı hazîn var idi gûyâ
Gönlüm gibi eylerler idi hasret ile âh
(*Rüyâ*, s. 10)

Bâd, âh-i garîban gibi gam-gîn ü ciğer-gâh;
Eşcârda bir savt-ı hazîn vâr idi gûyâ
Gönlüm gibi eylerler idi hasret ile âh!"

Unutmayalım ki bu üç mısraın kendisi de fiilsiz olan birinci mısraın hâl ifadesinin öbür mısralarda tamamlanması yüzünden yeni nesir cümlesinin mantığıyla kurulmuş mısralardı.* Benzetme merakı, sayma –tabiî ifadeye kuvvet vermek için– bu nesri ağırlaştırır. "Vatan" makalesinin sonuna doğru "İnsan vatanını sever, çünkü..." diye başlayan sekiz cümleden sonra gelen büyük cümlede yukarıki hükümlerin dayandığı bütün unsurlar "millet, hürriyet, menfaat, uhuvvet, tasarruf (mülkiyet), hâkimiyet, ecdâda hürmet, aileye muhabbet, yâd-ı şebâbet" bir su haznesinde toplanır gibi toplanırlar. Sarahat merakı bu belâgat cümlesinin çok defa hızını bile kırar. *Vatan yahut Silistre*'nin dördüncü faslında İslâm Bey'in Sıtkı Bey'le şu konuşmasını dinleyin:

"Beyim şu tabyede hepimiz âzâ (uzuv mânâsına) idik, âlettik; rûh sendin. Ölümden korkmadın! –Hiç rûh ölümden korkar mı? Senin korkmadığını gördüğü için kimse de korkmadı. Herkese misal oldun" dedikten sonra birdenbire vuzuh arzusu başlar: "Metih için, iftihar için söylemem. Benden, kızından, Abdullah'tan başka kimde gayret gördünse o gayretin birazı da senin sayendedir" diyerek verdiklerinin yarısını geriye alır. Fakat asıl kaybolan neticenin kendisidir.

Nâmık Kemal bu ağır cümleden ancak dikte ederek yazdırdığı yazılarda kurtulmuştur. Onun *Devr-i İstilâ* gibi oldukça oyunlu bazı yazılarını da dikte yoluyla verdiğini biliyoruz. Bununla beraber mektuplarının çoğunda, *Osmanlı Tarihi* gibi büyük eserlerinde bu dikte tarzı üslûbunu hemen hemen değiştirmiştir. Bununla beraber daha *Cezmi*'nin bazı yerlerinde biz muharririn nisbeten sade bir üslûba kavuştuğunu da söylemiştik. Bunu, çok yanlış bir tarafından aldığı tiyatroyu ve bir nevi hutbe telakki ettiği makaleyi bu devirde bırakmış olmasına da yorabiliriz.

Buna rağmen daha Reşid Paşa zamanından itibaren başlayan resmî yazılardaki çok ağdalı ve teşrifatlı moda, onun eski üslûbu tamamıyla bırakmasına mâni oluyordu. Midilli'den sonra saraya yazdığı mektupların dili bu hususta iyi bir misaldir. Nâmık Kemal'in mektuplarının bazı hususiyetleri muharririmizde Âkif Paşa'dan gelme kuvvetli bir tesiri de gösterir.

* Burada Tanpınar'ın yorumu iktibas edilen üç mısraa göre yapıldığı için boşlukta kalmaktadır.

NÂMIK KEMAL'İN YANI BAŞINDA

Ahmed Midhat Efendi

I
Hayatı

Ahmed Midhat Efendi'nin de, hiç olmazsa başlangıç yıllarında, hayatıyla eseri sıkı sıkıya bağlıdır. Tanzimat nesillerinde fikir ve eser hattâ bugünkü mânâsıyla samimî şekilde yaşanmış olsa bile yine şahsî bir macera çeşnisi ile gelir. Midhat Efendi'de gerek yetiştiği muhit, gerek hayatının ilk devrelerindeki tesadüfler itibarıyla bu şahsî macera duygusu daha kuvvetle göze çarpar. Bu itibarla onun eserine hayatından girmek, bu eseri yakalamak için sanılacağından çok faydalıdır.

Bir fakir delikanlının hikâyesi

Midhat Efendi fakir bir esnaf ailesinden yetişti. Babası Bezci esnafından Hacı Süleyman Ağa idi. 1844'te İstanbul'da, Tophane'de, Kumbaracılar Yokuşu civarında bir mahallede doğdu. Asıl adı Ahmed'di. 1854'te, Vidin'de bulunan ağabeysi Hâfız Ağa'nın yanına ailece gittiler, ilk tahsiline orada başladı. Sonra tekrar yine ailece İstanbul'a döndüler. 1857'de, Mısır Çarşısı'nda bir attarın yanına çırak verildi. Bu çarşı ve çıraklık hayatı 1861'e kadar devam eder. Bu esnada, geceleri serbest saatlerinde, çarşı esnafından Hacı İbrahim Efendi'den evine giderek okuma yazma öğrenir; az sonra Galata'da bir yabancıdan Fransızcaya başlar. Midhat Paşa dairesine mensup bulunan ağabeysi Hâfız İbrahim, 1861'de aileyi Niş'e aldırınca Niş Rüşdiyesi'ne girer ve 1864'te mezun olur. Aynı yıl Rusçuk'a giderek, ağabeysinin delâletiyle, Tuna Vilâyeti Mektubî Kalemi'ne girer. 1865'te 100 kuruş aylıkla kalemin müsevvitlerindendir. Vazifesinde gösterdiği başarı ile Midhat Paşa'nın alâka ve takdirini kazanır. Paşa, ona kendi mahlasını verir. Paşanın kayınbiraderiyle birlikte medresenin sabah derslerine devam eder. O yıl içinde kendisine Politika Müdürlüğü Türkçe kâtipliği de verilir. Daire müdürü Odyan Efendi ile bir Bulgar hocadan ders alarak Fransızcasını iler-

letir. Aynı zamanda, yeni kurulan *Tuna* gazetesinin yazı işlerinde de çalışır. 1866'da mühendis tercümanı olarak Sofya'ya gider. Orada, biraz da etrafındakilerin ısrarıyla fakat alacağı kızı görerek, evlenir. On sekiz günlük evli iken Rusçuk'a geri çağrılır. Dönüşte ölçüsüz bir sefahat hayatına atılan genç Midhat bu yüzden ağabeysiyle bozuşarak onun evini terkeder (1867). Kalemdeki vazifesinden ayrılıp hayatını tapu defterleri kopya ederek kazanır. Midhat Efendi'nin çıraklık devri gibi bu mihanikî kopyacılığı da hayatının eserine tesir edecek tesadüflerindendir. Bu sırada hayatını daima idare eden o kurtarıcı ve beklenmedik karşılaşmaların ikincisi olur. Kendisini elindeki tapu defterleriyle gören ve merak eden Muhacirîn Komisyonu reisi Erkânıharp Şakir Paşa (o zaman bey) onunla dost olur, himayesine alır.[314] Midhat Efendi'nin hayatında bu Şakir Bey'in ve ilk tanıdığı gece misafir kaldığı evinin, aslen Rumanya'lı olan ve keman çalan karısının mühim tesiri vardır. Denebilir ki Midhat Paşa'dan sonra hayatında en mühim kapıyı "hem asker, hem şair, hem filozof" diye takdim ettiği Şakir Bey açmıştır. Romanlarındaki ev, okur yazar kadın, musikiye ayrılan saatler, hulâsa bütün bir ehlî hayat zevki ve ferdî hayat fikri *Menfâ*'da kısaca anlatılan bu gecenin tesiridir.

Sofya'dan karısını da getiren Ahmed Midhat aynı sene Tuna Nehir İdaresi'ne sandık emini olur, fakat bir hesap fazlasını vesile ederek istifa eder. 1868'de *Tuna* gazetesine muharrir, Ziraat Müdürlüğü'ne kâtip olur. 1869'da gazetenin başmuharriridir. O sene Midhat Paşa Bağdat'a tayin edilir, Midhat Efendi maiyette gidecektir.

Fakat daha evvel kendisine İstanbul'dan, Bağdat'ta çıkarılacak *Vilâyet* gazetesini kurmak için lâzım gelen matbaayı satın almak vazifesi verilir. Bâbıâli Caddesi'nin müstakbel kurucusu bu vesile ile teknik işlerle meşgul olur. Her şey bittikten sonra 140 kişilik vilâyet kadrosu, başta paşa olmak üzere yola çıkarlar. *Râkım Efendi* muharriri, bu yolculuğun Haleb'e kadar olan kısmını *Felsefe-i Zenân*'da anlatacağı gibi, ayrıca denizi, deniz yolculuğunu bu yüzden sevecek, çadır hayatına bağlanacaktır. Vilâyet Politika müdürü ressam Hamdi Bey (Ferik Edhem Paşa'nın oğlu) Avrupa'dan yeni gelmiştir. Daha yolculuk esnasında dostturlar. Yol boyunca yaptığı resimler Midhat Efendi'ye derin şekilde tesir eder. Tabiatla olan bu alışverişe yine ilk defa gördüğü fotoğraf zevki girer. Hakikaten Midhat Efendi'nin bu yıllardaki hayatı üst üste bir kâinat keşfidir.

Bağdat'da Vilâyet matbaasının ve *Zevra* gazetesinin müdürüdür.

1869 yılından Rodos'a nefyedilmesine kadar olan devir, Midhat Efendi'nin tam teşekkül devridir. Rastladığı her hadise ve yakından tanıdığı her insan onun üzerinde derin tesirler yapar. Bunların başında yarı meczup

314 Birincisi, bilâhare o kadar kıyasıya ihanet edeceği Midhat Paşa'dır ki *Menfâ*'da "Benim istikbâlimden ümidvâr olan fakat ümidi bence meçhul bulunan zât-ı âlî-kadr ki vatanın terakkiyât-ı saadeti kendilerinden me'mul ve muntazar olan zevât-ı kirâmın birincilerindendir. Bu âna değin âleme destan olan icraâtından..." diye sahife boyunca över.

Muhammed Can Muattar adında bir İranlı entelektüel vardır. Merkez mutasarrıfı tayin edilen Şakir Bey'in yardımıyla hapisten kurtardığı ve gazetesine İngilizce, Arapça ve Farsça mütercimi tayin ettirdiği bu zat onu şark ilimlerine alıştırır ve din meselelerinde tenkidî bir görüşü aşılar. Kendi tabiriyle, "münazara"dan ve "bahis"ten hoşlanan Ahmed Midhat'a, sade zekâsıyla meseleleri halledemeyeceğini söyleyen ilk adam budur. İkinci uyandırış Hamdi Bey'den gelir. *Menfâ*, Avrupa'da, az çok sağlam bir tahsil görmüş olan genç ressamın onu nasıl hırpaladığını ve okumaya teşvik ettiğini bize çok iyi anlatır. Hamdi Bey hattâ onun ilk okuması lâzım gelen kitapları Avrupa'dan kendisi ısmarlar. Yazık ki bu kitapların listesi elimizde değildir.

1870'te, Maarif Nezâreti'nin açtığı mektepler için basılacak kitaplar müsabakasına *Hâce-i Evvel* ile girer. Hemen hemen aynı zamanda *Kıssadan Hisse*'yi yazar. Bunları, yine kendi söylediğine göre, *Letâif-i Rivâyât*'ın ilk hikâyeleri takip eder. Fakat bu faaliyet esnasında Basra mutasarrıfı bulunan ağabeyinin ölümü ile kalabalık ailenin bütün yükü onun omuzlarına yüklenir. İlkin aile İstanbul'a gönderilir. Midhat Efendi onları gönderdikten sonra Bağdat'ta büyücek bir evde dört bekâr (Hamdi Bey, Kaymakam Feyzi Bey, Vali muavini Raif Efendi), geçirdikleri hayatı hiçbir zaman unutamaz. Bu kitabın, musikinin (edebiyatımızda piyanonun ilk görünüşü bu evdedir), uzun konuşmaların devridir. Belki de bu hararetli konuşmaların tesiri ile bir an evvel harekete geçmek üzere İstanbul'a dönmeye karar verir. 1871'de, Midhat Paşa'nın ısrarlarına rağmen istifa ederek İstanbul'a gelir. Feyzi Paşa'nın delâletiyle *Cerîde-i Askeriye*'ye başmuharrir olur. Diğer taraftan, Tahtakale'de, oturduğu evde bir matbaa kurarak, ailece, nezâretin basmasından ümit kestiği *Hâce-i Evvel* ile *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivâyât*'ı cüz cüz basar, bunların satışı ile geçimini temine çalışır. Aynı yıl *Basîret* gazetesine de yazmaya başlar. Az sonra evdeki matbaayı Camlı Han'a, oradan da Bâbıâli'ye naklederek genişletir. 1872 yılı Ahmed Midhat Efendi için hummalı bir faaliyet ve genişleme yılıdır. O yıl *İbret* gazetesini idareye başlar, Nâmık Kemal ile tanışır, Türkçe-Fransızca çıkan *Takvîm-i Ticaret* gazetesinin baskısını ve Türkçe kısmının yazı işlerini üzerine alır. Marsilya'ya Fransızca harfler ısmarlar. Galata'da bir matbaa alır, Beyoğlu'na yerleşir.

Ahmed Midhat Efendi, Midhat Paşa'nın sadareti üzerine birincisi Mahmud Nedim Paşa'nın aleyhinde yazdığı başmakale yüzünden daha ilk sayısında lağvedilen, ikinci 17 nüsha çıktıktan sonra kapatılan *Devir* ve *Bedir* adlı iki gazete çıkarır. Kullandığı şiddetli lisan dolayısıyla kapanan bu gazetelerin sahibi olmasına rağmen, *Menfâ*'da, Rodos'a nefyedilmesinden evvelki hayatından bahsederken "Âhâd-ı nâsdan bir ahad gibi, bir dükkâncı gibi yaşamak azmine düşmüştüm" der. Hakikatte ise fikirlerinin, daha doğrusu çok yeni, sıcağı sıcağına öğrendiği bilgilerinin tazyiki altında idi ve her an onları etrafındaki hayatla uzlaştırmak çarelerini arıyordu. Midhat Efendi politikayı sevmese bile daima bir gazetenin sahibidir, binaenaleyh politikanın içindedir. Hattâ ileride bu imkânın bazı hazin mesuliyetlerini de üzerine aldığını göreceğiz.

Menfâ'nın bir gizlenme ve inkâr kitabı olmasa bile haksız yere nefyedildiğini iddia için yazıldığı muhakkaktır. Bu itibarla bu kitapta daha ziyade Nâmık Kemal'le aralarında bu devirde mevcut olan düşünce ayrılığını göstermeye çalışır. Filhakika birisi ferdî hayatı ve iktisadî inkişafı esas olarak almış görünen, öbürü bütün dâvâların hallini bir rejim meselesi gibi gören bu iki muharrir arasındaki anlaşmazlık belki de bu yıllarda, hayatının en dikkate değer vak'asıdır. Unutmamalı ki ikisi de "hürriyet" kelimesini bir nevi manivela gibi kullanıyorlardı.

Midhat Efendi, Nâmık Kemal'in ve Yeni Osmanlılar neşriyatının kendi fikir hayatında bir merhale olduğunu[315] *Menfâ*'da söyler. Ancak Rusçuk'tan ayrıldıktan sonra onların mücadelesine şahsî garez ve menfaatin karışmış olduğunu yavaş yavaş anladığını, bu itibarla şahıslarını ve eserlerini sevmekle beraber bu tesirin eski şeklinde kalmadığını anlattıktan sonra "Bağdat'ta fikrimde daha mes'ud bir keşif hâsıl oldu" der.[316] Bu, aşağı yukarı Şinasi'nin her şeyden evvel halkı okutmak prensibine doğru gidişti:[317] "Terakkiyât-ı milliyenin tohumu olmak üzere usûl-i tahsîli tehvîn ve teshîl etmek tarîklerini aramağa başlayıp hattâ kendi hanemde çoluk çocuğum için bir ders açtım."[318] Bu, yazıya *Hâce-i Evvel* ile başlayan muharririmizin bütün şahsiyetidir. Midhat Efendi bütün ömrünce öğretmek için öğrenecektir. Her gittiği yerde ev ve mektebi beraber düşünecektir.

Bu devirde Nâmık Kemal'le şahsen tanışmış, hattâ *İbret*'in birtakım teknik işlerini üzerine almış, Gelibolu'dan döndükten sonra Nâmık Kemal'in Beylerbeyi'nde tuttuğu evde onunla üst üste geceler süren münakaşalar yapmıştı. Midhat Efendi, Nâmık Kemal'e bazı yazılarında gizli cevaplar verdiği gibi açıktan açığa itirazlarda da bulunur. *Bedir*'in beşinci nüshasında böyle bir yazısı çıkmıştı. *Dağarcık*'taki "Medeniyet ve Bedâvet" yazısı, Kemal'den pek farklı bir şey söylemeyen, fakat meseleyi felsefe ve ilim (fizyoloji, psikoloji [!]) bakımından ele aldığını iddia ederek aynı harcıâlem fikirlere uzun kavislerle gelen "Hürriyet Nedir?" isimli yazısı bunlar arasındadır. Bununla beraber iyi dikkat edilirse bu devirde de Kemal Bey'in tesiri altında olduğu görülür.

Dağarcık *ve* Kırk Ambar

Bedir'den sonra Midhat Efendi *Dağarcık*'ı çıkarır. Meclis-i Maarif'in kararıyla izinsiz olduğu bahanesiyle neşri menedilen bu mecmua Münif Efen-

315 "İsimlerini nasıl takdir edeceğimi bilemezdim." (*Menfâ*, İstanbul 1293, s. 45).

316 *Menfâ*, s. 48.

317 Midhat Efendi, Şinasi'nin üzerindeki tesirinden hemen hemen hiç bahsetmez. *Kıssadan Hisse*'nin başına geçirdiği *Durûb-ı Emsâl-i Osmâniye* mukaddimesi ve *Dağarcık*'ta bazı makalelerdeki temasları istisna edilirse ismi bile geçmez. Fakat buna rağmen Şinasi'yi gazete makalelerine kadar okuduğu ve bilhassa halk için yazma fikrini ondan aldığı bizce muhakkaktır.

318 *Menfâ*, s. 50.

di'nin *Mecmua-i Ulûm*'unun*, dili ve seviyesiyle biraz da halkı hedef tutan bir benzeriydi. Bütün Ahmed Midhat Efendi'yi hiç olmazsa okudukları ile *Dağarcık*'ta bulmak mümkündür. Bir taraftan yeni öğrendiği Avrupa ilmi ve felsefe tarihi ile dinî akidelerinin arasındaki o rahat, buhransız sallanışı ve pozitivist felsefenin, Lamarkizm'in** verileriyle İslâmî esasları birleştirmeye çalışması, hattâ *Kur'an*'da, hadiste onlara dayanak araması, öbür taraftan "Teâvün ve Tenâsur", "Fakr ü Gınâ" gibi büyük, bazı cümlelerinin cesaretiyle şaşırtıcı makalelerinde tutar göründüğü sınıf ve zümre telakkisi –"namuslu fakir" tabiri bütün bir beyannâme olabilir– muharririmizin hangi ufukları yokladığını gösterir. Bu son iki makale hakikaten bütün bir programdır. Şirket fikri ve şahsî teşebbüs, âlâyişsiz ve sağlam kurulmuş hayat, çalışarak yaşama, içtimaî adalet endişesi bu iki yazıdan başlayarak ömrü boyunca hattâ eriştiği refahın zirvesinden okuyucularına aşılayacağı şeylerdir. Bu yazılarla onun aynı senelerde çıkardığı hikâyelerin nasıl birleştiğini ileride göreceğiz. Bunların yanı başında hemen her ilim dalına ait bilgiler, bir nevi estetizm arzusu da vardır. Daha ilk nüshada yardımını rica ettiği Ekrem Bey kendisine daha olgun bir dil, daha çok yerleşmiş görünen bir bilgi ile ara sıra yardım ediyordu. *Dağarcık* ve menfâda iken Mehmed Cevdet'in adı altında çıkarttığı *Kırk Ambar* devrin fikir hayatına tesir etmiş eserlerdir. Bu hususta bize en güzel şehadeti Fatma Aliye için yazdığı kitapta kadın romancının kendisine gönderdiği biyografik mektup verir. Beşir Fuad, Lamarck'tan ilk defa bahsetmiş olan Midhat Efendi'yi beyhude yere usta tanımaz.

Rodos'a Nefyi

Bu yazılar cemiyet içinde çok yeni şeylerdi. Nitekim Midhat Efendi sık sık hücuma uğruyordu. *Basîret* gazetesinde çıkan bir yazı onu doğrudan doğruya küfürle itham etti. Midhat Efendi daha ziyade işi karıştıran şiddetli bir cevapta Lamarkizmle İslâmiyeti uzlaştırdı. Onu hiçbir zaman sarih vaziyet almış görmeyeceğiz. Şimdi müspet ilimle imanı, biraz sonra müphem bir hürriyet aşkıyla Abdülhamid istibdadını birleştirecek, daima yalnız kendi yazısında uyuşacak zıtların arasında yaşayacaktır.

30 Mart 1872'de *Eyvah* piyesi temsil edilir. *İbret*'in 3 Nisan nüshasında matbuat nizamını tenkit eden ve içinde "millet-i metbûa" sözü geçen çok şiddetli bir yazısı çıkar.

Midhat Efendi. Rodos'a nefyinin hakikî sebebini daima bilmediğini iddia eder. Ona bakılırsa Nâmık Kemal ve arkadaşlarının kurbanı gibidir. Hakikatte ise *Dağarcık*'taki neşriyatının çoktan beri dikkati üzerine çekmiş ol-

* *Mecmua-i Fünûn.*

** Lamarckisme: Fransız filozofu Lamarck'ın öne sürdüğü, tabiattaki varlıkların "kendiliğinden türeme" ve "canlı nevilerin bir şekilden başka bir şekle dönüşme" teorisi.

ması lâzım gelir. Din meselesi, fakirlik etrafında yaptığı edebiyat, Lamarck'tan bahsediş Abdülaziz devrinin hoşuna gidecek şeyler değildi. Ayrıca Ebüzziya Tevfik, "Yeni Osmanlılar"da, Midhat Efendi'nin *İbret*'te çıkan yazısında geçen "millet-i metbûa" sözü üzerine Mustafa Fâzıl Paşa'nın ne kadar sinirlendiğini ve kendisini Kâmil Paşa'nın yanında nasıl azarladığını anlatır. Aksülameli sofradan kalkacak dereceye götüren ve hâmisi ile bir daha görüşmek fırsatını da bulamayan Ebüzziya, bu işin bilhassa Kâmil Paşa'nın huzurunda açılmış olmasının sebebini anlamamış gibidir. Hakikatte ise Mustafa Fâzıl Paşa'nın bu şiddeti bilhassa sarayla münasebeti olan Kâmil Paşa'nın yanında göstermek istediği aşikârdır. "Millet-i metbûa" sözü o zaman için bütün bir ihtilâldi.

Nihayet Nâmık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* temsilinin yarattığı hava içinde, 6 Nisan'da tevkif ve 10 Nisan'da İstanbul'dan sürülür. Ebüzziya ile beraber Rodos'a nefyedilen Ahmed Midhat, kısa bir intibaksızlıktan sonra kendini burada okumaya, okutmaya ve eser yazmaya verdi. Medrese-i Süleymaniye ismiyle çocuklar için açtığı mektepte ders okutmaya başladı. Bir yandan da *Dünyaya İkinci Geliş, Hasan Mellah, Hüseyin Fellah, Açık Baş, Ahz-ı Sâr* gibi eserlerini yazıyordu. Bunlardan bir kısmı akrabasından Mehmed Cevdet'in adıyla neşredildi. Abdülaziz'in hal'i ve Murad V'in cülûsu ile affedilerek (11 Haziran 1876) İstanbul'a geldi. On beş gün sonra *İttihad* gazetesini çıkarmaya başladı. Bir ara *Vakit* gazetesine de yazılar yazdı. Ve Midhat Paşa'nın nefyinden sonra da arkadaşlarıyla rabıtayı atarak Abdülhamid II'ye yaranma yolunu tuttu.

Menfâ

Menfâ şüphesiz ne bir dönüş, ne de bir ihanetti. O bir nevi vaziyet tespitiydi. Hattâ Midhat Paşa için kullandığı dil ve uzun metih sahifesi, fikirlerindeki ayrılık üzerinde ısrar etmesine rağmen Nâmık Kemal için beslediği hayranlıktan bahsetmesi, onun henüz cephe seçmediğini, yahut da iktidarda bulunan tarafı darıltmak istemediğini gösterir. Devrinde çok okunduğunu tahmin ettiğimiz bu küçük kitap aynı zamanda yeni edebiyatta yaşanmış bir maceranın hikâyesi olduğu gibi, bazı fikirlerden de şahsî bir tecrübe gibi bahsediyordu. Unutmayalım ki bu devrin bütün muharrirleri gibi Midhat Efendi de kendisinden bahsettiği zaman az çok kavrayıcı bir lezzet kazanıyordu. Hakikatte bu küçük kitap hayatın fethine doğru ilk hamle idi. Yazık ki o devirlerde edebiyatımız için tek örnek gibi kalmıştır. Midhat Efendi'nin gerek Sırbistan ve Karadağ harplerinin devamı sırasında kendi çıkarttığı *İttihad* gerek Rus Harbi başladıktan sonra diğer gazetelere yazdığı makalelerle aşikâr şekilde ilân ettiği tarafsızlık, daha doğrusu hükümdarlık makamına taraftarlık, onu saraya, güvenilebilecek bir insan olarak tanıttı. Evvelâ *Takvîm-i Vekayi*'e müdür oldu (Haziran 1878).

Midhat Efendi'ye teferruatını bilmediğimiz bu iltifatlara mukabil oldukça güç bir iş verilmişti. O, Midhat Paşa'yı nefy ile başlayan ve Meclis-i Mebusân'ın bir müddet için, 33 yıl, içtimaını tatil ile biten Abdülhamid'in ilk darbe-i hükûmetini efkâr-ı umumiye karşısında zarurî bir hadise hâlinde gösterecek ve bilhassa sarayın, Rus Muharebesi'nde orduların hareket serbestliğini menedecek şekilde müdahalelerini makbul ve yerinde bir iş gibi övecekti.

Üss-i İnkılâb

Üss-i İnkılâb'ın birinci cildi 1294'te [1877], ikinci cildi 1295'te çıkar. 93 Harbi'nin bilhassa sarayı müdafaa eden bir tarihi demek olan *Zübdeü'l-hakayık*'ın neşri (yine 1295) bu iki cildin arasındadır. Bu itibarla her üç cilt Abdülhamid devrinin ilk iki senesinin sıcağı sıcağına –şüphesiz mühim meselelerde saray lehine onarlanmış* ve vesikaları o tarzda seçilmiş– bir tarihidir.

Üss-i İnkılâb'ın ilk cildi Tanzimat'ı hazırlayan sebeplerle Abdülhamid'in cülûsuna kadar olan devrin kısa bir tenkidi, bir *ekspozesi*dir.** Gerek Abdülaziz devrinde Yeni Osmanlılar mücadelesinde, gerek sonradan yazılan emsali eserlerde sayılan sebepler burada bir arada toplanmıştır. Bununla beraber kitabın dikkate değer birkaç noktası vardır. Bunlardan birincisi Abdülaziz'in hal'inin efkâr-ı umumiyece istendiğini açıkça söyledikten sonra intiharı hakkında halk arasında dolaşan şayiayı kendisinin de kabul etmediği ikinci bir ihtimal gibi ortaya atarken kullandığı dolambaçlı lisandır.[319] Hattâ denebilir ki bu fikri teyid için daha evvel[320] Sultan Abdülaziz'in hayatını emniyet içinde bulmadığına işaret etmekten çekinmez. İkinci nokta Hüseyin Avni Paşa'nın, Midhat Paşa konağında Çerkez Hasan tarafından (Hâriciye nâzırı Raşid Paşa ile beraber) öldürülmesini, meşrutiyeti ilân etmeyerek deli bir padişah nâmına memleketi idare etmek isteyen paşayı ortadan kaldırmak için meşrutiyet isteyenler tarafından alınmış bir tedbir gibi gösteren halk şayiaları üzerinde sonunda cerh etmek üzere ısrar etmesidir.[321] Vâkıa bunların her ikisi de bir kısım halkın ruh hâlini göstermesi itibarıyla pek ihmal edilecek şeyler de değildir. *Üss-i İnkılâb*'ın bu birinci cildinde asıl güdülen gaye V. Murad'ın haddizatında hürriyet taraftarı olmadığını ve deliliği dolayısıyla tahttan tabiî şekilde ayrılmış olduğunu göstermekti. Hattâ Midhat Efendi

* "Onarılmış" olmalı.

** Exposé (Fr.): Açıklama; kısaca anlatma.

319 *Üss-i İnkılâb*, I, s. 223.

320 *a. e.*, s. 222.

321 *a. e.*, s. 235.

"Emrâz-ı dimâgîyenin zaten ve tab'an tedavisi nâ-kabil emrâzdan olduğu[322]"nu iddiaya kadar varır. Böylece irâde-i seniye ile yazılan bu kitap yeni hükümdarın etrafında bütün bir mistik yaratmaya çalışır.

Bu birinci cildin mukaddime mahiyetinde olan ilk kısımlarının Osmanlıcılık ideolojisinin dikkate değer bir beyannâmesi olduğunu, dil ve maarif meselelerinde ortaya çok düşündürücü fikirler attığını yukarıda gördük (s. 147).

Abdülhamid'in ilk saltanat senesi vak'alarına ait olan ikinci ciltte bittabi Meşrutiyet'in ilânı ön safta gelecekti. Filhakika rejimdeki bu değişiklik Müslüman şark tarihinin en mühim hadisesi idi. Midhat Efendi ilân edilen meşrutiyeti ve bu yeni rejimin dayandığı Kanun-ı Esâsî'nin kefaleti altında bulunan şahsî ve siyasî hürriyeti Abdülhamid'in doğrudan doğruya kendi arzusuyla tebaasına bahşettiği bir lütuf gibi göstermeye çalışır. Midhat Efendi, sarayın dikte ettiği bu görüşü "Mâdem ki ben bu millettenim, milletim nâmına devletten bir Kanun-ı Esâsî isterim. Ve mâdem ki bu devletin reisi ve padişahıyım milletim nâmına istediğim o kanunun i'tâsını da emr ederim"[323] formülüyle ifade ediyordu. Hakikatte bunlar daha birkaç ay evvel *İttihad* gazetesinde, gerek Rousseau'nun *Contrat Social*'ini tercüme ederken, gerek "Hürriyet alınır, verilmez" düsturunu ileri sürerek yeni rejimin kendi mücadelelerinin semeresi olduğunu iddia edenlere karşı yaptığı müdafaalarda söylediği şeylerdi.

Bu, doğrudan doğruya sarayın tezi idi. Bir arıza yüzünden ve hattâ kuvvetle ortada dolaşan bir şayiaya nazaran kardeşi iyileşir iyileşmez saltanatı kendisine bırakmak şartıyla tahta çıkan Abdülhamid[324] en tehlikeli zamanda –oyunu idare eden tek adam iken– Midhat Paşa'yı Avrupa'ya sırf hürriyeti tebaasına kendisi vermiş görünmek için nefyetmişti.

Midhat Efendi'nin cülûstan itibaren sarayla dolayısıyla olsun münasebette bulunduğunu iddia etmek hiç de yersiz addedilmez. Bu intisâbın o zaman Mâbeyn kâtibi bulunan Said Paşa vasıtasıyla olduğu zannedilebilir. Nitekim kitapta Said Paşa'nın doğrudan doğruya methi olan satırlar vardır.[325]

Gerek *Üss-i İnkılâb* gerekse *Zübdetü'l-hakayık* dikkatle okununca muharririn, 1297'de [1880] açılan Midhat Paşa muhakemesinin muhtelif safhalarına o kadar çirkin şekilde karışması hiç de yadırganmaz.

Böylece her vesile ile siyaseti sevmediğini ilân eden ve bu isteksizliğini kayınbiraderi Mehmed Cevdet'e hitaben yazdığı, Teodor Kasap'a cevap ve-

322 *a. e.*, s. 223-226, 270.

323 *a. e.*, II, s. 193.

324 Bu şayia için bk. İ.H. Uzunçarşılı, *Midhat ve Rüştü Paşaların Muhakemesi* [*Midhat ve Rüştü Paşaların Tevkiflerine Dâir Vesikalar*, Ankara 1946] s. 51'de. Ferik Hilmi Paşa'nın saraya gönderdiği telgraf. Şeyhülislâm Hayrullah Efendi'nin âkıbetinin bu şayia yüzünden o kadar feci olduğu söylenir. Bununla beraber İslâm, hiç olmazsa Osmanlı örfünde bu cinsten şarta bağlı saltanat vâki değildir. Abdülhamid'in ricâle verdiği, bu jurnalde bahsedilen taahhüt senedi de ele geçmemiştir. Buna rağmen Midhat Paşa muhakemesinin telâşı şayiaya hak verdirdiği gibi, Avrupa'da da bir zümre tarafından Sultan Murad daima mahpus hükümdar ve halife telâkki edilmiştir.

325 *Üss-i İnkılâb*, II, s. 193.

ren mektupta: "Sen bilirsin ki ben zabit (idare eden) olmak hevesinde değilim. Belki bu heveste bulunanlar için mazbut olmağa mütehammilim. Hâkim olmak hevesinde de değilim. Belki mahkûm olmağa iktidar ve isti'dâdım vardır. Şu dereceye kadar ki hukuk-ı tabia-i insaniyeme taarruz olunmaya!" demeye kadar götüren Midhat Efendi, mürettep bir muhakemenin kulis arkasında çalışan âletleri arasına girmeye bile razı olur.[326]

Üss-i İnkılâb, Midhat Paşa'nın nefyi meselesine hemen hemen hiç temas etmez. İnkılâpçılar arasında adını zikretmeye razı olduğu Nâmık Kemal'i de Kanun-ı Esâsî müzakerelerinde "hukuk-ı şâhâne"yi padişahtan fazla müdafaa eder gösterir. Buna mukabil 111. maddenin* adı dahi geçmez. Tecrübesiz müverrih kendisine verilen programa hakikaten sadıktır. Nâmık Kemal kitabın neşri üzerine Midhat Efendi'ye her vesile ile müsveddelerini çoğaltıp arkadaşlarına gönderdiği iki mektup yazmıştı. Midhat Efendi'nin matbuat vatandaşlığı haysiyetini kökünden sarsan bu mektup ancak Meşrutiyet'ten sonra neşredilebilmiştir.[327]

Bununla beraber *Üss-i İnkılâb* Ahmed Midhat Efendi'nin müteakip senelerde sarayla olan münasebetini zedeleyecek şekilde hürriyet ve meşrutiyet meseleleri üzerinde ısrar ediyordu.

Üss-i İnkılâb'dan ve bilhassa Midhat Paşa muhakemesinden sonra Midhat Efendi'nin hayatı gittikçe artan refahının hikâyesi ile daha evvel getirdiklerine hemen hiçbir şey ilâve etmeyen eserlerinin daima kabaran listesinden ibarettir. Fikrî hayatı da hemen hemen Bağdat ve İstanbul'daki senelerde ayarlanmış gibidir.

1878'de *Takvîm-i Vekayî* müdürü olur. O senenin 27 Haziranında *Tercümân-ı Hakîkat*'i çıkarmaya başlar. Gazete, saraydan her ay nakdî yardım görüyordu. Bu yılın vak'aları arasında, Kemal Paşazâde Said Bey ile Bâbıâli Caddesi'ndeki meşhur kavgası vardır. 1879'da ayrıca Matbaa-i Âmire'ye de müdür olur. Bu ve onu takip eden seneler Ahmed Midhat için tam bir refah devresidir. 1880'de Akbaba'da Balcıoğlu çiftliğini satın alır, 1884'te Melek Hanım'la evlenir. Sırmakeş Suyu'nun bulunduğu Serdaroğlu çiftliğini alır, kızının Muallim Nâci ile düğününü yapar, Meclis-i Umûr-ı Sıhhiye âzâsı ve

326 Mehmed Cevdet'e hitaben yazılan bu mektup *İttihad* gazetesinin 12 Şevval 1293 [31 Ekim 1876] tarihli nüshasında çıkmıştır (nr. 80). İlk mizah gazetesi sahibimizin Abdülhamid zamanındaki hapsinin zahirî sebebi Molière'in *Hasis*'ine *Pinti Hamîd* adını vermekteki ısrarı olsa bile, asıl sebebi ilk meşrutiyet ilânı sıralarında giriştiği bu fikir mücadelesi olduğu tahmin edilebilir. Midhat Efendi'nin, Midhat Paşa'nın tevkifi üzerine yazdığı makaleyi İsmail Hakkı Uzunçarşılı *Midhat ve Rüştü Paşaların Muhakemesi [Midhat ve Rüştü Paşaların Tevkiflerine Dâir Vesikalar]* adlı eserinde neşretmiştir (Tarih Kurumu Yayınları, s. 44 vd.). *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinde Midhat Efendi, paşanın tevkifinden evvel de eski velinimeti aleyhinde onu halkın gözünden düşürecek havadisler ve fıkralar yazıyordu. Bunların arasında en dikkate değerlerinden biri şüphesiz Midhat Paşa'nın ilk ifadesinde geçen İzmir'de Yunanlıların askerî yardımıyla isyan çıkarmak hususundaki korkunç isnattır (*a. e.*, s. 56).

* 113. madde.

327 Neşir yeri ve tarihi belli olmayan bu mektupların bir nüshası İstanbul Belediye Kütüphanesi'nde, eski harfler bölümünde O/1154 numaradadır.

başkâtibi olur, Beykoz'daki yalıyı satın alır. 1889'da, Stockholm Müsteşrikler Kongresi'ne Türkiye murahhası olarak iştirak eder ve Avrupa'da üç buçuk ay süren bir seyahat yapar. 1895'te Meclis-i Umûr-ı Sıhhiye reisidir. Bu sırada gazetelere ara sıra yazı yazar. 1908 inkılâbında tekrar *Tercümân-ı Hakîkat*'in başına geçer. Fakat eski prestiji kalmamıştır. Daha 1880 senelerinden beri matbuat âlemi onu yadırgıyordu. 1908'den itibaren ise hemen hemen sadece bir hâtıra olmuştur. 1909'da *Tasvîr-i Efkâr*'a yazı yazmasını teklif eden Ebüzziya'ya yazdığı, Mustafa Nihat Özön'ün de kitabına aldığı mektup, kendisinin de bunun farkında olduğunu gösterir.[328]

Bu yıllarda Darülfünun'da Umumî Tarih, Dinler Tarihi, Medresetü'l-vâizîn'de yine Dinler Tarihi okutuyordu. Birtakım hayır cemiyetleri ile meşguldü. Ölümü 30 Kânun-ı evvel 1913'tedir.* O gece çok sevdiği Dârüşşafaka'da idi.[329]

II
Eser ve insan

Ahmed Midhat Efendi'nin eseri 1870 senelerinin okuyucu kitlesinin seviyesinden başlar. Bu biraz da kendi seviyesi, yani aşağı yukarı deniz sathının seviyesidir. Büyük özleyişlerle hareket eden Nâmık Kemal'de daima münevver kalabalığa hitap vardır. O kalem arkadaşlarıyla, dostlarıyla konuşur. En yalnız bulunduğu anda bile birtakım idealler ve huzursuzluklar aşılayacağı bir okur yazar kalabalığı karşısında imiş gibi davranır. Midhat Efendi ise bir zamanlar attar çıraklığı yaptığı Mısır Çarşısı esnafının içinde, onlarla yârenlik edermiş gibi yazar. Bu zümre fikrini, *Letâif-i Rivâyât* müellifi bir sınıf imtiyazı gibi muhafaza edecek, en olgun ve şöhretli çağlarında

328 M.N. Özön, *Türkçede Roman*, s. 200.

* 28 Kânun-ı evvel 1912.

329 Bu eksik biyografiyi biraz tamamlamak için V. Murad devrinde Midhat Efendi'nin *İttihad* gazetesinde millî dâvâları büyük bir asabiyetle tuttuğunu, ateşli bir hürriyet taraftarı olduğunu, yeni çıkarılan kâğıt paralar meselesinde ciddiyetle düşünen yazılar yazdığını ilâve edelim. Harbin devamı müddetince bütün gazete yazıları aynı sağlamlığı muhafaza eder.
Yine bu devirde asıl inkılâbı yapanlara, bilhassa Midhat Paşa ve Nâmık Kemal'e karşı çok dosttur. Menfâdan dönüşünden sonra Nâmık Kemal'in *Vatan* piyesinin tekrar oynanması üzerine yazdığı makale bunu çok iyi gösterir. Nâmık Kemal hakkında yazdığı yazılardan biri de onun Kanun-ı Esâsî'ye ve Meşrutiyet'e itiraz eden ve bu yüzden Midhat Paşa tarafından sarayın mukavemetine rağmen sürülenler dolayısıyla yazdığı ve *İttihad*'da neşrettiği "Meclis-i Umumî" adlı makaleleri (Birincisi, nr. 76, 12 Teşrin-i evvel 1292) karşılayanıdır. Bu yazı aşağıya aldığımız çok hararetli satırlarla biter:
"Menfâdan geleli dört ayı tecavüz ediyor. Henüz şu aralık dört bend yazdın. *Ruski Mironor, Tan [Temps]* gazeteleri gibi haricî bedhâhlara mukabeleyi yalnız bizim gibi âcizlere havale eyledin. Elsine-i bedhâhânın dâhilde olmadık hezeyanları neşr ve tâmim eyledikleri şu sırada dahi vatan kardeşlerini hakayık-ı ahvâlden âgâh ederek cümleye şer'in, mukteziyât-ı zamanın îcâbâtını anlatmak sana kalmıştır" (*İttihad*, nr. 95, 1 Teşrin-i sânî 1292).
Kemal'in bu makaleleri o sıralarda Ebüzziya ile Teodor Kasap tarafından neşredilen *İstikbal* gazetesinde yayınlamamasının sebebini bilmiyoruz.

bile loncanın seviyesini biraz geçen okuyucuyu eser kendiliğinden reddedecektir. Onun sanatı yoktur, daima halka yönelen iyi niyetleri vardır. Dil bu muharrirde sanki yazmaktan ziyade yârenlik içindir.

Onda her şey, sokaktan, istikbalsiz hayattan içine girip yerleştiği ve zahmetlerini talihin koruyucu lütfu gibi kabul ettiği bu zümreyi verir. Onun disiplini ile onun faydası için, onun ruh hıfzıssıhhasını[330] düşünerek ve onu yetiştirmek arzusuyla yazar. Üslûbu esnaf kahvelerinde dinlediğinden hiç şüphe etmediğimiz meddah hikâyelerinin devamıdır. Hiç olmazsa o meşhur ve yorucu "deyip de geçmeyelim"leri buradan gelir. Hayatının da az çok böyle bir meddah hikâyesine benzediğini gördük. "Zamân-ı evâilde Kafkasya'dan İstanbul'a hicret etmiş fakir bir ailenin Ahmed adında bir çocuğu vardı ... ilh."

Müellif bu üslûbu şüphesiz çok genişletecektir. Fakat okuyucu ile olan konuşmasını hiçbir zaman bu karşı karşıyalıktan dışarı çıkarmayacaktır. Onun hayatı attar kalfasının mektep hocası ve bölük çavuşuna doğru genişlemesidir. İlk kitabının adının *Hâce-i Evvel* olduğunu unutmayalım.

Hattâ zihniyet itibarıyla da kendine bir ayna gibi seçtiği bu yol arkadaşından, yani ilk okuyucudan ayrılmaz. İhtiras ve temayülleri onun ihtiras ve temayülleridir. Babacan, elinden geldiği kadar namuslu, nefsine ait hürriyetlerden hiç feda etmemek şartıyla evcimen, hep aynı adamdır. Yazı hayatının ilk devresinde o zamanki matbuatın hızı Midhat Efendi'yi bu çerçevenin dışına bir iki defa davet etti. Nâmık Kemal'le Ebüzziya'nın dostluğu ve şüphesiz devri sıtma gibi saran fikirler onu bir müddet için siyasî ideallere götürecek gibi oldu. Fakat Rodos menfâsı bu hevesi çabuk önledi.

Hakikatte Ahmed Midhat Efendi'nin bütün eseri bir halk okuma odasıdır. Rodos'tan döner dönmez *Menfâ*'yı yazarak Nâmık Kemal'le ve kendisine isnat edilen politik ideallerle aradaki köprüyü atar. Bu kitabı yazarken âdeta bütün ideallere karşı vaziyetini tespit etmişti. Ferdî hayatın ve huzurun adamı olacaktı. Beykoz'daki yalı Fikret'in Âşiyân'ından çok evveldir. Halbuki Fikret Âşiyân'm bir nevi isteyerek seçilmiş menfâ olmasını istiyordu.

Bununla da kalmaz, Midhat Paşa muhakemesindeki o çirkin vaziyeti alır. "Nasıl oldu da velinimetin olan paşanın aleyhinde bunu yazdın?" diyenlere verdiği söylenilen "Binlik banknota dayanamadım" cevabının altında gizli bir sebep daha vardır. Hakikatte o bir zaman girmiş olduğu politikayı asıl sahiplerine bırakmak isteyen çarşıdır. İhanet kendi hayatının bir tesadüfüdür. Asıl olan zihniyetse huzurunu arayan esnaf zihniyetidir. Midhat Efendi kurduğu, işlemesini ve devamını istediği matbaasıyla esnaftı.

Bu iki istifa hakikî ahlâk telâkkisine varmamış, saadeti erişmekte arayan orta insanın zaaflarını gösterir. Muâsırı ve arkadaşı olanların hepsinde

330 Bu endişe Midhat Efendi'yi kendi tercüme ettiği eserlerin sansürüne bile götürür: "Bunca yıldır hizmet-i tahririyelerinde artık emekdarlık şerefini ihrâz etmiş olduğum karilerim mutâd-ı âcizânemi bilirler ki tercüme suretiyle bile Avrupa'dan aldığım romanlar üzerinde daima birçok tâdilât icrâ ederim de bâdehû onları ahlâk-ı umumiye-i Osmaniyemize tavsiye ederim" (*İki Hud'akâr* mukaddimesi, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1311).

az çok aileyi yadırgamak, aileden kaçmak gibi hususiyetlere mukabil, onda evine kapanmak vardır. Bu aile bir işçi ailesidir. Sanki topraktan matbaaya yeni taşınmışlar gibi hepsi birden gazetenin, yeni basılmış kitabın etrafında toplanırlar. "Teâvün ve Tenâsur" makalesinde bu müşterek çalışma evini bütün cemiyete bile tavsiye eder.[331] Kitap veya gazete bir harman kaldırılır gibi beraberce hazırlanır.

Bu kendi işi ve gücüyle rahatça uğraşma arzusunun onda ne kadar esaslı olduğunu, nasıl bir işadamı uysallığı ile tecelli ettiğini görmek isterseniz, Râkım Efendi'nin şu cümlesini hatırlayın: "Dünyada benim sevmediğim adam mı vardır? Ben ki, herkesin hüsn-i teveccühüne eşedd-i ihtiyaçla muhtacım. Herkesi sevmeğe bu cihetle mecburum." Dickens'ın bazı kahramanlarına yakışacak bu cevabın altında muharrirden ziyade matbaacı ve işadamı vardır. Muharririmizin Nâmık Kemal'in cemiyet için her şeyi veya herkesi terketmeye özendiği, bunu ilânla övündüğü bir devirde Midhat Efendi'nin itirafı, üzerinde durulacak şeydir. O, Nâmık Kemal'le, herkesin hüsnü teveccühünü kazanmak için bozuştu, Midhat Paşa'ya yine bunun için ihanet etti.

Felâtun Bey ve Râkım Efendi

Hakikatte Midhat Efendi'yi muayyen bir ahlâk anlayışı değil, içinden geldiği zümrenin itiyatları ve istikrar arzusu idare eder. Çarşı daima istikrarın peşindedir. Onun için her şeyden evvel kendi emniyeti vardır. Abdülhamid darbe-i hükûmetinin arkasında Tanzimat'tan beri birkaç defa cadde başlarında parası ve emniyeti yakılan bu çarşının bulunduğunu gözden hiç kaçırmamak lâzımdır.

Bununla beraber bir bakıma göre o çarşıyı da bırakacaktır. Zaten bırakmıştı da. Burada ikinci bir zembereğe geliriz. Çarşı Midhat Efendi için sığındığı yerdi. Kısa duruşunda ondan yalnız birtakım itiyatlar ve zevk-i tabiîler almıştı. Bunun dışında o yetişmek isteyen adamdır. Yine Râkım Efendi bize bu hususta bir yığın kapı açar. Râkım Efendi hesaplı adamdır. Adı bile bu mânâya gelir. Fakat kelimenin bir başka mânâsı vardır. Aynı zamanda yazan adamdır. Bu hesap para üzerine kurulur. Küçük bütçe ve aile

331 "Bunlar taht-ı terbiyelerinde bulunan biraderlerini, yeğenlerini velhâsıl velîsi oldukları çocukları dahi ithal etmiş bulunduklarından kendileri ile beraber erkeklerin adedi yirmiye varıp, binâberîn kitapları yazan da cemiyet, tertip eden de cemiyet, basan da cemiyet ve hattâ teclit eden de cemiyet idi. Kitap tedidi eğlence olmak üzere kadınlara mahsus olup evrakı kadınlar kırar ve onlar yapıştırır ve nihayet matbuat Şeyhislâm Hanı'ndaki odaya nakl olarak oradan tevzî ve fürûht edilir idi."
Bu ütopyayı Midhat Efendi makalesinde Anadolu Kavağı'nda tesis eder ve on sene sonra da "tedarik ettiği ufak bir kâğıt fabrikası marifetiyle kendisi imal eder ve lâzım gelen hurufâtı kendisi döker" bir hâle kadar getirir. Bu hakikatte daha III. Selim'in ıslahat programlarında tasavvur edilen şirkettir. (*Dağarcık*, cüz II, s. 61-62).
Aynı makalede emniyet ve refah kelimesinin, aç kalmak ve dilenmek korkusunun tuttuğu yer dikkate değer bir vâkıadır. Bütün Ahmed Midhat'ta hürriyet kelimesi daima "hukuk-ı şahsiye-i insaniye" karşılığıdır.

çerçevesi içinde saadet, alâyişsiz, oturaklı yaşayış, memnun, müreffeh ve hiçbir huzursuzluğa yer vermeyen bir hayat! Hiçbir felsefî ve içtimaî huzursuzluğu bu kitapta göremezsiniz. Râkım Efendi'nin uykusuz tek bir gecesi yoktur, ne de yanlış bir adımı. *İntibah*'la onu şöyle bir karşılaştırma bize neler öğretmez. İkisi de yirmi yaşlarında olan bu iki delikanlının aralarında hesapla ihtirasın farkı vardır. Fakat Midhat Efendi bu romanda daha ileri gider. Gelecek zamanlara kendisini tanıtacak ismi kahramanına verir. Filhakika Râkım Efendi'ye verdiği "iş makinesi" adıyla kendisine verilen "yazı makinesi" adı arasındaki fark pek azdır. Bu iş makinesi çalışmaktan yorulmaz. Çünkü çalışacağı işin üstünde fazla düşünmez. Midhat Paşa'mn nefyi ve o kadar kötü hadiselerin ortasında Abdülhamid'i hürriyetperver olarak efkâr-ı umumiyeye takdim eden *Üss-i İnkılâb*'ı ancak her ısmarlanan işi aynı tarafsızlıkla yapan bir iş makinesi kabul edebilirdi.

Râkım Efendi'de muvaffak olmak için gerekeni yapmaya hazır akıllı insanın zaferleri birbirini takip eder. Ders verdiği İngiliz kızları ona âşıktır. Beyoğlu'nda bir frenk metresi vardır. Analığını –annesinin de dadısı olan ihtiyar kalfa– üzmemek için şehirli kızla evlenmeyen bu genç adam eve aldığı cariyeyi kendisine âşık eder. Onunla evlendiği günlerde metresinden de bir çocuğu olur.* Hulâsa *opportuniste*** ahlâkının ve ruhî muvazenesinin hakkı olan başarılar dört tarafından yağar. Buna mukabil muvazenesiz ve sathî Felâtun Bey babadan kalma bütün servetini kumarda ve sevdiği kadın uğrunda yemiştir. Üstelik de her an gülünçtür. Râkım Efendi kendisini talebesi olan kızlara sevdirmeye çalışırken o aynı ailenin aşçısıyla muâşakaya kalkar. Ve Paul de Kock'tan gelen bir yığın kötü tesadüf ile mahcup olur. Fakat acaba hangisi hakikaten ahlâklıdır? Şüphesiz Râkım Efendi kitaba uydurulmuş ahlâktır.

Ev ve okuma saati

Fakat haksızlık etmeyelim. Gittikçe, küçük ve hasbî tarafı az bir yığın hesapta kapanmış görünmesine rağmen bu eser hayatta tahmin edilebileceğinden fazla iş görmüştür. O cemiyetimizde her şeyden evvel büyük kitlenin hiç tanımadığı bir mekanizmayı oynatır: Okuma, hiç okumayanın okuması, okumaya alışması.[332] İlk matbaasını açmakla kurduğu Bâb-ı Âli'yi halkın malı eden odur. Nâmık Kemal ordudaki neferin *Kanije Muhasarası*'nı okumasını istiyordu. Bu, niyetlerinin asaleti kadar büyük bir hesap yanlışı idi. *Kanije* bir destandı. Ve destan olarak da yeni olmak gibi bir kabahati vardı. Halk, tabiatıyla kendi dilindeki *Battal Gazi*'yi tercih edecekti.

İlk roman okuyucumuz olan Ahmed Midhat Efendi böyle yapmadı. Kendi ihtirasını şehirli halka aşıladı. Vazifeden, büyük ihtiraslardan değil or-

* Râkım Efendi'nin metresinden değil, nikâhlı karısı Canan'dan bir çocuğu olur.

** Duruma göre davranan, fırsatçı.

332 *Tercümân-ı Hakîkat*'te neşrettiği seri makalelerden teşekkül eden "Musâhabât-ı Leyliyye"lerinin ilk cüz'ünün adı *Okuma Zevki*'dir (İstanbul 1301).

ta insandaki o çok tabiî kaçış hissinden işe başladı. Nâmık Kemal'de ve benzerlerinde mütalâa bir nevi mücadele idi. Midhat Efendi'de dinlenme ve hulya oldu. Birdenbire onu kitaplarıyla çalışan insanın hayatına dinlenme saati denen şey girdi. Okumaya ayrılan saat. İşte cemiyetimize getirdiği şey. Ve onunla aile hayatı birdenbire değişti. Küçük ahşap evlerde lâmba başındaki saatler başka bir mânâ ve hüviyet kazandılar. Bütün bir aile okuma bilenin etrafında toplandı ve okunanı münakaşaya başladı. Bu, küçük Ahmed'in tâ çocukluktan beri duyduğu hasretti. Midhat Efendi biraz da *Gil Blas*'taki doktora benzer. Nasıl o ilk vardığı gece karanlığına şaştığı şehir halkına hastalarına bakmayı, yani hasta olmayı öğrettiyse, Midhat Efendi de Türk cemiyetine roman okumayı öğretti. İtiraf etmeli ki yaptığı işe sonuna kadar sadık kaldı ve bütün ömrünce kendi yarattığı bu saati doldurmaya çalıştı. Roman, gazete makalesi, hikâye, halk seviyesine indirilmiş bilgi eseri daima bir nevi ailesi sandığı okuyucu kitlesini bir dev gibi besledi. Çeşitli eserlerinde birinden öbürüne geçerken hiçbir zahmet çekmiyordu. Yukarıda onun cemiyette ilk öğretici olduğunu söylemiştik. Çocuğuyla uğraşmaktan hoşlanan ilk aile babası da odur. Bu iki vasıf sayesinde öğreticiden eğlendiriciye geçerken hiç iklim değiştirmiş olmuyordu. Eseri bir halk mektebi gibi başlar, bir halk ansiklopedisi gibi biter. Son romanı olan *Jön Türk*'te *Büyük Larousse*'un tuttuğu yere bakın. Bu itibarla onun Darülfünun hocalığı kadar tabiî bir şey yoktu. Şu şartla ki onu ilmine değil kıdemine verilmiş bir mükâfat telâkki edelim.

Yukarıda Midhat Efendi'nin üslûbunun meddah hikâyesine çok yaklaştığını söyledik. Bu üslûbu o, sanatı, daha iyisi romancılıkta melekesi ilerledikçe biraz daha genişletir. Çünkü hakikatte onun sanatı yoktur, melekesi vardır ve halk muharriri olarak belli başlı kusurlarından biri de budur– Kitap zevki meddah itiyadını okuyucuya unutturduğu gün Ahmed Midhat Efendi'nin romanları okuyucusunu sıkacaktır. Roman sanatı, hangi seviyede olursa olsun okuyucuyla kitabın baş başa kalmasını ister. Ahmed Midhat Efendi ise daima üçüncü bir şahıs gibi aradadır. Hattâ daha fenası okuyucuyu romanın mutbağına kadar götürür, onu üst üste değişen tekliflerle hikâyenin ilk şartı olan hakikaten olmuş vehminden mahrum eder. İlk hikâyelerinde olduğu gibi *Çengi*'de, *Onyedi Yaşında Bir Melek*'te* rastlanan bu alışveriş, *Müşâhedât*'ta kendi roman tarzının alfabesi hâlini alır. Midhat Efendi bu romanı bildiğimiz gibi beğenmediği Zola mesleğine karşı müşahedeye dayanan yeni bir realizmin numunesi olsun diye yazmıştı. Daha başından itibaren aile babası ve ilk mektep hocası romancıyı bir tarafa atar. Roman istikrâî bir ders misali hep beraberce, bazen kahramanlarıyla istişare ederek tıpkı *Letâif-i Rivâyât*'ın ilk cüzleri gibi bütün aile tarafından ve gözümüzün önünde hazırlanır. Bu usulü biraz derinleştirin, muharrire biraz seviye, fikirlerine biraz derinlik, hayat karşısında hakikî bir görme kabiliyeti verin, bir nevi *Altı Kişi Mazilerini Yapıyor*** elde edersiniz. Fakat Midhat

* *Henüz On Yedi Yaşında, Yeryüzünde Bir Melek.*
** *Altı Kişi Muharririni Arıyor.*

Efendi ne yeninin, ne realizmin, ne de romanın peşindedir. O sadece okuyucusuna, kitleye okuyacak şey hazırlayan adamdır.

Ev ve romancı

Râkım Efendi'nin kendi kurduğu eve bağlılığı bütün ömrü boyunca sürecek, ondan azamî refahı isteyecektir. Fakat bununla da kalmayacak, okuyucularına onu daima bir örnek gibi sunacaktır. Beykoz'daki yalı, Akbaba'daki çiftlik, yaz mevsimini geçirdiği çadır, sandal safaları, çocuklarıyla meşgul olduğu saatler, 1300-1310 [1882-1892] seneleri okuyucusunun karşısında daima bir ideal gibi parlayacaktır. Burada çocuk sevgisinin de payını ayırmalıdır. Midhat Efendi sade kendi çocuklarıyla değil semt çocuklarıyla da sonuna kadar meşgul oldu. Yalısında onlara okuma öğretti, musiki dersi verdi. "İki Mektup"ta çocuğuyla meşgul olarak dinlenen aile babası onun bu tarafını en iyi anlatan yazılarındandır. Cevdet Paşa'nın kızı için yazdığı kitapta çocuğuyla meşgul olmak saadetine sahip oldukları için fakirleri hakikî zengin addeder.

Bunu sadece erişme yıllarının bir hususîliği sanmamalıdır. Rodos'taki menfâsında fakir delikanlının herkesten uzak, apaçık gözle gördüğü rüya da budur. Daha sonraki eserlerde bir yığın muvaffakiyet, müreffeh hayat, arzunun kuvvetini az çok zayıflatarak olduğu gibinin getirdikleri olması istenileni bozacak, tatmin edilmiş olmaktan gelen babacanlık, bir nevi hazım gevşekliği Râkım Efendi'de istenilen ve tahayyül edilen şeylere doğru uçuşunu durduracaktır. Filhakika Râkım Efendi'de ev her lâhza bir hulya objesi gibi kütüphanesi, sofrası, ecnebi dostlarla yapılan piknik gezintileri, sandal safalarıyla karşımıza çıkar. Yeni teşekkül etmeye başlayan burjuvazinin bütün hayat programı ve rahat çalışma arzusu oradadır. Ve doğrusu istenilirse *Mâi ve Siyah*'taki Ahmed Cemil'in evi, hattâ *Aşk-ı Memnû*'daki Adnan Bey yalısı oradan başlarlar. Sürgünden ve sefaletten refahlı eve doğru bu içten akışı Ahmed Midhat Efendi, *Üss-i İnkılâb*'ın korkunç yalanlarıyla, *Tercümân-ı Hakîkat*'te Midhat Paşa muhakemesi için yazdığı makaleler ve havadislerle ödeyecektir. Filhakika bu ilk edebiyatçı evi en pahalı ev olacaktır. Fakat böyle olması Ahmed Midhat Efendi'nin hayat iştihasını bozmaz.

Nâmık Kemal'de sofra, sukutun ilk kademesi hattâ sembolüdür. Ali Bey'in hazin macerası Mehpeyker'in evindeki sofradan başlar. Halbuki bu işret sofrası ne kadar mücerrettir. Teferruatına dair hiçbir malûmatımız yoktur. Sadece Mehpeyker'in süzgün bakışlarını ve içki kadehini uzatışını hatırlarız. Midhat Efendi'de ise sofra çok defa birinci saftadır. O, *Obur* hikâyesinin sahibidir. Vâkıa *Gil Blas*'tan beri yemek, romanın mühim unsurlarından olmuştu. Midhat Efendi'nin peşinde koştuğu macera romanı onu daima bir tezat notu olarak kullanıyordu. Fakat aynı örnekleri Nâmık Ke-

mal de okumuştu. Bir ahlâk nâmına konuşan Nâmık Kemal bütün dünya nimetleri gibi onda da bir tuzak görür ve kayıtsız kalır. Midhat Efendi ise biraz da sofranın başında kendini bulur. O hiç olmazsa iştahlı görünen adamdır. Yemek, yemeğin hazırlanışı, çiğ malzemeye varıncaya kadar onun için mühim şeylerdir. Ve bu iştah bir dev iştahıdır. Orada kantite daima kaliteyi yener.

Okuması, yazması, bol konuşması hep bu nisbet ölçüsüzlüğü içindedir. Fikret, onun için:

Yalnız koca bir fem
Bir dağ gibi âdem

derken biraz da bunu, bu *konsomasyon** nisbetsizliğini anlatır. Dev, hazmı düşünmeden yer. Midhat Efendi de aynı şekilde okur, yazar. Bir su terazisi gibi şimdi sömürdüğünü biraz sonra okuyucularına dağıtır. Burada hakikî mânâsında hiçbir temsil yoktur. Sadece tercümelere kadar sathî bir değiştirme vardır.

Roman okuyucusu ve roman

Onun içindir ki Ahmed Midhat Efendi'de hiçbir ciddî tesir, türlü örneklerine karşı şuurlu bir özenme, hattâ onları sınıflandırma ve seçme aramamalıdır. Bu devkârî konsomasyon cihazı için Cervantes, Octave Feuillet ile Victor Hugo, Xavier de Montepin ve Eugène Sue ile aynı saftadır. Hattâ Emile Zola, Paul de Kock'a feda edilebilir. Flaubert ise büsbütün küçümsenir. Bu cinsten bir değer cetveline dayanan roman elbette sadece söz gelişleriyle devam eden uzun bir yârenlik olacaktır. Vak'a birbiri peşinden gelen anekdotların, faydalı bilgilerin arasından güçlükle kendine yol açar. Bu yarı uyku hâlindeki konuşmada anekdot bile serbest değildir. Midhat Efendi veya kahramanlarından biri onu dinler dinlemez behemehâl bir naziresini yapacaklardır. *Dolaptan Temâşâ*'yı açar açmaz bizi helva sohbetinin tarifi, ona dair Edirne'de geçmiş bir vak'anın hikâyesi ve bu münasebetle eski şer'î mahkeme kayıtlarının ehemmiyeti hakkında bir istitrat karşılar. Bunlar biter bitmez Balat'taki içki faslının mukaddimesi başlar. Onu Yahudilerin zevk ve itiyatları, servet ve yaşama şekillerinin değişmesi hakkındaki faydalı bilgiler takip eder. Hemen arkasından Yahudi kayıkçının anlattığı "Üçüncü kadehten sonra..." fıkrası ve derhal dinleyicilerden birinin ona yaptığı uzun ve mânâsız nazire gelir. Ancak bütün bunlardan sonra Balat'taki meyhanede meze tedariki ve eski cemiyetteki münasebetsiz şakaların hikâyesi ile mevzua gireriz. Böylece okuyucu otuz sahife, vak'anın eşiğinde heyecansız ve alâkasız bekler. Vak'a ise alelâde bir halk hikâyesinin genişletilmiş şeklidir.

* Consommation (Fr.): Gazino, lokanta ve bar gibi yerlerde yenilip içilen şeyler.

Fakat bütün bu fıkralar, "tarif"ler, yârenlikler Ahmed Midhat Efendi hikâyesinin tutunma sırrını bize verir. Filhakika böylece önümüze açılan boşluk yukarıda bahsettiğimiz okuyucu seviyesidir. O, bu kadar bîçare şekilde cam sıkılan insanlara, daha doğrusu her ağzını açışta meselelerini yutmaya alışmış bu can sıkıntısının kendisine hitabediyordu. Çünkü esnaf kahvesinde konuşma can alacak hiçbir noktaya basmayacaktır. Istırap, sefalet, insan talihinin acı tarafları "sâye-i şâhânede" çoktan halledilmiştir. Metafizik endişeleri, her türlü huzursuzluğu ise dinî akideler karşılar. Bizzat kendisi "Biz Müslümanlara felsefe beğendirmek güçtür" demiyor muydu? Bunun dışında hasbelbeşer işlenen bazı suçlar ve talihsizlikler vardır ki onları da Ahmed Midhat Efendi'nin iyi niyeti kötüleri tecziye ederek, iyilere mükâfat, orta hallilerine hüsnühâl kâğıdı dağıtarak halledecektir. İşte Abdülhamid devrinin asıl beğendiği, mahzursuz gördüğü, hattâ beslediği edebiyat.[333]

III
İlk romancı

Bununla beraber Ahmed Midhat Efendi hikâye ve romanda icat yahut adaptasyon yolu ile birkaç esaslı kapı açmaya muvaffak olmuştur. Getirdiği şeylerin çoğunu başkalarının derinleştirmesi ve tam şekilde hayatımıza maletmesi bizi bu gayrete hak ettiği yeri vermekten menetmemelidir.

Okuduğu romanı, gazete fıkrasını, dinlemiş olduğu şehirli masalını hemen ertesi günü eğer doğrudan doğruya geniş ve serbest bir şekilde tercüme etmezse yerli bir hikâyeye çeviren, bu behemehâl hayatını edebiyattan kazanmaya azmetmiş muharrir çalışma tarzının zaafları ne olursa olsun yeni nev'in temelini atar.

Fakat buna geçmeden evvel bu eserin evvelâ *Kıssadan Hisse* şeklinde fıkralarla başladığını, sonra bu kıssaların hikâye olduğunu ve oradan da romana doğru genişlediğini söyleyelim.

Onun romanını tetkikin en iyi şekli, getirdiği şeyleri teker teker saymaktır. Daha *Esâret*'te (*Letâif-i Rivâyât*'ın ikinci cüz'ü, 1870) evvelâ hürriyet, sonra da acıma ve nefisle mücadele –eski harem ve cariye telâkkisine karşı– ve nihayet tesâhub hakkının münakaşasıyla karşılaşırız. Bu hikâyede Fatin ile Fıtnat'ın birbiriyle sonunda kardeş çıkmaları üzerinde fazla durmayalım. Kardeşin kardeşi sevmiş olması eski trajediye veya destana lâyık hakikî bir fatalite unsurudur. Fakat XIX. asrın büyük halk romanları bu cins temleri çok kullanıyordu. Bu trajik karşılaşmanın Midhat Efendi'ye nereden geldiğini bugün tahmin güçtür. Belki de olmuş bir vak'adır. Muharri-

333 Burada biz Midhat Efendi'nin tam bir bibliyografyasını vermeyeceğiz. Metne aldığımız tarihler M.N. Özön'ün *Türkçede Roman* isimli eserine koyduğu bibliyografyadan alınmıştır (s. 292-293). Öbür eserlerinin bibliyografyasının ve gazete makalelerinin çok geniş bir etüde muhtaç olduğunu söyleyelim.

rin acemiliği, birkaç sene aynı evde barınan ve birbirlerini senelerce seven iki insanın bu sırrı en son ve artık dönülmeyecek noktada yine birbirlerinden öğrenmelerindedir.

Çerkesler arasında aile ve kabile meselelerinin ne kadar ehemmiyetli olduğunu hepimiz biliriz. Kaldı ki kapı yoldaşlarının hele ilk karşılaşma zamanında birbirlerine ilk anlatacakları şey kendi şahsî maceraları ve hâtıralarıydı. Midhat Efendi'nin bu sırrı kahramanlarına başka bir insan vasıtasıyla öğretmemiş olması vak'a icadındaki aczinden gelir. Filhakika o yaşanan hayattan gelen şeyleri bile olması mümkün şekilde göstermeyi çok geç öğrenecektir. Hikâyenin en mühim tarafı şüphesiz kahramanın genç cariyeye duyduğu aşkı yenmesidir. Onun odasmda geçirdiği tereddüt ânı, çok acemi bir dille verilen karşısındakinin hislerine hürmet endişesi, edebiyatımızda –yani âdeta resmî şekilde– yeni bir insanın başlangıcıdır. Fıtnat'm evde bir odası vardır. Binaenaleyh ferdî hayatı vardır. Bu da bir başlangıçtır. Nihayet bu çok acemi hikâye ile edebiyatımıza çocuk ve çocuk terbiyesi girer. Erkek kahramanın evlenmekteki tereddüdü ve odalıkla yaşaması da evlenme müessesesinin o zamanki şekillerine karşı o devirde başlayan isyandır. Fıtnat'm bir kütüphanesi bile vardır. *Afife Anjelik, Jöneviev,** *Leylâ ile Mecnun*... Hakikatte Fıtnat yeni başlayan edebiyatla hissî hayata açılmıştır. O roman okuyucusudur. Böylece bu küçük hikâye ile bir yığın şey birden edebiyatımıza girmiş olur.

Teehhül'ün (1870) mevzuu evlenmede aşk meselesi ve eski örfün genç kız hayatına tasarrufta gösterdiği şiddettir. Mazlum Bey sevdiği kızla sırf kendisini sevdiği için çıkan dedikodu yüzünden evlenemez. Bu iradesizlik hikâyesi –devir ana-baba hakkının devridir ve bu hikâye de bu otoriteye karşı ilk itirazdır– evvelâ Hayfâ Hanım'ın –bu ilk hikâyelerde isimler çok defa mânâlı olacaktır– sonra da Mazlum Bey'in intiharlarıyla biter. Mazlum Bey sonradan gerek Abdülaziz'in ve gerek Beşir Fuad'ın hiç olmazsa aynı şekilde öleceklerini düşünmeden, tam bir Romalı gibi sevmediği karısı ve kardeşliği olan cariyenin arasmda hamamda bilek damarlarını ustura ile keserek intihar eder. Midhat Efendi'nin ilk hikâyelerinde –kurşun (Fatin'le Fıtnat), damar kesme, zehir– intiharın her çeşidi vardır. İsterseniz bunu ferdiyetin bir nevi ikrarı, hiç olmazsa kadere karşı şeklini bulmamış bir isyan telâkki edebiliriz. Bütün acemiliğine rağmen kendi hayatına, şahıs, böylece menfî bir şekilde olsa bile tasarruf ediyordu. Fakat bu isyan ve tasarruf şeklinin seçilmesinde his ve ihtirasları ancak bir fiil hâlinde gösterebilmenin acemiliğinin payını da unutmamalıdır. Bu şekilde ölümler çok defa acemi hikâyeciye işin içinden kolayca sıyrılma imkânını da veriyordu. Mazlum'un ölümü kötü tanzim edilmiş bir tiyatro sahnesine benzer. Fakat *Teehhül*'ün dikkat edilecek bir tarafı daha vardır. O da hikâyeyi anlatan Sâbire Hanım'ın eserin ağırlık merkezi olmasıdır. Bu suretle eser bir kadının hissî hayatı etrafında toplanır. *Felsefe-i Zenân*'da (1870) Midhat Efendi bunu biraz daha ileriye götürür. Hi-

* *Geneviève.*

kâyeci nev'in kadın psikolojisi etrafında teşekkülünü anlamıştır. O halde kadın kütlesini kendisine bağlayacak, onun için meseleler icadedecek, hulâsa onu uyandıracaktır. Romancımız için ilk dikkate değer şahadetin bir kadından, hattâ bir romancı kadından geldiğini unutmayalım.[334]

Kadın psikolojisi zarurî olarak erkekle, erkek hodbinliği ile karşılaşır. *Felsefe-i Zenân* bu yüzden tâ öbür uca, erkek korkusuna, erkek düşmanlığına gidecektir. Bu hikâye *Menfâ*'dan çok evvel Bağdat seyahatindeki deniz yolculuğunun –bir kadın kahramanın ağzından– hâtıralarını verir. Hikâyenin mühim kısmının mektup şeklinde olması kadına mahsus hususî bir itiraf dili aradığını gösterir. Fakat *Felsefe-i Zenân*'ın daha mühim bir tarafı vardır. Buradaki genç kız hayatta çalışan bir kızdır. Hulâsa *Çalıkuşu*'ndaki Feride'den evvel biz Zekiye Hanımı görürüz.

Mihnetkeşan (1870), devri için hakikî bir kanat darbesidir. Burada artık merhamet ve içtimaî fikirler karşımıza çıkar. Bu hikâyenin kahramanı Dakik Bey okumuş yazmış bir adamdır. Hakkâklık yaparak geçinir. İşinde para hesaplarında olduğu kadar titizdir. Dakik Bey, insan işlerine dışardan bakmayı seven, eğlencesine düşkün bir merdümgirizdir. Bir tesadüf bu hodbinliği yıkar ve kalbi merhamete, insanlığa açılır. Onun umumî bir evde fuhuşa sürüklenmek üzere iken görüp evlendiği genç kız şüphesiz XIX. asrın ilk yarısındaki romanesk* edebiyatın bir aksidir. Belki de zannedildiği gibi Hugo'nun Fantin'inden gelir. Unutmayalım ki Midhat Efendi'nin hayatında daha sonra böyle bir vak'a olacaktır. Dakik Bey'in sefaletten kurtardığı kız hem ilk bakışta âşık olacak kadar güzeldir, hem de henüz kirlenmemiştir. Fakat çok ihtiyatlı olması bu merhamet jestinin kıymetini bizim için düşürmez. Doğrusu da bu ki, biz, Dakik Bey'in gözyaşlarıyla kaideci ahlâktan hakikî insan ahlâkına doğruluruz. İçtimaî sefalet ve insan talihi bu beceriksiz hidayetle edebiyatımıza girer. Muharririn adından da anlaşılmasını istediği üzere Dakik Bey, inceleyen adamdı. Midhat Efendi'nin tekrarlaya tekrarlaya etrafına kabul ettirdiği içtimaî filozof rolü onunla başlar. Birkaç sene sonra Rodos'ta yeni aldığı masa başında ve bir türlü kendisini beğendiremediği çok aristokrat Ebüzziya'nın karşısında hayatının muhasebesini yaptığı zaman bu isim değişecek, Râkım Efendi olacaktır. Fakat bu merhamet ve insanlık duygularından hiçbir zaman ayrılmayacaktır.

İyi musiki bilen, boş zamanlarında şiir yazan ve edebiyatı seven Dakik Bey, Midhat Efendi'ye yeni edebiyat hakkındaki fikirlerini söylemek fırsatını verir. Hattâ "Şiir bir şuur işidir"[335] diyerek şiirin tarifini de yapar. Tuna vilâyetinde Leskofçalı'nın baş müsevvit olduğu kalemde şiire başladıktan sonra nesir uğruna bırakan Midhat Efendi ömrünün sonuna kadar şiirin bu tarifine sadık kalacak, bir nevi tilmizi sayabileceğimiz Beşir Fuad ise onu doğrudan doğruya inkâr edecektir. Bu şiir anlayışı evvelâ yeni lisanla yaz-

334 Fatma Aliye Hanım için yazdığı kitapta parçalarını aldığı mektup.

* Romanesque (Fr.): Duygusal.

335 Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*'ında, buna bizden evvel dikkat etmiştir.

dığı manzumeler yüzünden Nâci ile dostluğuna, sonra da şair kendisini tamamıyla eskiye verince aralarındaki akrabalığa rağmen *Tercümân-ı Hakîkat*'i onun takımına kapatmasına sebep olacaktır.

Firkat (1870) baş taraflarında, Dakik Bey'in daha genişlemiş bir devamına benzer. Filhakika Midhat Efendi bu hikâyeye hemen hemen *Dağarcık*'ta çıkan "Teâvün ve Tenâsur", "Fakr ü Gınâ" makalelerindeki fikirlerinin tesiri altında başlar. Vâkıa Memduh'un babası birinci makalede muharririn tavsiye ettiği gibi kendi hayat seviyesinde olanlarla birleşerek bir şirket kurmaz –muharririmiz hikâyelerine gerek fikirlerini gerek kendi hayatını istediği şekilde hiçbir zaman koyamayacaktır– fakat onlardan biri yani "namuslu fakir"dir. İşinden ve çalışma şevkinden başka hiçbir sermayesi ve ekonomisi yoktur. O, fakir ve cahildir. Fakat fakirliği hakikî servet, cehaleti ise tam irfandır. Midhat Efendi, *Dağarcık*'ta sade ilk kooperatifi tavsiye etmemişti. Mecmuanın daha ilk nüshalarında Voltaire'in hayatını da yazmıştı. Memduh'un babasının inandığı, kâinattaki güzel âhengin ve güzelliklerin yaratıcısı eğer *Dictionnaire Philosophique*'den gelmemişse muhakkak Şinasi'nin "Münâcât"ından gelir. Bütün bunlar fikirlerinin bu ilk devirde ne kadar kuvvetle tazyiki altında olduğunu gösterir. Fakat hikâyecimiz henüz çok acemidir. Realite içinde, fikirleri içinde olduğu gibi rahat kımıldanamaz, onun için iç portresi o kadar kuvvetle çizilen bu adamın biz işinin ne olduğunu bile bilemeyiz. O, Memduh'un, Atâ Bey'in evine geçer geçmez yine aynı acemilik yüzünden unutacağı çocukluğunun üzerine düşeceği bir nevi mücerret zemine benzer.

Memduh yedi yaşında babasını, sekiz yaşında da annesini kaybeder. Burada çocuk talihi üzerine ilk defa eğilen romancının bulduğu çok güzel ve belki de bütün Ahmed Midhat Efendi'de tek hakikî romancı sahnesi vardır. Issız eve girdikten sonra tekrar sokağa fırlayan çocuk annesinin tabutu arkasından koşmaya başlar ve nereye gittiğini soran komşusu Atâ Bey'e şu cevabı verir.

"Anamın arkasından gidiyorum. Ne yapayım? Evde kimi bulayım? Bari annemin mezarı üstünde oturayım, ne kadar olsa yine anamın mezarıdır. Evimiz burası oldu derim."

Bu sözü Memduh'a Atâ Bey'i karşısına çıkartan Allah söyletmiştir.[336]

Atâ Bey, Memduh'u evlâtlık edinir. Bu tesadüfün kolaylığıyla Midhat Efendi, Memduh'un öksüz çocuk tecrübesini birdenbire kaybeder ve onun yerini şaşırtıcı bir zekânın kendi kendini yetiştirmesi alır.

Görülüyor ki hikâyenin buraya kadar olan kısmı her iki şeklinde de Midhat Efendi'nin kendi hayatıyla alâkalıdır. Hiç olmazsa Memduh'un babası, onun, hakkında pek az şey bildiğimiz babasına az çok benzer. Fakat kahramanını kendisi gibi çıraklığa vermeye razı olamaz. Öbür yandan Memduh'un hayatında tıpkı kendisinde olduğu gibi tesadüfler kurtarıcı rollerini oynarlar. Memduh Kafkasya seyahatine bu çocukluğu geçirmeden de başlayabilirdi.

336 bk. *Firkat*, İstanbul 1287, s. 15 (Muharririn zâtına ait olan matbaada basılmıştır).

Fakat onun gençliğinde dikkat edilecek daha mühim şeyler vardır. Girdiği Bâbıâli Mazbata Kalemi'nde etrafın kendisine karşı olan sevgisine rağmen duyduğu huzursuzluk, o boşlukta sallanış, edebiyatımızda görülen ilk gençlik buhranı, ilk tatminsizliktir. Bu buhran Memduh'u evvelâ *Cerîde-i Havâdis*'e götürür. Churchill'le arkadaş olur, gazeteye yazı yazar. Sonra da şehir hayatından bıkar. Çerkezistan'a gidecektir. Hattâ bunun için Çerkesce bile öğrenir.

Midhat Efendi'nin kahramanını bu Kafkasya seyahatine romantik edebiyatın ve macera romanlarının tesiri ile çıkarttığını farzedelim (Hâmid'in "Vâlidem" şiiri, daha evvel *Sahra* ve *Belde*'si bu hikâyeye de bağlanır). Memduh, Çerkezler arasında karışık bir aşk macerası geçirir. Evlât olduğu ailenin yine evlâtlık olan kızını sever, evin genç cariyesi kendisine âşık olur. Büsbütün de yabancısı olmadığımız bütün bir hususî örf ve âdetin beslediği kız kaçırmaları ve yaralanmaları da dahil maceradan sonra İstanbul'a meyus ve bîçare döner. Bu sefer Atâ Bey öldüğü ve karısı da başka biriyle evlendiği için –bu kadının varlığını ancak bu şekilde hatırlarız– okuma meraklısı bir paşanın hizmetine girer. Âdeta evin evlâdı olur. Tanıdıklar kendisini evlendirmeye kalkarlar. Vapurda beraber getirildiği halde etrafındaki esircilerin dikkati yüzünden görüp tanıyamadığı eski sevgilisi ile farkında olmadan evlenir. Fakat genç kız kabile örfüne bağlıdır. Memduh bir kere kardeşliği olmuştur. Gerek onlar için gerek kıza çeyiz halayı olarak verilen, kendisine âşık cariye için ölümden başka çıkar yol yoktur.

Bu hikâyede dikkat edilecek nokta, otobiyografi ile başlayıp lâlettayin bir macerada bitmesidir. Realiteden bu ilk kaçış, Midhat Efendi için hemen hemen *fatale** olmuştur. Filhakika ondan sonra yaşanmış hayata ne kadar bağlı başlarsa başlasın onun hikâyesi daima bir kaçış olacaktır. Burada örneklerin tesiri olduğu kadar biraz sonra başlayacak Abdülhamid istibdadının da tesiri vardır. Midhat Efendi'nin daha sonra *Kırk Anbar*'da *Fırkat*'in hazırlığı olan Çerkezlerin kabile hayatına ve siyasî teşkilâtına dair bir etüdü çıkacaktır. Bu etüt olmasaydı *Fırkat*'in ümitsiz bir aşk hikâyesi olmak üzere tasavvur edildiğini ve insan tecrübesinin yokluğundan muharririn maceraya kaçtığını zannederdik. Şu itirafı kendi ağzından dinleyelim:

"İnsan bir hissi tercüme edebilmek için evvelce kendisinde bulunmak iktiza edip halbuki bu kere Memduh'un hissi yeis ve nevmîdî hissi olmakla insan için bunu kendisinde bulmak pek düşvârdır."

Görülüyor ki Midhat Efendi'nin iyimserliği hiç ödünç alınmış bir davranış değildir.

Arnavutlar Solyotlar (1889), *Gürcü Kızı veya İntikam* (1889) ve *Çingene* (1887) romanlarında bu hususî örf ve âdet tasvirine Midhat Efendi tekrar dönecektir. Memduh'un çocukluğu ise muhtelif eserlerin başlangıç noktası olacak, bazen de hikâyelerini doğrudan doğruya mektep hayatından başlatacaktır.

* Alınyazısı, mukadderat.

Firkat, Memduh'un birdenbire unuttuğu, binaenaleyh esere yabancı kalan çocukluğu ile, Midhat Efendi'yi Bağdat'tan İstanbul'a getiren sabırsızlığa çok benzeyen bir huzursuzluk içinde Kafkasya seyahatine ve oradaki aşk macerasına atılışı ile mühim bir kayıptı. Midhat Efendi'nin romanında bu cinsten kayıplar daima görülecektir. Bunlardan biri de aslında Paul de Kock'tan gelen Felâtun Bey'le Râkım Efendi'dir. Vâkıa romancı bu hazır çerçeveleri birkaç defa ele aldığı halde bir türlü içlerini lâyıkıyla dolduramamıştır. Ahlâk telâkkisine aldanışı bu iki kahramanın beraber bulunuşunu hemen hemen lüzumsuzlaştırır. Bununla beraber edebiyatımıza yeni bir tem gelir. Türk romanına içtimaî çizgilerinden birini veren bir mesele benzerini ilk defa ortaya atar. Halid Ziya yetişip de hakikî roman başlayınca bu basit akıllı-akılsız adam hikâyesi edebiyatımızda bir zihniyet ve yeni ahlâk meselesi şekline girecektir. Filhakika Ahmed Cemil ile Raci Efendi her şeyden evvel iki ayrı ahlâkın adamıdırlar. Zaten bu romanın bütün hususiyetleri *Mâi ve Siyah*'ta derinleşecek, insan talihine malolacaktır. Şurası var ki Midhat Efendi, Paul de Kock'tan gelme komiğin peşinde idi. Halid Ziya ise neslini ifade eden eser istiyordu. Ahmed Cemil'in hayal sukutları, kardeşinin talihsiz evlenmesiyle büyük trajediye varır. Hüseyin Rahmi aslına biraz daha sadık kalacaktır. Adını Ahmed Midhat'ın *Eyvah* piyesinden alan Meftun Bey, Edebiyat-ı Cedîde'nin ve hattâ biraz da şiirin ve şairin parodisidir. Yani bir neslin temiz idealiyle alay eder. Bununla beraber kardeşi Raci ile o da ayrı zihniyet ve ahlâktır.

Bu roman hakkındaki dikkatlerimizi tamamlamak için devrin romanesk bir unsur olarak tiyatro ve hikâyede o kadar üzerinde durduğu verem, Midhat Efendi'nin iyimserliğinin getirdiği tedavi çaresinden de bahsedelim (*Finten*'den evvel). Bu ilk devir edebiyatında hekimin ümitsizliğine rağmen veremden ilk kurtulan insan Ziglas'ın kızı Margerit'tir.

Felâtun Bey ve Râkım Efendi'nin ehemmiyeti, iki nesilde tamamlanan bir temel başlangıç olmasıdır. Aynı şekilde *Esâret*'i, *Sergüzeşt*'e kadar götürebiliriz. Midhat Efendi'nin kıvamsız çalışmaları birçok köprü başlarını yakalamaktan onu alıkoymamıştır.

Çengi'deki buluş daha büyüktür. Binaenaleyh kayıp daha esaslı olur. Thibaudet, romanı "Bir evvelki roman okuyucusunun tenkidi" diye tarif eder. Bunun için de *Don Quichotte*'u misal gösterir. Filhakika Cervantes'in kahramanı şövalyelik romanlarını okuyarak çıldırmıştı. Midhat Efendi *Çengi*'de bunu kendiliğinden bulur; hikâyesinin kahramanını bize "Don Quichotte İstanbul'da" diye takdim eder. O da *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'yi okuyarak aklî muvazenesini bozar. Böylece romancılık sanatının kaynağına yani istersek hissî terbiye diyebileceğimiz başlangıca varmış olur. Fakat kolay adaptasyon örneğine harfi harfine bağlı kalmak illeti *Çengi*'yi alelâde bir şaka yahut da fıkra hâline indirir. Hakikatte Midhat Efendi'de bu cinsten bir başlayışı sona götürecek kabiliyetler yoktur. Onun içindir ki o zamana kadar hiç konuşmamış bir insanlığın doğması beklenen yerde cesareti ve imkânları nisbetinde örnekleriyle muvazi gitmeye çalışan bir taklit vardır. Fa-

kat hakikaten dünyamız ilk romancımızda konuşabilir miydi? Romanın veya herhangi bir sanatın da kendi şartlarına göre bir ekonomisi bulunması elbette lâzımdı. O, ancak gelecek çalışmaların hayata maledebileceği bazı temleri getirebilirdi.

Bir Gerçek Hikâye Abdülaziz devrinin sonlarında bir Müslümana âşık olduğu için ihtidâ eden bir Bulgar kızı yüzünden çıkan o meş'um Selânik vak'asının –ki hal'i hazırlayan büyük ecnebi müdahalelerinden birini doğurur– edebiyata geçmiş bir aksi addedilebilir. Yalnız, siyasî hadiselerde dikkatli olmasını öğrenen Midhat Efendi, hikâyesini sadece yerli ahali arasmda geçer gösterir. Midhat Efendi anâsırcı Osmanlılık politikasını bu hikâyede bilhassa destekler. Hikâyeyi iki ayrı ağızdan anlatmak suretiyle bir yenilik göstermiştir. Bu hikâyenin bir ehemmiyeti de şahsî hevesleri yüzünden iki sevgiliye o kadar fenalık yapan kahramanın karısının uşağıyla anlaşıp hile ile kocasından ayrılmasıdır. Midhat Efendi hikâyesine bu suretle giren bu uşak tipinin hemen hemen aynı senelerin mahsulü olan *Bir Fitnekâr*'da birincisinde hakkın yerini bulması için oynadığı hilekâr rolünün değiştiğini ve bütün bir ev halkının ölümüne sebep olan bir aşk entrikası sayesinde efendisini soyduğunu göreceğiz.

Böylece hikâyeden hikâyeye Midhat Efendi'nin insan repertuvarı zenginleşir.

Macera romanları

Midhat Efendi'nin Türk romanının gelişmesine doğrudan doğruya tesir eden eserlerini saydık. Bunların dışında onun bir de tarihî ve macera romanları vardır.

Tarihî romanların en mühimi şüphesiz III. Selim devri yenilikleriyle Kabakçı isyanını ele aldığı *Yeniçeriler* (1871) ve *Dünyaya İkinci Geliş* (1874) romanlarıdır. Bu sonuncusunda iki sevgilinin ıssız bir adada ve mağarada senelerce mahpus kaldıktan sonra yaşayanların dünyasına tekrar dönmeleri bir nevi masal çeşnisi yapar. *Hasan Mellah* (1874), yine aynı devrin sonuna doğru vak'ası Mısır'da toplanan bir Akdeniz romanı sayılabilir. Filhakika 1790 senelerinde Fas'tan başlayan bu romanın zeyli (1875), Fransızların Mısır'ı istilâsıyla, Mehmed Ali Paşa'nın Mısır'a ilk hâkimiyet seneleri arasında geçer. Rodos'tan döndükten sonra yazılan *Süleyman Muslî*, Ehl-i Salip Muharebeleri'nin ve bilhassa Haşîşîlerin romanıdır. Fakat Midhat Efendi'nin sanatı bir fikrin romanını yapabilecek kudrette olmadığı gibi, bir devri canlandırabilecek üslûp meziyetleri, muhayyile ve tarih bilgisi de onda yoktur. Kaldı ki bunlar devri için de imkânsızdı. Bu itibarla karışık aşk maceralarında ve hemen çoğu yer değiştirmek demek olan bir hareket tûfanında harcanırlar. *Volter Yirmi Yaşında* (1884), büyük muharririn Mademoiselle De Noyer'ye gönderdiği on dört aşk mektubunun tefsirinden ortaya çıkmış eserdir. Bu tefsirlerin büyük bir kısmının Voltaire'in biyografiarına

ve mektupları ilk neşredene ait olması çok muhtemeldir. Bununla beraber tecrübe bizim için çok yeniydi.[337]

Bu romanlara Fransız İhtilâli de karışır. Öbür yandan *Para Kuvveti* ve *Monte Kristo* mütercimi böylece seneden seneye her okuduğu müellifin peşinde bazen, *Ahmed Metin ve Şirzâd*'da olduğu gibi İslâm medeniyetinin âdeta arkeolojik seyahatlerine bile –hususî şekilde yaptırılmış gemiyle– çıkar. Bu eserlerde, hızını Schiller'in *Haydutlar*'ından alan halk ve macera romanının ne şartlarını ne de cesaretlerini elbette bulamayız. Cemiyetteki muvazeneyi her ne pahasma olursa olsun korumak isteyen ve bunun için hiçbir fedakârlıktan çekinmeyen muharririmizin kahramanları daima kendilerine ve bilhassa kendisine çizdiği dairenin içinde dolaşacaklardır. Onlar ne Eugène Sue ve Alexendre Dumas'nın isyanını ne de Jules Verne'in kahramanlarının insan şartlarının üstüne çıkma ihtirasını taşıyamazlardı. Bununla beraber bu romanlar hiç olmazsa o zamanki halkımıza göre geniş coğrafyalarıyla Tanzimat'ı karşılarlar. Bazen bu seyahatlere, muharririn kitaplardan öğrendiği şeylerin yanı başında yaşadığı hayatın hâtıraları da karışır. Daha *Fırkat*'te biz kitaptan öğrenilmiş Kafkasya'nın yanı başında Rumeli'yi görürüz. *Yeniçeriler*'de bu Rumeli hayatı daha genişleyecek; kale, mahpus hayatı da girecektir.

Macera romanlarının yanında, Midhat Efendi'nin *Esrâr-ı Cinâyât* (1301) adlı oldukça muvaffakiyetli bir polis romanı da vardır. Bu romanda çok iyi bildiği Boğaziçi coğrafyasından faydalandığı gibi eski örfün bazı hususiyetlerinden de istifade eder. Filhakika bir haremağası (ak ağa) olan Hafiye Necmi'nin çarşaf giyerek kadın kıyafetine girmesi bunlardan biridir.

Dürdâne Hanım romanını da telefonu İstanbul'da ilk kullanılan eser olarak zikredelim (1882).

*Beyoğlu hayatı ve kozmopolitizm**

Beyoğlu, karışık cinsten insanlarıyla, yeni açılmış eğlence hayatıyla Midhat Efendi'yi daima çekecektir. Ferdî hayatı için hattâ şehrin dışını tercih eden muharrir romanlarında sık sık oraya döner.

Bu bir taraftan Yunan Harbi dolayısıyla yazdığı *Gönüllü*'de (1897) olduğu gibi anâsırcı Osmanlı ideolojisinin bir nevi tatbik sahası, öbür yandan da yapmak istediği macera romanının tabiî neticesidir. Bu nevi, bir çeşit kozmopolitizme, ilk bakışta gayri tabiî addedilecek vaziyetlere muhtaçtır. Kaldı ki kapalı kadın hayatı eski örfte sadece Müslüman ve Türkler arasında geçecek bir romana pek az imkân verirdi. Şurası da var ki, Midhat Efendi,

337 Ahmed Midhat Efendi, Voltaire'i daima sevmiştir. *Dağarcık*'taki, yukarıda bahsettiğimiz tercüme-i hâlinden başka, muhtelif eserlerinde de adı geçer. Ayrıca *Musahabât-ı Leyliyye*'nin Beşir Fuad'a hitaben mektup şeklinde yazılmış olan sekizinci ve dokuzuncu musahabeleri de ona aittir (*Voltaire*, İstanbul 1304).

* Cosmopolitisme (Fr.): Millî özelliğini kaybetme; yabancılaşma.

bazen herhangi bir iddiasını ispat için de bu kozmopolitizme müracaat edecektir. Devrinde, garba karşı duyulan kıskançlığın tersine dönmüş bir ifadesi olan *Paris'te Bir Türk*, bu cins eserlerdendir.

Bu Beyoğlu romanlarında Midhat Efendi'nin azınlıklarla lövantenleri* birbirinden ayırdığını, bazen Beyoğlu'nun ecnebi sakinlerini de romanın çerçevesine aldığını söyleyelim.

Son romanı olan *Jön Türk*'te bu kozmopolitizm, macera romanının esas unsurlarından biri olan kadın kini ve intikamı, yerli yaşayışla Avrupalılık, eski örfler –meselâ kitabın başındaki düğün ve gelin hazırlama hikâyesi– ve Avrupa bilgisi hep bir arada toplanır. Denebilir ki, Midhat Efendi'nin romancılığını en iyi hulâsa eden eseri, bu hiç tutunmayan ve çok az okunan hikâyedir. Filhakika devri için o ancak bir vesika olabilirdi.

Midhat Efendi, bir medeniyet buhranının çocuğu olduğunu hiçbir zaman unutmaz. İslâmiyeti Hıristiyanlığa karşı müdafaa için *Müdafaa ve Mukabele* serisini (İlk cüz'ü, *Tercümân-ı Hakîkat* Matbaası, İstanbul 1300) yazan muharririmiz hemen her eserinde bu buhrana döner. O, Hıristiyan dünyası ve Avrupa ahlâkı karşısında daima saf ve Avrupa kültürüyle muvazeneli şekilde aydınlanmış yerli ahlâkın ve örfün müdafii olacaktır.

Bütün bunlardan sonra bu eserin asıl zayıf tarafını da söyleyelim. Midhat Efendi'nin eserine üslûbun hiçbir yardımı yoktur. Onun yârenliği, dede ağzı konuşması bir sanat eseri için belki de ilk şart olan şekil bütünlüğünü imkânsızlaştırır. Son eserlerinden biri olan *Taaffüf*'te romancı bir yığın istitrattan sonra söze şu cümlelerle döner: "Saded-i aslîden biraz tebâüd eyledik ise de ziyanlı mı çıktık? Roman okumaktan maksat yalnız masal mı dinlemektir? Biz her romanımızda karilerimizin dikkatini, mâlûmâtını tevsî edecek birkaç lâkırdı söylemezsek içimiz rahat edemez. Lâkin biz sözümüze tâbi değiliz a! Sözümüz bize tâbidir. Sadedden tebâüd eylemiş sayılırsak işte yine saded dahiline tahvîl-i kalem ediveririz."[338]

İşte Ahmed Midhat Efendi'yi romancılıktan alıkoyan şey kendisine verdiği bu söz hürriyetidir.[339] Nasıl tulûat tiyatrolarını aktörün devamlı surette seyirci ile konuşması öldürmüşse, Midhat Efendi romanını da muharrirle okuyucunun daimi münasebeti öyle bozar. Hakikatte onun her romanının sonunda okuyucuya kalan şey muharririn kayıtsız ve şartsız denecek kadar iyi niyeti ve âdeta saf şahsiyeti, daha doğrusu kendi kendisi için seçtiği babacan çehredir.

* Levanten (Fr.): Yakındoğu'da uzun süre kalıp yerleşmiş veya evlenerek soyu karışmış Avrupalı.

338 *Taaffüf*, İstanbul 1313 (1895), s. 50-51.

339 Midhat Efendi gerek muhtelif romanlarının mukaddimelerinde, gerek gazete makalelerinde romancılık sanatını bize anlatmıştır. Bu eserlerin arasında bilhassa *Tercümân-ı Hakîkat*'te çıktıktan sonra basılan *Ahbâr-ı Âsâra Tamîm-i Enzâr* (1307) adlı kitapta kendi anladığı şekilde romancılığın hemen hemen tam bir tarifini yapar. Filhakika o, ne realist, ne de natüralist romanı kabul etmiyordu.

IV
Tiyatroları

Midhat Efendi'nin tiyatroları, roman ve hikâyesinin hemen hemen ayrı bir nev'in tekniğinde devamıdır. Onun 1872 yılındaki Tiyatro-yı Osmânî çalışmalarına iştirak ettiğini ve *Eyvah* piyesinin *Vatan yahut Silistre*'den evvel oynadığını yukarıda söyledik. Piyes iki evli Meftun Bey'in acıklı macerası, tekrar evlenme şakaları ve tavla oyunuyla hemen hemen bir vodvil havasında başlar. İkinci perdenin başında da görülen bu hafif komedi havası bu piyesin, hattâ bütün Midhat Efendi tiyatrosunun bizce en güzel tarafıdır. Muharrir neredeyse *Ayyar Hamza* sahibi Âli Bey'in o çok güzel diline yaklaşmıştır. Fakat içtimaî dâvâları teşrih ederek hayata yardım etmek arzusu, behemehâl bir tezi olması ve onu ispata çalışması uğrunda bu güzel başlangıçlar harcanır. Bütün devri gibi o da trajedi ve dramın hakikî ifadesine yabancıydı. Şu kadarı var ki, Midhat Efendi, tiyatro nev'i üzerine çok yazmış olmasına rağmen[340] bu sanatı şahsına maledecek herhangi bir gayret de göstermiş değildir. Bu hususta, Nâmık Kemal'in piyesleriyle onunkilerin ufak bir mukayesesi bize çok sarih fikirler verebilir.

Hikâyelerinde olduğu gibi tiyatroları da mevcudu harcamakla vücuda gelir. Fakat bu ilk devirlerde örf komedisinin onu çektiği muhakkaktır. Rodos'ta yazdığı *Açık Baş* piyesi,[341] kendisini aldatan ikinci karısıyla gençlik yarışına çıkan, babalık vazifelerini ihmal eden, kızını, karısının telkiniyle onun âşıkının babasıyla evlendirmeye kalkan kahramanı Hüsnü Bey'le, eve efsuncu sıfatıyla giren ve üvey annenin bütün hilelerini açığa vuran genç âşıkıyla uzaktan uzağa Molière'den faydalanmak isteyen bir komedidir. Bu piyesin Hâmid'in ilk piyesleriyle olan münasebeti, hiç olmazsa aynı senelerde yazılmış olmaları şayan-ı dikkattir. *Açık Baş* piyesinin, Hüseyin Rahmi'nin *Mürebbiye*'sinden itibaren, *Hazan Bülbülü* piyesi de dahil, bir yığın eserine başlangıç olduğunu da hatırlatalım. *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti* (1874), tam bir melodramdır. Onu takip eden *Hükm-i Dil* (1874), *Gönül* romanından piyes hâline getirilmiştir.* *Çengi* piyesi bu isimdeki romanının mevzuunun oldukça değişik şekilde tiyatroya naklidir. Burada Dâniş Çelebi'nin annesi Efsuncu kadının, oğlunun yarı meczup oluşunu istismar etmesi, hattâ bu budalalığı aile muhitinin beslemiş olması şüphesiz ki bir buluştur. Tabiî burada da melodram eserin komedi havasını birdenbire değiştirir.

Çerkes Özdenleri (1884) Midhat Efendi'nin Kafkasya hikâyelerine ve yazılarına bağlıdır. Yine aynı sene içinde yazdığı ve başına "Roman şeklinde okunmak üzere" ibaresini koyduğu *Siyavuş* piyesi ancak mevzuunun *Şehnâme*'den alınmış olması itibarıyla mühim sayılabilecek bir eserdir. Midhat

340 *Menfâ*, s. 66-68; *Tercümân-ı Hakîkat*, nr. 1930, 1934; İstanbul 1302 (1884); *Sid'in [Le Cid] Hulâsası*, İstanbul 1308 (1890), s. 1-12.
Bu yazılar hakkında bk. Özgen Karabey, "Ahmet Mithat Efendi'nin Piyesleri", İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Türkoloji [Bölümü] lisans tezi, 1952, s. 2 vd.

341 Mehmed Cevdet imzasıyla, İstanbul 1291 (1874).

* *Hükm-i Dil* Mehmed Rifat tarafından piyes hâline getirilmiştir.

Efendi'nin sade ve az çok halka yakın dili tiyatro çalışmalarının çok muvaffakıyetli olmasını temin edebilirdi. Fakat dediğimiz gibi o tiyatronun peşinde değildi. Efkâr-ı umumiyenin o devirde tiyatro yazarları arasında Nâmık Kemal'i ve Vefik Paşa'yı o kadar ısrarla seçmesi hiç de beyhude değildir. Bu iki ismin yanı başına *Pinti Hamîd*'iyle Teodor Kasap'ı, *Ayyar Hamza* ve küçük tecrübeleriyle Âli Bey'i koymak lâzım gelir. Fakat bu son ikisi tiyatroda ısrar etmemişlerdir. Ahmed Midhat'ın tiyatrolarını tetkik eden Özgen Karabey[342] onun *Çavuş, Zeybekler, Kürt Kızı, Ziba, Arnavutlar* adlı basılmamış piyeslerini zikrederse de müsveddeleri henüz elde yoktur.

Bunlardan *Çavuş* piyesinin *Gönüllü, Arnavutlar* piyesinin *Arnavutlar Solyotlar* eseriyle alâkalı ve *Kürt Kızı*'nın yine kendisi tarafından yaratılan mahallî renk eserlerinden biri olduğunu tahmin edebiliriz.

Midhat Efendi'nin, bunlardan maada, repertuvarında ciddiyetle aranması lâzım gelen bazı Karagöz *livret*'leri* de bulunduğu söylenmektedir.

342 *a. e.*, s. 1.

* Bir operanın sözleri; metin.

NÂMIK KEMAL'DEN SONRA

Recâizâde Mahmud Ekrem Bey

I
Hayatı

Recâizâde Ekrem Bey, Nâmık Kemal'den yedi yaş küçük, Hâmid'den dört yaş büyüktür. Nâmık Kemal'in, Hâmid'e yazdığı mektuptaki o meşhur olmuş tabirle[343] aralarında asıl mânâsıyla birleştirici çizgi odur. Şinasi'den sonra, ikinci nesil olan Kemal'in yaptığı yenilik onun varlığıyla Kemal-Ekrem-Hâmid mektebi olacaktır. Ayrıca 1880 senelerinden sonra yetişenlerle kendi devri arasında asıl birleştirici çizgi odur. Servet-i Fünun gençlerini o toplar. Eskinin içinden hiç çıkmamış olmasına rağmen edebiyatımızın şark edebiyatları karşısındaki vaziyetini ilk açıklayanlardan biri de odur.

Yeni açılan mekteplerde tahsili, kalemlerdeki çalışması üslûbunun tercümeden hız alması, gazetecilikle işe başlaması, mürettep denilebilecek bir divan sahibi olması (*Nağme-i Seher*), Yeni Osmanlılar idealini bir müddet için benimseyişi hep kendinden evvelkilerin devamıdır. Fakat aradaki yedi senenin getirdiği farklar da vardır. Filhakika politikadan çarçabuk vazgeçerek yalnız edebiyata sarılmıştır. Nâmık Kemal ve Şinasi'de olduğu gibi Arap ve Acem edebiyatlarıyla sıkı sıkıya meşgul olmamıştır. Zaten kendisinden sonra yetişenlerin çoğu bu edebiyatları –tıpkı Hâmid ve Muallim Nâci'de olduğu gibi– ancak hayatlarının tesadüfleriyle tanıyacaklar, buna mukabil yetişme tarzları üzerinde Fransız edebiyatının tesiri gittikçe artacaktır.

Ekrem Bey'de bu tesiri seneden seneye çok bariz şekilde takip etmek mümkündür. *Nağme-i Seher*'le *Zemzeme*'nin, *Zemzeme* ile *Araba Sevdası* ve *Nejat-Ekrem*'in* arasındaki farklar bütün bir cemiyet macerası denecek kadar mühimdir.

Ekrem Bey'de edebiyat politikadan ayrılır. O, amatör çalışmalarına rağmen daha ziyade ferdî duyuşların peşinde dolaşan bir edebiyatçı gibi karşı-

343 Nâmık Kemal'in Hâmid'e 4 Rebîülevvel 1299 tarihli mektubu. Bilindiği gibi bu mektupta Kemal asıl yeniliği Şinasi ve Hâmid'in getirdiklerini ve kendisinin arada bir "hatt-ı ittisal" olduğunu söyler (bk. *Numûne-i Edebiyat-ı Osmâniye*, 3. baskı, s. 502).

Nijad Ekrem.

mıza çıkar. Bu itibarla ne Şinasi, ne de Ziya Paşa veya Nâmık Kemal'dir. Tanzimat'ın bir ara sadece halka güvenerek ve halkla baş başa kalmak isteyen münevveri onunla tekrar muntazam memur hayatına döner ve edebiyat hayatın kenarında yeniden bir hâşiye olur.

Ekrem Bey'de şiir ve sanatla bir amatör gibi meşgul olan müreffeh bir aile çocuğunun bütün hususiyetleri vardır. Servet-i Fünun edebiyatının birçok tarafları onunla başlar. *Nejat-Ekrem* bu müreffeh aile ve ferdî hayat zevkinin bir yıkılış etrafında toplanmış en mânâlı vesikasını verir.

Babası Encümen-i Dâniş, Meclis-i Maarif-i Umumiye âzâsı, Takvimhane nâzırı, *Takvîm-i Vekayî*, Matbaa-i Âmire müdürü, muharrir, âlim Recâi Efendi'dir. Aile, baba tarafından Gazi Timurtaş Paşa'nın oğlu Umur Bey'e kadar çıkar.[344]

1847'de İstanbul'da, Vaniköy'de, aileye ait yalıda doğdu. *Tefekkür*'deki hâtıralarında Ekrem Bey, bu yalıdan ve üzerinde büyük iz bırakan çocukluğundan bahseder. İlk önce Beyazıt Rüşdiyesi'nde, sonra Mekteb-i İrfânî'de okudu. 1858'de Harbiye İdadisi'ne girdiyse de buradaki tahsiline devam edemedi. 1862'de on beş yaşında iken Hâriciye Mektubî Kalemi'ne girdi. Aradaki müddet zarfında hususî tahsil gördüğü zannedilebilir. Hariciye Mektubî Kalemi'nde, Âyetullah ve Nâmık Kemal beylerle tanıştı. Biraz sonra devrin şöhretli şairleriyle dost olarak Encümen-i Şuarâ'ya girer.* Şûrâ-yı Devlet'e tayinine kadar Ekrem Bey, Vergi Dairesi Esham Muhasebesi Mühimme Odası'ndadır. 1867'de Şûrâ-yı Devlet âzâ muavinliğine, ertesi sene teşkilât tamamlanınca Nâfia Dairesi'ne tayin edilir. 1872'de Tanzimat Dairesi'ne geçer. 1873'te bu dairenin, 1874'te Nâfia Dairesi'nin başmuavini olur. İlk meşrutiyetin ilânı üzerine âyan ve mebusan heyetlerinde Şûrâ-yı Devlet'in komiserliği vazifesini yapar. 1898'de Şûrâ-yı Devlet Temyiz Mahkemesi, aynı sene içinde Tanzimat Dairesi âzâsı olur. Bu arada İtalyanların Trablusgarb'a tecavüzleri ihtimali ortaya çıkınca alınacak tedbirleri mahallinde tetkik eden komisyonda da âzâlığı vardır. Meşrutiyet'ten sonra (1910) Evkaf, hemen arkasından da Maarif Nâzırı olur. İstifası üzerine âyan âzâlığına tayin edilir. Ölümü 1912 yılıdır.**

1868'de*** Nâmık Kemal Avrupa'ya kaçınca, Şinasi'nin *Tasvîr-i Efkâr*'ını Ekrem Bey'e bırakmıştı. Bu seneler Ekrem Bey'in dolayısıyla olsa bile politikayla uğraştığı yıllardır. Nâmık Kemal'in elde bulunan bir mektubu onun Yeni Osmanlılar idealini o devirde iyiden iyiye benimsediğini, Murad Efendi'yle münasebette bulunduğunu gösterir.

Filhakika bu mektupta Şinasi'nin (yine 1868'de) çok kısa İstanbul dönüşü üzerine onun Fuad Paşa ile tamamıyla anlaştığını zanneden Nâmık Kemal, Ekrem Bey'e, Şinasi'yle darılmadan gazete ile alâkasını kesmesini söylüyordu.

344 bk. M.N. Özön, *Çok Bilen Çok Yanılır* sonundaki biyografi (Remzi Kitabevi, İstanbul 1941, s. 109).

* Encümen-i Şuarâ'ya devam eden ağabeyi Recâizâde Mehmed Celâl Bey'dir.

** 31 Ocak 1914.

*** 17 Mayıs 1867.

Nâmık Kemal'in dönüşünden sonra, onun politika ile hiçbir alâkasını görmeyiz. Hattâ üstadının gazetesi olan *İbret* yerine Midhat Efendi'nin *Dağarcık*'ında yazmayı tercih eder. Bu kesiş Ali Ekrem Bey'in "Ekrem Bey'in hayat-ı resmiyesinden maada bir hayat-ı siyasiyesi de var mıydı? Bu suale hayır cevabını vereceğiz" hükmüne hak verdirir. Ekrem Bey, Nâmık Kemal'le olan mektuplarındaki çok hararetli hürriyetperverliğine rağmen politikanın dışında kalır. Hâmid'e olan bir iki mektubunda ise umumî şikâyetten öteye geçmez (Fikret ve Servet-i Fünun'un umumî şikâyetlerinin başlangıcı).

1871-76 seneleri Ekrem Beyin edebiyata kendisini en çok verdiği senelerdir. Bütün pasifliğine rağmen *Mes Prisons* tercümesi hemen hemen Nâmık Kemal'in Magosa nefyini protesto etmek için seçilmiş bir esere benzer. Ve bu yüzden bir nevi siyasî hareket sayılabilir. *Atala*'nın tercümesi (1288) ve piyes hâline konuşu da bu devirlerin mahsulüdür.

İkinci büyük çalışma devri ilk *Zemzeme*'yle beraber *Tâlim-i Edebiyat*'ın çıkışı ile başlar ve küçük teliflerle kendisini hikâyeye vermek ister göründüğü 1304 [1887] senesine kadar devam eder.

1895'te *Servet-i Fünûn*'un edebî bir mecmua olarak çıkmasını o temin eder ve birçoğu talebesi ve tanıdığı olan gençleri etrafına toplar. Fakat *Araba Sevdası*'nın tefrikasından sonra belki de yeni bir edebiyatın başladığını anladığı için telif hızı yine durur. Şurasını da söyleyelim ki bu mecmuada fotoğrafın ve resmin aldığı mühim yerde Recâizâde'nin bir payı olduğu muhakkaktır. Filhakika *Nejat-Ekrem*'de onun buluşa kadar giden fotoğraf zevkini gösteren birçok sahifeler ve anekdotlar vardır. Yine Ali Ekrem Bey, yakından tanıdığı Recâizâde'nin musiki ve resimle meşgul olduğunu söyler. Ekrem Bey'in 1295-1298 [1878-1881] senelerinde Galatasaray Sultanîsi'nde ve Mülkiye'de edebiyat hocalığı vardır. Daima çok yakını gibi bahsettiği Fikret, Galatasaray'da talebesiydi. Nâci ile aralarında çıkan münakaşa bu mektepten ayrılmasına sebep olmuştur. Sıhhî sebepler yüzünden 1291'de [1875] Viyana'ya kadar küçük bir seyahat yapmıştır.[345] Ekrem Bey'in şiirlerinde o kadar mühim yer tutan bülbül manzumelerinin ilki olan "Hasbıhâl" bu seyahatte yazılır.

Eserleri: *Nağme-i Seher* (1871), *Yâdigâr-ı Şebâb* (1873), *Zemzeme I* (1883), *Zemzeme II* (1884), *Zemzeme III* (1885), *Nâçiz* (1886), *Tefekkür* (1888), *Pejmürde* (1895), *Nejad-Ekrem* (1911), *Afife Anjelik* (1870), *Atala Tercümesi* (1872), *Vuslat* (1874), *Muhsin Bey* (1889), *Şemsâ* (1895), *Araba Sevdası* (1898), *Tâlim-i Edebiyat* (1879, 1883), *Takdîr-i Elhân* (1886), *Takrizât* (1898), *Nefrîn* (1916).

Bibliyografya: İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri* (1942); Ruşen Eşref, *Diyorlar ki* (1918); İsmail Hakkı, *Ekrem Bey* (1900); Ali Ekrem, *Recâizâde Ekrem* (1924); Mustafa Nihat Özön, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (1940).

345 bk. *Zemzeme I*, "Hasbıhâl", s. 41.

II
Şiirleri

Ekrem Bey şiire hakikî istidattan ziyade yolunu bulamamış bir edebiyat aşkıyla ve daha ziyade his hallerini şiir hâli zannederek kendisini verenlerdendi. Onun şiiri Hâmid'le Fikret arasında içi boş bir muterizeye benzer. Bununla beraber kendisinden sonra gelenler üzerinde, gerek dersleriyle gerek etrafında dolaştığı hayat çerçeveleriyle mühim tesiri olmuştur. Vâkıa edebiyatımızdaki birdenbire başlayan santimantal davranış daha ziyade ondan gelir. Ekrem Bey şüphesiz lisan itibarıyla devrinin en acemi şairidir ve bu acemilik en kusursuz görünen eserlerine kadar devam edecektir. Kafiyeleri daima en kolay ve bu yüzden en zayıf kafiyelerdir. Bu iki vasfı birden toplayan mukayyet kafiyede, o da, asıl icadeden Hâmid kadar ısrar eder. Fakat Hâmid'in kafiyeleri çok nadir de olsa bizi zaman zaman şaşırtır. Şiirin kıvılcımı fırlar. Ekrem Bey'de ise bu şaşırmayı ancak zevksiz ve hiç alışılmamış, kolaylıkla değiştirebilecek kelimelerin seçilmesi yapar. Hakikatte o muhayyilesiz ve icat kabiliyetinden mahrum doğmuş olanlardandı. Bununla beraber, onun da nisbî bir ustalık devri olmuştur.

Nağme-i Seher

İlk kitabı olan *Nağme-i Seher* (1288) bu nakîseleri pek az gösterir. Alışılmış hayaller ve fikirler sanki kendiliğinden toplanıp veznini bulur, redif tantanalı sistemiyle kafiye ihtiyacını ortadan kaldırır. Doğrusu istenirse asıl şair Ekrem Bey'i bu küçük divanda aramalıdır.

Zaten o, eskiyi hiçbir zaman tam mânâsıyla bırakmadı. Az çok güzel manzumelerinin hemen hepsi bulandırılmış eskidir. Devrinde o kadar sevilen ve taklit edilen "Bülbül" bir musammattır. "Hulyâda Bir Temâşâ" yeni bir edebî tasvirin başladığı kaside şeklinde bir tesadüf hikâyesidir. *Nejad Ekrem*'deki "Tevellüât" manzumesi Nâilî'nin "dökülsek" redifli gazelinin edasını "edebilsem" redifine nakleden kaside şeklinde bir mersiyedir. Bunların dışında yine beğenilen eserlerin çoğu musammat şeklindedir. Altüst olmuş bir dilde eskiyi devam ettirmesi de gösterir ki Ekrem Bey daha ziyade mahrekini değiştirdiği için kaybolan insandır. Unutmayalım ki eskinin içinde yeniyi böyle arayış bütün devrinde vardır.

Nâmık Kemal'in murabba, müseddes manzumeleri, Hâmid'in küçük şiirlerinin mühim bir kısmı, Menemenlizâde, İsmail Safâ, Abdülhalim Memduh, Nâbizâde Nâzım gibi Hâmid mektebine mensup şairler, hattâ Muallim Nâci, hepsi az çok bunu yapıyorlardı. Ekrem Bey'in bunlardan farkı aruza bir türlü hâkim olamaması ve dil zevkinin bulunmamasıdır.

Nağme-i Seher devrinin birçok eski tarzda şiirleri gibi dil ve hayal itibarıyla Leskofçalı'nın –yahut daha ziyade Nâmık Kemal'in– tesiri altındadır. O kadar ki pürüzsüz bir dil ve tasavvufî imajlar arasından Ekrem Bey'in

hakikî şahsiyetini diğer Encümen-i Şuarâ şairlerinden ayırmak güçtür. Nâmık Kemal'in bu kitaptaki:

Meclis-i vaslında giryân olduğum ma'zûr tut
Bir tabiattır ki kalmış gam zamânından bana

beytini ne kadar beğendiğini ve yeni bulduğunu *Tâlim-i Edebiyata Dair Risale*'den öğreniyoruz. Daha bu beyitte Ekrem Bey'in ilerideki şiirlerinin esası olan kelimeleri bulmak mümkündür. Filhakika bu kuvvetli Encümen-i Şuarâ tesirine rağmen *Nağme-i Seher*'de Ekrem Bey'in Ziya Paşa'yı çok andıran eklektizmi* birtakım ferdî davranışları da yoklar.

Kitabın bizce en orijinal tarafı bu ferdî tahassürlerle tasavvufî mevzuların arasında zarurî şekilde bocalamasıdır.

Bununla beraber Ekrem Bey'de çok sevdiği Leskofçalı'nın tesirinin yanı başında –bilindiği gibi o Leskofçalı'yı çok severdi, hattâ bir ara, basılacağı söylenilen divanı için manzum bir takriz de yazmıştı– Vâsıf gibi biraz daha evvelki devir şairlerinin tesiri vardır.

Filhakika Nedim'den sonra, bilhassa musikiyle münasebeti olan muhitlerde yetişen şairlerde ve onların bestelenmek üzere yazdıkları kısa ölçülü manzumelerdeki çözük ve basit dil anlayışı Ekrem Bey'de sonuna kadar devam eder.[346] Kaldı ki Ekrem Bey'in birçok aşk manzumeleri de bu şarkıların az çok, şekil ve muhteva itibarıyla devamına benzer. Daha *Nağme-i Seher*'de bazı şekil yenilikleri peşinde olduğunu yukarıda gördük. Bu tecrübe Edhem Pertev Paşa'dan sonra şiir şekilleri üzerinde ilk mühim ameliyeydi. Yine aynı kitaptaki "İmtihan" manzumesi çocukça muhtevasına rağmen yeniye yol arayan bir tecrübedir.[347]

Kitabın mühim bir tarafı da şüphesiz sonundaki nesirlerdi. Çoğu hikâyeye doğru giden bu nesirlerde yaşanması istenen çok seçkin duygular bize daha o zamandan bir çekirdek hâlinde olsa bile Ekrem Bey'in şiir dünyasını vermekle kalmazlar, onlarda ayrıca Tanzimat'ı takip eden bu yeni edebiyat neslinin peşinden koştuğu şeyleri de buluruz. Avrupalı modalarla açılan umumî gezinti yerleri, az çok kolaylaşan kadın tesadüfleri, tabiat karşısında küçük duygulanmalar ve nihayet Âkif Paşa ile birdenbire ferdîleşen mersiye, gelecek devrin şiirini besleyecek esas unsurlardır.

Nağme-i Seher'den bir sene evvel yazıldığını söylediği *Yâdigâr-ı Şebâb* şairin peşinden koştuğu bu yeni duygulanmaların eski tercî-i bend şekli içinde ilk örneği sayılabilir. Bu kıvamsız *élégie*** de bittabi Hâmid'den ev-

* Éclectisme (Fr.): Seçmecilik.

346 *Araba Sevdası*'nda Vâsıf'tan uzun uzun bahsedişi bir tesadüf değildir. Bu şairin o devirde kadınlar tarafından çok okunduğunu da ondan öğreniriz.

347 Bittabi burada Ekrem Bey'in kasidenin adına "Sitâyiş" demesi gibi yenilik özentilerini fazla ehemmiyetli bulmayacağız. Bu isim yeniliklerine Ekrem Bey'de sık sık rastlanır. *Zemzeme*'deki "Teevvüh" manzumesinin ismi bunlardan biridir.

** Ağıt, mersiye.

veldir. Hâmid *Ölü* ile *Hacle*'yi yazarken bu manzumenin şeklini belki de hatırlamıştır.

Zemzemeler

1299'da (mukaddimesi 1298) birinci cüz'ü çıkan *Zemzeme* ile, Ekrem Bey'in şiiri ikinci devresine girer. Aradaki on bir sene içinde *Nâçiz*'i dolduran tercümelerin mühim bir kısmı, *Mes Prisons* ve *Atala* tercümeleri, Alfred de Musset ve bilhassa Lamartine ile teması ve nihayet Hâmid'in getirdiği yenilikler vardır. Bu on bir sene içinde Ekrem Bey'in amatör istidadı zaman zaman ufak tefek tecrübelere girer. Zaten o, hiçbir zaman devamlı şekilde şiire ve edebiyata kendisini verememiştir. Bu itibarla bazı kitaplarının mukaddimeleri dikkate değer. Onu, daima bir amatör olduğunu hatırlayarak okumalıdır.

Lamartine'in Ekrem Bey üzerindeki tesiri daha ziyade umumîdir. Büyük romantik şairden iki kitabının, *Tefekkür*'le *Zemzeme*'lerin adlarını aldığını bir tarafa bırakırsak, tabiat karşısında hissî ve dinî murakabeyi, hâtıralar üzerine dönüşü (Nâmık Kemal'in bulduğu ve devrinin santimantal mânâda kullandığı ihyâ-yı hâtırât), hulâsa lâyıkıyla idare edemediği o hüzünlü edayı almıştır. *II. Zemzeme*'deki "Nağme" manzumesi de şüphesiz bu kanala bağlanır. Yine kitaplarında manzumelerin arasına serpiştirdiği nesirler de oradan gelir.

Bununla beraber devri için yeni addedilen şiirlerde asıl yakından takip ettiği şair Abdülhak Hâmid'dir. Hâmid mukayyet kafiye sistemiyle, nesre yakın olmasını istediği manzume diliyle Ekrem Bey'in ilhamını âdeta idare eder. Buna bazı dinî şiirlerinde ve La Fontaine tercümelerinde hatırlayacağı Şinasi'nin tesirini de ilâve etmelidir.

Bu ikinci devre şiirlerinde Ekrem Bey daha ziyade ferdî hayatının arızaları üzerinde düşünen ve sızlanan *intimiste** bir santimantalitenin** şairidir. Gerek *Tâlim-i Edebiyat*'ta gerek *Takdîr-i Elhân* ve *III. Zemzeme* mukaddimelerinde şiiri "his", "fikir" ve "hayal" unsurlarına ayıran şair ilhamının asıl malikânesi olarak hislerimizin dünyasını seçmişe benzer. Bununla beraber yine kendisi düşündürücü şeylerden daha çok hoşlandığını söyler. Yalnız buradaki fikir kelimesiyle büyük felsefî azapları karıştırmamalıdır. *Zemzeme* şairinin bahsettiği düşünce Lamartine'de şeklini bulan o tatlı, romantik ve hüzünlü hulyadır. Hâmid yine Fransız şairinin kitabının adından giderek (*Les Contemplations*) buna bir manzumesinde "İstiğrak" der. Ekrem Bey'in çok meşhur bir şiirinin başlığı olan aşağıdaki cümle yine Nâmık Kemal'den gelen bir formülle bu ruhî davranışı anlatır:

"Yakacık'ta akşamdan sonra bir mezarlık âlemi ki (hissiyât-ı muhabbetin efkâr-ı hikmetle imtizâcını tecrübe) kasdıyla (Lamartine'i taklit mânâsına da alabiliriz) söylenmiştir."

* İç derinliği samimiyetle anlatan şiir.
** Sentimentalité (Fr.): Duygusallık.

Tefekkür

Nejad'ın çocukluğu için yazdığı *Tefekkür* ise "Ekseriya düşünürüm çünkü..." diye başlar. Bu manzumenin ilk kıt'ası Ekrem Bey'in bütün hissî davranışını verir:[348]

Düşünmeyi severim mahrem-i melâlimdir,
Odur beni düşünen hâl-i iğbirârımda.
Düşünmeden geçemem yâr-i bî-humâlimdir,
Odur beni arayan hâl-i inkisârımda.

Buradaki "melâl", "iğbirâr", "inkisâr" kelimeleri *Rübâb*'ın bazı şiirlerinde en olgun numunesini bulacak bir estetiğin programı gibidirler. Hakikatte bu Jean-Jacques Rousseau'nun *Yalnız Gezenin Hayalleri*'nden beri coşan fırtınanın aradaki seksen sene içinde sabun köpüğü gibi sönmek için bizim dilimizin kıyılarına kadar uzanan son serpintileridir. Bu sönüşe Ekrem Bey'in kısırlığının, şair doğmayışının, edebiyatı bir amatör gibi alışının hisseleri elbette ki vardır.

Filhakika daima sakat ve hakikî şekilden mahrum olan bu manzumeleri, insanda derinden kaynaşan hiçbir hayal diriltmez ve hiçbir musiki onları canlandırmaz. Kader onun ilhamından şiirin tam sesini koparabilmek için bu talihsiz babayı boş yere üst üste dener. O, yıldırımın çarptığı yerde bir sene evvelki gezintilerin hâtıralarını arar. Ölüm, hayatma sadece siyah tüllerden bir dekor ilâve etmekle kalır. Şiirde dili kaybeden her şeyi kaybeder. Çünkü her şeyden evvel insanı kaybeder. Hiçbir düzeni olmayan, sadece lügatten seçilen, ne halkın ağzında, ne kültürde prestiji olan kelimelerle yapılan bu şiirler, bu rastgelen kafiyeler ancak sakat çocuklar doğurabilirdi.

Aşk şiirlerinde de aşağı yukarı böyledir. Çok defa yalı pencerelerinde tesadüf ettiği sevgilileri de onun sazından fazla bir şey koparamazlar. "Melâl"in bittiği yerde derhal "inkisâr" ve "iğbirâr" başlar. Denebilir ki hatırlamak veya darılmak için sever.[349]

Bununla beraber aşk da mersiye gibi sanatının mühim bir tarafıdır. Uzun zaman bir aşk hikâyesi yazmak istemiştir. Nejad'a ithaf ettiği *Pervîz*'in neşredilmiş parçalarında onun aşk şiirlerini nasıl diğer şiir nevilerine tercih ettiğini görürüz. *Muhsin Bey*, başındaki "Şairliğin hazîn bir neticesi" sözünün bize vadettiği hicve rağmen acıklı bir aşk hikâyesidir. *II. Zemze-*

348 Yine *Tefekkür*'deki "İstinye, 2 Kânun-ı evvel 1303" tarihli küçük fıkranın ilk cümlesi bize bu düşüncenin nasıl işlediğini anlatır:
"Havanın bu günkü hâli beni düşündürmeğe pek müsait idi. Bu müsaadeden istifade ile vahdet-hâneme çekilerek bittabi bir hayli düşündüm."
Pejmürde'deki "Düşündüklerimden" adlı yazıda bu tefekkür çok karışık ve bütün kudretini ve şiirini kaybetmiş bir ifadeyle olsa dahi aynı romantik ilhama daha sıkı bağlanır.

349 *Zemzeme III*'de ayrıca bir "İnkisâr" manzumesi vardır. Ekrem Bey şiirlerinde birkaç defa intihardan bahsedecek kadar kendi getirdiği hassasiyete mağlûp görünür.

me'de henüz bitirilmemiş olduğunu söylediği bir aşk hikâyesine ait yedi sekiz manzume vardır. Bütün bunlar Recâizâde'nin şiirinde Hâmid'le beraber "muharrikât-ı hissiyât" adını verdikleri kadının ve aşkın yerini gösterir. İlerde göreceğimiz gibi *Araba Sevdası*'nda aynı muharrir aşkın da şiirin de parodisini yapacaktır. Buna rağmen devrinin şiirinde asıl mânâsıyla yeni aşk şiiri hemen hemen onunla başlar.

Ekrem Bey ölçüsüz hassasiyetini tabiat şiirinde de denemiş fakat Hâmid'in *Sahra*'da kurduğu itibarîlikten dışarı çıkamamıştır.

Tekrar edelim ki bu kusurların büyük bir kısmı dil ayarının yokluğundan gelir. Nitekim Hâmid'de de bu dil zevkinin kurbanı olan taraf, güzel olanlara galiptir.

Şiir dil sanatıdır. Her edebiyatta kelime ve dile tasarruf onu vücuda getirir.

Nâmık Kemal, hattâ Şinasi, dili mihverinden çıkartmışlardı. Ustası gibi sadece şiir dilinde yeni bir çığır açmakla yetinemeyen Nâmık Kemal'in, nesri altüst etmesine karşı şiirde âdeta sustuğunu gördük. Ondan sonra gelenler böyle bir sükûta razı olamazlardı. Ekrem Bey Fransız kitaplarından öğrendiği hassasiyetini dilin zararına bile olsa terennüm edecekti. Zaten yeninin tecrübesi ancak bir iki neslin fedasıyla olabilirdi.

Onun için, dilden ziyade –böyle bir şey kabilse– edebiyatı zenginleştirmeye çalışanlardandı diyebiliriz. *Makber*'e kadar Hâmid'in yaptığı da az çok buydu.

Bu gecikmiş ve kendisinden şüphe eden romantizmle edebiyatımızda *intimiste* şiir başlar, hakikî ihtirası bulamayan şair etrafında küçük şeyleri bulur. "Kuş", "âriyet kitabı arasında bulunmuş çiçek", "kelebek", hattâ "*yaban* arısı", "kuzu otlatan kız" gibi mevzular onunla edebiyatımıza girdi. Yazık ki şiir ve hisler lügatini bu kadar zenginleştiren insan hiç de vezne hâkim değildi.

Âyâ ne safâ bulup da duhter
Olmuş kuzusuyla ünse mûtâd!

Ne kadar bahtiyârdır zenbûr
Geçinirken fakîr böyle müdâm

Kelebek derler öyle adlanmış
Nûr içinde, ziyâ içinde yüzer.

Bu tasvirlerin ne kadar itibarî olduğunu ve Ekrem Bey'in *Nağme-i Seher*'deki şiirlerinden sonra yenilik ve büyük ihtiraslar aşkıyla nasıl minnacık bir dünyaya hicret ettiğini ayrıca anlatmaya lüzum var mı? Bazen bu sahada hissî ilham resmî kitabet diliyle de birleşir:

Kavalı şevk ile edip der-dest![350]

Onda muayyen bir dile sahip olmamanın bütün aksayışları vardır.

"Teevvüh" manzumesinde belki de en iyi hayallerinden biri olan ve mısradan mısraa atlayışıyla da ayrıca dikkate değen:

Zalâm-ı şek içinde bir
Hakîkatin misâlisin,
Ya bir bulutta müstetir
Feriştenin hayâlisin.

kıt'asından sonra gelen,

Venüs mü, Zühre mi nedir
Onun misâl-i hâlisin!

beytinin garabeti ve hele,

İç imdi iç şarâbını!

diye başlayan kıt'anın hazin zevksizliği bu hususta az çok fikir verebilir. Bu, intikal devrinin kontrolsüz zevkidir. Bu zevk Ekrem Bey'de ve arkadaşlarında bir yığın tabiat dışı doğuracaktı;

Aceb gitti, binip gerdûneye nâgâh gitti!

tarzında mısralar;

Bir gece neydi âh aman neydi?
Gitmek üzre eli elimdeydi
Bir zaman durdu da hamûş, agreb
Bir zaman baktı da bana güzelim,
Bağteten düştü bir yana güzelim!

("Teevvüh" manzumesinden)

gibi teatral jestler tabiatıyla birbirinin peşinden gelecektir.

Bazen sade dil uğruna şiir bir lâtife hâline girer:

Sonbaharın zevki hoştur
Tut elinden yârı koştur!

350 Ekrem Bey'in nesrinde de bu "derdest" tabiri sık sık geçer.

Pek nadir olarak da şiirin noksanına rağmen bu ayarsız teknik Tevfik Fikret'e örnek olacak derecede pürüzsüz bir konuşma dili elde eder:

Nasıl çıldırmadım hayretteyim hâlâ sevincimden[351]

Çünkü teknik, âlet ve malzeme hiçbir zaman nankör değildir. Onlar kendisine hizmet edenlere ne olsa gülümsemeyi bilirler. Asıl şaşılacak nokta manzum trajedi dili arayan, o kadar olmaz tecrübelere giren ve yaradılıştan her işine yarayanı benimsemekten çekinmeyen Hâmid'in bu mısraı görmemesi, ancak bu gibi mısralarla Racine veya Corneille'in bulundukları zirvelere yaklaşılabileceğini farketmemesidir. Çünkü bu pürüzsüz Türkçeyi şiire maletmek birçok meseleyi halledecekti.

Fakat asıl şiirin kendisi, o külçe hâlinde aydınlık, sözde yeniden nizamını bulan kâinat, ona tesadüf edilemez. Bununla beraber şiirin hududu gittikçe genişler. İki arkadaş, Hâmid'le Ekrem, sadece eskiyi sarsmakla kalmazlar, yavaş yavaş kıvamını bulan yeni ufuklar da getirirler.

Ekrem Bey'in ıttıratsız mısraları bu küçük hayretlerden, ufak deneyişlerden geniş tabiata, büyük melankoliye, ölüme ve onun ıstıraplarına doğru hamleler yapar.

Merhametsiz azıcık dinle beni!

gibi Vâsıf'ı hatırlatan komedi mısralarından sonra

Her şeb dile âşinâlık eyler,
Pür-hande nücûmu âsümânın;
Elbette tehî değil bu şebler[352]
Yükseklere cân-ı mübtelânın
Var nisbeti âşikâr yârab!

("Yârab" manzumesi)

tarzında kendi üstünde dönen az çok mükemmel kıt'alar görülür.

II. Zemzeme'deki "Nağme" manzumesinde bu cinsten bazı mısralara tesadüf edebiliriz.

Ey nağme, nidâ-yı Hak mısın sen!
Te'sîrde rûha şiddetin var!

gibi mısraların yanı başında:

351 Ekrem Bey'i çok seven fakat şiiri hakkında çok sarih fikirleri olduğu anlaşılan Nâmık Kemal bu mısraın güzelliğini kendisine has sezişle derhal görmüş ve *İntibah*'ın baskı yanlışları dolayısıyla kitapta fark edilmeyen fasıllardan birine *exergue* [başlık] yapmıştır (*İntibah*, s. 41).

352 Bu mısra Hâmid'de "Elbette tehî değil felekler" şeklinde vardır.

Düştükçe Hicâz'a doğru râhın
Hâl ehline kıblegâh olursun!
Oldukça Hüseynî cilvegâhın
Meş'al-keş-i âh ü vâh olursun!

Cem'dir getiren şarâbı dehre,—
Sen âleme tuhfe-i Hudâ'sın!

cinsinden devri için güzel söyleyişler de vardır.

"Hulyâda Bir Temâşâ", Hâmid'in şiirlerindeki Çamlıca ilhamlarına mukabil mehtaplı Boğaziçi gecesidir. Devrinde çok sevilen "Bülbül" manzumesini de bunlar arasında saymamız lâzımdır. Zamanın birçok şairlerinin bir nazire söyledikleri bu manzumede, Ekrem Bey'in ilhamı bütün kudretini gösterir. "Vecd" manzumesi daha ziyade Tevfik Fikret'i hazırlayan eserler arasındadır.

Ekrem Bey'in başlıca hususiyeti sanatla teessürî hayatı birbirine karıştırmaktaki ısrarıdır. *Takdîr-i Elhân*'da bir manzumesinden "Gözlerimden akan yaşlar elimdeki kâğıda damladıkça yazdığım sözleri mahvedercesine ağlayarak nazmettiğim Necib Paşa Mersiyesi..." diye bahseder. O daha başından *élégiaque** mısraların peşinde idi. Bu ağlamalı duruşu aşağıdaki mısrai çok iyi verir.

Bu yerlerdir esîr-i aşk-ı cânân olduğum yerler

Tefekkür'den yukarıda bahsettik. *Pejmürde*'yi dolduran şiirler arasında Ekrem Bey'in şekil itibarıyla en güzel addedebileceğimiz Alfred de Musset'den tercüme ettiği "Yâd et!" ("Souvient-toi") manzumesi vardır.

Nâçiz'deki La Fontaine tercümeleri onun, Şinasi'ye nazaran nazımda ne kadar zayıf olduğunu bize gösterir. Bu tercümeler dolayısıyla Ekrem Bey ilk defa hece veznini tecrübeye yanaşmıştı.[353]

Nejad-Ekrem

1900'de oğlu Nejad'ın ölümü ile Ekrem Bey'in sanatı ikinci bir merhaleye girer. Daha *Tefekkür*'de ve *Pejmürde*'de, nesir ve nazım, Edebiyat-ı Cedîde'nin dilini hazırlayan şair –bu sonuncusu ile *Nâçiz*'de (1302) Cenab'ın sanatında o kadar yer tutan vecizelere bile örnek vardır– bu edebi-

* Hüzünlü.

353 *Güyâ daha vâsî olduğundan*
Âsan-ter olur gibi edip zan
Tanzîmde saydım önce parmak
Anmâ yine olmadım muvaffak
(*Nâçiz*, s. 78-79)

yatın şüphesiz mekanizması en açıkta işleyen eserini *Nejad-Ekrem*'i verir. Filhakika ne *Rübab*, ne de *Mâi ve Siyah* bu mektebin iki şaheseri olmalarına rağmen Servet-i Fünun edebiyat davranışını bize onun kadar çıplak vermezler.

Mamafih tecrübe yeni değildir. Daha Yunan Harbi esnasında *Servet-i Fünûn*'un hususî nüshasında neşredilen "Kırmızı Merkublar" şiirinde biz onu, bu yeni neslin şiir estetiğini iyiden iyiye benimsemiş görürüz. Bu şiirle, Hâmid'in "Ordû-yı Hümâyunda Bir Şair" ve Fikret'in "Hasan'ın Gazası" şiirlerinin ufak bir karşılaştırması Ekrem Bey'in, devrin ve genç dostlarının peşinden yürümek için, bir zamanlar o kadar benimsemeye çalıştığı romantizmden nasıl sıyrıldığını, nasıl uzaklaştığını ve nasıl bu kadar destanî bir mevzuda bile *intimiste*, yarı realist bir köylü hikâyesine gittiğini gösterir.

Filhakika 1890'dan sonra meydana çıkan yeni pastoral tarzı ve küçük hikâye-şiir, buradaki şehit askeri çok değiştirir.

Tam bir albüm olması istenilen ve o yüzden sahife numarası bile konmadan basılan ve ancak 1910'da meydana çıkarılan[354] *Nejad-Ekrem*'de bütün hâtıralarıyla beraber ölen oğlunun yazıları da vardır.

Ekrem Bey bu kitapta bütün hissîliğini serbestçe konuşturur. Yukarıdan beri ondan şiirin asıl unsuru olan ve hattâ duygu âlemini bile vücuda getiren muhayyilenin yokluğu yüzünden nasıl eşyayı saymakta kalan küçük bir realizme, hiçbir şey canlandırmayan bir günlük şeyler dünyasına gittiğini anladık. *Nejad-Ekrem*'i dolduran manzumeler de böyledir. Asıl şiiri bulamadığı için çırpınışları ve hâtıraları ile sevdiği oğluna türbesini yapar. Bu yıkılış âbidesinde Fikret'in ve Mehmed Emin'in tesirleri beraberce görünür.

Hasret beni cayır cayır yakarken
Bedenimde buzdan bir el yürüyor

diye başlayan hece manzumenin Mehmed Emin'den sonra bu veznin yeni şiirde ilk muvaffakiyetli denemelerinden olduğunu söyleyelim.

Ekrem Bey de Rıza Tevfik gibi etrafındaki bütün tesirlere açıktı. Şu farkla ki Rıza Tevfik bütün nesli gibi nazımda *Pejmürde* şairinden çok ustadır. Bununla beraber kitaba hâkim olan hava, tesir ve nazım, Servet-i Fünun dilinden gelen havadır. Dindar, kadere razı Ekrem Bey'in sadece aynı dili kullanması yüzünden Fikret'i hatırlatması oldukça üzerinde düşünülecek bir meseledir.

354 "Bu kitap bundan on bir sene evvel Nejad'ın akab-i ufûlünde yazılmış, nısfı kadar bir kısmı ki bu gün cild-i evvel olmak üzere neşrolunuyor. Servet-i Fünun Matbaası'nda ruhsatsız olarak basılmıştı. *Servet-i Fünûn*'un bir aralık bağteten dûçâr-ı gazap ve kahrolması (...) matbaayı hâl-i muhataraya ilka ettiği düşünüldüğünden kitabın eczâ-yı matbaası fasulya, pirinç çuvallarına doldurularak (...) evime aşırılmıştı (*Nejad-Ekrem*'in başındaki "Karîn-i Muhteremeye Bir İhtar"dan).

Servet-i Fünun edebiyatının *teatrali* ile kendi ihmalci sanatının acemilikleri arasında bocalayan ve çok defa içi boş mısralarında insanı ve ıstırabını beyhude yere aradığımız bu eser bize aynı zamanda hissî mizaç ve davranışların bütün mekanizmasını çözer. Filhakika biz orada Ekrem Bey'in ıstırabını tazelemek için nelere başvurduğunu, ağlamak ihtiyacıyla nasıl eski ve yeni hâtıraları kurcaladığını iyicene görürüz.[355]

Ekrem Bey'in kitap için bize verdiği tarih doğruysa, yani kitap 1317 [1901] senesinde bitmişse, *Nejad-Ekrem*'deki "Şuûn-ı Âleme Karşı" manzumesiyle Fikret'in "Sis"i arasındaki münasebet daima bir problem olabilir. Filhakika bu manzumenin "Ey!" nidâlarıyla başlayan mısraları "Sis"in ritim ve ifadesini çok hatırlatır.

Ekrem Bey'in ölümünden sonra neşredilen *Nefrîn* manzumesi ne dil itibarıyla, ne şiir bakımından üzerinde durulacak eserlerden değildir.

III
Hikâye ve tiyatroları

Ekrem Bey, daha gençliğinde, 1291 senesinde "Bir Yetimin Mezar-ı Mâderini Ziyareti" adlı bir mensûre neşretmişti.[356] Mersiyeyi biraz da çok kederli aile maceralarının tesiriyle kendisine şiir sahası yapan muharririmiz burada yetim bir çocuğun annesinin mezarını arayışını anlatıyordu. "Çocuk, ama ninesi öldükten sonra hayalinden korkan, mezarının önünden geçmek istemeyen çocuklardan değil. Vücudu ufak fakat gönlü büyük" gibi cümleleriyle Ahmed Midhat'ı andıran bu yazı onun ilk hikâyesi sayılabilir. Ekrem Bey bu yazının dokunaklı mevzuunu hattâ hiciv şeklinde olsa bile bırakmayacak, *Muhsin Bey*'de, *Araba Sevdası*'nda ve son hikâyesi olan *Şemsâ*'da hep aynı mihverin etrafında dolaşacaktır. O, gerek şiirinde, gerek nesrinde "Siyah, uzun matem elbiseleri içinde ağlamaklı *élégie*, bir tabutun başında saçları dağınık inler"[357] beytinin peşinde yürür gibidir.

355 Son Söz; "Hep ve Hiç" manzumesi. Şairin gazetelerde Nejad'ın ölümüne dair haberleri araştırması. Unutmayalım ki Edebiyat-ı Cedîde'de bu davranışa daima rastlanır. Bu itibarla Halid Ziya'nın *Kırk Yıl*'ında dikkate değer birçok sahifeler vardır.

356 *Şemsâ*'nın sonuna konan bir yazının başındaki notta onun *Kasa* mecmuasında çıktığını söyler (*Şemsâ*, Âlem Matbaası, İstanbul 1313, s. 55).

357 *La plaintive Élégie, en longs hobits de deuil*
Sait, cheveux épars, gémir sur un cercueil.
Ekrem Bey'in bu işte yalnız olmadığını yukarıdan beri birçok defalar söyledik.

Muhsin Bey

Muhsin Bey işte bu poetiğin nesre geçen ilk hikâyesidir. Bununla beraber Ekrem Bey'in şiirinde olduğu gibi burda da acıklı şairânenin yanı başında bir nevi yaşanmış hayatın peşinde koşuş da vardır. *Muhsin Bey*'in *Graziella* gibi dokunaklı bir aşk hikâyesi olmak arzusuyla yazıldığı aşikârdır.

Bu itibarla hikâyenin ikinci adı olan "Şairliğin Hazin Bir Neticesi"nde sadece bu poetiğe karşı hedefine varamamış bir hiciv arzusunu görmemiz icabeder. Bu iki ismin karşılaşması Ekrem Bey'in sanatındaki kararsızlığı gösterir. Yazık ki hikâye tecrübesi çok az olan Recâizâde aşkın kendisinden ziyade, ölen sevgilinin arkasından çekilen ıstırabı anlatmıştır. Bu yüzden hikâyeye, âdeta bitmesi gereken yerden başlar denebilir. Biz aşağıda *Araba Sevdası*'nda *Graziella*'nın şairin üzerindeki tesirini daha yakından göreceğiz Yazılışından üç sene sonra basılan (1307*) *Muhsin Bey*'in sonundaki "Düştüm" redifli mersiye aşikâr Namık Kemal (*Cezmi*'deki mersiye) ve Şeyh Galib (tardiyeler) tesirinin arasından olsa da yine *Graziella*'nın sonundaki "Premier Regret"nin yerini tutmak içindir.

Araba Sevdası

Araba Sevdası'nı (1889-1896) bizim için o kadar mühim ve yeni yapan şey bu ikinci başlıktaki tutulmayan tenkit vaadinin derinleşmesi, bir nevi objektivite kazanmasıdır. *Araba Sevdası*'nda biz, muayyen ve şümullü bir terbiyenin, insanı yapan değerlerin yokluğunu görürüz. Böylece *Muhsin Bey*'de bir temel gibi alınan ve bu yüzden yine ikinci başlığına rağmen tabiî gösterilen hissîlik bu eserde cemiyete, daha doğrusu muayyen bir sınıfa ait şartların neticesi olarak hüküm giyer.

Araba Sevdası'ndaki realizme Ekrem Bey'in nasıl eriştiğini gerek kitabın son tab'ını yapan Mustafa Nihat Özön, gerek eser üzerinde çok ciddî iki etüt[358] neşreden Güzin Dino beraberce sorarlar. Filhakika Ekrem Bey'i yalnız şiirlerinin çizdiği çehre ile görenler için, bu romandaki taarruz hâlindeki realizmin izahı daima güçtür. Meğer ki Ekrem Bey'in şahsiyetinde vehmedilecek bir tezatla, yahut gelip geçici uyanışlarla izah edilsin. Filhakika, Ekrem Bey'in kendisine hassasiyet iklimleri arayan şairlerden olduğunu gördük. Zaten bu intikal devrinde Nâmık Kemal-Hâmid mektebi, şiiri yazmaktan ziyade şiirin mevzuunu arıyorlardı. Ekrem Bey bunu etrafında ha-

* 1891.

358 M.N. Özön, *Araba Sevdası* önsözü, İstanbul 1940.
Güzin Dino, "Recâizâde Ekrem'in *Araba Sevdası* Romanında Gerçekçilik", *Türkiyat Mecmuası*, C. XI, İstanbul 1954, s. 57-74; "Tanzimat'tan Sonra Gerçekçiliğe Doğru", *Ankara Üniversitesi Dil veTarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C. IX, sayı 1-2, Mart-Haziran 1951, s. 189-199.

zır bulduğu şeylerden çıkarabilmek için uğraşıyor ve böylelikle bir nevi romaneski hazırlıyor.

Kaldı ki kitabın kendisinde de bu sualin bir cevabı vardır. *Araba Sevdası* bize üç tarihin arkasından gelir: Hikâyenin geçtiği 1810*-1875, yazıldığı 1886, çıktığı 1895 seneleri.[359]

Görülüyor ki Ekrem Bey, *Araba Sevdası*'nda gençlik senelerinin kronolojisini yapmak istemişti. Hiçbir muharrir yoktur ki, kendi neslinin hikâyesini bir defa olsun yapmasın. Kemal'in *İntibah*'ı, Midhat Efendi'nin *Felâtun Bey*'i, Hâmid'in *Garam*'ı hep nesil hikâyesidir. Bu örf çarpışması devrinde, ve bilhassa Abdülhamid istibdadının daima uyanık şüphesi mevcutken bunu daha geniş bir çerçeve ile yapamazdı. Öbür yandan bütün hissî yaratılmışlar gibi bir nevi istihzası vardı.[360] Bu muhayyilesiz şair için bu istihzaya ve bir nevi realizme sığınmak tabiî bir şeydi.

Hikâye, devrin alafranga taklidi için uydurulmuş anekdotlara çok benzer. Bu anekdot çeşnisi meselâ Vâsıf'ın "Bir siyeh çerde" şarkısı etrafında yapılan gelişmeler cinsinden fasıllarda göründüğü gibi heyeti umumiyesinde de görünür. Fakat bu devrin havasında dolaşan şeyler üzerinde kurulmuş çatısına rağmen kitabın birtakım inkâr edilemeyecek meziyetleri vardır.

Pek az Türk romanı *Araba Sevdası* kadar adına bağlıdır. Kitap, bir modanın ve muayyen iktisadî şartlar etrafında hemen bir lâhzada teşekkül etmiş köksüz bir kalabalığın romanıdır. Unutmayalım ki o senelerde moda olan Çamlıca, Nâmık Kemal'de *İntibah*'la, Hâmid'de *Garam*'la mevcuttur. Bu demektir ki ikisi de bu yeni şehirli modasından kuvvetle müteessir olmuşlar ve onu vermek istemişlerdi. Recâizâde'nin eserinin bu ikisinden farkı, onlardan çok sonra, hız dağıldığı zaman yazılmış olmasıdır. Aradaki geçen zaman içinde memlekette, sade roman nevi, yukarıdan beri anlattığımız safhaları geçirmemiş, aynı zamanda roman etrafındaki münakaşalar da realizme doğru mihver değiştirmişti. Kaldı ki, hoca, muntazam hayatlı büyük devlet memuru Recâizâde'nin garp bilgisi de artmıştı. *Intimiste* yaratılışı ile sanatının bütün unsurlarını muhayyilesinden ziyade günlük hayatında arayan şair, hakikatte Kemâl-Hâmid mektebinden gelen lügatin ve modaların arasından olsa dahi bir nevi yarı realist şiiri yapıyordu. Bizce –eğer verdiği yazılış tarihi doğruysa– bu romanda izahı biraz güç olan tek mesele kitabın roman bünyesine uygun ilk Türk eseri olmasıdır. Santiman-

* 1870 olmalı.

359 "Şu hikâyeyi teşkil eden vak'ayı ve ahvâlin zamân-ı cereyânı olan bundan 25-30 sene mukaddemleri..." (*Araba Sevdası*, 1. baskı, s. 107). Ekrem Bey'in kitabının yazılış tarihini mukaddimenin yazılış tarihi, yani 1305 [1887-1888] addedersek kitabın bu iki rakamdan birincisiyle 1280 [1863-1864], ikincisiyle 1275 [1859] senelerinin İstanbul'unu ele almış olması icabeder. Mamafih bu rakamları fazla ciddîye almamalıdır. Kitap, *Nağme-i Seher*'in neşrinden sonra ve şairin Hâmid'le büyük dostlukları sırasında geçmiş bir vak'anın değiştirilmiş bir hikâyesi olabilir. Bizi bu tahmine götüren şey Hâmid'in *Garam*'ında da birbirine benzeyen iki kardeşin bulunmasıdır. *Garam*'da bu kardeşlerden biri, iyisi, ölür. Ekrem Bey'in romanında ise safdil kahraman aynı kadını uzun müddet iki insan zanneder.

360 Bir türlü idare edemediği bu istihza şiirine de geçer.

tale ve sathiye karşı çevrilmiş bu istihzada şiirlerinin Hâmid'le arasına koyduğu aşılmaz mesafenin tesirini de unutmamalıdır. Nâmık Kemal'in tenkit mektuplarıyla Ekrem Bey'in nasıl hırpalandığını biliyoruz. Ve yine o senelerde onun hemen hemen şiirle alâkayı kesmiş gibi göründüğünü unutmayalım.[361] *Pejmürde* ile tekrar şiire başladığı zaman da Ekrem Bey'i sadece günlük hâtıralarda ve dinî sığınmada görürüz. Bütün bunlar bize Türk realizminin ilk kımıldanışlarından biri olan bu eserin hangi psikolojik şartlar altında doğduğunu gösterir.[362] Romanın büyük hususiyeti, bir modanın, kahramanının şahsiyeti ile birleştirilmesinde, yahut onu vücuda getirmesindedir. Hattâ bu köksüz gölgeler kitabında asıl kahraman, Bihruz Bey'in parasını tam olarak ödemediği ve sonunda elinden aldıkları arabasıdır. O, kitabın sembolü ve fatalitesidir. Abdülmecid devri nasıl Cevdet Paşa'nın anlattığı Boğaz yalıları ise, Abdülaziz'in son seneleri de araba sevgisi idi. Biz yukarlarda veliaht Murad Efendi'ye kadar bütün devri bu ihtirasın nasıl hırpaladığını gördük. Hakikatte Bihruz Bey yalnız arabasını bilir, tanır ve sever. Kendisini ve benzerlerini doğuran değerler buhranında farkında olmadan yapıştığı tek tahta parçası odur. Romanın bütün kahramanlarını, bütün devri gibi hep onun Çamlıca yollarında doludizgin dönen tekerleklerinin arasından görürüz.

Fakat Bihruz Bey o kadar az mevcut bir insandır ki bu arabanın elden çıkmasına dahi üzülmez. O, küçük mirasyedi borçlarının hesapları içine gark olmuş, tıpkı devri gibi, yeni bir mal satarak temin edeceği muvazenenin peşindedir.

Recâizâde'nin kitabında her şey moda yani geçicidir. Kitap sahifeler boyunca hakikaten yerleşmiş ve kökleriyle yaşayanı âdeta beyhude yere arar. Bihruz Bey'in etrafa bakışında bile bu geçicilik vardır.

Kitaptaki iki Çamlıca tasvirinin üzerinde de ayrı ayrı durmak icabeder. Bunlardan biri Bihruz Bey'in yeni aldığı arabanın hevesiyle ve aşk ümitleriyle gördüğü Çamlıca'dır. İkincisi ise beyhude beklenen sevgilinin yokluğu arasından ve bütün o insicamsız yerli hayat realitesiyle görünür. Bu iki bakış arasındaki fark bir nevi şiir ve hayat farkıdır. Ve şüphesiz ki bu iki tasvirden sonuncusu *İntibah*'tan sonra atılmış büyük adımlardan biridir.

361 Bu bakımdan *Araba Sevdası*'nın sanata karşı o kadar lâkayt mukaddimesi çok dikkate değer: "Malûmdur ki insan eğlencesiz yaşayamaz. Bendeniz gibi fıtratan inzivâyı sevenler için ise mütalâa veya tahrirden iyi eğlence olamaz. Şu kadar ki bu sûret-i iştigal mütemâdî ve husûsiyle ciddî olunca yorgunluğa tâb-âver olmak kabil değildir. Bu halde yorgunluğu az, eğlencesi çok meşguliyetler aranmak tabiîdir. İşte şu ihtiyacın sevkiyledir ki ara sıra böyle şeyler tahrîriyle imâte-i zamana mecbûr oluyorum."
"İyi bilirim ki içimizde bu türlü iştigalâtı satranç oynamaktan on kat abes, bahçe kazmaktan on kat faidesiz addedenler az değildir. İhtimal ki bu hüküm doğrudur. Ne faide ki ben satrancı merak edemem... Bahçe kazmağa ise mevsimin müdaadesi yok!.." (*Araba Sevdası*, İstanbul 1314, s. 1).

362 Yine *Araba Sevdası* mukaddimesinde muharririn kendisini büsbütün roman ve hikâyeye vermek istediğini anlıyoruz:
"Niyet-i ahkarânem bunları (Bunlardan kastı hikâyelerdir, *Araba Sevdası*'nı roman addetmiyordu.) birkaç parçaya iblâğ etmek ve ondan sonra biraz daha büyüklerini de yazmaktır."

Dikkat edilecek noktalardan biri de kitabın *Garam*'la olan münasebetidir. *Garam*'da iki ahlâkî tez hâlinde karşılaşan iki hemşire, burada bir tek insandır. *Garam*'daki ölüm burada sadece kahramanın muhayyilesini zapteden bir yalandır. Böylece Hâmid'in eserindeki mezar bir nevi karikatür olarak bu esere girer. Doğrusu istenirse *Araba Sevdası*'nda kuvvetli bir antipoetik vardır. O, *Garam*'dan *Makber*'e kadar, kendisininki de dahil bütün bir edebiyata verilmiş cevaba benzer. Kitapta, insanların âdeta bir gölge gibi ve sadece dışardan yaşamaları, yalnız sahip oldukları şeylerle var olmaları, kendilerini ispirto alevi gibi satıhta tüketmeleri bizi Recâizâde'nin istitratlarından daha fazla içtimaî tenkitle karşılaştırır.

Arabadan sonra hikâyede en mühim yeri yalan alır. Bihruz Bey'in ilk gençlik aşkı veya eğlenme hevesi arkadaşı Keşfî Bey'in bir yalanıyla harap olur. Recâizâde'nin ve hattâ o devir romanının en mühim tipinin bu Keşfî Bey olduğunu baştan söyleyelim. Keşfî Bey yalancı, tabir caizse hasbî yalancıdır.[363] Evvelâ Bihruz Bey'in Çamlıca'da bir kere görüp âşık olduğu sevgilisi Periveş Hanım'ı tanıdığına ve onunla münasebeti olduğuna, sonra genç kızın tifodan öldüğüne ve nihayet onunla karşılaştığını söyleyince, kendisi olmayıp kız kardeşi olduğuna inandırır. Bihruz Bey'in en son sahifedeki ikrahı ve acılığı daha ziyade bu yalanı keşfettiği içindir. Hâmid'in:

Hep iğbirârdır, yüzü gülmez hakikatın

diye anlattığı hakikatle karşılaşır karşılaşmaz Bihruz Bey'in bütün şiir dünyası yıkılır. Fakat, Bihruz Bey'i sade Keşfî Bey aldatmaz. Siyah kiralık lando ile Çamlıca'ya geldiği için sevdiği genç kız, Fransızca hocası Mösyö Piyer, iskelede bekleyen sandalcılara varıncaya kadar hemen herkes aldatır. Hattâ sevgilisinin tifodan değil veremden ve kendi aşkından öldüğünü telkin ederek muhayyilesi bile aldatır. Eğer muharririn kudretinin çok üstünde olan devrin ve alafrangalığın tenkidi uğruna harcanmasaydı o devirde bundan güzel bir ilk gençlik kitabı olamazdı. Zaten kitap, yer yer devir tenkidiyle bu çağ psikolojisi arasında sallanır.

Bununla beraber bu cinsten bir tefsire kitap ilk bakışta imkân vermez. O doğrudan doğruya anti-poetiktir denebilir. Ekrem Bey, Beşir Fuad'la beraber romantik şiirin aleyhindedir.

Romantik şiire karşı alınmış bu vaziyeti bize, *Atala* mütercimi, Bihruz Bey'in felâketine sebep olan kitapların adlarıyla da verir: O, yarım yapalak ve hocasının yardımıyla da olsa Rousseau'nun *Nouvelle-Héloïse*'ini, *Manon*

363 "Keşfi Bey yalanı kimseye mazarrat vermek fikriyle söylemez. Fakat söylediği yalanların neticesi bir kimse için muzır olup olmayacağını da düşünmez. Onun merakı, zevki yalan söylemekten ibarettir. Onun içindir ki kalem refikleri ile sâir ehibbâsı *'Kırk Yalan* veya *menteur* [yalancı] veyahut *farceur* [soytarı] Keşfî Bey' diye yâd ederler. Buna da Keşfî Bey gücenip darılmaz. Bazıları ise: 'Mâdemki yalan uydurmakta bu kadar mahâreti var, bunu hüsn-i isti'mâl etmiş olmak için romancı veya hiç olmazsa şâir ol!' diye takdir ve tergibde bulunurlar. Bundan da Keşfî Bey memnun olur." (*a. e.*, s. 107).

Lescaut'yu, *Paul et Virginie*'yi, *Ihlamurlar Altında*'yı ve *Graziella*'yı –bu sonuncusunu gözümüzün önünde– okumuştur.

Lamartine'in, Ekrem Bey'in ilhamını o kadar gıdıklayan "Premier Regret"si kahramanın doğru dürüst Türkçe bilmediğini göstermek için olsa bile yine kitapta tehzil edilir.

Vâkıa Bihruz Bey bu büyük eserlerde kalmaz. Aşk mektubunu yazmaya başlar başlamaz *Le Secrétair des Amants* gibi alelâde eserlere hattâ pornografik kitaplara bile düşer.

Bununla beraber kitabın bütün bir romantik edebiyatı, dolayısıyla olsa bile itham ettiği aşikârdır.

Bihruz Bey'in şahsiyeti Ali Bey'le Felâtun Bey arasında dolaşır. Fakat Ekrem Bey, ne Nâmık Kemal gibi sünnî bir ahlâkta dramı arar, ne de Paul de Kock'tan gelen bir bürleskte* sosyal tip tezadını kurmaya çalışır.

Bütün roman bir şakaya benzer. Hattâ ölüm bile bir şakadır ve yalandır. Yalnız ağır basan bir tek realite vardır: Para işleri. İşte burada *Araba Sevdası* içtimaî kronik olur. Çünkü bahsettiği devirde de o kadar korkunç tehditli meseleler arasında yalnız para meselesi ağır basıyordu. Aşk bir şakadır, yahut yanlışlıklar komedisidir. Fakat gizli zembereklere gelince iş değişir. Terbiye ve değerler yokluğunda Recâizâde en sarih dille konuşur.

Dikkat edilecek bir nokta da Bihruz Bey'in henüz ve daima bir talebe olmasıdır. O, âdâb-ı muâşeret ve Fransızca mükâleme talebesidir. Tanzimat, politikanın dışında, bir nevi mektep değil miydi?

Arabadan, Çamlıca'dan sonra kitabın bir kahramanı daha vardır. O da Bihruz Bey'e aşkı öğreten *"La Belle Hélène"* operetidir. Bu operet, kitabın hem mânâsını, hem de bahsettiği âlemin seviyesini verir. Operet veya vodvil, o bir şakadır.

Ekrem Bey, kitabın, o güzel, hakikaten ustaca tertip edilmiş Bihruz Bey'in rüyası gibi bazı parçalarında bu operet çeşnisini fantastiğe kadar götürür. Fakat tecrübesizliği çok sıhhatli hattâ realist müşahedeli parçalarına rağmen –her iki Çamlıca tasviri edebiyatımızın tanıdığı ilk realist tasvirlerdir– romanı güzel ve muvaffak sahifeleri olan şöyle böyle bir eser olmaktan kurtaramaz.

Araba Sevdası vaktinde, yazıldığı zaman, çok bol olan Fransızca kelime ve konuşmalar Fransız harfleriyle dizilip altlarına Türkçeleri konarak büyük kütlenin okuyacağı şekilde neşredilmiş olsaydı edebiyatımızda büyük tesir yapabilirdi. Bununla beraber mesajın büsbütün cevapsız kaldığını zannetmeyelim.

Mürebbiye, *Araba Sevdası*'ndan iki sene sonra çıkar, fakat, asıl *Şıpsevdi*'dedir ki biz bu romanın tesirini buluruz. Filhakika Hüseyin Rahmi zihniyet ve terbiye tezadında Ahmed Midhat Efendi'ye ne kadar borçlu ise köksüz, alafranga kahraman tipinde Bihruz Bey'e de o kadar borçludur.

* Burlesque (Fr.): Gülünç.

Şemsâ

Araba Sevdası'ndaki içtimaî realizm arzusunun ne kadar geçici bir şey olduğunu bu son hikâye bize verir. Filhakika dil itibarıyla çok yeni olan *Şemsâ*'nın realizmi yine acıklı şairânenin etrafındadır.

Eve alınan, sofrada bir kuş gibi beslenen, muharrire birçok "tefekkürât-ı amîka"[364] vesilesi veren bu dört yaşındaki köylü kızının hikâyesiyle biz daha ziyade Sâmi Paşazâde Sezai'nin *Küçük Şeyler*'inin dünyasına gireriz. Eser de kendisine ithaf edilmiştir. *Şemsâ* da küçük bir şeydi. Hikâyenin bazı geliştirmelerinin çok muvaffakiyetli[365] ve Servet-i Fünun şiir ve nesrindeki merhamete yol açan eserlerden biri olduğunu söyleyelim. Bittabi bu küçük hayattan Recâizâde'nin sanatı hakikaten büyük bir eser çıkaramazdı.

Mersiye bir sığlık gibi bu yaşanmış ıstırabı çarçabuk benimseyecekti.

Şemsâ'nın asıl adının Seher olduğunu ve efendisi tarafından bu ismin kendisine verildiğini de söylersek dil karşısındaki vaziyetini bir tarafından aydınlatmış oluruz.

Bizce Recâizâde'nin hikâyeciliğinin *Araba Sevdası*'yla bittiğini kabul etmek ve *Şemsâ*'yı sadece tekniğiyle ayrıldığı şiirlerinin arasında saymak en doğrusudur.

Piyesleri

Tiyatrolarında Ekrem Bey, *Araba Sevdası*'yla hikâyede çıktığı noktaya varamaz. Ekrem Bey'in ilk tiyatro eseri *Afife Anjelik* adlı dramıdır. Ali Haydar Bey'in ilk manzum piyes tecrübelerinden biraz sonra gelen bu eserin üzerinde durmayacağız.

Vuslat Nâmık Kemal'in *Zavallı Çocuk*'unun tesiri altındadır. Bununla beraber kendisinden çok sonra gelen *Muhsin Bey* hikâyesinin bir nevi ilk tasarısı denilebilir. Nitekim kahramanın adı da Muhsin'dir.

Meşrutiyet'ten sonra neşredilen *Çok Bilen Çok Yanılır* komedisi *1001 Gün*'den alınmış bir hikâyenin geliştirilmesidir.[366] Bu hafif mevzulu piyeste Ekrem Bey, Molière-Vefik Paşa mektebine çok yakın diliyle bir merhaleye varmış gibidir.

Piyesin mukaddimesi ise Nâmık Kemal'in tiyatro anlayışının aşağı yukarı bir tekrarıdır. Bu üç piyesten maada Ekrem Bey'in oldukça şaşırtıcı olan bir dördüncü piyes tecrübesi vardır. Kendi tercüme ettiği *Atala*'yı tiyatro şekline sokmuştur. Fikir itibarıyla çok şayan-ı dikkat –âdeta modern bir tecrübe– olan, fakat Nâmık Kemal'in bir mektubundan[367] başka bir yer-

364 *Şemsâ*, s. 13.
365 *a. e.*, s. 13.
366 M.N. Özön, *Çok Bilen Çok Yanılır* sonundaki karşılaştırma.
367 M.C. Kuntay, *Namık Kemal*, II, s. 328'de klişesi neşredilen mektup.

de üzerinde durulmayan bu tecrübenin edebiyatımızda bu yolda yapılmış ilk çalışma olduğunu ve çok ciddî bir etüde muhtaç bulunduğu söyleyelim. Filhakika bu piyesin gerek aslı olan hikâye ile gerek operasının *livret*'siyle* iyi bir karşılaştırılması, hattâ kendisinden evvel *Atala*'dan yapılmış adaptasyonlar bulunup bulunmadığının aranması lâzımdır.

IV
Recâizâde ve edebiyat

Tâlim-i Edebiyat

Bu ders kitabı daha ziyade bir hareket olarak mühimdir. Filhakika Arabın "bedî ve "beyân"ı ve "belâgat"iyle ilk hesaplaşmamız onunla başlar. O zamana kadar söz sanatlarından bahsedenler, ister umumî çerçeveler içinde (yani, mevzuat-ı ulûm cinsinden ilim tasnifi eserlerinde olduğu gibi), ister tek başına meseleyi ele alsınlar daima Arap edebiyatına bağlı idiler. Ve Aristo'dan, Araplara intikal etmiş estetik kaideleri içinde onun gelişmesinin verdiği verilere dayanarak konuşurlardı.

Cevdet Paşa'nın İbni Haldun tercümesi** bu bahisleri toparlayıcı eser sıfatıyla tazelemiş ve onun *Belâgat-ı Osmâniye*'sinin yazılmasına yol açmıştı.

Tâlim-i Edebiyat bu çerçeveyi bir hamlede kırar. Bu kitabın ehemmiyetini anlamak için fasıl başlarını saymak yetişir: "Kuvâ-yı Zihniyenin Edebiyatta Fi'li (yeri), Efkâr ve Hissiyât, Hayâl ve Hâfıza, Hüsn-i Tabiat (zevk)".

Bu fasıllardan bazıları, ezcümle "Hayâl" ve bilhassa "Hâfıza" ile "Zevk" bahsi eskilerde de vardı. Fakat şairler için kullanılan bazı müphem vasıflar dışında edebiyat bir psikolojik vâkıa alarak kabul edilmezdi. Daha ziyade muayyen, âdeta pratik söyleyiş kaidelerinin içinde mütalâa edilirdi. Deha ve istidat tasnifi ise hiç yoktu. Bunlar garp estetiğinden ve felsefesinden mektep kitaplarına intikal etmiş şeylerdi. Ekrem Bey'in "sade", "müzeyyen", "âlî" (sublime) diye üslûbu üçe ayırması ve bilhassa üslûp üzerinde sanatta şahsiyetin en yüksek noktası gibi durması da bize göre çok yeni bir şeydi. Bu "sade" ve "müzeyyen" meselesinden eski belâgatte ancak secisiz ve secili nesir dolayısıyla bahsedilirdi. Tabiatıyla bu çok ayrı bir şeydi.

Asıl mühim tarafı "Kable'ş-şürû" adlı mukaddimesinde ilk defa "Arapça demek olmadığını teslime çaresizlik derkâr olan Osmanlıca'nın" kendine mahsus bir edebiyatı ve onun kaideleri olması icabettiğini söyleyen Ekrem Bey'in, misallerinin çoğunu edebiyatımızdan ve bilhassa yeni edebiyattan almış olmasıydı. Böylece Cevdet Paşa'nın kitaba yazdığı takrizde istiklâlini kabule mecbur olduğu Türk edebiyatının kaideleri kendi içinde mütalâa edilmiş gibi oluyordu. Ekrem Bey'in sık sık verdiği bu misaller arasında ye-

* Operanın sözleri; metin.
** İbni Haldun'un *Mukaddime*'si.

ni şiir ve edebiyatla beraber bilhassa eski nesirden seçilmiş parçaların da bulunması ve nesrimizin böylece hususî bir dikkate arzedilmesi edebiyatımızda ilk defa görülen bir hadiseydi. Filhakika o vakte kadar nesrimiz münşeat kitaplarından dışarıya çıkmış değildi. Ve şiirle beraber hiç mütalâa edilmemişti. Diğer taraftan tanınmış birçok şairler ve şiirler üzerinde yeni hükümler vermek cesareti gösteriliyordu. Bütün bunlar zihinleri altüst eden ve yeniye imkânlar açan şeylerdi. Ayrıca söz sanatları kısmında da tasnif yeniydi. Ekrem Bey'in ve o devrin estetiğinde o kadar mühim yer tutan şiirin his, hayal ve fikir unsurlarına ircâı da bu kitapla başlıyordu.

Ekrem Bey bir nevi edebiyat tarihi şeklinde tasavvur ettiği kitabının ikinci kısmını yazamadı. Fakat bu eksik kitap, fikirleri mektep sıralarından itibaren karıştırmaya kâfi geldi.

Zemzeme Mukaddimesi

Tenkit eserleri için aynı şeyleri söyleyemeyeceğiz. *III. Zemzeme Mukaddimesi* bugün daha ziyade safdilliğiyle nazarı dikkati çekebilecek bir eserdir. Ve daha ziyade kendi devrinin şairânesini bize anlatır.

O, şiiri daha çok bütün hayatta mevcut bir güzellik hâli gibi tasavvur ediyor ve bunun sözle ve nazım kaideleriyle ifadelerini ayırıyordu (bk. *III. Zemzeme*'deki "Bu da Bir Şi'r-i Muhzin-i Diğer" şiiri).

Öbür yandan sanatlar arasında mevcut yakınlıkların üzerinde, Nâmık Kemal'den sonra ilk defa olarak duruyordu. "Ancak resimde renk uydurmak ne kadar güç ve hususiyle o renkleri imtizâç ettirmek ne kadar muhtâc-ı mahâret ise edebiyatta sanâyi-i mâneviyeyi hüsn-i icrâ etmek de o kadar müşkildir" gibi cümlelerin devri için ne kadar yeni olduğu düşünülsün. Onun talebesi olan Fikret sadece bu dersle yetinmemiş, ayrıca da şiirde resim tesirini aramıştır.

Takdîr-i Elhân, Nâmık Kemal'in edebiyat hakkındaki fikirlerinden az çok ayrılır: "Edebiyatta mantık iltizâm olunmaz: Çünkü maksad-ı edebiyat, fikir, his ve hayalce olan mehâsin ve bedâyii zuhûra çıkarmaktır..." ve "Edebiyatın gayesi terbiye-i efkâr, tasfiye-i vicdan, tehzîb-i ahlâk, tenvîr-i ezhân olduğu münker değildir. Lâkin bir şâir şiirini ahlâk dersi vermek için söylemez."

Recâizâde'nin, Menemenlizâde'nin şiir kitabı olan *Elhân* hakkında yaptığı tenkitleri ile bu az çok doğru mütâlaaların hiçbir alâkası yoktur. Üstelik Recâizâde sade tenkitte kalmaz tashih bile eder. Hiç olmazsa Tahir Bey'in:

Oturup seyr ile tabiatı ben

mısraının yerine, hiç de ondan az kötü olmayan:

Seyre mevkûf iken tabiatı ben

mısraını teklif edebilir. Fakat bütün bunlar yaşadığı devrin zevk buhranında pek farkedilmez. O etrafı için "Üstad Ekrem"di ve böyle tanınmasında da bu tenkitlerin büyük hissesi oldu.

Bilindiği gibi *Takdîr-i Elhân* biraz da Muallim Nâci'ye hücumdu. Baş tarafında Ekrem Bey, Nâci'nin oldukça güzel ve şüphesiz dil ve klasik zevk bakımından hiçbir kusuru olmayan "gark-ı nûr" redifli gazelini tehzil ediyordu. Nâci bunu görmemezlikten gelemezdi. Nitekim *Demdeme* adlı –*Zemzeme*'ye karşılık– bir hücum eseriyle Ekrem Bey'e şiddetli bir cevap verdi. Ekrem Bey'in üstü kapalı telmihlerinden açıkça ağır bir lisan ile yazılan ve her satırında şahsiyet yapan bu kitabın, şairin ilerideki çalışmaları üzerine menfî bir tesir yaptığı daima düşünülebilir. Bu tarihten itibaren Nâci de yeniye karşı hemen hemen açıkça cephe alır.

Ekrem Bey'in devrine en çok tesir eden tarafı şiirleriyle beraber bu öğretici kitabı ve tenkit makaleleridir. Hattâ bu tesir, şiirlerine nazaran biraz daha fazladır. Vâkıa onun şiiri 1875-1887 seneleri arasında Hâmid'le beraber en çok tadılan şiirdi ve edebiyatımıza iyi kötü birçok şeyler aşılamıştı. Fakat bu şiiri bile etrafa kabul ettiren *Tâlim-i Edebiyat*'taki fikirler, *III. Zemzeme*'nin mukaddimesi ve *Takdîr-i Elhân* gibi eserler olmuştur.

Hulâsa edecek olursak Ekrem Bey, yaratıcılarından biri ve başlıca kurbanı olduğu bir zevk buhranının arasında tercüme, telif, tenkit eserleriyle belki en sağlam ve besleyici kaynaklarından olmasa bile yeniyi aramış ve birçok modaları edebiyatımıza getirmiştir.

Yukarıda bahsettiğimiz ferdî zaaflar dil zevkinin yokluğu ve nihayet bütün Tanzimat edebiyatında olduğu gibi kendisinden evvel gelen hiçbir fikrî ve felsefî hazırlığa dayanmaması bu eserin belli başlı birçok noktalarından malûl kalmasına sebep olmuştur. Filhakika Tanzimat'ın göze çarpan vasıflarından biri de biraz el yordamıyla vücuda gelmesidir. Yumuşak, hissî ve alıngan mizacından hiçbir yardım görmeyen Recâizâde'nin sanatında bu, çağdaşlarına nazaran daha fazla hissedilir.

NÂMIK KEMAL'DEN SONRA
Abdülhak Hâmid

I
Hayatı

Abdülhak Hâmid 1852 yılında İstanbul'da Bebek'te Orta Yalı denen babasına ait yalıda doğar. Aslı, bir ara Mısır'a gidip orada yerleştikten sonra İstanbul'a dönmüş eski bir ulema ailesinin çocuğudur. Mısır'da ailesinin adı, ilk hicret eden dedesi Abdullah Efendi'nin yerleştiği Sunbat kasabasından gelir. Bu bilgiyi bize veren hâtırâtı ailenin XVIII. yüzyılın ikinci yarısında dedesinin büyükbabası Emin Şükûhi Efendi'nin İstanbul'a geldiğini yazar. Hâmid'in babası meşhur tarih sahibi Hayrullah Efendi, onun da babası yukarlarda adı geçen Mahmud II devri âlimlerinden Hekimbaşı Abdülhak Molla'dır. Babasının büyükbabası Hayrullah Efendi de hekimbaşı idi. İlk Buffon mütercimimiz yine Hekimbaşı Behçet Efendi Abdülhak Molla'nın büyük kardeşiydi. Abdülhak Molla Mecid zamanının reisüluleması idi.

Böylece nasıl Nâmık Kemal'le tâ Lâle Devri'nden Selim III ve Mustafa IV zamanlarına kadar ikbalin her türlü meyvesini tatmış ve siyasî tecrübenin her dersini almış bir ailenin son halkasıyla karşılaşırsak, Hâmid'le de Mahmud II rönesansının ve Tanzimat'ın ilk senelerinin ilim aristokrasisi içine gireriz. Ayrıca Ahmed Vefik Paşa babasının dayısı olduğu gibi, hayatına ismi çok bağlı olan Pîrizâde Sahib Molla Bey de eniştesi idi.

Yarı mutavassıf, âlim, müspet bilgilere açılmış, fakat zevk ve meşrep itibarıyla onların verimlerine karşı oldukça şüpheci, ikbal tecrübesini Mahmud II devrinin karışıklıkları içinde yapmış, saraya mensup bu aile muhitinin tesiri Hâmid'in hayatında ve eserinde görülür. Bu muhitin ne olduğunu daha iyi anlamak için Abdülhak Molla'nın *Tarih-i Livâ* adlı eserini, küçük amcasının *Letâif-i Rivâyât-ı Enderûn*'unu,[368] babasının *Avrupa Seyahatnâmesi*[369] ve nihayet Hâmid'in *Hâtırât*'ını ve *Mektuplar*'ını okumak lâzımdır.

Hâmid beş yaşında iken mahalle mektebine, sonra Hisar Rüşdiyesi'ne devam etmiştir. Yine aynı sene içinde kendisine ulema çocuğu sıfatıyla 800 kuruş maaşla İstanbul ruûsu verilmişti. Hususî hocalardan ders alıyordu.

368 Matbaa-i Âmire, İstanbul 1276.
369 Tek nüshası Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi'ndedir.

Bunların arasında ölümüne meşhur mersiyeyi yazdığı fikir tarihimizde o kadar mühim yeri olan Hoca Tahsin Efendi ile Bahaeddin Efendi'yi sayalım.[370] Şiir zevkini Tahsin Efendi'nin aşıladığını söyler. Fakat mersiyenin tuttuğu ışıkla Hâmid'in üzerinde bu Yeni Osmanlılar dostunun tesirinin bütün fikrî hayatına şamil olacak derecede derin olduğu ve ona şiirinin bazı büyük problemlerini aşıladığı tahmin edilebilir.

1863 yılının sonuna doğru ağabeyi Nasuhi Bey'le Paris'te bulunan babasının yanına gider. Orada küçük bir kolejde okur. Dönüşte de bir müddet Tercüme Odası'na devam etmiştir. Babasının Tahran sefirliğine tayini üzerine (1865 yazı) Tahran'a gider. Burada sefaret münşîsi Mirza Şevket'ten Hâfız'ın ve Sa'dî'nin dilini öğrenir. Hocası Bahaeddin Efendi de beraberindedir. Hâmid bu seyahatin ikinci senesinde sefaret maiyet ikinci kâtipliğine tayin edilir. Babasının 1867'de ölümü üzerine İstanbul'a döner. Az sonra[371] bir müddet için Maliye Muhimme Kalemi'nde bulunur, sonra Şûrâ-yı Devlet ve Sadaret kalemlerine girer. Hâmid, Maliye Kalemi'nde Ebüzziya ile beraberdi. Orada ikisine de Hacı Edhem Paşazâde Kadri Bey hocalık etmişti. Ebüzziya'ya göre Hâmid, Kadri Bey'den Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ını okumuştu. Yine bu senelerde Çamlıca'da komşuları olan Sâmi Paşa'nın kendi çocukları ile beraber ona da *Hâfız Divanı*'nı okuttuğunu biliyoruz. 1871'de akrabası olan Pîrizâde ailesinden Fatma Hanım'la, Nasuhi Bey'in memuriyette bulunduğu Edirne'de evlendi.

Bu seneler Hâmid'in edebiyata başladığı senelerdir. İlk tecrübeleri elimizde olmamakla beraber Paris seyahatine kadar (1876-1292), başta *Mâcerâ-yı Aşk* olmak üzere, *Sabr ü Sebat*, *İçli Kız* ve *Duhter-i Hindû* piyeslerini neşreder, *Sardanapal* ile *Nazife*'yi hazırlar. Ayrıca şiirle de meşguldür. *Garam*, *Kahbe* ve *Sahra*'nın büyük kısımları bu devrindir. Edirne'ye gitmeden evvel Ahmed Vefik Paşa'nın Bozdoğan Kemeri'ndeki konağında oturduğu zamanlar Recâizâde ile tanıştığı gibi, sanatı üzerine tesir ettiğini söylediği Mizancı Murad Bey'i, sonradan ölümü için bir mersiye yazdığı *Mir'at* sahibi Refik Bey'i, Sâmi Paşazâde Sezâi'yi ve Kemal'i tanımış bulunuyordu.[372]

370 Hoca Tahsin'in hayatı için bk. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, s. 1871 vd.; *Esâs-ı İlm-i Hey'et* başındaki Şemseddin Sâmi'nin mukaddimesi.

371 bk. Mahmud Kemal İnal, *a. e.*, s. 545.

372 Ebüzziya Tevfik Bey Kemal'le Hâmid'in kendi matbaasında, *Mâcerâ-yı Aşk*'ın tab'ı için konuşmaya geldiği zaman tanıştıklarını söyler. Halbuki Nâmık Kemal, Magosa'dan Recâizâde'ye yazdığı bir mektupta Hâmid'den "Avrupa'ya gitmeden evvel bir kere Tercüme Odası'nda görmüştüm. Avdetimden sonra da bir kere sokakta gördüm. Müşâhedâtımdan anladığıma göre şimdi on dokuz veya yirmi ve nihayet yirmi bir yaşlarında olacak. Bu halde oyunları kendi yazdı ise, yani sen tashih etmedin ise (İstanbul'da senden başka o şivede yazı yazacak adam yoktur), demek ki çocuk hiç olmazsa bizim kadar bir edip olacak. Oyunlarını hey'et-i umumiyesiyle kabul ettim zannetmesin ya!.. Eserlerin gerek tertip ve gerek tasvirce pek çok muâheze götürür yeri var. Fakat teşrih ve tahayyül ve ara sıra teşrih-i vicdan cihetleri bizim mesleği pek ziyade andırıyor. Binâenaleyh işbu suallerime cevap isterim: 1) Hâmid Bey benim bildiğim çocuk mudur? 2) Sinni tahmin ettiğim derece midir? 3) Eserleri tashihden berî midir? 4) Kitaplarında onun neşriyatına müteallik ilânlar görüyorum; daire-i ülfet ve muhabbetinden midir? Yukarıki dört sualim muvafakata mazhar olur ise, yani senin şahadetinle edebiyatta bir ikinci Ekrem daha tebeyyün ederse muâhezât ve mülâhazat ile terakkîsine elimden gelen hizmetin ifâsını farâizden bilirim. Dördüncü sualim ise, üç sualime cevap almak takdiriyle, muhabereye

1875'te Paris sefareti ikinci kâtipliğine tayin edildi. O zaman Paris sefiri Sadık Paşa idi. Hâmid Rumeli'ndeki isyan hareketlerinin en vahim devrinde Sultan Murad'ın hal'inden bir iki gün sonra İstanbul'dan ayrıldı. Bu ikinci Paris seyahatinin ve orada geçen sıkıntılı zamanların en sahih hikâyesini *Mektuplar*'da aramalıdır.[373]

Abdülaziz'in intiharını, Çerkes Hasan vak'asını, Murad V'in delirmesini, Abdülhamid'in tahta çıkmasını, Midhat Paşa'nın sadrazamlığını, Kanun-ı Esasî'nin ilânını, Abdülhamid'in hürriyet taraftarlarına karşı açtığı sinsi ve zalim mücadeleyi, Midhat Paşa'mn nefyini, 1877 Harbi'nin fecî safhalarını hep sahnenin dışından takip etmeye mecbur kaldı.

Bu devirde Nâmık Kemal'le daha doğru dürüst görüşmemişti. Zaten usta ve tilmizin münasebetleri kısa Midilli görüşmesi hariç daima mektupla olacaktır.

Paris'te iken neşrettiği *Nesteren* piyesiyle, *Belde* ve *Sahra*'nın bazı parçaları bu seyahatin mahsulüdür. *Nesteren*'in Paris'te yayınlanması Sultan Abdülhamid'i kuşkulandırdığı için 1878'de sefirden izin alarak İstanbul'a geldiği zaman vazifesi lâğvedildi. Bu tarihten itibaren Abdülhamid idaresi Abdülhak Molla'nm torununa daima şüphe eden bir gözle bakacaktır. Bununla beraber aile dostları ve bilhassa Abdülhamid'in o kadar emniyet ettiği Kızlar Ağası Hacı Behram'ın sayesinde fazla sıkıntı çekmemiştir. Bu sonuncusu bir zamanlar evlerinde köle idi. Yine bu Paris senelerinde Hâmid, *Liberte* adlı piyesini yazmışsa da neşredememiştir.

İstanbul'a dönüşüyle Bombay başşehbenderliği arasındaki devir şairin hayatının en buhranlı devridir. Birçok teşebbüslerine rağmen Paris'teki vazifesini iade ettiremez. İlk önce Belgrad şehbenderliğine tayin edilir. Kabul etmemesi üzerine Sadullah Paşa'nın sefir olarak bulunduğu Berlin'e verilir. Karadeniz'den tâ Odesa'ya kadar uzanan bir seyahatten sonra Hâmid buradan da vazgeçer. Bu esnada İzmir'de vali bulunan Midhat Paşa'yı ziyareti ve ondan vazife isteyişi vardır. Rize'de mutasarrıf olan ağabeysi Nasuhi Bey'in yanında uzun müddet ikamet eder. Hâmid, Sultan Aziz'in katli muhakemesinin nerde ise başlamak üzere olduğu, İstanbul matbuatında Midhat Paşa'ya dair iftiraların çıkmaya başladığı zamanda ondan bir kaymakamlık istemiş, fakat paşa kendisinde bir nahiye müdürü bile tayin etmek salahiyeti olmadığını söyleyerek ona İstanbul'a uğramadan Berlin'e gitmesini tavsiye etmişti. Hâmid'in bu yıllarda ne yapacağını bilmeyen bir hâli vardır. Odesa'da iken Berlin'e gitmemek için, Hâmid Bey çıldırdı, diye telgraf bile çektirmiştir. Bu kararsızlık Poti'ye tayiniyle biraz durulur. Fakat Poti oturulacak gibi değildir. Onun için yerine, emekdar uşağı Ahmed Ağa'yı bırakarak tekrar Rize'ye döner. Kısa bir zaman sonra da Golos şeh-

senin vesâtet edip etmeyeceğini ve edecek olur isen ona dair yazacağım şeylerde hanginizi muhatap etmekliğim lâzım geleceğini öğrenmek içindir. İnsan ne kadar âciz olur ise olsun, kendine benzer bir mahlûk görünce, mâder-i vatanın âguş-ı terbiyesinde bir birader görmüş kadar memnun oluyor" (*Mektuplar*, C. I, İstanbul 1334, s. 196-197).

373 bk. *Mektuplar*, C. II, İstanbul 1334; sonda Zîver Paşazâde şair Bahaeddin Bey'e yazdığı mektuplar.

benderliğine tayin edilir. O Rize'de iken Midhat Paşa muhakeme edilmek üzere İstanbul'a getirilmişti. Hâmid bu vak'ayı "Kurbanlık bir koyun gibi" tabiri ile anlatır. Kendisi de bir müddet evvel Nâmık Kemal'le muhabere etmesi yüzünden Hasan Paşa Karakolu'nda sorguya çekilmişti.

Bu dönüş ve kararsızlık seneleri Hâmid'in velût devrelerinden biridir. *Eşber*'i, *Târık*'ı, *Tezer*'i bu iki yıl içinde hazırladığı gibi *Târık*'ın zeyli olan *İbni Mûsa*'ya başlamış ve *Sahra*'yı neşretmişti. Rize'den ve Golos'tan yazdığı mektuplar *Sahra* şairinde hakikî tabiat duygusunun uyandığını gösterir. Fakat ileride göreceğimiz gibi bu devrin asıl mühim eserleri *Hazîne-i Evrak*'ta çıkan küçük manzumelerdir.

1883 senesi içinde vazifesi kendi isteğiyle Bombay'a nakledildi. *Duhter-i Hindû*'da anlattığı peyzajda yaşamak fikri Hâmid'in hoşuna gitmişti. Bununla beraber Hâmid bu vazifeyi istemesine başka sebepler de gösterir. Ona Hindistan'ın Fatma Hanım'ın sıhhatine iyi geleceğini söylemişlerdir. Ayrıca geçerken olsun Nâmık Kemal'i görebilecekti. Nitekim Midilli önünde vapur durunca Nâmık Kemal geldi. Bir saat kadar konuştular. Fakat bu, hiç de Hâmid'in istediği bir konuşma olmadı.

Nâmık Kemal, Hâmid'i belki de istibdat karşısında biraz gevşek gördüğü için ona "Miskinsin!" demişti. Hâmid hangi sebeplerle söylendiğini bilmediğimiz bu kelimenin cevabını Bombay'dan yazdığı, biraz fazlaca dekorlu bir mektupla verir.[374] Bu mektuba uzun zaman cevap alamaz. Bu seneler Nâmık Kemal'in omzuna yalnızlığın çöktüğü senelerdir. Bundan sonra Hâmid, Ekrem'e olsun, başkalarına olsun yazdığı mektuplarla "Hazret-i üstad" dediği Kemal'den cevap alamayışına üzülür, Midilli'nin vazifeli menfîsinin tâli'ine her vesile ile acır.[375] Nâmık Kemal'in devri için ne olduğunu, herkesin zaman zaman ona nasıl sarıldığını bu iki arkadaşın mektupları gösterir.

374 "Ben miskin değil, sâkinim, sükûtum ise dâimî değildir. Bir fırsat düşsün görürsünüz ki hiddet ve satvetim de vardır. Ne hâcet. Âsârımın istibdada taallûk eden cihetleri hiç de miskinlik eseri göstermez. Bunlar kâfi değilse istikbalde –ömrümüz olduğu halde– sizinle musafaha ederiz. Zannetmeyiniz ki ben sizin açtığınız yola gitmiyorum. Yolum o yoldur. Fakat ben yavaş gidiyorum. Zira koşarsam düşeceğimden eminim. Düşünce gülle gibi, yıldırım gibi düşmeli. Yoksa isti'dadını taşa çarpmak için düşmek veya fikr-i hürriyeti dâra asmak için yükselmek ziyadan başka neyi müntic olabilir? Benimki köprüyü geçinceye kadar keçiye Abdurrahman Çelebi demek yolu da demek değildir. Yavaş gitmektir. Beni miskin zannetmeyiniz. Meslekte şu günler siz de durdunuz. Bilmem dinleniyor musunuz? Yoksa gizli mi gidiyorsunuz? Yoksa maksuda daha çabuk varmak için geri dönüp de koşmak mı istiyorsunuz?" (bk. *a. e.*, I, s. 10-11, İlk mektup).

375 "İstanbul, İstanbul. Âh orası yalnız Kemal'e uzak! Şüphe var mı ki âdem Kemal'in hâlini düşündükçe yüreği kanamamak mümkün değildir. O mecmua-i kemâlâta nazîr ne gelmiş, ne de gelmek muhtemeldir. Biz nazîrinden geçtik kendisini göremiyoruz; ber-hayat iken matemini tutuyoruz!.. Millet-i Osmaniye'ye, cemiyet-i insaniyeye ne kadar yazıksa o hârika-i Rabbaniye'ye de o kadar yazık! Biz ne kadar kıymet bilmez bir cemiyet imişiz ki heyetimizin istihsâl-i necâtına, mevâniin tâyin-i derecâtına en evvel hizmet eden o fedaînin göz göre mahvolup gittiğine kail oluyoruz!

İşittim ki (sen de iş'âr ediyorsun a!..) yine gazetelerden birtakım tecavüzât görmüş. Acaba bu defa Ahmed Midhat'dan başka müdafaa eden olmadı mı? Fakat beis yok. Kemal nazar-ı hakikatta ta'rizden masûn olduğu gibi, müdafaa olunmak ihtiyacından da münezzehtir. Onun büyüklüğü böylece nâbecâ taarruzlarla dübâlâ olur. Ey Ekrem, hürriyetin ilânı mülkümüzde pek nâ-be-vakit oldu" (*Mektuplar*, I, s. 185-186).

Hâmid, Bombay'da 1883 yılı Kasım ayından 1885 Nisanına kadar iki yıl kaldı. Oradan dostlarına yazdığı mektuplardan, bu seyahatin şairi nasıl büyülediğini öğreniriz. Hint tabiatı, kuşları, nebatları, maymunlarıyla onu birdenbire sarar. Bu iki sene hakikatte onun ilhamının yeniden gömlek değiştirdiği senelerdir. En iyi şiirlerinden olan "Külbe-i İştiyak" ve "Kürsî-i İstiğrak"tan başka İstanbul'a döner dönmez neşredeceği *Bunlar Odur*'daki manzumeleri hazırlar. Şiirine yeni sesler gelmiş gibidir. Yazık ki karısının sıhhati iyi gitmiyordu.

Hindistan'dan yazdığı mektupların hemen hepsinde muhtemel felâketin korkusu açıkça duyulur. Bu, bazen bir hastalık sonu sıtması gibi her şeyi yerli yerinde bulmaktan gelen bir saadet hissiyle yürür. Bazen de yakın olan ölüm açıktan açığa konuşur.

Hâmid, Bombay'dan, bilindiği gibi, karısının hastalığının ağırlaşması üzerine üst üste başvurmaların hiçbirine cevap vermeyen merkezin emrini beklemeden ayrılır. Fakat Bombay'dan ayrılmak hastanın iyileşmesi demek değildi. 21 Nisan 1885'te Fatma Hanım Beyrut açıklarında ölür.

Böylece *Makber*'in, *Hacle*'nin, *Ölü*'nün devri başlar. *Bunlar Odur*'da Hint peyzajını olduğu gibi yakalayabilmek için elinde kalem, "pencereden pencereye" koşan şair birdenbire bütün gençliği boyunca bir ilham kaynağı gibi baktığı meselelerle en yakıcı şekilde karşılaşır. O zamana kadar şiirin büyük temi gibi gördüğü ölüm, hayatında tam hüküm süren bir realite olur. Sanki büyük bir zemberek çevrilmiştir. Hâmid bundan sonra hiçbir zaman karısı ölmüş şair olmaktan çıkmayacak, acısını her vesile ile tazeleyecektir. İstanbul'da kaldığı 1301-1303 yılları, sanatının en velût ve en kuvvetli devridir.

Bu üç manzumenin verdiği prestijle *Divaneliklerim*'i, *Kahbe yahut Bir Sefîlenin Hasbihal*'ini, *Bunlar Odur*'u neşreder. Fakat sonuna kadar çıkamayacak şiir mecmuası olan *Bir Yâdigâr* ile –ki *Sahra*'nın kabında ilân edilir; sonradan buna bir de *Hep yahut Hiç* adlı bir mecmua ilâve eder– Edirne'de iken başladığı *İbni Mûsâ* biraz sonraki senelerin mahsulü olan fakat kat'î tarih gösterilmesi güç olan *Zeynep* ile *Garam* yine dolaplarda veya yol çantalarındadır.

Makber'in Türk şiirine getirdiği ürperme ve şairin ıstırabı bir müddet etrafına hürmet telkin eder. Fakat bu çok sürmez. Zalim bir tenkit başlar.[376] *Makber* ismine bile itiraz ederler (*Makbere* demek lâzımmış). Fakat yenilik de kendisini idrak etmişti. Menemenlizâde Tahir Bey'in *Gayret* mecmuası bu hücumlara cevap verir. Biraz da *Hacle* mukaddimesinin davet ettiği bu tenkitleri *Belde*'nin çok alafranga görünen mısraları da kışkırtıyordu.

1301* sonlarında Londra sefareti başkâtibi tayin olunur. Bu sefer Hint nebatları ve kuş şakırtıları yerine Londra sisinin artırdığı bir uzlet başlar. Şair artık her gün "bir yanda güneşin cenazesi"ni seyreder, bir yandan da "güzeller mahşeri"[377] diye anlattığı Londra kibar âleminin genç ve bekâr

376 Muallim Nâci, Salâhi Bey. Bu sonuncusu *Zeynep* aleyhinde saraya jurnal vermekle itham edilirse de 1908'den sonra neşrettiği bir eserle bunu reddeder.

* 1303 (1886) olmalı.

377 *Mektuplar*, I, s. 295. Hâmid aynı mektupta *Finten*'den bahseder.

bir diplomata bahşedebileceği lezzetleri tadar. Hâmid sonuna kadar Londra'yı sevecektir. Bu sisler ona "Beyrut'ta kumlara" gömdüğünü, yahut onun ölümünün canlandırdığı endişeleri beraberinde rahatça gezdirmek imkânını verir. Bu yüzden eğlenceleri daha derin, daha ısırıcıdır. Aşk maceralarını keskin vicdan azaplarıyla besler.

Fakat büsbütün yalnız da değildir. İngiltere'de oturduğu yerde şark güneşinde, Sâdâbad bağlarında ve Boğaz mesirelerinde yaşayan bir adam, İskoçya'nın bir köşesinde Türkçeyi ve şark dillerini kendi kendine öğrenip Türk şiirinin tarihini yazan Mister Gibb vardır. Bu âlimle gurbetteki şair birkaç defa görüştüler. Hâmid vatanımızın ve dilimizin bu büyük dostunu *Gayret* mecmuasında Türk efkâr-ı umumiyesine takdim etmekle kalmaz, ayrıca onun kendisine yazdığı mektupları neşreder.[378] Böylece garptan gelen bu ses, bize yeni şiirimizi ve bilhassa aynı mektupta "ruhâniyeti ve ulviyeti" ile güneşe benzettiği Nâmık Kemal'i tanıtmış olur.

Hâmid, *Gayret* mecmuası çıktığı müddetçe oraya yazar. İlk nüshasında Rus Muharebesi zamanında neşredilen büyük "Vatan Şarkısı" çıkar. 11. nüshasında bir "Kontesin Çocuğuna Manzumesi", 12. nüshasında "Hyde Park'tan Geçerken", 18. nüshasında vaktiyle *Tâlim-i Edebiyat* dolayısıyla yazdığı "Üstâd-ı Sâniye Tebrik ve Teşekkür" manzumesi neşredilir: 19. nüshadaki iki mısraı eksik olarak biraz da estetiğini ve dil karşısındaki durumunu anlatan "Nâkâfî" çıkar.

Ayrıca İngiliz şiiriyle de biraz uğraşır. Shelly'den ufak bir tercüme bile neşreder. Nâmık Kemal'in vatanî manzumeleri, muhtelif mektupları, yeniliğe çevrilmiş tenkitlere verilen cevaplar arasında çıkan bu manzumelerle Hâmid'in ilhamı âdeta yenileşir.

İşte sefaret memurluğunun verdiği imkânlarla girdiği ve yarı lüzumsuz ve havaî konuşmasını, örf ve âdetini, servet ve debdebesini *Finten*'in o mantık dışı örgüsünde o kadar iyi aksettirdiği kibar muhitlerinde "Fesli Diplomat"ın hayatı budur. Londra'da onun, daima genç kalan mizacının hoşlandığı bir muhit zenginliği bulduğu inkâr edilemez.

Fakat İngiltere'ye hayran olduğu bir nokta daha vardır. O da hürriyettir. "Hyde Park" manzumesindeki:

Aceb hürriyeti ey kuş, bu milletten mi öğrendin?

mısraı bu hayranlığın ifadesidir.[379] *Gayret*'in tatilinden sonra Hâmid'in neşriyatı bir müddet devam eder. Hattâ sanatı bu devirde birkaç hamle yapar. Fakat bir türlü dilde tam nizamı bulamadığı için, istediklerine muvaffak olmuştur, denemez.

378 En mühimi *Gayret* mecmuası, nr. 13.

379 *Gayret* mecmuasında ilk neşrinde bu mısradaki "hürriyet" kelimesini sansür çıkarır. Bunun gibi:
Sarây-ı pâdişâhî kim anın fevkında yok bir şey,
Anın fevkında istihzâ-yı istibdâd eder bir kuş
beytinin ilk mısraı da çıkarılır.

Yine bu yıllarda *İbni Mûsâ* ile *Zeynep*'in üzerinde duracak ve *Finten*'i yazacaktır.

Londra'da, 1890 yılında Nelly Hanım'la evlenir. Ve biraz sonra vazifesinden azledilerek İstanbul'a gelir. Aile dostlarının himayesiyle ve bir daha eser neşretmemek şartıyla tekrar İngiltere'ye gönderilir. Abdülhamid idaresinin, Hâmid'den, bilhassa enîştesi Pîrizâde Sahib Molla yüzünden[380] kuşkulandığı söylenirse de bizim için bu cezrî tedbirin asıl sebebi de "Hyde Park'tan Geçerken" manzumesinin sansür tarafından çıkarılan mısra ve beyitleriyle, *Zeynep*'te o kadar üzerinde durulan müstebit padişah tipidir. Zaten Hâmid'in bütün trajedilerinde Abdülhamid'e tevcih edilmiş birçok şeylere rastlanır.

İlhamının gelişmeye çok müsait olduğu bir devirde bu mecburi susmanın şair üzerindeki tesirlerinden ileride bahsedeceğiz.

Hâmid'in bundan sonra Abdülhamid devrinde üç eseri çıkar. Bunlardan biri Yunan Harbi dolayısıyla *Servet-i Fünûn*'un hazırladığı hususî nüshada (1897) neşredilen "Ordû-yı Hümâyûn'da Bir Şair"dir. "Hediye-i Sâl" manzumesiyle imza yerine adının baş harflerini koyarak neşrettiği *Finten* parçaları da aynı mecmuada çıkarlar.

1895'te vazifesi Lahey'e nakledilir. İki sene orada kaldıktan sonra birinci müsteşar olarak tekrar Londra'ya döner. Bir aralık Madrid sefirliğine tayini ortaya atılırsa da *Târık* piyesini yazmış olan bir şairin İspanya'da bulunuşu politika nezaketine uygun görülmez.

1906'da Hâmid Brüksel sefiridir. Meşrutiyet'in ilânı esnasında orada idi. *İlhan* burada yazılmıştır. 1911'de Nelly Hanım ölür. Hâmid bu kadınla Fatma Hanım'a benzediği için evlenmişti. Gariptir ki kabrini ziyarete gittiği zaman yolunu yine Fatma Hanım'a benzeyen bisiklete binmiş bir genç kız gösterir, dönüşte mezar taşı için gittiği taşçı dükkânında da Nelly adlı bir kadın için hazırlanmış bir mezar taşı görür.[381] Böylece hayatının tesadüfleri sanatının özüyle birleşiyordu.

1912'de Büyük Kabine Hâmid'i vazifesinden azletti. İstanbul'da uzun bir müddet sıkıntı içinde yaşadı. Nihayet Âyan Meclisi'ne âzâ seçildi.

I. Dünya Harbi esnasında bir zaman için bu meclisin reis vekilliğini yaptı. Mütareke'den sonra Viyana'da yine parasızlığın ıstırabını çeker. Fakat Cumhuriyet hükûmeti kendisine Hidemât-ı Vataniye tertibinden maaş bağlar. İstanbul Belediyesi ayrıca bir ev verir. 1928'de Büyük Millet Meclisi'ne âzâ seçilir. 1937 Nisanının 12. salı günü nisbî bir refah içinde zatürreeden ölür. Cenazesi millî merasimle kaldırılır.

Bu son devir içinde, *Bâlâdan Bir Ses* (1912), *Validem* (1913), *İlhan* (1913), *Turhan* (1916), *İlhâm-ı Vatan* (1916), *Yâdigâr-ı Harb* (1917), *Tayflar Geçidi* (1917), *Garam* (1923), *Yabancı Dostlar* (1925), *Arzîler* (1925), *Hâkan*'ı (1935) neşreder.

380 Meşrutiyet'ten sonra şeyhülislâm olan Sahib Molla Bey hükümdara açıkça muârız geçiniyordu.
381 *Mektuplar*, II, s. 130.

II
Bazı Dikkatler

Abdülhak Hâmid, Nâmık Kemal neslinin son halkasıdır. Filhakika Şinasi ile başlayan yenilik onun eserinde ilk büyük merhaleyi kaydeder. Sanatta ilk gelenlerin yolu açmak, kımıldatıcı fikri bulmak gibi imtiyazları varsa, geç kalanların da bu hazırlanışın meyvelerini idrak etmek gibi bir talihleri vardır. Bu sonunculara düşünce şekil alır, müphem temayüller bir nevi muayyenlik kazanır.

1859'dan sonra yeniliğin ikinci büyük gelişme devri olan 1870-1875 yıllarında Hâmid, Nâmık Kemal ve arkadaşlarıyla ve kendisine daha yakın olan Ekrem'le beraber eserlerini verir. *Vatan yahut Silistre*'nin oynandığı yıl Hâmid'in ilk tiyatrosu *Mâcerâ-yı Aşk* neşredilir. *Sabr ü Sebat, İçli Kız* piyesleri *Gülnihal* ve *Âkif Bey*'le aynı senelerin mahsulü, *Duhter-i Hindû*, Kemal'in Magosa çalışmalarıyla beraberdir.

Fakat bu beraberlik sadece kronolojidedir. Hakikatte ise Hâmid yapacağı iş için bütün bir zemini hazır bulmuştu. O, Şinasi-Ziya Paşa-Nâmık Kemal dinastisi* ile memlekete gelen ve Vefik Paşa ile Midhat Efendi'de bazı hususiyetler kazanan havada büyür, onların hazırladıklarıyla beslenir. Yeni düşüncenin dinamizmi içinde kendini idrak eder. Şinasi folklorun kapısını açmış, hayatın bir köşesini göstermiştir. Sonra Nâmık Kemal, Hâmid'in şiirinde mısra hâline girecek olan yeni nesri ve dili bulmuştu. Füsununa çağdaşlarının o kadar inandıkları eski nesri âdeta bir lâtife ve oyun gibi göz önünde yedi sekiz şekilde yapıp bozması eskiye olan bütün bağlılıkları zedelemişti. Eski şiire olan hücumları ve yeniye girişmeden onun içine koyduğu o devir için imkânsız gibi görünen yenilikler ise şiirde bir şekil ihtilâlini günün işi hâline getirmiş bulunuyordu.

Devrini o kadar tatmin etmiş görünen *Eşber*, *Târık* gibi piyeslerin asıl çatısı olan fikir ise Nâmık Kemal'in sesiyle vatan havasını elektriklemişti. Abdülhak Şinasi Hisar bir yazısında Hâmid için "hürriyet şairi" vasfını kullanır. İşte bu hürriyet ve vatanseverlik fikri, ona bağlı fikirler Hâmid'in ve neslinin fikrî terbiyesini yaparlar. Burada Nâmık Kemal'in Hâmid üzerindeki tesirinden bahsedecek değiliz. Yabancı örneklerin çokluğu yüzünden bu yaratıcı tesir çok defa ikinci derecede bir şey gibi görünebilir. Şüphesiz Hâmid asıl çalışma devirlerinde bir tarafıyla daima Nâmık Kemal'i hedef tutacaktır. Vatanî şiirlerinin çoğu ondan ilham alan ve onunla yarışan eserlerdir. "Vatan-ı Osmânî" ile *İbni Mûsâ*'daki Edelina Merkado'nun "Vatan Neşîdesi" gibi, 93 Muharebesi'nde yazdığı meşhur müseddesi doğrudan doğruya Kemal'e bağlı eserlerindendir. Bunun dışında iddia edilen bütün yeniliğine rağmen Hâmid'in konuşma dilinde hattâ *Finten*'e kadar Nâmık Kemal vardır. Kemal'in mektuplarla verdiği nasihatlerin de Hâmid'e tesiri muhakkaktır. Hâmid birçok tecrübesini onun fikirlerini değiştirerek yapmıştır (Hece

* Dynastie (Fr.): Hanedan.

veznini kullanması, sahnede fazla ahenkten kaçınması, aruz veznini olduğu gibi kullanmaya razı olmaması). Fakat bunlar küçük şeylerdir. Onların birbiriyle asıl münasebetleri sebeple neticenin birbiriyle münasebetidir.

Aile ve yakın tesirler

Fakat yeniliğe bu açılış bir tek kanaldan gelmez. Hâmid'in aile muhitinde de bu hazırlığı buluruz. Babası Hayrullah Efendi, Tanzimat'ın ilk yetiştirdiği münevverlerdendir. Onun *Hikâye-i İbrahim Paşa** adlı bir tiyatrosunun bulunduğunu, Hâmid'e bu eserin tesirini aramaya gitmeden hatırlayalım.

Hayatının öbür tesadüfleri de unutulmamalıdır. Bilhassa genç yaşındaki Paris seyahati Hâmid'i birçok noktalarda devrinin çok ilerisine fırlatır. Hâtıralarında tiyatroyu bu ilk seyahatte sevdiğini açıkça söyler.

Son zamanlarında Hâmid'de şahit olduğumuz eski çeşnisi, eskiye olan bağlılık yanlış anlaşılmamalıdır. O kendi getirdiği yeniliğe bağlı kaldığı için eski görünüyordu. Gerçekte şahsiyetine an'aneden karışan birçok şeyi sonradan ve ömrünün tesadüflerine göre kazanmıştır.

Unutmamalı ki Hâmid, bu Paris yolculuğunu yaşadıkları zamandan birçok noktalardan kurtulmuş iki insanla, ağabeyi Nasuhi Bey'le ve Hoca Tahsin ile yapmıştı. Ayrıca her şeyi altüst eden bir fırtına gibi üçüncü bir insan, hayatına dair Hâmid'in anlattığı sahnelerle, o tam Aziz devri mirasyedisi, müsrif, yaşamayı seven, sofra ve ten lezzetlerine düşkün babası Hayrullah Efendi vardı. Bir altın yağmuru içinde imparatorluğun kendisini tasfiyeye hazırlandığı bu senelerde Abdülhak Molla ailesinin elde kalan servetini daha evvelden tasfiye eden Hayrullah Efendi, Hâmid'in *Hâtırât*'ının en canlı çehrelerinden biridir. Fakat oğlunun hâtıralarına bu şekilde girmiş olması Hayrullah Efendi'ye, devrinin hakikaten uyanmış insanlarından birisi olarak bakmamızı menedemez. Tarihinde ciltten cilde değişen ve inkişaf eden görüşlerden sarfınazar, seyahatnâmesinde yeni bir neslin adamı olduğunu gösterir. Bu, hekimliği sevmeyen Tıbbiye mezununun devrin ne kadar ilerisinde olduğunu anlamak için seyahatnâmesinde öğretim ve sistemleri, mektep kitapları üzerinde yazdıklarını okumak kâfidir.

Bu insanların hepsi eskiyle bağlarını koparmış insanlardı. Belki bu eski reisülulema ve şeyh ailesinde hayatın çetrefil bir düğüm olduğu tek nokta burasıydı.

Ölüm fikr-i sabiti

Hâmid'in şiirlerindeki o dinî-felsefî endişede, ölüm düşüncesi etrafında gittikçe daha göze çarpan merkezleşmede bu babanın Tahran'da ani olarak ölümünün büyük payı vardır. Bilindiği gibi Hâmid avdan dönüşünde ba-

* *Hikâye-i İbrâhim Paşa be-İbrâhim-i Gülşenî.*

basını ölmüş bulur. Korkunç âkıbetle bu ilk karşılaşmanın onu nasıl sarstığını *Hâtırât*'ı bize anlatır. Babasının ölümünden ancak dokuz ay sonra memlekete döner. Bu kaybolma, asıl etrafı olan şeyleri unutma, hakikatte kendisinden veya ölümden bir kaçıştır. Bu cins kayboluşları onda zaman zaman göreceğiz.

Bununla beraber bu ölüm fikr-i sabiti belki de bu Çamlıca köşkündeki boş mezarla başlar. Böylece ölüm onun çocukluğuna bir muziplik masalı gibi girer. Dolu bir mezar nihayet alışılan bir şeydir. Boş mezarda ise muhayyileyi daima gıdıklayan bir taraf vardır. Hâmid, bu boş mezarla bir nevi hikâye kahramam olur. Filhakika bu boş mezar, ilk gençlik ve gençlik psikolojilerinde o kadar yer tutan sevgili için hazırlanmış evin yerine geçer. Bu itibarla *Garam* hikâyesinin hakikaten söylediği devirde yazıldığını kabul etmek en doğrusudur.

Makber, Hâmid'in şuur altında Fatma Hanım'ın hikâyesinden çok evvel bir sembol olarak mevcuttur.

Bununla beraber bu tesadüflerin, şairin muhayyilesindeki mânâ ve ehemmiyeti almasında yine içinden yetiştiği ailenin hususiyetleri rol oynar. Bu, şeriatçı din adamı ve mutasavvıf ailesi üç batından itibaren hekimlikle meşguldür. Böylece Hâmid'in dönüp dolaşıp geldiği meseleler onun irsiyetine girerler. Filhakika hangi devirde olursa olsun hekimliğin zarurî kıldığı müspet bilgi ve onun aile geleneklerinin temelini yapan tasavvuf ve teolojiyle karşılaşıyor demekti. Buna felekiyatçı Hoca Tahsin Efendi'den aldığı dersleri ve Ziya Paşa'nın "Tercî-i Bend"inin tesirini ilâve edersek bu ilhamın kaç koldan hazırlandığı hakkında bir fikir edinmiş oluruz. Dört mersiyesinden üçünü Hâmid fikir hayranlıkları için yazar: Şinasi, Ziya Paşa, Hoca Tahsin.

Mademki Hâmid'in çocukluğundan ve gençliğinden bahsettik. Onun daha o yaşta etrafını alan lezzetli eksikliklerin tadını çıkardığını da söyleyelim. *Sabr ü Sebat*'ın, o tarzda yazılmasına, verdiği nasihatle sebep olan Ahmed Vefik Paşa acaba bu piyesin ve *İçli Kız*'ın birçok şahıs ve sahnelerinde kendisinin ve etrafının konuştuğunu hissetmiş miydi? Yazık ki Hâmid tuhaf ve garibi yakalamaktaki bu kudretini pek az kullanmıştır. Bununla beraber mektuplarında bazen bu kudret canlanır. İlk yazı hayatında etrafının kendisine nasihat vermek hususundaki gayretlerini, bu yüzden üst üste karşılaştığı tezatları anlatan satırlar, kendisi ile sık sık yaptığı alaylar bu cinstendir.

Mizacı

Hâmid'in hayatında dikkat edilecek bir nokta da tam disiplinin yokluğudur. Bizzat kendisi de *Hâtırât*'ında şımartılmış olduğundan, hattâ ilk çağlarından itibaren uysal insan aradığından bahsederek, ilk gençliğinin yarı dalkavuk, yarı emektar dostlarını sayar. Yetiştiği kibar muhitin bu imtiyazı veya zaafı Hâmid'in sanatına da tesir eder. Pek az şair onun kadar, kendisi-

ni olduğu gibi almıştır. Fakat buna bakarak kendisini daima beğendiğini sanmamalıdır.

Yaptığı işin farkmda olmasına rağmen kendisinden sık sık şüphe ettiğini, bazen büyük depresyonlara düştüğünü yine mektupları gösterir. Hattâ diyebiliriz ki Hâmid, daha ziyade düşmanca itiraz ve tenkit, yahut istihfaf karşısında boyunu gösteren adamdır. Onun dışında eserine karşı az çok kayıtsız bile görünür.

Öbür yandan yazı hayatının hiç olmazsa ilk on sekiz senesinde devamlı şekilde ve teknik meseleler üzerinde tahmin edeceğimizden çok çalışmıştır. Fakat hiçbir zaman çalışmayı kendisine bir iç nizam yapamamış, birçok şeyi birden bulmuş, fakat bulduklarını bir türlü birleştirememiştir. Bunu kendisi de bildiği için "Benim bir üslûbum yoktur, esâlibim vardır" der.

Bütün bunlara İran seyahatini de ilâve edelim. Daima erişemeden peşinden koştuğu o masal çeşnisi bu İran senelerinden gelir. O Müslüman şarkın büyüsünü tatmış şairlerdendir. Eserinin bu eski âlemle ve kültürle olan ilgisini ileride anlatacağız.

Hâmid'in birçok şeyleri kendisinden evvel hazırlanmış bulduğunu yukarıda söyledik. Bununla beraber asıl mesafeyi aşan, mısrada ve şiir şeklinde asıl ihtilâli yapan odur. Kendisi şark şekillerinden tamamıyla çıkmasa bile şiirimizi bu şekillerden çıkarmıştır.

Hâmid'de böyle bir ihtilâli yapabilmek için lâzım gelen birçok şartlar birleşmiştir. O, devrinde yeni insandı. Hattâ bununla da kalmayarak "modern" insandı, diyebiliriz. Bu kelime ile, hazırlıkları, kıymetler cetveli, meseleler karşısındaki vaziyeti ve bilhassa yaradılışındaki hususiyetler ile bir buhran ve intikal devrine cevap verebilecek imkânların bütününü kastediyorum. Geleneklere karşı kayıtsızdır. Değerlerle uyuşamadığı zaman bir muvazaada yaşamaz, onları inkâr edebilir. Yaşayışı, terbiyesi itibarıyla belki devrinin en fütursuz adamıdır. O kadar aleyhinde bulunduğu Abdülhamid'in ilk saltanat yıllarında onun memuriyet hayatı bir bakıma göre devlet otoritesini hiçe sayan bir nevi Odise'dir. O İzmir'de Midhat Paşa ziyaretleri, Karadeniz dolaşmaları, kararsızlıklar, sadece buhran hâlinde bir ruhu gösterir. Sonuna kadar çıkaramadığı şiir mecmuasının adına kadar her şeyde meydan okur. Filhakika bu mecmuaya verdiği *Hep yahut Hiç* adı bile başlı başına bir şahsiyet ikrarıdır. Bu seneler Hâmid'in yeninin peşinde dolaştığı, kendisini ikrar için her çareye başvurduğu senelerdir. Hayatını bu macerada harcamaması aile muhitinin onda âdeta bir insiyak gibi mevcut tecrübesi ile, biraz da ömrünün her şeyi birden hazırlayan mesut yıldızının sayesindedir. Sade, Behram Ağa'nın bir çalınmış saat hikâyesi yüzünden satılığa çıkarılan eski köleleri olması düşünülürse onun hayatında bu tesadüflerin nasıl bir rol oynadığı görülür.

Hâmid bu pervasız mizaçla ve kendisine o kadar imkân hazırlayan talihiyle –çünkü muhtaç olduğu şeylerin çoğu ona çok defa kendiliğinden gelir– hayata atılır.

Bu ilk devirden kalan iki eser bu mizacın ne olduğunu bize iyi anlatır. Bunlardan biri *Belde yahut Divaneliklerim*'dir ki onun yaşama aşkını ifşa

eder. Öbürü, *Şehbal* mecmuasında neşrinden evvel veya sonra gördüğü tashihler ve ilâveler ne olursa olsun, 1875-1878 yıllarının bir nevi iç âlem defterine benzeyen ve bu hareket aşkıyla çıldıran zekâdaki hür kımıldayışı bir aşk hikâyesine nakleden *Garam*'dır. Fakat asıl genç Hâmid'i şüphesiz ki Londra'ya gidişine kadar yazdığı mektuplarda buluruz. Bizde edebiyatsız edebiyatın bayağılığa düşmeyen bu nadir numunelerinde hemen hemen olduğu gibi insan vardır.

Bu saydıklarımıza sahibini hiç rahat bırakmayan bir cümlei asabiyeyi de ilâve etmelidir. Çocukluğundan beri baş ağrılarından şikâyet eder. Bir yığın ruhî tiki vardır.

Bütün bu hususîlikler onu her şeyi altüst etmeye gelmiş adam yapar. Yerine yenisini koyacak mıdır? Bu sual lüzumsuzdur.

Nesillerin yapacağını tek başına yapan sanatkâr yoktur. Hâmid'in eseri devri için yeniydi. Bu eserde bizim için ve her zaman yeni olan parçalar vardır. Bunlar muvaffak olmuş sanat eserinin şartlarını kendilerinde taşıyan, "yeni" veya "eski" tabirleriyle ölçülemeyen eserlerdir. Kaldı ki Hâmid bir devam zinciri de kurmuştur.

Çalışma şekli ve eser

Pek az şair Hâmid kadar yetiştiği muhite aksülamel yapmıştır. Buna mukabil yine pek az sanatkâr onun kadar yetiştiği devrin hususiyetlerini sonuna kadar muhafaza etmiştir. O, son şiirlerinde eski olduğu kadar yeni, yeni olduğu kadar eskidir.

Bu kadar iyi şekilde başlayarak kendi getirdiği bir veya birkaç ifade tarzında kalan şair pek azdır.

Denebilir ki, Hâmid'de gelişme denen şey muayyen bir zamandan sonra durur, hattâ durmakla da kalmaz gerisingeriye döndüğü olur. 1908'den sonra neşrettiği manzumeler içinde *Bâlâdan Bir Ses*, vaktiyle *Hacle*'nin birkaç mısraında dilini hazırladığı Fikret'e yaklaşırken, *Vâlidem*'de, *Makber*'den evvelki devreye ait dili kullanır; *İlhan*'da, *Turhan*'da, *Tayflar Geçidi*'nde, *Garam*'ın dili ve tekniğiyle konuşur. O kadar ki şairle etrafı arasında şiirin muhtaç olduğu, dayandığı beraberlik birdenbire kesilmiş hissini uyandırır. Halbuki Hâmid cemiyetle daima alâkadardır. Onun kadar –bilhassa son devrinde– zamanının fikirlerini takip eden, onu behemehâl bir cevapla karşılamak isteyen şair pek azdır. İlhamı bunu istemese bile iyi niyetleri böyle olmasını ister. Fakat bütün yoklayışları dışta kalır. Hattâ 1912 ile 1916 arasında, yani şiirimizin Yahya Kemal'de günün şairini beklediği o geçiş devrinde, getirdiği şiirin az çok devamı içinde bile etrafında toplanan hayranlık, yaşayan güzelliği karşılayan hayranlık değildir.

Bunun başlıca sebebi şüphesiz Hâmid'in muayyen bir dil anlayışına sahip olmayışıdır. Onda "dilin mutlak"ı yoktur. Hiçbir sanatkâr, sanatının en esaslı unsuru karşısında bu kadar keyfî kalmamıştır. Şinasi yeni bir dilin

peşindeydi. Hedef olarak aldığı halk ona bu dilin yolunu gösteriyordu. Nâmık Kemal, eskinin tesiri altındaydı ve ona aksülamel yapıyordu. Dili sadeleştirmekle işe başlayan Hâmid bir müddet sonra kendisini doğrudan doğruya dilin üstünde görür.[382] Onun için dil değil, üç dilden alınmış, karışık ve keyfî bir lügat vardır. Dildeki bu düzensizlik, Hâmid'in şiirini bir nevi kararsızlık içinde bırakır. Şurası da var ki o mükemmeli istemiyordu.

Bu disiplinsizlik çalışmasında da vardır. Lirik şiirle dramı, nazım ve nesir karışık dramla manzum dramı aynı zaman içinde yürütür. Tek bir kitapta birkaç cins tecrübeyi beraber yaptığı olur. Yukarıda, hayatından bahsederken verdiğimiz kısa bibliyografya, onun aynı çalışma devresine birbirinden çok ayrı şeyleri nasıl yığdığını gösterir.

Aynı dikkatleri şiir tekniği için de yapabiliriz. Aruzun hemen her veznini, heceyi, serbest nazmı, vezinsiz yalnız kafiyeli şiiri bir arada dener. Ve bittabi bu karışık ve beraber tecrübelerin çoğu şahsiyete malolmaz. Bunlar beraberce mevcut hadler gibi yan yana yaşarlar. Teknik kusurun başlıca sebebi budur.

Vâkıa *Makber*'e kadar onun sanatı aşikâr bir ilerleme kaydeder. Fakat bu ilerlemenin muhtelif merhaleleri âdeta kendisinde her zaman müdahaleye hazır, ikinci, üçüncü şahsiyetler hâlinde mevcutturlar. Ve zaman zaman gizlendikleri köşelerden çıkarlar. Onun için yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, *Makber*'den çok sonra *Garam*'ın ve *Sahra*'nın diline dönmesi tabiî bir haldir.

Hulâsa onun sanatı muayyen bir devirden sonra daima bir cezir ve med hâlinde ilk zamanların hamlesini tekrarlar. Fransızlardan aldığını zannettiği[383] mukayyet kafiye, aruzun âhenginden kurtarmak istediği mısra[384] ve bilhassa muayyen bir dil anlayışına erememesi, daima fikirden, daha doğrusu kafiyeden hareket etmesi Hâmid'i âdeta fasit bir çember içinde hapseder.

Başka bir sebep de garpla şarkın ortasında kalmasıdır. Arap belâgatiyle Avrupalı şiir modaları onda âdeta çarpışır. Şimdiden söyleyelim ki *Makber*'in ve *Eşber*'in, devirlerinde sevilen birçok yerleri eski belâgatin kaidelerine harfi harfine bağlandığı yerlerdi. Buna mukabil garbı göz önünde tuttuğu zamanlar ise çok defa muhtevanın peşinde yürümekle yetinmiştir.

Son olarak, Hâmid'in, ömrünün büyük bir kısmını dışarı memleketlerde geçirdiğini söyleyelim. Hâmid başından itibaren memleket dışında yaşa-

382 bk. *İlhan* ve *Turhan*'daki fikirlerden sonra ve *Yabancı Dostlar*'ın, son şiirlerin sade Türkçe iddiasından biraz evvel Hüseyin Dâniş'in şiir mecmuası *Kârbân-ı Ömr* (İstanbul 1925) için yazdığı "Takriz" manzumesi.

383 *Nesteren*'in sonundaki mektup: "Fransızcada (rime riche) denilen kavâfidendir ki bu bizim lisanda makbul olmakla beraber nedret üzeredir" (s. 213-214). Halbuki Hâmid'in kafiyeleri "rime riche"den daha fazla bir şeydir. Ve her halde Fransız şiirindeki tesiri yapmazlar. Çok defa bu kafiyeler yabancı dillerin lügatlerinden alınmadır. Ayrıca Hâmid, bilhassa piyeslerinde, ahengin peşinde koşmadığı için aksi tesir yaparlar. Bununla beraber bu mukayyet kafiyeyle o, şiirimizde redif sistemine aksülamel yapmıştır. Bazen de asıl Türkçe kafiyeyi bulan Fikret'e yakın kafiyelere rastlanır.

384 *Eşber* mukaddimesinde aruzun fazla öttüğünden bile bahseder (2. b., İstanbul 1945, s. 4-5).

maya mecbur kalır. Bu gurbetin ilk zamanlar onun eserine büyük faydası olduğu şüphesizdir. *Sahra*'nın, *Belde*'nin getirdikleri değişiklikler hem eğlendiren, hem sıkan ilk Paris memuriyetinin neticesiydi. Fakat bu üçüncü seyahatten sonra iş değişir. Paris'ten, Poti'den, Golos ve Bombay'dan daha sonra Londra'dan, Brüksel'den yazdığı mektuplarda bu devamlı gurbetin şairin üzerine nasıl çöktüğünü görürüz. Âdeta her ismi ve hâtırayı ayrı ayrı kucaklar. Onda Nâmık Kemal'in kendine yeterliği yoktur. Kaldı ki Nâmık Kemal gurbete kafile hâlinde gitmiş, hapiste ve menfâda olsun memlekette kalmıştı. Etrafında daima bir muhit vardı. Bununla beraber yalnızlığın onu sanattan âdeta kopardığını gördük. Halbuki yabancı memleketlerdeki Hâmid bu küçük de olsa besleyici, yakın hayranlıktan mahrumdu. Yalnızlığın baskısı elbette daha ağırdı.

Mektuplar'ının ikinci cildini dolduran şikâyetler yavaş yavaş çok uzaklardan çekilmiş imdat işaretleri hâline gelir. Hakikatte gurbet yavaş yavaş sanatkârı tahrip ediyordu. Bu yalnızlıkta o zannedildiğinden çok fazla kaybeder. *Makber*'den sonraki memuriyetlerinde çalışması, birdenbire bir amatör çalışması, tesadüflerin getirdiklerini kaybetmemek endişesinin kımıldattığı bir çalışma olur. Vâkıa Londra'da birkaç güzel şiir yazar. Fakat devam edemez. Hâmid, hariciye memurluğuna ne kadar bağlı olursa olsun bu yalnızlık hayatında mühim bir rol oynar.

Sanat ferde dayanmakla beraber içtimaî bir vâkıadır. Şiir, o kadar benzediği duadan burada, tek başına olamamasıyla ayrılır.

Yukarıda bahsettiğimiz dildeki kararsızlıkta da bu gurbetin tesiri olsa gerektir. Hâmid şehirli ağzından, etrafın konuşmasından istifade edemeyen tek şairdir. Bilhassa Londra dönüşü neşrettiği eserler bu yokluğu çok iyi gösterir.

Bu yalnızlığa, onu bütün ömrü boyunca takip eden Abdülhamid sansürünü de ilâve edelim. Hâmid'in, zamanında neşredilmiş olsa çok derin etkiler yapması muhakkak olan bir yığın eseri edebiyatımızda talih ve dil adamakıllı değiştikten çok sonra neşredilmiştir. *Abdullahü's-sagîr*, *Liberte*, *Zeynep*, *Finten*, *İbni Mûsâ*, hattâ *Garam* bize âdeta ölümden sonra neşredilen eserler gibi gelmiştir. Fakat bununla da kalmaz. Bir şairin hiç de lehinde olmayan bir şeyi yapmaya, Abdülhamid Han'a sekiz sene fasılayla iki defa şiir yazmayacağını taahhüt etmeye mecbur kalır. Söylemeye hacet yok ki o sadece takip edilmiş adam değil, susturulmuş adamdır. Yirmi sekiz sene süren Londra ve Avrupa ikametlerinde o kadar az şiir yazması bu yüzdendir.

Bununla beraber şiirimizde, ilerki sahifelerde göreceğimiz gibi, en ehemmiyetli ihtilâli yapmış, düzensiz, kendi içinde cezr ü med hâlinde bir dille de olsa Şinasi'yle başlayan yeniliğin şüphesiz ilk büyük merhalesi olan bir eseri ortaya koymuştur. Bu eserin sadece yeniyi beğenen, yeniye kendisini veren edebiyatçılar tarafından tadılmış ve sevilmiş olması bizim için o kadar ehemmiyetli değildir.

Bu yenilik devrinde hakikî eserin nesilden nesile gönderilen bir mesaj olması gayet tabiîdir. Kaldı ki Hâmid'in eseri etrafında 1885 yıllarına doğru

oldukça kalabalık bir amatör ve okuyucu zümresi vardı. *Târık* gibi başka dillere de çevrilen bazı piyesleri ise hakikî mânâda geniş bir akis yapmıştı.

Fikret'in "Abdülhak Hâmid"* manzumesinden sonra bu şöhretin yavaş yavaş bir dâhi şair telakkisine doğru genişlemesi, hayatının son devirlerinde tebcil edilmesi hep kendinden sonraki nesil üzerinde yaptığı büyük tesirden ileri gelir.

Son olarak Hâmid'i lâyıkıyla mütalâa etmek için eserlerinin kronolojisini göz önünde bulundurmak lâzım geldiğini söyleyelim. Bu yenilik şairinde, geleneğe bağlı, rahat devirlerin o birdenbire gelen feyzini aramak elbette doğru olmaz. Hattâ meselâ Puşkin gibi kendisinden evvel yarım asır süren bir fikrî hazırlığa da dayanmaz. Onun sanatı eserden esere hazırlanır. Bu itibarla *Duhter-i Hindû, Sahra, Garam* gibi büyük ve toplayıcı eserler ne kadar ehemmiyetli ise aralarındaki küçük tecrübeler de o kadar ehemmiyetlidir. *Sardanapal,* arkaik mısralarıyla *Garam*'a hazırlıktır. *Nesteren Sahra*'ya, *Eşber Makber*'e bir yığın gizli bağla bağlanır. Bu yüzden onu tanımak için hemen her eser aynı derecede ehemmiyetlidir.

Böylece hazırlanan şeyin sadece dilin bir geçiş devrindeki bir teknik olmadığını, belki bütün cemiyete ait yeni bir duyuş ve görüş şekli olduğunu bir daha hatırlayalım.

III
Şiirleri

1. Makber*'e kadar*

Hâmid'in *Duhter-i Hindû*'daki "Tenaggum" manzumesinden, onun yeni şekil ve ifadesinden şiirin tekâmülü bahsinde uzun uzadıya bahsettik (s. 245). Bu piyesteki manzumelerin Hâmid'in ilk manzumeleri olduğu iddia edilemez. Çok muhtemeldir ki daha evvel yazılmış bazı gazeller bulunsun. Yine o tahlillerde şairin ilhamının Lamartine'le Şeyh Galib arasında sallandığını da gördük. *Duhter-i Hindû* ile *Sahra* arasında *Sardanapal*'in ve *Nesteren*'in tecrübeleri vardır. Bunlardan birincisinde Hâmid *Şehnâme* veznini oldukça muvaffakıyetsiz mısralarla tecrübe etmiş, ikincisinde ise takti'siz heceyi fazla sürçen bir dille kullanmıştı.

Bu itibarla *Sahra* onun asıl büyük şiir tecrübesi olur.

Hâmid şiir şeklinde yaptığı bu yeniliği Mizancı Murad Bey'in tavsiyesine borçlu olduğunu söyler.[385]

Duhter-i Hindû'nun arkasına ilâve ettiği yazıda ise tiyatro hakkındaki düşüncelerinden sonra bu manzumeden, dilin garp manzume tarzına olan

* "Hâmid"

385 Mizancı Murad Bey'i, hâmisi Şirvanîzâde'nin ölümünden sonra yatıp kalktığı Sahib Molla'nın evinde tanıdığını *Hâtırât*'ından öğreniyoruz.

istidadını denemek için yapılmış bir tecrübe olarak bahseder ve neticeden memnun olduğunu söyler. Bu şekil tecrübesinin kendisinden çok evvel başladığını söylemiştik. Kaldı ki Nâmık Kemal de ona garp yolunda şiir tecrübesini tavsiye ediyordu.

Bir kısmı Avrupa'ya gitmeden evvel yazılan bu küçük şiir kitabının edebiyatımızda mühim bir merhale olduğu inkâr edilemez. Hiç olmazsa şekil itibarıyla baştan aşağı yeniydi.

Sahra, çok defa bir antitezi gibi telakki edilen *Belde* ile karşılaştırılır ve hattâ ikisi beraber yazılmış zannedilir. Hakikatte ise bu antitez *Sahra*'nın kendisinde vardır.

Kitabın başında gelen "Hoş-nişînân" manzumesi XVIII. asır pastorallerini andıran bir kır hayatı övmesidir. Onu takip eden "Belde-güzîn" şiiri ise büyük şehir hayatının hicvidir. Bu iki manzumeden sonra onların hayal ve şekil yeniliklerini devam ettiren manzumeler gelir. Birinci manzumenin çok itibarî pastoralini Hâmid'in hayatına bağlamanın imkânı yoktur.

Dâmen-i âsümanda ebr-i seher
Döker evrâka rîze-i elmas
Şeb hulûl eyleyince aks-i kamer
Eder eşcâra sırmalar ilbâs

gibi hayal ve dili kullanış itibarıyla yeni olan yakalayışlar bulunmakla beraber bütününü daha ziyade

Bir kadın destisiyle suya gider,
Erkeği baltasıyla ormana,
Yayı omzunda oğlu bir yana
Geride süt sağar fakat duhter

cinsinden, tatsız ve hiçbir surette geride bırakmaya çalıştığımız divan şiirinin iyi taraflarıyla ölçülemeyecek tasvirler vücuda getirir.

Bu manzumenin *Atala, Paul et Virginie* gibi okumaların mahsulü olduğunu kabul etmek daima mümkündür. Uzak, medeniyet dışı yahut medeniyet hududu bir hasrete Midhat Efendi'de de rastladığımızı unutmayalım. Başkaları vasıtasıyla da olsa Rousseau'nun bazı fikirlerinin geçiş devri edebiyatımızda kuvvetle hüküm sürdüğünü ve bu bağlanışı yeni girmeye çalıştığımız âlemin eşiğinde duyulan füturun da beslediğini bir daha söyleyelim.

Hâmid bu iki manzumede sanatın esaslarından biri olan zıtları karşılaştırmak hevesini bol bol tatmin eder. Filhakika "Belde-güzîn", birkaç sene sonra neşredeceği *Belde*'de o kadar cazibesini anlatacağı şehirli hayatının tam hicvidir.

Sahra'nın ehemmiyeti bu küçük karşılaştırma manzumelerinden ziyade "Mütehassir", "Mûtekif", "Nevmîd", "Mâzî" gibi şairin yavaş yavaş hikâye

veya piyesin kahramanı yerine kendisinin konuşmaya başladığı manzumelerdir.

"Mütehassir" manzumesi, *Duher-i Hindû*'nun, zaten piyesle alâkası pek sarih olmayan ve eserin içinde –tabiî muvaffak olduğu nisbette– lirik bir not gibi kalan "Tenaggum" manzumesinin değiştirilmiş şeklidir. Bizce *Sahra*'yı bu manzumeden başlayarak okumak en doğrusudur. O zaman şairin kendi kahramanının ağzından sözü nasıl aldığı ve manzumeden manzumeye onu nasıl benimsediği, hulâsa yavaş yavaş kendi iç macerasının *fiction*'un yerine nasıl geçtiği anlaşılır.

Bununla beraber bu yer değiştirme henüz tam değildir. Filhakika *Sahra*'nın kabında ilan edilen eserler listesi şairin henüz kendisini *fiction*'da aradığını gösterir.

Hiç olmazsa *Sahra* ile aynı zamanda yazılan veya düşünülen bu eserlerden *Garam, Kahbe* tek başına ayrı hikâyelerdir. Ne olduğunu bilmediğimiz *Bir Yâdigâr* ise belki de *Garam*'ın mevzuu ile alâkalı bir poemdir. İşte *Sahra* bu romantik hikâyelerden ve kompoze eserlerden lirik şiire geçişi verir.

"Mûtekif" manzumesi bu hususta bize daha çok yardım eder. Yine *Duhter-i Hindû*'nun etrafında yazılmış görünen bu manzumedeki

Yediğim geh sakız gehi ananas
İçtiğim de usâre-i şecerî

gibi mısralarla çizilen dekor aşağı yukarı Hint dekorudur. Fakat bu egzotik dekor içinde anlatılan ruh hâli onun bizi hazırladığı ikinci ağızdan konuşma değildir. Filhakika,

Vatanımdan bu semte yok mu gelen?
Söyle ey bâd! O kıble-i âmâl
Oldu mu ceyş-i hasm ile pâmâl?

mısralarını 93 Harbi'nin bir aksi gibi almak,

Otururken evimde yârimle
Gurbete düştüm ihtiyârimle

Yok iken hâtır-ı mükedderimin
Revnakı, mehveşim o cânibde
Neyleyim belde-i ecânibde!

mısralarını da Paris seyahatinin şikâyetli bir ifadesi saymak daima mümkündür. Hulâsa "Mûtekif", Hâmid'in yaşadığı bir duygudan, gurbetten bahseder. Hattâ daha ileriye gider, nahiv unsurları birbirine geçmiş, anjan-

bımanlı* mısralarla beyit telakkisini değiştirdiği gibi romantizminin bazı hususiyetlerini de verir.

Hâlikı belledim fakat özümü
Bilmeğe mazhar olmadım hâlâ!

beyti romantiklerden geçme bir davranışla da olsa kendisiyle daima cenkleşen ve kendisi karşısında şaşıran Hâmid'in bir tarafıdır. Bu manzumenin son "Terennüm"ünde garip bir mersiye edasında "hatırlama" ile "rüya" birbirine karışır:

Her tecellîsi nâ-gehânîdir
Yatıyorken bana mukabil olur
Gülerek hâb-gâha dâhil olur
Sanki bir nûr-ı âsümânîdir
Bir mücerred mezâra nâzil olur.

Bu beş mısrada da şiirin büyük bir tarafını başlar görmek mümkündür.

Ölmüş veya uzaktaki sevgilinin mâveraya ait bir hayal gibi gelmesi, bu yarı rüya, buluşma, *Makber*'de asıl ifadesini bulacak büyük temlerdir. Fakat bundan daha mühimi buradaki mücerret mezar tabiridir. O, çocukluğunun acayip ve muammalı tesadüfü olan boş mezarın tâ kendisidir.

Hâmid, onunla kendisi arasında yaptığı *identification*'da** yine *Makber*'in büyük temlerinden birini bulmuştur. Böylece mezar onun şiirinde insan talihinin büyük ve esaslı remizlerinden biri olmadan evvel bu şiire bir psikolojik durumu tek başına yüklenen bir unsur olarak girer. Hakikatte bu, şiirimizin garplılaşmak için attığı ilk büyük ve sarih adımla mersiyenin içine düşmesidir.

"Nevmîd" ve "Mâzî" manzumeleri fonu bu suretle hazırlanan dramın hissî sahada genişlemesidir.

Kitabın sonundaki "Ülfet" ve "Da'vet" şiirleri dil ve hayal unsuru itibarıyla eskiye en yakın manzumelerdir. Bunlarda Hâmid'in sanatı, Rıza Tevfik'in o kadar güzel ve teferruatlı şekilde anlattığı[386] eski mazmunları yenilemek tecrübesine ilk defa girer. İyi düşünülürse Nâmık Kemal'in nesirde yaptığmm tıpkısı olan bu tecrübe, Hâmid'in şiirinde devam edecek ve bu şiiri garip bir ikiliğe düşürecektir.

Bu sekiz manzumeye *Tezer*'deki Abdurrahmânü's-sâlis'in meşhur hasbıhâlinin ilk şeklini de ilâve etmiştir ("Feragatkâr").

Sahra'nın heyeti umumiyesiyle Avrupa'ya gitmeden evvel hazırlandığına inanmak lâzım gelir.

Enjambement (Fr.): Şiir cümlelerinin bir mısra veya beyitte tamamlanmayıp daha sonraki mısra, beyit veya bendlere uzaması.

** Aynileşme.

386 Rıza Tevfik, *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefiyesi*, İstanbul 1344, s. 500. Rıza Tevfik bu hususta misal olarak "Bir Hüsnün Hüznü" manzumesi üzerinde geniş şekilde durur.

Hâmid'in şiir anlayışı

Bu devirde Hâmid, aruzun âhengini hafifletmek ve eski şiirdeki mısra yekpareliğini bozmak ister. *Nesteren*'in sonundaki açıklamada[387] *enjambement*'in, tabiî yazabilmek için, nesirden sonra en mahsuldar zemin olduğunu söyleyerek bunun için sarfettiği gayreti misallerle anlatır.

Bu misallerden bir tanesini verelim:

"Her yer mahkemedir ancak beyne'n-nâs
Katlime hükmedecek bir hak-şinâs
Şehirde yok; fakat bu evde vardır.

beyitleri

Her mahkeme etse de beyne'n-nâs
Yok katlime hükmedecek hak-şinâs

suretine tebdîl edilirse elbette sanâyî-cûyân-ı sâmiîne daha güzel akseder. Fakat o zaman beyitler nesir gibi okunmak hassasından mahrum olur. Müsellemdir ki nesirde "İşin nedir orada?" yazmağa "Orada işin nedir?" yazmak mukaddemdir." (*Nesteren*, s. 210-213).

Görülüyor ki Hâmid nesre benzeyen bir şiirin peşindeydi. "Mütesâdif" manzumesiyle bu mısra anlayışı daha genişler ve eski mısraı daha derinden yıkmaya çalışır. İlerde bu tecrübenin büsbütün vezinsiz şiire kadar gideceğini göreceğiz. *Sahra*'nın yaptığı tesiri bugün ölçmemiz kabil değildir. Onunla yeni bir teknik ve bilhassa yeni bir aşk ve duyuş şekli edebiyatımıza giriyordu.

Belde

Belde'nin, *Sahra*'nın ilk tab'ında ilân edilen kitaplar arasında adı geçmez. Bununla beraber bu şiirlerin büyük bir kısmının hiç olmazsa Paris'te başlandığına eminiz. Yazık ki şekille beraber bütün bir dünya görüşüne tepki yapan bu manzumeler çok geç neşredilmiştir. *Belde* daha sarih ihtilâldi. Filhakika şair burada asırlık şekilleri, şiirin ayrılmaz unsurları sanılan mazmunları, her biri Asya'nın bir köşesine ve bir an'anesine bağlı kelime ve hayalleri ilhamından tamamıyla atmışa benzer. Dil bile bir an için imâlelere ve terkiplere rağmen kendisini bulmuş görünür. O zamana kadar şark şehirlerinin yarı masal davetinden veya Boğaziçi köylerinin, eski bahçelerin mevsim hasretinden, İstanbul semtlerinden, kökü din veya tarihe dayananlardan başka yer adı tanımayan, sevgiliden onu eski hikâyelerin Leylâ, Şirin

387 "Biraderim ... Beyefendi hazretlerine" hitabını taşıyan bu mektubun kime yazıldığını bilmiyoruz.

veya Azrâ'sında gizlemeden bahsetmeyen Türk şiirine birdenbire yabancı bir memleketin semt, eğlence yerleri, tiyatroları, meşhur muganniyelerinin, artistlerinin, eğlence kadınlarının adları girer. Arada bir mısraın ucunda veya içinde "lak, fiyakre, sak, kaskat"* gibi Fransızca kelimeler şakırdar. Yarı alay, yarı kızdırma ve meydan okuma arzusunun ilham ettiği mısralar birbirini takip eder.

*Böyle Vildavre'de** kalsak her gece*
Bir ağaç altında yatsak gizlice!

*O Otöy*** bülbülünün feryâdı*
Çıkmadı gitti gönülden yâdı!

*Bir ziyâfet vererek kendime Senjermen'de****
*Bir gece kesb-i neşât etmeliyim Jarden'de*****

İlk bakışta daha ziyade bir alafranga meraklısı ile alay eden bir vodvilden alınmışa benzeyen bu mısra ve beyitlerin Türkçeye garbın kapısını açmadıkları muhakkaktı. Bir medeniyet ve kültür daha çok ciddî bir şeydir. Ona ancak onun içinde kendimiz olmakla erişebiliriz. Fakat buna bir başlangıç oldukları, bu meydan okuyuşla şiirimizin eski bağlarının çok kuvvetle sarsıldığı şüphesizdir. Ondan sonra, hattâ Hâmid'in dönüşlerine rağmen eski bu çözülüşte devam edecek, bizi bugün zihniyetçe o kadar ileriye götüren büyük gelişme hiç durmayacaktır.

Dikkat edilecek noktalardan birisi de, bir şiir kitabından çok tam XIX. asır modası genç, eğlence düşkünü bir hariciye memurunun hâtıra defterine benzeyen, zevkle, yapılan masrafı beraberce düşünen bu manzumelerde dilin sade Türkçeye doğru gidişidir. *Sahra* Şinasi'den sonra dilde ilk yenilik hamlesiydi. *Belde* bu hamlenin geniş ve daha dağıtıcı devamıdır. Ne yazık ki Hâmid bu değişikliği muayyen prensiplere bağlamadan yapıyordu. Yahut bulduğunu çabuk feda eden bir mizaçtır. Onun için tecrübe hem çok tehlikeli, hem çok câziptir. Hâmid bu manzumelerde nazım usulü üzerinde de pek durmuş görünmez.

Belde'de birçok manzume daha vardır. Bunların içinde "Père-Lachaise" adlı mersiyemsi manzumeyi kaydedelim. Cenab Şahabeddin'in ilk şiirlerini çok evvelden hazırlayan bu manzume, ölen sevgiliyle, onun arkasından ağlayan nişanlısı, anne ve babası ile insana nefes alacak bir yer bırakmayan o dört başı mamur hüzün ve matem manzumelerindendir.

Fakat aldanmayalım. Hakikatte o biraz da Paris'in dramıdır. Hâmid bu

* Lac (Fr.): Göl; fiacre (Fr.): Fayton; sac (Fr.): Çanta; cascade (Fr.): Şelâle.
** Ville-d'Avray.
*** Auteuil.
**** Saint Germaine.
***** Jardin.

drama hiç olmazsa ilk şeklinin Paris'te hazırlandığına emin olduğumuz *Kahbe*'de bir kere daha, bu sefer Hugo'nun yardımıyla dönmeye çalışacaktır.

Bu manzume de evvelâ dili ile, sonra tıpkı *Sahra*'daki tabiat şiirleri gibi zihinden yazılmış olmasına rağmen, içine almaya çalıştığı hayat manzaraları ile çok yeniydi.

Şairin bu Paris senelerinde Fransız şiiriyle teması nedir? Bu suale cevap vermek güçtür. Her hâlde onun beş sene içinde üst üste dört piyesini adapteye çalıştığı Corneille'i, bir trajedisinden ilham aldığı Racine'i, duyuş tarzına yavaş yavaş ayak uydurmaya ve tezat dolu hayaller dünyasına girmeye çalıştığı Hugo'yu tanıdığı muhakkaktır. Yalnız bu sonuncusunun tesiri daha sonra görünecektir. *Sahra* ve *Belde*'de daha çok Lamartine ve Musset'nin uzak tesirleri sezilir. Birincisinin daha bariz tesirini ileriki senelerde göreceğiz. Şurasını da söyleyelim ki Hâmid'in garp şiiriyle teması hiçbir zaman mısraın iç yapısına tesir etmeyecektir. Hâmid, hiçbir zaman garp şiirinden kendisini bizim klasiklere götürecek şekilde faydalanmayacak, ne onların hayalleri geliştirme tarzını, ne de mısralarının sırrını arayacaktır.

Denebilir ki onun şiirinin tekniğine daha ziyade piyes çalışmaları hâkimdir. *Nesteren*'den sonra yazdığı *Tezer*'de şu devri için güzel hayali buluruz:

Sanırım bir perî-i zerrîn-per
Dolaşır külbe-i ahzânımda

Tezer'den sonra gelen *Eşber*'de şairin tekniği eski belâgatin tesirine kapılır. Bu tesirde hiç olmazsa vezni itibarıyla örneği olan Fuzûlî ve Şeyh Galib'in de payı vardır.

Garam

Sahra'dan sonra ve belki de ondan daha evvel *Garam* vardır. İlk yazılışından 46 yıl sonra neşredilen bu romantik poemde hazırlanış senelerinin Hâmid'ini, düşüncelerinin ve sanatının bütünüyle görmek mümkündür. Vâkıa Hâmid daha bu yaştan itibaren her şeyini koyacağı, kendisini tam vereceği eser çerçeveleri arıyordu. *Târık*, *İbni Mûsâ*, daha sonra yazılan *Finten* gibi *Garam* da her şeyden evvel şairin iç dünyasının, birbirleriyle henüz kaynaşmamış ilâveler ve özenmeler hâlinde olsa bile, bir çeşit fihristidir.

Poem dil ve yazılış itibarıyla *Sahra*'dan ziyade *Sardanapal*'e yakın, daha doğrusu bu ilk manzum piyesle 1297'den* itibaren neşrettiği manzumelerin arasındadır. Gariptir ki Hâmid, kuvvetli Fuzûlî tesirine rağmen eski mesnevilerden –bu arada İzzet Molla'nın *Mihnet-i Keşan*'ını ve Ziya Paşa'nın *Harâbât Mukaddimesi*'ni de sayalım– gelen bu yazış şeklinde kitabın neşrini bek-

* 1880.

lediği müddet boyunca yaptığını sandığımız değişiklikler ve ilâvelerde dahi ısrar etmiştir. Vâkıa *Garam*'ın arkaik dili ve bozuk mısra yapısı Hâmid'in üslûplarından biridir. Nitekim ömrünün sonuna doğru yazdığı manzum hâl tercümesinde de hem lügati hem de Türkçenin sentaksını zorlayan bu ihmalci konuşmaya döner.

Bununla beraber, Hâmid'in eserinde onu karşılayan bir başka poem daha vardır: Aynı yıllarda aynı buhranlı dille fakat mısra yapısı ve tabiat unsurunun bolluğu ile daha yeni bir anlayışla yazılmış olan *Kahbe* ikisinde de tiyatro tecrübelerinden gelen hareketli ve dramatik bir ifadeyle tek bir insan konuşur.

Hâmid, *Kahbe* adının *Bir Sefîlenin Hasbıhâli*'ne sansür tarafından çevrildiğini söyler. Bu doğruysa, bu "hasbıhâl" kelimesini bulan Abdülhamid sansürü eseri hakikaten anlamış ve ona yardım etmiş demektir. Gerek *Sahra*'nın manzumelerinde, gerek bu iki poemde tiyatro terbiyesi ve özenişi ilk planda gelir. Şu farkla ki *Kahbe* yalnız *prolog**dan ibaret bir tiyatro eseridir. *Garam* ise sahne unsurlarıyla tek bir insanın ağzından konuşan hikâyedir.

Poem, bir ara deliliğe kadar giden bir gençlik aşkı ve kıskançlık buhranının hikâyesidir. Hâmid'in tâ kendisi diyebileceğimiz kahramanı –filhakika şair ağzından konuştuğu kahramanı kendisinden ayırmak için hiçbir gayret sarfetmez, tersine olarak bütün hususî çizgiler onu Hâmid'e götürür– oturduğu Çamlıca'da gördüğü ve sevdiği kadını bir başkasıyla vuslat hâlinde rastladığı, kendisine benzeyen kız kardeşiyle karıştırdığı için tımarhaneye kadar gider. Ve oradan asıl sevgilisi tarafından çıkarıldıktan sonra genç kadının ölümüne sebep olacak hatayı işler. Beraber geçirdikleri bir gecenin eğlence bedeli olarak ona bir ellilik banknot göndererek hakaret eder.

Görüldüğü gibi hikâyenin mekanizması *İntibah*'la *La Dame aux Camélias*'nın arasında sallanır. Bildiğimiz gibi bu devir edebiyatımız birkaç yabancı kitabın etrafında döner: *Télémaque, Atala, Paul et Virginie, Graziella, La Dame aux Camélias* ve *Sefiller*. Bunlar, falan veya filan esere değil sanatkârın şahsiyetine tesir eden eserlerdir.

Garam'daki birbirine benzeyen iki kadın kahramanın üzerinde de biraz durmamız icabeder.

Süleyman Nazif, *Garam*'a yazdığı "Bir Mukaddime"de o sene (1292/1875) Çamlıca'da oturan iki hemşirenin şaire bu eseri ilham etmesi ihtimalinden bahseder.[388]

Celaleddin Hârzemşah'ın iki karısının birbirinin eşi olduğunu, *Araba Sevdası*'nda da Bihruz Bey'in bir yalan dolayısıyla tek bir kadını iki ayrı insan zannettiğini gördük. Hâmid, bu benzeyiş motifini aynı devirde başladığını

Tiyatroda oyuna başlamadan önce seyirciyi hazırlamak için yapılan konuşma; okunan şiir veya nesir parçası.

388 *Garam*, İstanbul 1341 (1923), s. 1.

söylediği *Zeynep*'te de kullanmakla kalmayacak, senelerden sonra hayatında da arayacaktır. Bazen tamamıyla hayalî olan bir eserin tesiri bütün hayata uzanabilir.

Eski şark masalında sihir şeklinde rastlanan bu *"benzerlik"* motifini en son olarak Aziz Efendi'nin *Muhayyelât*'ındaki "Şapur ve Hümâ" hikâyesinde görürsek de şüphesiz ona bağlayamayız.

Bununla beraber, bir medeniyet ve kültürden öbürüne geçtiğimiz bu devirde ayrı ahlâk kıymetleriyle de gelse bu birbirinin aynı şahısların üzerinde duruş, bu benzerlik merakı bize büsbütün başka şekilde mânâlı görünmektedir. Bu benzetme masalını yaratan insanlar hakikatte bir "eşler" âleminde kendi şahsiyetlerinin gölgeleriyle cenkleşerek yaşıyorlardı.

Bütün Hâmid'i, henüz toprağa atılmış bir tohum gibi bize âdeta bir ölüm sonrasından gelen bu hikâyede bulmak mümkündür. İçtimâî fikirleri, yenilik aşkı, bir aile mirası gibi taşıdığı sünnî ve zühdî din ve ahlâk telâkkisini –türbedara yaptığı serzenişler, namuskâr, çalışkan, dünyasına da ahreti kadar bağlı ahlâk kıymetlerine sahip vatandaş isteyen ve bunun dışındaki tasavvufî coşkunlukların aleyhinde bulunan sünnî din ve dünya anlayışının tam hulâsasıdır– Nâmık Kemal kanalından gelen düşünceleri, yeni veya sonradan öğrendiği felsefe ve eski teolojinin bütün dâvâlarıyla bu hikâyede bulmak mümkündür. Fakat asıl mühimi bu küçük kitabın, Hâmid'in kendi iç masalıyla, Çamlıca'daki boş mezarla açılmasıdır. Bu dramın dekorunda ilk rastlanan ve üzerinde durulan bu boş mezardır. Onun sanatını başından itibaren kaplayan ölüm fikr-i sabitinde ve felsefî düşüncelerde bu yarı şaka tedbirin nasıl bir rol oynadığını Hâmid kendisi anlatır:

Eyledim andan elimle bir kitâb
Böyle bir fikr-i tebeddünle şitâb
Mâneviyât oldu vârid hâtıra
Bir tebeddül geldi fikr-i hâzıra
Hilkat-i âlemden ettim ibtidâ
Geldi zihne hayret-i bî-intihâ.

Garam'da kısa fakat çok açık şekilde üzerinde durulan bu ruhî vâkıanın veya başlangıcın kendi hayatında asıl dramla karşılaşana kadar şiirden şiire nasıl genişleyip derinleşeceğini ileriki sahifelerde göreceğiz. Unutmayalım ki Fatma Hanım'ın uzun süren hastalığı da bunu besler. Belki de *Garam*'ın yazılmasında bu hastalığın meydana çıkmış olmasının da tesiri vardır.

Filhakika bu çocukça dram ve manzume, içtimaî fikirlerin yanı başında biraz da *Makber*'in ilk müsveddesi gibidir.

Hâmid'in üzerinde Ziya Paşa'nın tesirinden de bahsetmek lâzım gelir. Denebilir ki Nâmık Kemal'in şâkirdi bütün ömrü boyunca "Tercî-i Bend"

şairinin peşi sıra yürümüştür. Şu farkla ki Ziya Paşa sadece bazı garplı bilgilerin harekete getirdiği Müslüman şarktır. Hoca Tahsin'in talebesinde ise eski felsefenin umumiyet itibarıyla dışına çıkmamakla beraber bir *angoisse*, bir nevi şüphe hâline girer. Ayrıca Ziya Paşa'yı o kadar meşgul eden kozmografyanın verdiği huzursuzluk da derinleşir. İlerde göreceğimiz gibi Hâmid bütün ömrü boyunca gökyüzünün boşluğunu ve yıldızları doldurmak isteyecektir. Hakikatte Ziya Paşa ve Hâmid yeni ilimle karşılaşan cemiyetimizin geçirdiği metafizik buhranı verirler. Aslı istenirse Hâmid'in kahramanını tımarhaneye gönderen şey bu buhrandır.

Metafizik endişe

Bu açıklamadan sonra Ziya Paşa ile Hâmid'in arasındaki farkları sayabiliriz.

Ziya Paşa, Allah'ın mahiyetini düşünce konusu yapmamıştır. Halbuki Hâmid, Allah'ı bir problem gibi alır. Ayrıca Ziya Paşa'nın hiç üzerinde durmadığı ruh meselesi ile sadece bir hayret konusu yaptığı ölüm keyfiyeti onun için çok mühimdir.

Halk edip insanları, hayvanları
Sonra mahvetmek nedendir anları?

diyerek âdil bir Allah fikriyle uyuşmaz gördüğü ölümün kanununa itiraz ettikten sonra:

Ya nedir ölmek fenâ bulmak mıdır?
Yoksa cismen münkalib olmak mıdır?

diyerek *Makber*'deki "büyük değişiklik" fikrine girer. Bununla da kalmaz, *Makber*'in esaslı temlerinden biri olan büsbütün kaybolma korkusuna da bu şiirde rastlarız:

İnkılâb etsin olunca nâ-bedîd!
Yok demektir cism-i bî-güft ü şinîd.

Ruh dediğimiz nedir? Ona sûfiyyûn "can", tabîiyyûn mesleğine sâlik olanlar ise "gaz" diyor. Bu iki zıt fikir arasında zahiren büyük ayrılıklar olmakla beraber bir noktada, onun ebedî olması fikrinde birleşirler:

Sermedî bunlarca rûh-ı bî-cesed
Bî-zevâl anlarca ol gaz tâ-ebed!

Her iki telâkki de Allah'ın eşyada mevcut âlemşümul ruh olduğunu söyler. Allah'tan bizde bir eser olduğu için, şeyhler, mutasavvıflar, âlemşümul ve

âlemin içine dahil vahdaniyeti tasdik eden filozoflar zuhur etmişlerdir. Hâmid'e göre bunların başlıcası Spinoza, Schelling, Hegel, Ebû Said, İzzeddin'dir; hepsinden evvel Parmenides gelir. Bunlara göre, Allah her şeyin kendisine döndüğü "mercî-i aslî"dir ve ruh da maddeden ona döner. Fen erbabına göre ise kâinatın ve her şeyin mahiyetini, mayasını bir gaz (eter) teşkil eder ki buna "tabiat" adını verirler. Ten harap olunca, yani ölüm vâki olunca gaz gitmiş olur. Hâmid'e göre işin hakikatine vâkıf olanlar burada Allah'la tabiat adını bir görürler; fakat arada genç Hâmid'in sanatını bir nevi iptidai didaktiğe düşüren mısralarla ifade ettiği, ihmal edilemeyecek bir fark vardır:

Hak irâdîdir, tabiat bî-vukûf.

Filhakika mistiklerde bile, Allah "emr ü nehy" eder, kadir ve kahir, âdil ve zalimdir, "ehl-i fen" ise kadere inanmaz, adına "tesadüf" der. Manzumenin bundan sonraki kısmında "tabîiyyûn"a karşı Hâmid'in verdiği mantıkî ve ilzam edici cevaplar gelir; eski kelâmcılarınkine çok benzeyen bu münakaşada Hâmid "ölüm"ün yokluğunu iddiaya kadar gidecek gibi görünür.

Bizim Allah hakkındaki düşüncelerimiz itibarî şeylerdir. Vâkıa kaderin birçok cilveleri vardır ki nihayetinde ölüm kelimesiyle hulâsa edilebilir. Ve belki de şuurlu bir yaratıcı fikriyle uyuşamayacak derecede "zulüm" manzarası arzeder. Fakat hakikatte "hayat" aslında mevcut değil ki "ölüm bir zulüm" olsun:

Yok olursak biz ne lâyık iştikâ
Kim bizi yoktan var etmiş ol sadâ...

Ruh mevcuttur, fakat görülmez, bu itibarla akla benzer ve bu benzeyiş dolayısıyla inkârı kabil değildir. Ruh, kâinatı dolduran "zerrât-ı ulûhiyet"ten bir zerredir.

Yaratıcısını kendisine benzetmeye çalışan insanoğlu hakikatte "tecellî"nin aynası olmaktan çok uzaktır. O hiçbir zaman "eşref-i mahlûkat" da değildir, çünkü hayata bağlı ve muhteristir.

Bizde hayvandan füzûn zevk-i hayât
Anda bizden az fakat havf-ı memât
Bî-haberlikten beterdir ki beşer
Hîçi-i ferdâdan olmuş bâ-haber

Biz yarattığı şeylerin dışında Allah'ı idrak edebilir miyiz? Hayır, fakat tecellîlerinden birini, "zaman"ı idrak edebiliriz. Asıl yaratıcı, başlangıç Allah adının muhafızı, doğuran, doğurduğunu yiyen odur:

Ey zaman, ey sânî-i rûy-ı zemîn
Câmî-i âsâr-ı rabbü'l-âlemîn,
Sensin ancak mebde-i dehr-i kühen
Belki tarih-i ulûhiyyet de sen
Nâm-ı hâlık sende kalmış yâdigâr[389]

Garam'dan *Makber*'e geçen şeyler yalnız mezar, ölüm ve yaratılışın sırrı ve insan talihi karşısında şairin huzursuzluğu değildir. Bazı ruh halleri ve hattâ bir sabit fikre benzeyen temalar, ruhî fobiler de umumî şeklinde bir taslak addedebileceğimiz bu eserden asıl poeme ve onun serpintisi olan şiirlere, *Ölü*'ye ve *Hacle*'ye geçerler. Bunlardan biri Hâmid'in sinir cihazı üzerinde sessizliğin yaptığı tesirdir. Sessizlik daha *Garam*'ı yazdığı senelerde şair için, ölüm ile el ele yürüyen, onun çehresini takınan bir musallat fikirdir.

Dönse Âlih'lerle her yer mahşere
Bence kâfidir şu tenhâ makbere
Bir sükûnetmiş o pek bî-meymenet
Sırrını dehşetle duydum âkıbet
Zîr ü bâlâ izdihâm-âmiz olup
Târümâr olsun kıyâmet-hîz olup

Burçlar yağsın ilâhî dâimi
Anmayım tâ ol sükût-ı muzlimi!..
Tâ o günden samta kînim var benim,
Tâ o günden nâle-cû-yı şîvenim...

Bu mısralarla, *Makber*'in az tesadüf edilir derecede güzel parçalarından biri olan:

Yağsın nesi varsa kâinâtın,
Lâkin bu derin sükût dinsin!

feryadı bulunan parçası arasındaki fark, şeklini teksifte *(condensation)* bulan asıl düşünce ile ilk araştırmanın arasındaki fark gibidir. *Garam*, henüz şahsiyetinin hudutlarını almamış bir şairin eseriydi. Öyle ki bütün bunlar için, şairde hayatını altüst edecek ve şahsiyetini tamamlayacak trajediye bir ruh hazırlığıdır, denebilir.

389 Üzerinde durulması icabeden bu parça 1297'de [Şubat 1298/Mart 1883] *Hazîne-i Evrak*'ta "Zamana Birkaç Hitab" adıyla ve o zaman neşri caiz görülmeyen mısraların yeri boş bırakılarak çıkmıştı. Bizim, *Garam*'ı *Makber*'e olan yakınlığına rağmen *Sahra* ile *Eşber*'in arasındaki devirde yazılmış gibi mütalâa etmemizin bir sebebi Hâmid'in *Makber*'e kadar olan hemen her kitabında adına rastlamamız ise öbür sebebi de çok esaslı bir düşünceyi ihtiva eden bu parçanın ayrı neşridir. Hâmid *Makber*'de bilindiği gibi, belki de felsefe tarihine az çok ciddiyetle merak sardığı gençlik devrindeki bu zaman anlayışına bir daha dönmeyecektir. Bununla beraber kitabın bazı yerlerinin daha sonra ve bilhassa *Makber*'den hemen evvelki devirde yazılmış olması ihtimali de vardır.

Garam'da bütün dağınık görünüşüne rağmen buhranlı dilinin de yardım ettiği bir kompozisyon benzeri vardır. Eski mısra çerçevesinde ve mukayyet kafiyede kalmış olmasına rağmen Hâmid söylemek istediklerinin hemen hepsini söylemiştir.

Kitabın sonlarına doğru tesadüf eden tımarhane sahnesi ise tek başına üzerinde durulması gereken parçalarındandır. Bu sahnede Hâmid delilerin ağzından devrin birçok büyük içtimaî meseleleriyle meşgul olur.

Aylıkların çıkmaması, hazinede suiistimal, medreseleri tenkit, Yıldız'dan memleketi idare eden Abdülhamid'in şahsı, etrafındaki dalkavuklar, Kıbrıs meselesi, mâbeyinciler, Mahmud Nedim Paşa'nın Rusya'dan aldığı iddia edilen para, Nâmık Kemal'in efkâr-ı umumiyeyi ikaz için beyhude yere sarfettiği gayret, dost kayırma iptilâsı, hulâsa devrinde uyanık bir adamın görüp beğenmeyeceği şeylerin hepsini bu deliler âleminde ve onların ağzından dinleriz.

Hazîne-i Evrak'*taki şiirler*

Hâmid'in ilhamı 1297-1299 [1880-1882] seneleri arasında yeni bir hamle yapar. Bu, evvelâ *Hazîne-i Evrak*, sonra *Güneş* mecmuasındaki şiirlerin devridir. Hâmid, *Hazîne-i Evrak*'ta *Garam* ve *Sahra*'nın bir arada şairi gibidir. İlk neşrettiği manzume, "Zamana Birkaç Hitab", doğrudan doğruya *Garam*'dan alınmış bir parçadır.[390] "Bir Vâize Bir Mev'ize", "Mâzî Yolcusuna

390 "Zaman" parçasının büyük ehemmiyeti sonundaki:

Bende tezyîf eyledi mâzîyi hâl
Hâle de âtî güler bî-kîl ü kâl

beytiyle, Hâmid'in kendi zamanı karşısındaki vaziyetini aşikâr bir şekilde tasrih etmesidir. *Hazîne-i Evrak*'ın 7. sayısında çıkan "Lâhika" şiirinde:

Benzer âtîde fakat mâzîye hâl
Gerçi pür-feyz ü kemâl olmuş bugün

beytiyle de aynı ruh hâline eski reybîliğe çok yakın bir şekilde dönmüş oluruz.

Ey zaman, ey sânî-i rûy-ı zemîn
Câmî-i âsâr-ı rabbü'l-âlemîn
Sensin ancak mebde-i dehr-i kühen
Belki tarih-i ulûhiyet de sen

gibi mısralarda ifade edilen fikirleri Newton'un, zamanı mutlak bir varlık sayan ve Tanrı'nın bir nevi organı addeden "Sensorium Dei" telâkkisine bağlanabilir. Daha aşağıdaki:

Bazan insan der tecellî bendedir
Halbuki zât-ı tecellî sendedir

beytinde yakınlık daha aşikârdır. Bu beyitten sonra gelen mısralarda ise Hâmid başta "kadîm", "ebedî" olmak üzere Allah'a ait birçok sıfatı doğrudan doğruya zamana nakleder.

Âtî Yolu", yine *Garam*'ın içtimaî taraflarını tekrarlar. Fakat *Hazîne-i Evrak*'ın 18. sayısında (1297) çıkan "Münâcât"la birdenbire *Garam*'ın seviyesini aşan bir coşkunlukla onun gizli temlerinden biri olan dinî-felsefî meselelere gireriz. Bu şiir ve onu takip eden "Bir Sâfilin Tesellîsi", "Melekûttan Sâfilîne Bir Nazar" manzumeleri, aşağı yukarı *Makber* şairinin, bir taraftan yavaş yavaş içinde konuşmaya başlayan ölüm fikr-i sabitiyle, bir taraftan Ziya Paşa'nın tesiriyle önünde açılan problemlerin hemen hepsini toplar. Kozmografya bu yenileşme devrinin hakikaten büyük endişeler getiricisidir. Hâmid, burada Ziya Paşa gibi sadece hilkatin sır ve azametinde Allah'ın büyüklüğüne delil aramakla kalmaz.

Onlar ki şu fevkımizde kâin
Ecrâm-ı izâm içinde sâkin
Fâik mi cihâniyâna yârab?
Onlar daha mı aceb mukarreb?
Hikmetlerin, ey hakîm-i kayyûm,
Onlarca daha güzel mi ma'lûm?
Bizden daha âşinâ mıdırlar?
Hoş-sîret ü hoş-lika mıdırlar?
Bizler gibi mübtedî midirler?
Fânî mi ya sermedî midirler?
Yârab, yârab! Nedir bu ecrâm?
Kimler ediyor içinde ârâm?
Onlar mı desem aceb melekler,
Elbette tehî değil felekler!

Hâmid'de insan şartlarına isyan bu mısralarla başlar. Bu insan şartlarını geçmek, meleklere imrenmek, hattâ melekleşmek arzusu, hulâsa bir nevi *angélisme*[391] Hâmid'de daima görülecektir.

Sahra'dan sonraki eserler arasında *Garam*, fikirleri itibarıyla ne kadar mühimse bu "Münâcât" manzumesi de o kadar mühimdir.

"Bir Sâfilin Tesellîsi"nde bu isyanla onun bir başka şekli olan meleklere imrenmenin genişlediğini görürüz.

Ey encüm ü eflâkda ârâm sürenler
Bizden daha merfû' u muallâ mısınız siz?
Ahkâm-ber-i hikmet-i Mevlâ mısınız siz?
Sizlerde dahi var mı ya ahkâm sürenler?

Bazıları *Garam*'la *Makber* arasmda yeni bir devre teşkil eden bu şiirlerin en mühimi şüphesiz ki "Münâcât"tır. Onda biz *Makber*'in belâgat oyunlarına

391 Angélisme, modern tenkidin bulduğu tabirlerden biridir. Fazla bilgi için bk. Marc Eigendinger, *Poésie et tendances*, Neuchatel 1945.

kadar bütün bir teknik hazırlığı görürüz. Şurası var ki devir aynı vezinle yazılan *Eşber*'in de devridir.

Hayret, olunursa fikr ü tahmîn
Bu subh ile ibtidâ-yı tekvîn
Hayret, kılınırsa yâd yârab

Hayret, cereyân edip gelen nehr
Ger olsa makîs-i âtî-i dehr

gibi mısralar bir tarafa;

Bir yanda o mahşer-i avâlim
Bir yanda benim garîb hâlim

gibi *Makber*'in çığlıkları vardır. Bu iki sene Hâmid'in en velût devrelerinden biridir. Rize ve Poti'den yazdığı bu şiirlerin içinde "Bir Rüyâdan Sonra" gibi yarı *élegiaque**, âdeta sevgili yerine kendi eşi *(doubleure)*** ile konuşan şiirler, "Bir Böcek yahut Cemiyet-i Beşeriye" gibi kafiye ve fikir oyunları hep bu devrin mahsulleridir. Hâmid'in *Eşber*'den sonra ilhamına adamakıllı hâkim olmuşa benzeyen *Makber* vezni çalışmalarını da bu arada sayalım.

Başlı başına "Sekt-i Melih" –Hâmid'in nadir azapsız ve ölümsüz aşk şiirlerindendir– adlı bir şiir yazacak kadar bu vezinle uğraşması kuvvetli bir *Leylâ ve Mecnun* tesiriyle izah olunabilir (*Hazîne-i Evrak*, nr. 23).

Yine *Hazîne-i Evrak*'ın 34. sayısında Sivastopol'daki Türk şehitleri için yazılmış meşhur "Ziyaret" manzumesi çıkar.

*Merhabâ ey asker, es-selâm eyâ****
Vatan uğrunda can veren ahyâ
Ey şu vâdîde hâk olan asker!

Bu üç şiir tarzına, hemen aynı senelerde eskiyi bir bakımdan –hiç olmazsa dili itibarıyla ve hattâ dili takribî kullanış itibarıyla– devam ettiren "Kabr-i Selîm-i Evveli Ziyaret" ile, saraya taviz vermek için ondan daha sonra yazılan ve birincisi kadar kuvvetli olmadığını Hâmid'in de söylediği "Merkad-i Fâtih'i Ziyaret" manzumelerini ilâve edersek Bombay'a gidene kadarki çalışmalarını hulâsa etmiş oluruz.

Bu çalışmalara, Hindistan'da yazdığı üç manzume daha ilâve edilir: "Külbe-i İştiyâk", "Kürsî-i İstiğrak" ve "Zamâne-i Âb". *Bunlar Odur*'daki manzumelerle bu üç şiirde Hâmid yukarıda söylediğimiz gibi romantik şii-

* Hüzünlü.
** Benzer, eş; dublör, yerine geçen.
*** *Es-selâm, askerü'l-İslâm âyâ.*

re biraz daha yaklaşır. Fakat artık kendisine mahsus bir şiir tarzı ve sistemi vardır. Bu manzumelerin ilk ikisinde Hâmid o zamana kadar pek de arar görünmediği geniş mısraa kavuşur. Fakat eski musammat şeklini kabul etmesi yüzünden bazı mısralarında vardığı olgunluğu manzumelerin bütününde muhafaza edemez. Ayrıca bu şiirler Hâmid'in sanatında Londra'daki şiirleri için de bir başlangıç noktası olur.

Şafak bir nehr-i hüzn eyler reh-i ümmîd-i hûnundan
Düşer bin şi'r-i muzlim ol ziyânın her sütûnundan

yahut:

İşâret kılmada eşcâr semt-i lâ-tenâhîyi
Öper emvâc kalkıp perde-i kudret-penâhîyi
("Külbe-i İştiyâk")

gibi devri için yeni ve geniş ahenkli mısralarla asıl yeni şiire, zihnî oyunların dışında yeni bir söz güzelliğine açılırız. Bu manzumenin bir nevi aksi sedası olan "Kürsî-i İstiğrak"ta ise:

İner sisler içinde bir küçük kız kûhtan tenhâ
Doğarken necm-i bî-hâb-ı seher peydâ vü nâ-peydâ
Geçer peyk-i sabâ dûşunda aks-i cûşiş-i deryâ
Ceres yâd-ı vatanla dilde eyler derdimi ihyâ

gibi mısralar vardır. İşte bu derinden işleyen ahenk, bu ledünnîlik Hâmid'in asıl bulduğu şeydir. *Sahra*'dan ve onu takip eden tecrübelerden sonra ilk büyük merhale bunlardır. Biraz sonra *Makber* ve ona bağlı şiirler bu ilhamda bir üçüncü merhale yapacaklardır. Fakat asıl devrinde kabul edilen, taklit edilen, Rıza Tevfik'in, Cenab'ın ilhamlarını idare eden ve Fikret'e şahsî kalabilmek için behemehâl başka şeyler yapmak zaruretini duyuran Hâmid, bu alışılmamış âhengi ile çok sâri şiirlerin Hâmid'i olacaktır.

Bunlar Odur

Makber'le aynı yılda neşredilen *Bunlar Odur*'da yine tabiattan gelen unsurların hâkim olmasına rağmen bu üç şiirin ne havasını ne de olgunluğunu bulabiliriz. Denebilir ki bu küçük kitapta Hâmid'in sanatı bir nevi cezr ü med hâlindedir. Buna mukabil Hint manzarası ve ferdî dram ağır basar. Evvelâ birincisinden bahsedelim:

Her yenilik nesli bir keşif ile işe başlar. Hâmid daha Rize ikametinden itibaren tabiatı keşfetmişti. Kaldı ki daha evvel *Duhter-i Hindû* ile buna bir muhayyile oyunu olarak başlamıştır. Onu her zaman yakalamasa

bile daima peşinden koşmak ister. Fakat daha iyisi bunu kendi ağzından dinleyelim:

"Her telif-i lâtif bir mevki-i tabiînin tasvîr-i manevîsi, her müellif bir mesîre-i kudretin mahlûk-ı bedâyiidir. Her cûybâr bir hiss-i müteheyyic, her ağaç bir fikr-i sâkin, her sehâb bir hayâl-i ulvîdir. Tabiat, o ne fevkalâde bir şairdir ki bütün âsârı şuarâdan zuhûr eder."

Biraz aşağıya doğru şu güzel çığlığa tesadüf ederiz:

"Ey temâşâ-yı kevâkible ihyâ ettiğim geceler!"[392] Hâmid sadece tabiatın ilhamını kabul etmekle kalmıyor, her sanat eserini muayyen bir tabiat güzelliğinin mahsulü addediyor ve tabiatı sanatın başlıca kaynağı olarak alıyordu. Filhakika bu üç kitapta ve hattâ kısmen *Garam* ve *Bir Sefilenin Hasbihâli* de dahil olmak üzere bu devrin bütün lirik eserlerinde dış âlem üstündür. Hâmid'in tabiat manzumelerinin zayıf tarafı, hususî ve teksif edilmiş çizgileri pek az bulabilmesidir.

Bütün eserlerinde olduğu gibi bu manzumelerin belli başlı vasıflarından biri de şairin ilhamını ilk gelen kafiyenin idare etmesidir. *Bunlar Odur*'un daha yeni olan örgüsünde bu zayıflıklar daha fazla göze çarpar. "Gurbette Vatan" adlı manzumenin üçüncü kıt'asını bitiren aşağıdaki beyit bu hususta iyi bir misaldir:

Kuşlar uçuşurdu nûr içinde
Kuşlar ki verirdi sıyt Hind'e.

Birinci mısraın zengin canlandırması, ikinci mısrada birdenbire söner. Aynı manzumenin ikinci kıt'asını bitiren beyitte:

Dağlardan akardı çağlayanlar

mısraının bulunması belki zarurîdir, fakat bu cansız mozaik taşı, hemen arkasından gelen,

Birleşmiş idik hep ağlayanlar...

mısranın güzelliği ile hiçbir zaman bağdaşabilecek kuvvette değildir. Şimdi kıt'ayı tam okuyalım:

Dağlar ki vakar ile sanırsın
Ref'-i tetük-i sehâb ederler;
Ummâna dönüp hitâb ederler;
Emvâc-ı kenâr ile sanırsın
Yek-digeri mâhitâb ederler.
Kuşlar uçuşurdu nûr içinde
Kuşlar ki verirdi sıyt Hind'e.

392 *Mektuplar*, I, İstanbul 1334 (İkinci mektup), s. 15-16.

Burada üçüncü mısraın güzel hareketine bakın; ve sonra bu güzel hayalin sahille dalgaların birbiriyle alay etmesi gibi lüzumsuz bir oyun uğrunda harcanmasını düşünün. Onda, tam şeklini bulmamış mısraın yerini zihninde boş görmek itiyadı yoktu.

Bunlar Odur'u dolduran manzumelerde Hâmid'i Hint peyzajı adeta çarpmış gibidir. Bu renk ve ışık israfını, nisbet ve muayyeniyet fikrini kıran tabiat zenginliğini bize verebilmek için şair her çareye başvurur; hattâ resimdeki mânâsıyla tabiat karşısında bile çalışır.

Gezinir hod-be-hod elimde kalem
Anda bilmem ne eylerim hulyâ
Resmi çıkmış gibi bu manzaranın
Kâğıt üstünde şi'r olur peydâ...

Fakat fazla bir şey yapamaz; yukarıda söylediğimiz gibi gördüklerini hâtıranın ve muhayyilenin sıcaklığında eritip yeni bir şey gibi ortaya atamaz.

Bununla beraber şiirimizin öteden beri tabiat karşısındaki duruşunu değiştiren bu manzumelerin bütün bir neslin yüzünü yeni bir âleme çevirdiğini, Cenab'daki, Fikret'teki peyzajı hazırlamış olduğunu, aruzdaki mısra yekpareliğini kırdığını, konuşma hususiyetlerinin şiire ilk defa bu manzumelerle ve Hâmid'le girdiğini, mitolojik hayal ve isimleri Türkçeye onun soktuğunu bir daha tasrih edelim.

2. Makber *dairesi*

Makber

Yukarıda Hâmid'in şiirinin ölüm düşüncesi etrafında teşekkül ettiğini ve bu noktadan yürüyerek bir nevi metafizik endişeye vardığını söylemiştik. Bu iki teme aynı devirde yazılmış iki eserde rastladık. *Sahra* ayrılıkla ölümün birbirine karıştığı şiirlerin kitabıydı. *Garam*'da ise bu duyguların yanı başında bazı felsefî fikirlerin şairi ne kadar huzursuz kıldığını gördük.

Hâmid daima büyük *construction** eserlerinden hoşlanmıştır. O küçük ve mükemmel şiiri değil büyük poemi severdi. Onun şiiri bu inşaî eserlerin birinden öbürüne halka halka genişler. *Sahra*'nın (yani *Duhter-i Hindû*'nun) halkasının yanı başında, belki biraz sonra *Garam*'ın, ondan sonra da *Makber*'in halkası genişler.

Fatma Hanım'ın acıklı sonu Hâmid'deki tohumun gelişmesine elbette hizmet edecekti. Zaten daha hastalık zamanlarında, sakınılmaz felâketin sezişleri şiirini kaplamış gibiydi. Poti'den yazdığı mektupların çoğunda bu korku bulunduğu gibi, *Bunlar Odur*'daki "Bir İğbirar" manzumesinin altın-

* İnşâ.

da şu acayip not vardır: "Merhume için vefatından iki sene evvel söylemiş olduğum mersiyedir." Hindistan'dan ayrılmadan evvel Ekrem Bey'e yazdığı bir mektubun bazı parçalarında ise *Makber*'in asıl mersiye kısmı hemen hemen hazırdır denebilir.[393]

Hâmid'in ölüm fikri etrafında bu ısrarını gösterdikten sonra bu mevzuda devriyle birleştiğini de söyleyelim. Bütün ferdîliklerin dışında devir dediğimiz yapıcıyı kabul etmezsek hiçbir sanat vâkıasını lâyıkıyla izah edemeyiz.

Ölüm XIX. asrın başında, romantizmin tesiriyle hemen her edebiyatın belli başlı temlerinden biri olmuştu.

Romantizmin klasik terbiyedeki akıl ve mantığın hâkimiyetine karşı getirdiği ferdîlik, Allah fikrinin din çerçevesinden çıkışı yeni bir panteizmdi. Bir taraftan sanatkârı duyuşlarında serbest bıraktığı gibi öbür yandan da cemiyet ve tabiat kanunlarına karşı isyana sevketmişti. İnsan her iki durumda da kendisini haksızlığa uğramış sayıyordu. Böyle bir enfüsilîk içinde tabiatıyla ölüm karşısındaki vaziyet de değişecekti. Filhakika bu devirden sonra ölüm insan talihinin şartlarına karşı en keskin şikâyetlerin fırlatılmasına vesile oldu. Denebilir ki şiir ve insanlık romantizmle felsefî bir devre girdi. Klasik devirlerin bir nevi muvazaa ile Allah fikrinden ayırdığı talihe karşı yapılan ithamın şekli değişmişti. Mersiye birdenbire şiirde öne geçti. Bu kendisini duyularına bırakmış insan için tabiî bir şeydi. Bir bakımdan şiir terbiyesini garp ve Fransız romantiklerinden yapan Hâmid için burada Lamartine, Musset ve bilhassa Hugo örnek olacaklardı. Fakat tesir bir taraflı addedilmemelidir. Dinî şiirin büyük temlerinden birini Kerbelâ mersiyelerinin teşkil ettiği İslâm edebiyatlarında, kitâbe-i seng-i mezar, ölüm tarihi gibi âdeta müstakil bir nevi bile doğuran mersiye şiirine garptan daha fazla tesadüf edildiğini ve şarkın daima teessürî unsura şiirin büyük kaynaklarından biri gibi baktığını biliyoruz. Bunun dışında daha XIX. asır başında bu hissîliğin ne kadar arttığını yukarıda gördük. Hâmid'in doğduğu yıllarda, ta Şeyh Galib'den başlayarak mersiye, tarih manzumelerinin dışında yavaş yavaş ön plana gelmişti. Filhakika Âkif Paşa'nın ölüme nasıl sığındığını ve küçük torununa ne kadar tesellisiz bir ıstırapla ağladığını hatırlatalım. Fakat bu devirde mersiye yalnız şiirde kalmaz, o zamana kadar hiç görülmemiş bir şey musikiye de geçer. Dede Efendi'nin torunu için bestelediği o güzel Bayâtî şarkı bütün cemiyetin havasında bir nevi *pré-romantik** bir ruh hâlinin hâkim olduğunu bize anlatır.

Böylece Hâmid'in mersiyeye gitmesi için bütün bir zemin hazırdı. Fakat eskinin tesiri, cemiyetteki bir değişikliğe aşikâr bir cevap olan bu yakın örneklerle de kalmaz. Bütün yenilik iddialarına rağmen Tanzimat'tan sonraki devir İslâm edebiyatlarına ve bilhassa Fuzûlî'ye yeni bir dönüş

393 *Mektuplar*, I, s. 206.

* Romantizm öncesi.

devridir de. Fuzûlî'de ise bütün zihnîliğine rağmen mersiye ve *élégie** esastır.

Bütün bunlara bu intikal devrinin ruh hâletini, eskiye yüz çevirmenin umumî vicdanda uyandırdığı aksülameli ve nihayet bu medeniyet buhranının kendiliğinden doğurduğu dinî-felsefî meseleleri, eski çerçevenin içinde nehyedilmiş felsefî tecessüsün yeniden doğuşunu da ilâve etmek lâzımdır. Daha biz *Garam*'da ölüm düşüncesiyle bu fikirlerin yan yana ve beraberce duruşlarını gördük. *Makber*, yaşanmış bir dramda bu yan yana yürüyen şeylerin birbiriyle kaynaşması, meselelerin ruh hâli şekline girmesidir.

Kaldı ki şiire kelimenin ve redifin delâletiyle giden, mevzuunu çok defa şekilde arayan, hattâ muhayyilesi kelime etrafında işleyen bir gelenekten gelen şairlerin kendilerine yeni şekilleri, üslûplar yaratmaya vesile olacak konular bulmakta çektikleri sıkıntıyı ve zarurî olarak hayatlarının arızalarını eserlerinin mihveri yaptıklarını da düşünmek icabeder. Böyle bir durumda ölüm gibi mühim ve acıklı bir hadise zaten santimantal davranışları şiirin kendisi zanneden bir nesil için tabiatıyla ön plana geçecekti.

Makber sadece bir mersiye değildir. O felsefî düşünceyle mersiye unsurunu bir arada yürüten bir eserdir. Yani mersiyenin dokunup geçtiği yutucu yahut çabuk geçici zaman ve kaybolan güzellik veya saadet, yahut kıymet fikirlerinde kalmaz, bu boşluklardan bir nevi tezat ve şüphe dolu metafiziğe hattâ bir ebedî adalet fikrine geçer. Onun içindir ki "ölü"den ziyade "ölüm"ün kendisiyle doludur ve bütün gelişmesini onun etrafında yapar. Vâkıa şairin kaybettiği sevgili manzumenin her hareketinde kendini gösterir, fakat düşünceden gelenler daima üstündür.

Makber'in hareket noktası, adı, yani mukaddimesinde büyük ve âlemşümul bir "hiç"in veya bir şüphenin mahfazası olarak gösterilen "mezar"dır. Mezar, Hâmid için hakikî bir fikr-i sabit, gerçeklerin üstündeki gerçek, bütün sırları kendisinde toplayan bir sırdır. Gâh ebediyet boyunca derinleşen bir uçurum, gâh büyük ve korkunç "değişme"nin haşin sembolü toprak yığını veya etrafını kaplayan dehşetli muammanın cevap alınmaz timsali bir taş parçası olur. Manzume, düşünceleri, şüpheleri, iman ve tereddütleri ve inkârlarıyla, isyanları, o mahzun teslimiyetleri ile bu sert işaretin, bu kendi üstüne kapanmış remzin şairde uyandırdığı düşüncelerden, birbirini takip eden ruh hâletlerinden teşekkül eder. Iztırap meleğinin kovaladığı bîçare bir insan, omuzlarında hep aynı yanık ve aynı acıyla düşüncenin sınırlarını gezer, her fikrin kapısını çalar, teselli arar, bir hâl çaresi düşünür; hepsinden aynı kat'î cevabı alır: "Bilemezsin!" İkide bir bu düşünce ve çığlık mahşerinin arasında beyaz ve solgun bir hayalet belirir. O, gâh eski çehresiyle gelir, geçmiş güzel günlerin kıyafetiyle güler, konuşur; gâh hasta döşeğinde ümitle ye'sin arasında medet uman gözlerle kendisine bakar. Bazen yetim çocuklarını işaret ederek kaçar, şair onu yakalamak istedikçe kaybolur, eşyanın değişikliğine dağılır, ormandaki uğultu, rüzgârda-

* Ağıt; hüzün.

ki feryat, tabiattaki güzellik olur. Yıldızların ışığında güler, güneş aydınlığında okşar ve en ufak bir ısrar jestinde tekrar büyük ve edebî "inkılâb"ın remzi olan mezar haline girer, bir "ölü" olur. Hiçbir Orpheus'a Euridice'sini ölümden tam çekmek nasip olmamıştır. Onun için şair bu hayale koştukça, yerinde yokluğunun kendisine acı acı güldüğünü görür. Yeni baştan karşısında insan talihinin ve şuurunun büyük ve ebedî hadlerini teşkil eden sert ve yekpare duvarları görür: Allah, ebediyet, ölüm... Istırabının içinde onlara sarılır. Çünkü ölümün karşısında tefekkür –velev en bedbin ve zalimi olsa bile– yine bir nevi hulyadır ve bu hulyanın sonunda kaybedilenin ve onun hakikî mahfazası olan kendi benliğinin âkıbeti vardır. Bu bir ebediyet hulyasıdır, insana bir sükûnet verir. Fakat asıl realite olan ıstırap bu hulyada da onu rahat bırakmaz. Tam muğlak bir metafiziğin ortasında iken birdenbire bir çığlıkla uyanır, kendisini yine mezarın başında, ayağını basacağı tek sağlam toprak olan ıstırapla baş başa bulur.

Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefiyesi'nde Rıza Tevfik, *Makber*'i vâzıh surette anlamak için çok güzel bir teklifte bulunur:

"Mamafih o kitabı tertipsiz bir diyalog şeklinde telâkki ederseniz, tenakuzların çoğu mahvolur gider"[394] dedikten sonra *Makber*'in esasını Hâmid'in Heraklit gibi düşünen –biz *Garam*'dan beri Hâmid'le Heraklit'in münasebetini biliyoruz– ve gidenin bir daha dönmeyeceğini söyleyen akıl ile bütün hayatın gayesiz bir tecrübe olmasına bir türlü razı olmayan "gönül" arasındaki bir münakaşaya irca eder ki çok doğrudur:

Ey akl büyüktür ıztırâbın
Ey rûh sahîhdir cevâbın.

Akıl mustariptir, çünkü anlamak için yaratılmışır; fakat sorduğu sualler cevapsız kalmaya mahkûmdur. O halde muâkale ile meseleyi halle çalışacaktır; halbuki kendisi de bilir ki bu muâkalenin dayandığı hesap, kendisine ait bir hesaptır. Dışardan bir şeye dayanmaz.

Ruh –gönül– ise akıldan daha mustariptir; çünkü sevgi ve hicran dolayısıyla bu meselelere bağlıdır. Belki de asıl kıyameti o koparıyor. Akıl gönlü teselli etmek ister. Fakat önünde açılan boşlukta aczini itirafa mecbur kalır. Bu sefer mustarip fakat mahiyeti itibarıyla rahmete, hidayete müsait olan gönül onu kurtarmaya uğraşır. Gönlün bir kuvveti vardır: "Hayret" ve "tapınma" duygusu.

Fakat Hâmid bu meseleye kolay varamaz, yahut orada fazla kalamaz.

Bütün varlık ona doğru gidiyor; yerine gelen de ona doğru gidiyor, yani ölüyor. Bu, bütün rakamların kendisine inkılâp ettiği büyük ve muazzam bir sıfırdır:

Bu sıfr nedir hesâb içinde?
Erkam ona inkılâb içinde

394 Rıza Tevfik, *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefiyesi*, İstanbul 1334, s. 101.

Bu çığlık-sual epeyce bozuk mısralarla da olsa varlığın bizdeki çehresini değiştirir:

Bir hîçî-i zî-vücûd yâhut
Bir kabrdir ıztırâb içinde

Ölüm veya hayat, olan ve ortada durmadan değişen bir şey, bir gelip gitme var (Burada Müslüman Hâmid, Heraklit'e tekrar yaklaşır; zaten onda Heraklit esastır).

Fakat gelenler nereden gelirler ve gidenler nereye giderler? Gördüklerimiz nedir? Esas olan ölümün yahut büyük değişmenin, ki Hâmid buna *Garam*'dan beri "inkılâp" der, büründüğü bütün bu şekiller uçan, kaybolan hayaller midir? Yoksa her şey yalnız Allah'tan mı ibarettir?

Daha manzumenin başında Allah'a inandığını biliyoruz. Fakat görünen dünyanın bu Allah'ta bile olsa kaybolmasına razı olmaz. Zaten bunu yani ölümü tam kabul etseydi bütün bu isyanlara lüzum kalmazdı. Poemin inkişafını yapan şeyler de daima bu ayrılışlardır. O halde Hâmid, kâinattan müstakil bir Allah'a inanıyor.

Allah nedir? O da güneş gibi bir "âmâ-yı nûr-manzar", yahut da bizzat kendisinin verdiği isimle bir "Tıfl-i ekber"dir.[395]

Çıktın mı huzûr-ı Kibriyâ'ya
Bildin mi nedir o tıfl-ı ekber?
Mâsûm ki râzdır bükâsı
Mâsûm ki handedir likası
Gehvâresi şâdumân-ı mâtem
Bâzîçesi inkılâb-ı âlem

395 "Tıfl-ı Ekber-Enfant Sublime", Hugo'ya muâsırları tarafından verilen isimdi. Bununla beraber İslâm tasavvufunda sünnî akideye en aykırı olanlarda bile görülmeyen bu hayale "Devrân-ı Muhabbet" manzumesinde en sarih çizgileriyle aşk ilâhı Eros (Küpiton) olarak rastlarız:

.....
Ki aşk-ı lâyemûta
Bilâ-imdâd-ı elfâz
Olur nâdî-i îkaz
.....
Evet bir tıfl-ı ekber
Ki olmuştur elinde bu âlem bir oyuncak
Kırar, oldukça muğber.

Makber'deki "Tıfl-ı ekber" hayalinin bu devirden evvelki eserlerinde de rastladığımız bu tanıdan gelmesi çok muhtemeldir. Nitekim *Makber*'den nihayet bir iki sene evvel yazılmış olması icabeden "Külbe-i İştiyâk"da:

Eder tıfl-ı muhabbet âsiyâb-ı âlemi tedvîr

mısraında şair bir istiare şeklinde olsa bile kadîm aşk ilâhına Pagannisme devrindeki yerini verir.

Etmişti seni o hâlik-ı râz
Fikrimde vücûdunun ziyâsı
Cânan biliyor o tıfl-ı canlar
Perverdesidir o tıflın anlar.

İster kâinatın dışında "mutlak yaratıcı" olsun, ister her şeyin kaynağı bir "vücûd-ı mutlak" olsun, Hâmid onun idrak edilemeyecek bir sır olduğuna kanidir.

Bu sırrı bilen o zâttır kim
Esrârına zâtı müştemildir.

"Allah" sır olduğu gibi "ruh" da bir sır yahut muammadır. Ve Allah fikri ile "abes" fikri birleşemeyeceği için, devam eden, bekası olan bir sırdır. Fakat bu devam nasıl bir devamdır? Daha evvel:

İnsan olamaz zevâle kail
Zira yaşamaz o hâle kail
Fânîlik ile mukayyedim ben
Bazan sanırım müebbedim ben.

mısraları ile kaybolmasını reddettiği bu ruh, mücerret bir şekilde mi yaşayacaktır? Rıza Tevfik'in çok güzel gösterdiği bir duygular âlemine, şekillerin dünyasına bağlı olan Hâmid, bu cesedinden soyunmuş mücerret ruha razı değildir:

Tecrîd ile rûhum olmuyor şâd
Bir cisme var ihtiyâcı müzdâd

Hattâ yalnız beden de yetmez, şuur ve ihsaslar da lâzımdır. Daha iyisi bütün parçayı okuyalım:

Bensiz melekûtu neyleyim ben
Nefyimde sübûtu neyleyim ben?
Ey rûhu kılan gözümde pervâz,
Oldun mu o âşiyânda dem-sâz?..
Ol yerde nasıl geçer zamanlar?
Mer'î mi zemînler âsümanlar?
Gördünse ne gözle gördün eyvâh,
Sûrâh o nûrdan ne anlar?
Dendan ne bilir gıdâ-yı rûhu,
Makber ne bilir safâ-yı rûhu,
Ol akldan üstühân ne anlar?

Bilmezse mekîn, mekân ne anlar?
Sensiz bulan intihâ-yı rûhu,
Bir zerre görür fezâ-yı rûhu;
Olmazsa vücûd ile berâber
Ben neyleyim beka-yı rûhu...

Manzumenin daha başlarında, bu fikre, ölenden bahsederken başka bir şekilde rastlarız. Ortada bir değişme var. Ölümün umuma şamil bir kanun olması, yaşama kuvvetini mevcut oluşunda bulduğu, kendi kendisini ikrarın biricik mesnedi olduğu bir vücudu kaybedince onu teselli edemiyor. Ölüm bir kelimedir. Tek başına kalırsa nihayet yaşamak gibi bir hâl sanılabilir de. Fakat arkasmda gizlenen değişme düşünülürse tahammülü imkânsız bir realite olur.

Ölmek, yaşamak, ya can çekişmek
Râzıyız, aman! Fakat değişmek!

feryadından sonra karısı için:

Topraklara düşmeseydi öyle
Düştüyse tagayyür etmeseydi,
Kalsaydı o halde bitmeseydi...

diye feryad eder. Bir başka yerde de bu ıstırap:

Tuttum seni üstüme yıkıldın

mısraı ile tam bir isyana gider. Ama ruh yaşıyormuş, bîçare ve mustarip, belki de kaybettiği vücudun ve onun ihsaslarının hâtırası ile mevcut olan bu ruhtan bize ne? Bununla beraber büsbütün yok olmanın karşısında buna da razı olur. Filhakika bu lüzumsuz pazarlığı:

Yok şüphe ki eski hâli yoktur
Lâkin umarım zevâli yoktur.

beyti bitirir.

Görülüyor ki Hâmid, şiddetle âhiret meselesine bağlıdır. Ölüm için, o bir inkılâptır demek hiçbir şey halletmiyor. O varın yok olabileceğine kani değildir. Bütün isyanı burada toplanıyor. Nereye gidiyorlar?

Bilsem nereye gider gülüşler...

Bu şüphelerle, korku ve isyanlarla Hâmid'in vardığı şey, tapınma hissi, zaman zaman ancak bir teselli olabilir. Doğrusu istenirse bu teselli kitabın ni-

hayetinde âdeta onu bitirmek için gelir ve *Ölü*'de kaynağı olan azaplarla beraber devam eder. O kadar ki buna bir fasit daire denebilir. Bu daimî mücadele kurduğu hadlerle olduğu gibi kalır. Fatma Hanım'ın acısı her acı gibi sükûnet bulduğu zaman bile ölüm fikri şairde devam eder. Artık bu şiirinin tabiî havası olmuştur. Bütün ilhamı onun etrafında toplanacaktır.[396]

Hâmid kendisinin iddia ettiği ve başkalarının çok defa inandığı gibi felsefî fikirlere pek yabancı değildir. Bilâkis diyalektik lisanı gayet iyi bilir. Bizzat kendi ifadesine göre Mevlâna'nın ve Hugo'nun mekteplerinde yetişmiş olan bir şairde buna taaccüb edilmez. Filhakika Allah için:

Esrârını zâtı müştemildir

mısraını bu kadar toplu bir şekilde söyleyebilmek için felsefî lügati çok iyi bilmek lâzım gelir.

Hâmid'in kendine mahsus bir felsefesi var mıdır? Bu suali şiirin felsefeye ihtiyacı olup olmadığı suali kendiliğinden karşılar:

Yok, bunda azâbdır azâbım,
Rûyâ olamaz hayâl ü hâbım
Hilkatte abes ne var ki, olsun
Bir emr ü nehiy bu kalb-i meşhûn[397]

Makber*'in yazılış tarzı*

Hâmid'in manzumeleri arasında *Makber*, şekli ile de hususî bir yer alır. İkinci beyti tek başına ayrı kafiyeli ve yedinci mısraı serbest olan bu sekiz mısralı kıt'alardan müteşekkil manzumede, beş defa tekrarlanan kafiyenin mühim rol oynaması gayet tabiîdir. Bu şeklin tesiri sadece okuyana inhisar etmez. Manzumenin nescini de yapar. Filhakika her sekizlikte birbiriyle kafiyeli olan iki mısra bir nevi başlangıçtır, gelecek mısralarda gizli ve aşikâr devam edecek hayal veya fikir onunla başlar; yalnız birbiriyle kafiyeli olan üçüncü ve dördüncü mısralar, tedai değişmese bile hiç olmazsa hayal ve fikrin içinde âdeta bir muterize açar. Birinci beyitle aynı kafiyede olan üçüncü beyit onu devam ve hattâ inkişaf ettirir. İkinci mısraı birinci beyitle kafiyeli olan son beyitlerde ise Hâmid çok defa elde etmek istediği neticeye varır:[398]

396 "Ben şimdi ölülerle muhabere ediyorum. Hayallerle konuşuyorum. Arada imdad etmezseniz şimdiden sonra göreceğiniz şiirlerim büsbütün başka bir lisan olur" (*Gayret*, 14 Şubat 1301). Bu mektubun ilk fıkrası bize Hâmid'in ispritizma ile meşgul olduğu fikrini verirse de asıl kasdettiği şiirin havasıdır.

397 Buradaki "emr ü nehiy"den maksat "boş iş"tir.

398 Rıza Tevfik bizden çok evvel bu kıt'a şeklinin *Makber*'in yazılışına yaptığı müspet ve menfî tesirler üzerinde durmuştur (bk. *a. e.*, s. 481).

Yârab bu mezar çok derindir
Umkan denilir sana karîndir.
Bizce bu mu yoksa kurb-gâhın,
Düşmez mi bu firkata nigâhın,
Cânân gibi toprağı hazîndir
Yâdı gibi şekli dil-nişîndir
Bu makberenin içinde yârab
Bil-cümle melâikin defîndir.

yahut:

Bin illete uğradı o bîkes
Hiç kimseler olmadı meded-res
Billâh anın büyüktü derdi
Derman diyerek figan ederdi
Târîk gözünde pîş ile pes
Her gittiği belde oldu mahbes,
Yoksa sonu bu mu ıztırâbın
Mümkün mü olur çıkarmamak ses?

Bazı kıt'alardan manzumenin bütün kudretini teşkil eden dağınık düşünceleri bize hakikî duygu hâlinde veren bu son mısraların yukarıdaki kıt'ada olduğu gibi birdenbire düşmesi Hâmid'in belli başlı zaaflarındandır.

Görülüyor ki Hâmid'de asıl mevzu kafiye oluyor. Şairin ilhamını o idare ediyor. Hikâye, yani hatırlamalar, istitratlar, fikirden fikre sıçramalar ile manzumenin dokusunu o örüyor.

Manzumenin böyle bir çatı üzerine kurulmasından zaman zaman tesadüf edilen o "birsamlı"* ifadeyi, bir fikr-i sabit tarafından kovalanıyormuş duygusunu kazandığı muhakkaktır. Fakat Hâmid bu kıt'aları her vakit idare edemez:

Yârab ne muhassenâttır bu!
Şâyân sana kâinâttır bu!
Mahlûkların ne hoştur Allah.
Kim der ki bu sun'a boştur Allah;
Her şeyden elezz hayâttır bu
Bak yâr-i melek-simâttır bu
Bu şâm ü seher bu gök bu encüm
Âmâya ne iltifâttır bu.

Hemen hemen yarısından fazlası Türkçe nâmına tashihe muhtaç olan bu sekiz mısraın içinde sadece şeklin çerçevesini doldurmak için sarfedilen gayret düşünülürse Hâmid'in ne güç bir iş yüklendiği görülür.

* Gerçekte olmayan bir şeyi var gibi görme ve duyma hâli.

Kahve ya çay içerdik erken
Kalkıp piyano çalardı, derken.

Birden odama firâr edip ben.

gibi lüzumsuz ve cazibesiz mısralar,[399]

Mefkud idi hâricî sebepler
En önce kusûr bende oldu

kabilinden manzum nesirler,

Akrep mi yedim, yılan mı yuttum
Yazdıkça mürekkebi kuruttum,
Bir şey diyecektim âh unuttum.

gibi lâtifeler –başka bir isim bulamadım– biraz da bu kafiye tarzından gelir.

Bununla beraber Hâmid'in hiçbir zaman mısra ve dil zevkini –zaten birincisi daima ikincisine bağlıdır– ve iyi işçi sabrını tatmadığı, kısacası şairden ve şiirden asıl beklenecek şeyin peşinde koşmadığını da unutmamalıdır.

Ayrıca Hâmid mesnevî vezinlerini kullandığı zaman eski mesnevî dilinin nakîselerini bir miras gibi kendisinde hazır bulur; *Makber*'de *Eşber*'de, olduğu gibi Şeyh Galib'i hattâ Fuzûlî'yi hatırlatan mısralar vardır.[400]

Makber'in güzel tarafı çığlıklarıdır:

Kaldım mı demişti yolda bir gün
Hindistan'ın denizlerinde!

Cânânın o günkü hâli eyvâh,
Eyvâh benim bu günkü hâlim!

Bed-mest-i gazab elimde bir câm,
Dursun diyorum bu seyl-i eyyâm!

Bâkî o enîs-i dilden eyvâh,
Beyrut'ta bir mezâr kaldı!

Ey hastalara veren şifâlar!

Çık Fâtıma lahddan kıyâm et!
Yâdımdaki hâline devâm et!

399 Bir taraftan da bu mısraların cesaretiyle yaşanmış hayatın şiire girdiğini unutmayalım.

400 *Makber* ile Şeyh Galib ve Fuzûlî'nin münasebetleri hakkında bk. Fevziye Abdullah Tansel, "Makber'de Leylâ ve Mecnun ile Hüsün ve Aşk Tesirleri" (I-II), *Ülkü*, C. X, nr. 59, İkinci kânun 1938, s. 454-461; nr. 60, Şubat 1938, s. 541-544.

mısraları ve benzerleri, bilhassa yukarıda geçen:

Tuttum seni üstüme yıkıldın

mısraı ve Türkçede yepyeni bir imaj olan,

Dîvar sızıntısıyla bî-fark
Lâyık mı kan ağlayım kederden

gibi beyitler *Makber*'in asıl şiir tarafını yaparlar.

İlhamını hep aynı seviyede tutamamasına, lüzumsuz taraflarının çokluğuna ve bilhassa Hâmid'de daima görülecek olan aruz ihmallerine rağmen *Makber*, Türk şiirinin bir tarafında daima kendini duyuracak büyük bir ürpermedir; Hâmid'in ıstırabı şiirimize o zamana kadar tatmadığı bir derinlik getirir.

Ölü

Ölü, *Makber*'in daha sakin bir devamıdır. Onda *Makber*'i vücuda getiren unsurların çoğunu bulamayız. Evvelâ her an mezarını terketmeye hazır hayalet yoktur, buna karşılık onun mezarda olduğu fikri de şairi bir lâhza bırakmaz. Eski kaside tarzına çok benzeyen bu on parçanın hepsinin sonunda, düşünce bir münasebet bulup "Beyrut'ta kumlara defn" edilen sevgili vücuda döner ve onunla biter. Bu suretle mezar yine fikr-i sabit olmakta devam eder.[401] Burada da isyan vardır; *Makber*'de olduğu gibi ölüm realitesi ile Allah fikri uyuşamaz ve yine onda olduğu gibi, hattâ daha iyi geliştirilmiş bir şekilde aklın, Allah'ın hakikat ve mahiyetini idrakteki bîçareliğinden şikâyet eder. Evet, akıl Allah'ı lâyıkıyla idrak edemez. Bununla beraber her an ebediyetin sırrını zorlamaktan vazgeçmeyen vicdana (gönül) bir cevap verilmesi lâzımdır. Bu cevap yine aynı Tanrı duygusudur. Akıl ve hattâ gönül –can ve vicdan– ölümün eşya için bir hakikat olduğunu kabul etmelidir. Bu hakikattir ki bizi Hâlik'a giden yolun başına, yani "hayret" hissine götürür, bu itibarla tapınma hissini içimizde uyandıran odur.

Evet hakîkat-i eşya türâb şeklinde
Bunun edillesi var bî-hesâb şeklinde.

dedikten sonra:

401 Bazen Hâmid'e zevksizce *macabre* [ölülerle ilgili] –makberî– olan mısralar da ilham eder:
Beyrut'ta kumlara defn ettiğim o gonce-femin
Bitip dudakları, meydana çıktı dendânı.

Görünmüyor bize şems-i hakîkatin nûru
Fakat sehâb-ı ıyândır nikab şeklinde

beytiyle mahiyetini anlayamayacağı Allah'a döner. Bu neticeler Hâmid için her zaman bir had teşkil etmez, tenakuzlar ve inkâr şeklinde isyanlar tekrar başlar:

Sükûttur çıkacak secdeden, salâlardan
Gönül tanîn ede dursun rübâb şeklinde...

Nihayet:

Bu taş cebînime benzer ki aynı makberdir,
Dışı sükûn ile zâhir derûnu mahşerdir.

beytiyle başlayan dokuzuncu parçada mersiye tefekkürün yerini alarak onunla biter.

Hacle

Hacle bu silsilenin bir sene sonra neşredilen üçüncü halkasıdır. O kadar yakın olduğu *Makber* ve *Ölü*'de ölenle beraber ölmemeyi kendisinde affedemeyen şair burada, tabir caizse, psikolojik bir ihaneti hikâye eder. Fikir, dışarıdan bakılırsa, yaşayan güzellikle, hâtıra güzelliğin bir zihinde ve bir hayatta mücadelesine benzer. Hakikatte ise, Hâmid'de sık sık tesadüf edilen mezar ve zifaf odası (beşik) antitezinin arasmda bir dramdır. Yaşayan güzellikle ölen sevgili, her ikisi de Hâmid'de kendi âlemlerinin nizamını teklif ederler. Bilâhare *Zeynep*'te göreceğimiz bir zihnî mücadele, eğer Hâmid kendisine bir şiir iklimi gibi aldığı ölüm fikrinden uzaklaşabilse ve şiirden şiire genişleyebilseydi, eseri bir nevi "hayatın zaferi" yapardı. Fakat böyle olmamış, kurtarıcı düşünceyi bulamayan Hâmid'in ilhamı sadece bir sansüalitenin epeyce gülünç telâşında kaldığı için poem âdeta "ölümün zaferi" olmuştur. *Hacle*, dil ve ifadede ötekilerden daha insicamsız ve daha ihmalcidir. Türkçenin zevkine uymayan alafranga mısralar bu manzumede başlar. Her dil Allah'a ve sevgiliye kendine has bir şekilde hitabeder. Türkçede bu itibarla Fransızcadaki "siz" hitabı yok gibidir. Hâmid ise sadece hayal ettiği sevgiliye "siz!" demekle kalmaz, mukaddimede yeni şiirle gerek şekil ve gerek sözlük bakımından teslim olduğu eski şiir arasındaki farkı "sen" ile "siz" arasındaki farkta toplamaya çalışır. Bununla beraber *Hacle*'de şeklin eskiliğine rağmen konuşma bütündür. Aşağıdaki mısralar Servet-i Fünun şiirinin, Servet-i Fünun'dan çok evvel hazırlanmış diliyle yazılmıştır:

Muzlim hakîkatimle azâb-ı cahîmle
Bir âlem-i diğerde hayâliyle cennetin
Seyl-i fenâda mevc-süvâr-ı sirişk-i ye's
Zîrinde berk-ı âh ü sehâb-ı musîbetin
Sevdâlı bir türâb ile peyrev mekabire
Rikkatli bir atâsına mazhar meşiyyetin
Mevhûm bir yüzün gam-ı hicriyle girye-nâk
Eşcâr ü kûh ü deştine âşık tabiatın
Hasret-keş-i mahabbet idim ben bu hâkde
Bir müncemid alâmeti serdî-i firkatin
Bir hüzn-i dâimî ile bir zıll-i bî-vücûd
Bir mevce-i baîdi bu ummân-ı zulmetin.

Bu mısralardaki "mevhûm yüz", "sevdâlı bir türâb", "rikkatli atâ", "hüzn-i dâimî", "mevce-i baîd" gibi terkiplerde Fikret'in, Cenab'ın dillerini aramak hiç de yanlış olmaz. Filhakika Hâmid, *Hacle* ile Şinasi'nin ve Namık Kemal'in, hattâ *Makber*'in dilinden ayrılmıştır. Ayrıca bu on mısraın içinde mânânın dağılması da eski mısra anlayışıyla alâkayı tam bir kesiştir. Fakat bununla da kalmaz. Yeniliği dışta arayan şair kabulü daha güç, daha az muvaffakiyetli bir yığın tecrübede bulunur.

Aşağıdaki parçalar da daha ziyade bir vodvil parçasına benzer:

Bir yardan aşağı düşerken zuhûr edip
Siz tuttunuz beni yed-i şefkatle vâh vâh!
Necm-i ümîdimi görürüm i'tilâ kılar,
Benden yana nigâhınız ettikçe gâh gâh

Olsun fedâ size şeb-i neylî-i mâhitâb
Ben neyleyim bu mumları siz varken âh âh

Üçüncü manzumedeki beyitler bunun başka türlüsüdür:

Siz bir meleksiniz ki bu ifrite düştünüz
Âdem sanıp da zihninize vermeyin taab
Siz bir meleksiniz ki görünce likanızı
Ef'âl-i seyyiem çıkıp ikrâr olundu hep
Lâkin yine bu alçağa siz merhamet kılın
Zîrâ odur bu hilkatı nâzikçe mâ-veceb
A'sâr ölür sizin yine geçmez nazîriniz
Her şeb tevellüd etse de bir necm-i zû-zeneb

Bir aşk-ı dâimî bana mevhûbdur hemân
Yoktur serimde ayrıca bir fazl-ı mükteseb

Kalbimde sürdan göremezsem de ben eser,
Bazan mizâcımı bulurum mâil-i şegab;
Olsun fedâ bu şeb size olsun fedâ fedâ
Hindûsitân-ı pür-zeheb İran-ı bâ-tarab!

Vezin ve kafiye yüzünden "mâ-veceb", "necm-i zû-zeneb" –kuyruklu yıldız yerine– gibi eskinin bile iltifat etmediği kelime ve tabirleri kullanmak dile karşı bir çırpıda kayıtsızlıktan başka bir şey değildir. Son beyitte ise bir mısraın veznini Hâmid'in bazen ne kadar güçlükle, daha iyisi ne kadar ehemmiyet vermeden doldurduğunu göstermesi itibarıyla dikkate değer:

Olsun fedâ bu şeb size olsun fedâ fedâ
Hindûsitân-ı pür-zeheb İran-ı bâ-tarab!

Birinci mısrada hecelerin onunu tekrarlar teşkil ediyor, ikinci mısrada ise vezin yüzünden Türkçenin Hindistan'ı "Hindûsitân" şekline giriyor. Buna mukabil *Hacle*'de:

Hayret çıkar öbür yanı dîvâr-ı hayretin

gibi güzel birkaç mısra:

Az çok hayâlden gelir insâna tesliyet
Hep iğbirârdır, yüzü gülmez hakikatin!

gibi imâle zorluklarına rağmen, herkes tarafından benimsenmiş beyitler, kitabın asıl düğüm noktası olan

Makber'le Hacle'dir iki mâhir oyuncusu
Fıtrat deriz bu perde-i i'câz-ı kudretin.
Makber'le Hacle birbirine zevc ü zevcedir
Bânîsi bin yetim ile yüz bin übüvvetin!

mısraları bedbinlikleriyle güzeldir. Ancak bu cins mısra ve beyitlerdir ki eseri kurtarır. Hâmid, *Hacle*'ye yazdığı mukaddimede şiirde yaptığı değişiklikten aşağıdaki satırlarla bahseder:

"Bundan bilmem kaç sene evvel *Sahra* nâmıyla bir küçük kitap çıkmış idi. Bu küçük kitabın şiirimize ne büyük inkılâp getirdiği üdebamızın mâlûmudur. O kitabın delâletiyle bugünkü tarz-ı garb-ı şiirden en evvel mes'ul olan müellif ise bu müellif-i acz-mu'terifdir.

"*Makber* vâkî olmuş bir musibeti müştemil olduğu gibi *Hacle* vukû bulmuş bir meserreti şâmil değildir. *Hacle* hayalî, *Makber* hakikîdir. *Hacle* bir insansa *Makber* bir tarihtir. *Makber*'in dediği olmuş bir şey, *Hacle*'nin muradı ise –olsaydı böyle olurdu– demektir."

Fakat bizce bu satırları ve bütün şiiri yukarıya aldığımız,

Makber'le Hacle'dir iki mâhir oyuncusu!

mısraıyla başlayan parçanın delâletiyle, onun ışığında okumalıdır. O zaman Hâmid'in kafiyeleri kestane fişengi gibi patlayan ve zifaf telâşıyla dolu bazı parçalarda istediği şeyin ne olduğu anlaşılır. Hakikatte Hâmid burada, beşerî komedinin peşindedir. *Makber* bir feryattır. *Hacle*'de ise onun başlangıç noktası ile alayı vardır. *Hacle* bu gözle görülürse hakikî kıymetini kazanır. Onun lisanla alay eden taraflarının da *Makber*'i o kadar kötü ve zalimce karşılayan Muallim Nâci taraftarlarının tenkidine bir nevi cevap olduğunu söyleyelim. Mukaddimenin şiddetli iddiası da buradan gelir. *Hacle*'den biraz sonra *Gayret* mecmuasında neşrettiği "Nâ-kâfî" manzumesi hem bu iddiayı hem de şiir dilini değiştirmek hususundaki arzusunu açıkça belirtir.[402] Zaten *Belde*'yi bu sırada neşretmesi de çerçeveleri artık umursamamaya karar verdiğine iyi bir delildir.

Hâmid'de Hugo tesiri

Rıza Tevfik iyi bir tenkit kitabı olan *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefiyesi*'nde *Makber* ve *Ölü*'nün yazılışında Hugo'nun ve bilhassa onun *Dieu* adlı epopesinin* tesirinden ısrarla bahseder. *Kahbe*'nin mevzuunu *Sefiller*'deki Causette'den aldığını açıkça söyleyen Hâmid'de bir Hugo tesiri daima vardır. Hiç olmazsa şiir ve şairi anlayışının Hugo'ya çok yaklaştığı aşikârdır. O da Hugo gibi her şeyden evvel bir sır araştırıcısı, maverayı gören ve gaibi işiten olmak ister. *Hacle*'nin aşağıdaki beyitleri bu anlayışı çok eksik ve gelişigüzel olsa bile ifade eder:

402 İkinci iddia ilk kıt'adaki:

Nasıl şerh eyleyim ben derdimi icâd nâ-kâfî
Duâ nâkıs tazarrû bî-eser feryâd-nâ-kâfî

şikâyetinden sonra:

Evet tarz-ı kadîm-i şi'ri bozduk hercümerc ettik

diye başlayan beşinci kıt'ada; birinci iddia ise:

Güler mi mâteme dünyada hiçbir sâhib-i insâf
Felâket görmemişsin derdimi eylersin istihfâf

mısralarının bulunduğu üçüncü kıt'ada açıkça görülür. Dördüncü kıt'adaki:

Bugün ben yazdım elbette yazar ahfâd nâ-kâfî

mısraıyla ve bilhassa altıncı kıt'anın bütünüyle Hâmid dilde yaptığı değişikliklerin nasıl farkında olduğunu söyler.

Épopée (Fr.): Destan.

Şâir odur ki çeşmini bir hüsn-i muhtecib
Kılmaz berî tecellî-i vicdân-nüvâzdan
Şâir odur ki sem'ine sesler gelir müdâm
Bir perde-dâr-ı mutribe-i cilve-sâzdan
Pür-haşrdır gözünde anın inkişâf-ı gül
Mahzûz olur ne yolda ise keşf-i râzdan
Fikren kılar seyahat-ı edvâr-ı dâimî
Bî-havf u içtinâb nişîb-i firâzdan.

Bu anlayışı *Finten*'in sonunda Doktor Thomas'ın söyledikleriyle tamamlamak mümkündür. Filhakika orada biz dehanın "ulûhiyetin sâîleri, insaniyetle melekiyetin fevkinde, kanatsız olarak uçmağa muktedir, üst taraflarında yalnız Allah; ne çocuk, ne genç, ne ihtiyar" olarak tasvir edildiğini görürüz. Bu ezeliyetle ebediyet arasında gidip gelen zekâlar "cemiyet-i beşeriyece her biri bir büyük inkılâba sebep olacak birkaç nakş-ı kadem yahut eser-i kalem bıraktıktan sonra yollarına devam ederler."[403] *Finten*'in yazılış tarihi düşünülürse *Bâlâdan Bir Ses*'in âdeta ilk müsveddesi gibi alınması mümkün olan bu küçük konuşmada Hâmid'in şiir ve şair anlayışı biraz daha ileriye gitmiş yani Hugo'ya biraz daha yaklaşmıştır. Gerçeği şu ki gerek 1850'den sonraki şiirlerinde, gerek *William Shakespeare*'den başlayarak bütün nesir eserlerinde Hugo, şairi gayesi hürriyet fikrinin terakkisi olan insandaki ilâhî zekânın bir nevi tecellîsi addeder. Ona göre şair peygamberdir.

Bununla beraber Hâmid, Hugo kadar cesur değildir. Bilhassa sistemin başında göründüğü *Makber* devrinde bu cesaretsizlik daha sarihtir. Şöyle ki, *La Fin du Satan* ve *Dieu* şairi "sırrı gören" olmakla yetinmez, daha ileriye gider. O, 1856'da bitirmiş olduğu, fakat ancak ölümünden sonra neşredilen (1886-1891) bu iki poemden itibaren kendini Musa'dan ve İsa'dan sonra gelen üçüncü peygamber addediyor ve eski *kabalistik** akideleri Hıristiyanlıkla, modern ilimle birleştiren bir *kozmogoni*** ve panteizmde yeni bir din ahlâkı teklif ediyordu. Hakikatte bu bütün bir sistemdi.[404] Bilindiği gibi Hâmid, *Makber* silsilesinde, ilk piyeslerinde o kadar yer verdiği ahlâk ve hürriyet meselesine hiç temas etmez. Hattâ *Ölü*'de beşerî iradeyi bile âdeta reddeder. Düşüncesinin büyük şüphe kavislerine, üst üste birçok akideleri yoklamasına, hattâ Mevlevî muhibbi olduğunu söylemesine yani tasavvufla alâkasına rağmen sonunda daima sünnî Müslüman kalmıştır.[405] Bununla beraber arada bazı yakınlıklar vardır.

403 *Finten*, İstanbul 1927 (ikinci tab'ı), s. 428-429.

* Cabalisme (Fr.): Yahudi tasavvufu ve *Tevrat*'ın bâtınî yorumu.

** Cosmogonie (Fr.): Kâinatın meydana geliş sistemi.

404 Denis Seurat, *Victor Hugo-Et Les Dieux de Peuple* (Edition du Vieux Colombier), Paris 1943. Victor Hugo'nun felsefesi için bk. Renouvier, *Victor Hugo le philosophe*. Ayrıca Paul Berret'nin *La Légende des Siècles Victor Hugo*'sunda Victor Hugo'nun fikirlerinin takip ettiği istikamet ve geçirdiği değişiklikler hakkında çok sarih ve toplu malûmat vardır.

405 *Garam*'ın sonunda bu eserin ilk defa olarak tefrika edildiği 29 Kânun-ı sânî 1913'te gönderdiği mektup.

Hugo'nun "hayır" ile "şerr"in aynı kaynaktan yani Allah'tan geldiği düşüncesi Hâmid'de de görülür. Fakat kozmogonisinin esası olan kabalistik akidelerle[406] Hâmid'in hiç münasebeti olmadığı gibi gerek *Makber* silsilesinde gerek diğer eserlerinde bizatihi şer meleğine (şeytan) de rastlanmaz. Hakikatte, böyle bir Hugo tesiri varsa, bunun Hâmid'in ilhamını daha ziyade İslâm tasavvufunun şiire malolmuş büyük unsurlarına götürdüğünü, böylece öteden beri mevcut olanın tazelenmesine sebep olduğunu söylemek daha doğru olur.

Hugo'ya o kadar yakın olduğu akıl-ruh mücadelesi de bu kaynağa bağlanabilir. Nitekim Hâmid, *Makber*'de bu mücadeleyi Fuzûlî'den aldığı bir beyitin etrafında toplar.[407] Bununla beraber o da Hugo gibi "şüphe" kelimesinin üzerinde ısrar eder.

Dieu şairi ile büyük benzerlik noktalarından biri –poetik imajları bir tarafa bırakırsak– Allah telâkkisinde ikisinin de isteyerek aynı tenakuzlara düşmesidir. Filhakika Hâmid, *Makber*'de kâinatın dışındaki Allah'la her şeyin kendisi "vücûd-ı mutlak"ı birleştirdiği gibi yukarıya aldığımız:

Mâsum ki râzdır bükâsı
Mâsum ki handedir likası

beytiyle başlayan parçada Allah, "tekvîn" ve "temşiyet"in kendisi olan isim ve sıfatlarıyla hem fâil-i mutlak hem de ef'âlinden sorumsuz –keyfî– görünür. İşte bu tenakuz hâlindeki anlayışa bu sefer yine "kabal" yolu ile Hugo'da rastlarız.[408] İslâm tasavvufunda ise esas itibarıyla bu karıştırma ve tenakuz yoktur. Allah, tecellîsi olduğu kâinattan ayrılmaz. Sünnî akidede ise Allah kâinatın dışındadır. Burada Hâmid ilk üstadı Nâmık Kemal'den ve zaman zaman o kadar yakın olduğu Ekrem Bey'den ayrılır. Allah daima iradî ve fâil-i mutlaktır. Hâmid bahsettiğimiz sorumsuzluk fikrine:

Cûş etmede vahdet-i Hudâ'dan
Menbâ ki değil habîr mâdan

beytiyle bir kere daha döner. Böylece keyfîlik lâ-şuurîliğe kadar gider. Bu son düşüncenin Voltaire'in Allah düşüncesine ircaı kabildir. Filhakika Vol-

406 bk. Denis Seurat, *a. e.*, s. 18 vd.
407 *Makber*, İstanbul 1303, s. 55.
Bir şâir-i a'zamı bu hicrân
Etmiş bilirim şu yolda nâlân
"Ben akldan isterim delâlet
Aklım bana gösterir dalâlet"
Her şey geliyor bana fuzûlî
En sonraki ilmimiz cehâlet.
408 bk. Denis Seurat, *a. e.*, s. 91 vd.

taire'in bir nevi determinizm şeklinde kabul ettiği takdîr-i ilâhî teferruatın üzerinde durmaz.[409]

Makber'in âhiret telâkkisi de bu iki şairin münasebetlerinde bizi düşündürür. Hâmid intihardan Allah ve mücazat korkusuyla çekinir. Fakat bu mücazatın cehennem korkusundan geldiğine dair bir işaret yoktur. Bilâkis ebediyet boyunca Fatma Hanım'dan ayrı kalmanın korkusuna benzer.[410] Denebilir ki onun da âhireti Hugo'nunki gibi cehennemsizdir. Bilhassa *Makber* dairesinden sonraki şiirlerinde *Bâlâdan Bir Ses*'te, *Tayflar Geçidi*'nde, *Ruhlar*'da, *İlhan* ve *Turhan* piyeslerinde biz ruhları sarih şekilde fezada dolaşır, kendi âlemlerinde merhaleler kaydeder görürüz.

Fakat istenirse Hâmid'in Hugo ile münasebeti *Makber*'den daha evvele çıkarılabilir. Daha *Sahra*'nın neşrini hemen takip eden eserlerde, *Hazîne-i Evrak*'taki şiirlerde bu tesire rastlarız. "Münâcât"ın heyet-i umumiyesinde ve bilhassa meleklere dair parçalarında bunu sezmemek kabil değildir. Murad Bey'e Rize'den yazdığı o güzel mektuba da almış olduğu *İbni Mûsa*'nın bir kıt'asında:

Ferişteların mekânı mıdır aceb şu cebel
Ki zirveleri semâda nihân olup gidiyor.

beyti Hugo'nun şiirinde o kadar istihâle geçiren Olemp imajının bir başka şekli olabilir. Hakikatte Hugo'da en çok rastlanan kelimelerden biri olan melek kelimesini Hâmid'de de aynı derecede sık görürüz. "Kürsî-i İstiğrak", "Külbe-i İştiyak" manzumeleri birçok taraflarından Hugo'dur. Fakat bilhassa aynı devrin mahsulü olan "Zamâne-i Âb"da bu yakınlık daha barizdir. Bu sonuncusuyla Hâmid'in şiirine Hugo'da o kadar rastlanan deniz girer. Fakat asıl mühim olanı ölüm fikrinin iki şairde de hâkimiyeti, mezar ve beşik kelimeleri arasmda bulunan münasebettir. Vâkıa Hâmid'in beşerî komedisinde beşiğin yerini daha ziyade zifaf yatağının aldığını yukarıda gördük. Fakat bu bir cebir haddinin başka bir harfle gösterilmesi gibidir. Asıl muadele doğum ve ölümdür.

Görülüyor ki Hâmid'in Hugo ile münasebeti *Makber*'den hattâ neşir tarihine bakılırsa Hugo'nun *Dieu*'sünden çok evveldir. Filhakika Şinasi'den sonraki edebiyatımızda bütün bir Hugo tesiri vardır. Nasıl 1867'de Paris'e giden Nâmık Kemal menfâsından dostları vasıtasıyla gazete çıkaran ve Napoléon hükûmetine yıldırımlarını yağdıran Hugo'nun hürriyet idealinin tesiri altında kalmışsa ve ondan bütün bir nesille beraber terakki mistiğini almışsa, Paris'e 1876'da, yani Hugo'nun menfâsından dönüşünden çok sonra giden Hâmid de yukarıda anlattığımız sebeplerle onun felsefesinin ve şiirinin büyük unsurlarının tesiri altında kalmıştı denebilir. Unutmamalı ki bu devir, tiyatrosuna varıncaya kadar Hugo'nun eserinin o zamanlar için hiç

409 Rıza Tevfik, Hâmid'in bu fikri Hoca Tahsin Efendi'den almış olduğunu kendisinden duyduğunu söyler. İrade-i İlâhiye'nin bu şekilde tecellîsine Hugo'da da rastlanabilir.

410 *Makber*, s. 51.

de yeni olmamasına rağmen Fransız cemiyetine yeniden hâkim olduğu bir devirdir.

İşte *Makber* ve *Ölü* devrinde bu dağınık tesirler daha açık görünür. *Bunlar Odur*'daki şiirlerle *Makber*'in arasındaki büyük fark da Hâmid'in hayat tecrübesinin dışında böyle bir âmilin varlığını düşündürebilir. Fakat bu tesiri Rıza Tevfik'in yaptığı gibi Hugo'nun *Dieu*'sünde aramak bizim için imkânsızdır. Bu Rıza Tevfik'in nasılsa gaflet ettiği bir kronoloji meselesidir. Bilindiği gibi Fatma Hanım 1885'te ölür (Rumî 1301-Hicrî 1303). *Dieu* 1891'de, *Makber* ve *Ölü* ise 1885'te neşredilir.[411]

Bu tarihler de gösteriyor ki Rıza Tevfik'in dediği gibi Hâmid'in üzerinde bu devirde henüz neşredilmemiş bulunan *Dieu*'nün tesiri olamaz.

Şurası var ki *Dieu* ve *La Fin du Satan*, Hugo'da, öbür eserlerinde dağınık olarak görülen unsurların toplandığı bir kemal noktasıdır.

Bu iki dinî-felsefî epopede anlatılan fikirler, bazen sadece tohum, bazen ayrı gelişmeler şeklinde öbür eserlerinde, *Les Contemplations*'da, *William Shakespeare*'de, *La Légende des Siècles*'in bazı manzumelerinde (bilhassa 1882'de, yani Hugo'nun sağlığında neşredilen üçüncü kısmında), hulâsa 1856'dan sonra yazdığı bütün eserlerinde vardır.

Hugo'nun cemiyet ve insanlık düşünceleriyle beraber yürüyen bu dinî-felsefî sistemin başlangıcı bilindiği gibi *Les Contemplations*'un sonundaki "Karanlığın Ağzı Benimle Böyle Konuştu" manzumesindedir.

Bize göre Hâmid'de bu saydığımız eserlerin ve bilhassa bu manzume ile yine *Les Contemplations*'un ikinci kısmındaki kızı için yazdığı mersiyelerin tesirini aramak en doğrusudur.

Hugo'nun *Dieu*'de bilhassa üzerinde durduğu *agnostisizm*'e de bu saydığımız eserlerden varmış olabilir. Kaldı ki bütün XIX. asır tefekküründe ve Müslüman mistiklerinde sistemli şekilde olmamak şartıyla buna tesadüf edilebilir.

Bununla beraber ortada Rıza Tevfik'in yaptığı bazı karşılaştırmalar, bulduğu yakınlıklar meselesi daima vardır. Bize kalırsa bu imaj yakınlıkları da Hugo'nun hayatında neşrettiği eserlerde aranmalıdır. Hugo, *Dieu*'sünü ispritizma masasından aldığı emirle ve biraz da tâbinin ısrarıyla[412] hayatında neşretmemeye karar verdikten sonra yazdığı bütün eserleri bu ana esere bağlamaya çalışmış, daima arada köprüler kurmuştur. Şunu da belirtelim ki *Dieu*, Hugo'nun muhayyilesinin feyzini döktüğü bir sistem manzumesidir. Halbuki *Makber* ve *Ölü* bütün fikrî unsurlarına rağmen hissî plandan çıkmazlar. Hugo'nun yukarıda bahsettiğimiz mersiyelerinde bu hissî plan ön safta gelir. Ve doğrusu istenirse aralarındaki asıl yakınlık bunlardadır.

411 Bilindiği gibi *Makber* ve *Ölü*'nün neşir tarihleri Rumî 1301, Hicrî 1303'tür ki Milâdî 1885'e gelir. Fatma Hanım'ın ölümü ise Hicrî 1303'te, aynı yeni Milâdî sene içindedir. *Dieu* ise Hugo'nun ölümünden altı yıl sonra çıkar (1891).

412 bk. Denis Seurat, *a. e.*, s. 1. Berret, *a. e.*, s. 55 vd. André Maurois, *Olympios ou la vie de Victor Hugo*'da da bu bahis anlatılır.

Bütün bunlar düşünülecek olursa Hâmid'i *Dieu*'den ziyade bütünüyle Hugo'nun tesiri altında kabul etmemiz icabeder. Rıza Tevfik'in o kadar ısrar ettiği asıl *Dieu* tesirini daha sonraki eserlerde, *Bâlâdan Bir Ses*'te ve onun bir çeşit devamı olan piyes ve diyaloglarda aramak en doğrusudur. Bütün bunlar *Makber* silsilesindeki fikirlerin Ziya Paşa ile olan münasebeti üzerinde durmaktan bizi alıkoymamalıdır. Hattâ düşüncesinde İslâm panteizminin de büyük hissesi olan Hugo'nun tesirine onu hazırlayan Ziya Paşa'dır demek hiç de hatalı olmaz.[413]

Filhakika "Tercî-i Bend"i vücuda getiren unsurlar arasında Hâmid'in ilhamına başlangıç noktaları denecek birçok unsurlar vardır: 1- Aklın kifayetsizliği ve Allah'ın olduğu gibi, –en soi– anlaşılmasının imkânsızlığı; 2- Ölüme ve onunla birdenbire abesleşen hayat tecrübelerine isyan veyahut onları yadırgama; 3- Akıl ve şuura kalan tek yapılacak işin hilkatteki sır karşısında sadece hayret duyma olması; 4- Bu hayret duygusu ile tapınmaya gitmek.

Vâkıa Ziya Paşa'nın manzumesindeki eskilik manzarası, gelenek içinde kalması, bütün bunları alışılmış kalıplar hâlinde vermesi Hâmid'in şiiriyle kendi arasında bir münasebet kurmamızı güçleştirir. Doğrusu da, sadece bir unsur olarak bakılırsa Ziya Paşa'daki şeklinde bunlara bütün eski şairlerimizde tesadüf edilir. Fakat bütün hâlinde alınınca yine Rıza Tevfik Bey'in hatırlattığı Nâbî ve Vâsıf'ın "Tercî-i Bend"leri gibi örneklerden büyük bir farkla ayrıldığı görülür; bu fark, bedbinliğini ulûhiyetin karşısındaki hayretin örtememesi, şikâyet ve isyanlarında ısrar etmemesidir. Hâmid'in Ziya Paşa'dan farkı onun dokunup geçtiği şeylerin kendisinde birbirini takip eden ruh hâletleri hâlinde gelişmesidir. Paşada sadece fikir hâlinde kalan şeyler Hâmid'de enfüsîleşir, humma nöbeti, bir nevi *obsession** olur. Şurası var ki Ziya Paşa dindardır. Hâmid'de ise şüphenin yolu "abes" felsefesine kadar açıktır. Onun için Allah'ı her an yanında görmeğe muhtaçtır.

3. Son manzumeler

Hâmid'in 1908'den sonra neşrettiği ilk büyük manzume *Bâlâdan Bir Ses*'tir (1327-1911). Celâl Nuri'nin hiçbir şey anlatmayan bir mukaddimesi ile Hâmid'in el yazı fotoğrafıyla çıkan bu küçük kitap, şairin eserine hiçbir

413 *Makber*'de aranırsa romantik mersiyenin parça parça başka kaynaklardan gelme unsurlarını da görmek mümkündür.

İsmi ile ismini anda mastûr

mısraı Musset ve Lamartine'in mersiyelerinde

Bed mest-i gazab elimde bir câm
Dursun diyorum bu seyl-i eyyâm

beytinin ifade ettiği asıl düşünceye de Lamartine'in "Le Lac" manzumesinde rastlamak mümkündür.

* Takıntı, musallat fikir.

yenilik ilâve etmediği gibi onun diğer eserlerinde zaman zaman vardığı kudrete de erişemez. Bununla beraber *Balâdan Bir Ses*, Hâmid'in eserleri arasında yukarıdan beri anlattığımız metafizik endişeye belli başlı bir cevap getirmesi itibarıyla ehemmiyetlidir. Bu vezinsiz ve kafiyesiz eserde –sadece ritmi olması istenmiş– Hâmid'in şahsî ıstırapları küllenmiş gibidir. Onun için insan talihi ve ebediyetin meçhulü tek başına konuşurlar. Artık, enfüsî hesaplar yoktur. Şair ıstırabım var, o halde varım demez. "Ben" kâinatın içinde bir zerredir. "Fert" talihinden sıyrılarak "bütün"lerin macerasını düşünür. Gariptir ki Hâmid bundan sonra bu meseleleri daima kendi ağzından değil, *Bâlâdan Bir Ses*'ten daha evvel başladığı *İlhan* ile onun zeyli olan *Turhan* trajedilerinin kahramanlarının, Kanbur'un, Dilşad Hatun'un, Bağdat Hatun'un ağzından konuşacaktır. Gerek *Tayflar Geçidi*, gerek *Ruhlar*, gerek *Arzîler* yaratılış trajedisini ve kader muammasını kendi yarattığı gölgelerin ve sevdiği ölülerin arasında münakaşa ederler.[414] *Bâlâdan Bir Ses* şekilden mahrum olmasına rağmen bu silsilenin içinde en vâzıhıdır.

Öbür yandan Hâmid'in Hugo ile geniş surette münasebette bulunduğu eser şüphesiz budur.

Aşağıdaki parçada dehanın Hugo'ya çok yakın ve hemen hemen onun hayalleriyle bir tarifi vardır:

"Âh o kuvvet, saçlarında hayâlât-ı semâviyye mütemevvic –veya nâsiyesinde semâvât-ı hayâliye müteheyyic– bir melektir. Cenâheyn-i rûhâniyetinin biri mehtâbı müntic –olur ki tenvîr-sâz-ı vicdan, diğerinde şafak vücuda gelir– ki lem'a-nisâr-ı irfandır. Hakkıyla tayyettiği reh-güzâra –bakılsa kehkeşâna benzer ki perverdigârdan perverdigâra– gider."

Bunlar "ulûhiyetin sâîleri"dir ki dünyaya gidip geldikçe insanlığın hâline bakıp alay ederler. Çünkü insanoğlu bilmediği, görmediği ulûhiyet âlemini, sırrı yoklamaya çalışır, dinler icadeder, yıldızları tanrılar şeklinde tasavvur eder, melekler, hûriler icadeder, onlara yeryüzünde benzerler arar, hattâ içlerinde Fikret gibi:

Beşer olmazsa bilinmezdi Hudâ

diye övünenler de vardır. Halbuki ruhlar âlemi dahi Allah'ı bilmez. Bu bir aldanmadır, fakat mesut bir aldanış.

Hilkatlerinde bir ümîd-i baîd vardır,
O ümîdin de hayatlarına lüzûmu var.
Ümîd değil hikmettir. Bu hikmete mebnî

414 *Tayflar Geçidi*'nde Bağdat Hatun'un: "Kimdir veya nedir o?" sualine İlhan'ın gölgesi cevap verir: "Bir büyük o vesselâm." Bu suretle anlatmaya çalıştığı ulûhiyetin karşısında bir iki gölge Ben ve Sen'in mevcut olamayacağını düşünürler; fakat konuşma yine devam eder. Çünkü yaşanmış hayat vardır. Yazık ki Hâmid ebediyet boyunca devam eden bu didişmeyi benzemeye çalıştığı şairlerdeki (Virgile, Dante) kudretle bize verememiştir.

İnsan bedbaht iken insaniyet bahtiyar
Olmuş. Fakat gurur ile nahvete mebnî
Olan hareketleri şâyân-ı istihzâ
Handeler handeler bu hâle subh u mesâ...

Vâkıa bu istihza Hugo'da bu kadar acı değildir. Fakat o da materyalist ve yalnız akılcı düşüncenin karşısında aynı tavrı alır. Burada Hâmid'in düşüncesinin bir dönemeç noktasını işaret edelim. *Ölü*'de ve hattâ *Makber*'de mutlak adalet fikri üzerinde o kadar ısrar eden şair, ölümün ötesinde bir hayat imanını elde ettikten sonra âdeta insan talihiyle alâkasını kesmiş görünür. Fakat *Bâlâdan Bir Ses*'i takip eden piyes ve diyaloglarda bu talihin aşağı-yukarı muhasebesi devam eder. Hâmid bu devirde lâyıkıyla tarif edemediği, daha doğrusu yıkılan Müslüman medeniyetinin ve imparatorluğunun talihi arasında terakki fikrine bağlayamadığı bir çeşit kaza ve kader anlayışının peşindedir.

Validem *ve öbür manzumeler*

Hâmid'in öbür büyük manzumeleri üzerinde duracak değiliz. Bu düşünce bir taraftan Meşrutiyet'ten sonraki siyasî hadiselere cevap vermeye çalışırken, öbür taraftan da hep aynı inkâr ve şüphe kılıklı ikrarın kavsinde yürüyecektir.

Gariptir ki bu manzumelerde kendine mahsus bir Allah anlayışıyla görünen Hâmid öbür yandan sonuna kadar Müslüman akideye sadık kalacak, hattâ gittikçe artan millî bir asabiyetle beraber Müslüman asabiyetini de bırakmayacaktır. *Tayflar Geçidi*'nde Dante'ye Muhammed'in hak peygamber olduğunu bile kabul ettirecektir.

Bu eserler arasında *Validem* zayıf şekline, karışık diline rağmen Balkan Harbi'nin acılarıyla ferdî bir acıyı karıştıran, geçmiş hayatı diriltmeye çalışan ilhamı ile, Kafkas tasvirlerinde zengin ve iptidaî bir tabiata dönüşünde basit ve eski şeylere olan o çok sevilecek muhabbetiyle ayrı bir not, kuvvetini yazıştan ziyade tasavvurun güzelliğinden alan bir not teşkil eder.

Hâmid'in küçük manzumelerinden yalnız isim tasrih ederek bahsettik. "Devrân-ı Muhabbet"i o geniş hatırlamasıyla bu şiirin vardığı büyük noktaların sonuncusu kabul edelim.

"Devrân-ı Muhabbet" şiiri kıvamsız zevkine, dil kayıtsızlığına rağmen Hâmid'in yeniden kozmik ilhamım elde etmeye çalıştığı eserlerindendir. Filhakika bu şiirde biz evvelâ bir nevi Diyonizos [Dionysos] âyini gibi bir şark bezmi çeşnisinde gençliğin tasvirini görüyoruz. Sonra da ihtiyarlığın, bütün renkli kuşların baykuş olduğu korkunç akşamı veya gecesi gelir. Gariptir ki bu son şiirde *Makber*'in "Tıfl-i Ekber"i açıktan açığa mitolojinin Eros'u olur. Fakat manzumenin asıl mühim tarafı Hâmid'in oluş hâlindeki kâinatı vermesidir.

Nizâm-ı inkılâbın ki devr-i dâimîdir
Değildir arza mahsûs.

Hâmid yine bu şiirde bütün eserini izah edecek kelimelerden birini verir:

Tabiattır şerîat
Onun yâhut tabîat
Denir İslâmı vardır.

Ölümün eşiğinde bu nizamsız fakat coşkun hatırlama, "O, fakat kim bu adam", "Bir garip şahsiyet", "Deniz", "Amerika'da mahkûme-i idam olan Madam Snayder'in tahassüsâtı" gibi bazıları kendi hayatına, bazıları günlük gazete havadislerine bağlanması mümkün, yahut "Gazub Şair", "Sinema Şairi" gibi doğrudan doğruya kendi hayatının etrafında dönen eserleri –ki hemen hepsinde ihtiyar şair film tekniğini benimsemeye çalışır– bir tarafa bırakırsak, onun şiirini bütün zaaflarına rağmen geniş ve çok renkli bir freskle kapatır.

IV
Tiyatroları

1. Tiyatro anlayışı

İki yol arasında

Hâmid'in ilk piyesi oynanmak için yazmadığı başlığının altında "Tiyatro şeklinde hikâye" ibaresiyle ilân edilen *Mâcerâ-yı Aşk*'tır (1873). Konusunu XVI. asırdan alan ve hemen hemen bütün Müslüman Asya'da geçen bu ilk gençlik eserinde Hâmid, İran seyahatinin taze hâtıralarıyla belki de yeni yeni okumaya başladığı *Hayrullah Efendi Tarihi*'nde öğrendiği şeyleri toplamıştır. Bu her bakımdan bir başlangıçtır. Ve bütün başlangıçlar gibi çocukça bir örgü içinde olsa bile muharririn öbür eserlerinde rastlayacağımız bir yığın çizgiyi bize verir. Filhakika üst üste tezler müdafaa etmek, uzak ve bilinmeyen iklimlere kaçmak, dallı budaklı vak'alarda, birtakım uçlarda kendisini kaybetmek Hâmid'in sonuna kadar kurtulamayacağı şeylerdir.

Sabr ü Sebat, Mâcerâ-yı Aşk'ın yazıldığı tarihi değilse bile çıkışını yakından takip eder. Bu piyesin yazılmasında Vefik Paşa'nın rolü malûmdur. Paşa, edebiyatı seven genç akrabasına Şinasi'nin *Durûb-ı Emsâl-i Osmâniye*'sinden bazılarını alarak eserinde kullanmasını tavsiye etmiştir. Hâmid'in lüzumundan fazla tuttuğu bu nasihatin altında onu halka ve yaşanan hayata sevkeden bir niyet vardır. Nitekim böyle olmuş, Hâmid darb-ı mesellerle ve halk ifadeleriyle doldurduğu bir piyeste ve onu takip eden *İçli Kız*'da (1875) az çok yerli hayata, hattâ yer yer daima bir komedi çeşnisinde kalmak şartıyla –bittabi bu en kolay çaresiydi– yaşayan insana varabilmiştir. Bu iki

eseri, arkasından gelenlerin unutturmasına üzülmemek kabil değildir. Çünkü yeni başlayan Türk tiyatrosunda yukarılardan beri yokluğuna üzüldüğümüz şeylerin çoğunu bu acemilik eserlerinde bulmak mümkündür. *Sabr ü Sebat* (1874) Rumeli'de bir paşa konağında başlayıp Paris'e kadar giden iyi tanzim edilmemiş vak'asıyla, *İçli Kız*, melodram entrikasıyla ve tabanca ile bitişine rağmen Şinasi'den sonra yerli insanı yakalamak uğrunda ilk büyük tecrübedir. Bu eserler vakit geçirmek için kurşundan askerlerle manevra yapan, uzak memleketler tahayyül eden, yarı dalkavuk ağalarıyla konuşmaktan hoşlanan genç adamın etrafındaki hayatın ve insanların nasıl tadını çıkardığını gösterirler. Birçok sahneler meselâ *Sabr ü Sebat*'ın harem sahnesi gibi –birinci fasıl, üçüncü meclis– yaşadığı muhitlerin doğrudan doğruya gündelik hayatıdır. Bu piyesteki Rumeli paşası, Mün'im Efendi, Nâfi Efendi gibi şahıslar, *İçli Kız*'daki Mesut Efendi, Sâdi Efendi, Abdülvehab Efendi, hepsi, yarı alafranga cilası altında ve Tanzimat'ın son debdebesi içinde bin türlü mazi bağları ile, maddî imkânsızlıklar ve hakikî bir ufuksuzlukta kıvranan, gözü devletin ve mutlaka bir eli herhangi bir sarrafın kapısında bekleyen rütbeli, nişanlı memurlardır. Hâmid hâtıralarında bu piyeslerin doğuşları üzerinde durmuş ve bize bazı ipuçları vermiş olsaydı ne kadar iyi olurdu.

Bu eserleri yazan genç adamda bir nevi komik duygusu bulunduğu muhakkaktır. *İçli Kız*'da Mesut Efendi ile Sâdi Efendi arasındaki konuşma *Sabr ü Sebat*'ta Mün'im Efendi ile genç cariye arasındaki sahneler ve yine bu piyesin yukarıda hatırlattığımız harem sahnesi bu kabiliyeti gösterir.

Hâmid'in bu çalışmaları sadece ilk bakışta görülen bir komiği yakalamakla kalmaz, cemiyet meseleleriyle de az çok alâkalıdır. *Sabr ü Sebat*'ın ikinci perdesindeki konuşmada Hâmid kısaca da olsa tren hattının yapılması yüzünden arabacıların düştüğü vaziyete dokunur ki, o devir edebiyatında Nâmık Kemal ve Ziya Paşa'nın makalelerinin dışında işleri bu cephesinden alma nadirdir. Üçüncü perdede birden fazla kadın almanın aleyhinde bulunur. Her iki piyeste ihtiyar erkeklerin yersiz aşk ihtirasları üzerinde durur. Ayrıca *Sabr ü Sebat* baba ile oğlu –vâkıa ikisi de habersiz olarak–; *İçli Kız*, üvey anne ile kızını karşılaştırır. *İçli Kız*'ın bir hususiyeti de veremin *Finten*'den evvel bu piyeste yer almasıdır. Hattâ mukaddimesinde bir tek haberle insanın verem olmayacağını, birtakım şartların lüzumunu söyler ki bir tabip ailesinden yetişen bir muharrir için tabiî olsa bile yine mühim bir adımdır. Dahası var. *İbni Mûsâ*'nın İspanyollar arasında geçen sahneleri ile *Finten*'deki o kibar muhit konuşmaları *Sabr ü Sebat*'taki Paris sahnelerinde başlar. Zaten piyesin bu faslı Hâmid'in ilk çocukluk seyahatinin akisleri ile yazılmıştır. Gariptir ki dil itibarıyla Hâmid bu piyeslerde hem muâsırlarından hem de sonra yazacağı piyeslerden daha üstün, daha yenidir. Yine bu iki piyeste iç sahne kullanmak şartıyla âdeta Shakespeare tiyatrosu tekniğini kabul eder.

Fakat asıl kuvvetli tarafı manyak erkek tiplerini buluşudur. *Sabr ü Sebat*'taki baba ve amca, ikisi de manyak ve iradesizdir. *İçli Kız*'da Mesut Efendi ile Sâdi Efendi aynı çizgileri taşır. Bunlar hafif komedide örnekleri

bulunsa bile –meselâ *İçli Kız*'ın Boğaz'daki bayılma sahnesinin çok mübalâğalı komiği belki dışardan gelmiş olabilir– etraftan alınmış canlı karakterlerdir. Doğrusu istenirse bu iki piyes ile Hüseyin Rahmi'yi Ahmed Midhat'tan ziyade Hâmid'e bağlamak kabildir.

Yalnız bu yakınlık Hâmid'in bu realizmde devam etmiş olmamasına bizi esef ettirebilir.

Fakat Hâmid daha *İçli Kız*'da Nâmık Kemal'in tesiri altıdadır. Mukaddimelerinde bile Nâmık Kemal üslûbu görülür. Sonra mizaç itibarıyla trajiğin, esrarlının, uzak memleketlerin, istisnainin peşinde idi. Onun içindir ki bu hafif ve yaşı itibarıyla da iyice yoklayamadığı realizm devri çabuk kapanacaktır. Belki Hâmid, *İçli Kız*'da, hafif komedinin kendisini farce'a* kadar götürebileceğini görmüş ve ondan ürkmüştür. Herhalde *Duhter-i Hindû*'nun mevzuunu bulduktan sonra bir daha ancak ufak tefek parçalar hâlinde bu realizme dönecektir.

Duhter-i Hindû ***ve romantik tiyatro***

Hâmid bu ani dönüşün sebebini *Duhter-i Hindû*'nun sonuna koyduğu bir nevi "İfade-i meram" yazısıyla (1875) ve bazı mektuplarında sarahatle anlatır. Sade şahsı için değil, bütün devri için ehemmiyetli olan bu fikirlerin en mühimi muharririn gündelik hayattan alınan mevzuları küçümsemesidir.

Ona göre "Efrâdının bugünkü sûret-i imtizaç ve âdâtını bildirecek yolda bir tiyatro yazmak, bir şahsın yüzüne karşı ayna tutmak gibidir ki, şeklinin müşahedesinde bildiği şeyi bir kere daha öğretmiş olmaktan başka faziletî" yoktur. Hâmid bu fikri "O yolda bir eser-i millîye tiyatro değil, ahlâk risalesi denebilir" diye tamamladıktan sonra "Türkçe bir tiyatro oyununa millî denebilmek için, ya Lazlar, ya Arnavutlar, ya Kürtler veya saire âdâdından yani millet-i Osmaniye âdâdından olup da âdet ve tabiatları halkımızca etrafıyla malûm olmayan akvâmın tesâvir-i ahvâline dair olmalıdır. Müelliflerinin hizmet-i millet-perverânesini inkâra mecâl olmayan *Ecel-i Kazâ* gibi, *Besa* gibi *Delîle* ile *Ebülalâ* gibi... Yahut tarih-i İslâmca bazı havârik-ı vukuât ile yine İslâmdan vücudu fahre sebep bir şöhret-i azîme sahibinin tercüme-i hâlini müş'ir olmalıdır. Üdebâ-yı garbın tarihlerden istihraç ile âlem-i marifete pek çok misalini yâdigâr ettikleri... (ve) bizde henüz bir eseri görülmediği gibi... Yahut da mündericâtı Osmanlıların halde, mâzîde, i'tilâ-yı şânını mûcib bir vak'ayı musavvir olmalıdır... Nazîrlerini görmemekle müteessif olduğumuz *Âkif Bey* ve *Silistre* nâm eserler gibi..." şartlarını koşar. Böylece realist edebiyatı bir kalemde mahkûm etmekle kalmaz, açıktan açığa romantik, yahut daha sarih olmak lâzım gelirse, egzotik veya tarihî tiyatroyu ister.

Dikkate değer bir nokta da Hâmid'in tiyatrodan bahsederken vak'a üzerinde tek mesele gibi ısrar etmesidir.

* Sadece güldürme maksadını güden kaba komedi.

Hâmid'de Shakespeare tiyatrosunun, yahut ondan romantiklere geçen tiyatronun birçok unsur ve hususiyetlerini bulmak mümkündür. Hançer, zehir şişesi, mezarlık sahneleri, ölüm, ölmeden gömülme, muzlim ve meş'um psikolojiler, zincirden boşanmış ihtiraslar, kinler, mücrim ve bedbaht aşklar... Ayrıca gülünçle faciayı birbirinden ayırmaması ve bu suretle nevilerin istiklâlini tanımaması da onu bu tiyatroya bağlar. Bütün bunlara, piyeslerinde tabiat üstü âleme verdiği yeri de ilâve etmelidir. *Sardanapal*, *Zeynep*, *Finten*, *İbni Mûsâ*, *İlhan* ve *Turhan*, dikkatle takip edilirse meselâ şimşek aydınlığında mazisini görmek gibi sonunda biraz fazla sahne oyunu olsa bile, hayalî unsurlarının bolluğu ile hususiyet kazanan eserlerdir. Hemen hepsinde korkutucu çarelere başvurur. Nihayet bu piyesler arasında, eski şark hikâyesinin dervişler, çobanlar, kıyafet değiştirmiş şehzadeler, kendisini zorla satılığa çıkartıp böylece –*Binbir Gece*'de olduğu gibi– sevgilisini arayan hanım sultanlar gibi değişmeyen büyük unsurları da yer alır.

Zaman noktasından Hâmid maziyi ve hattâ tarihîyi, hiç olmazsa tarihimsiyi tercih eder. Müslüman Arap ve Endülüs tarihi, Türk ve Yunan, Kadîm Şark (*Sardanapal* ve *Eşber*) bu geniş eserin mühim bir kısmını besler. Bu tercihlerde Ziya Paşa'nın tercümesiyle fikir hayatımızın yeni baştan tanıdığı Endülüs, Hâmid'e ikisi çok kısa olmak üzere beş piyes ilham eder. *Mâcerâ-yı Aşk* ile *Zeynep*, Hâmid'in ilk gençlik seyahatine bağlıdır ve tâ Hint'e kadar uzanan eski kültürümüzdeki şarktan gelir. *İlhan* ve *Turhan*, XV. asır Türk âlemini alır.

Bu tercihlerde bir müverrih ailesinden yetişmiş olmasının hissesi olsa gerektir. Diğer taraftan zamanının fikirlerini uzak devirlere taşıyınca daha rahat konuşabiliyordu. Fakat ne olursa olsun Hâmid yaşadığı zamandan hoşlanmıyor demektir. Piyeslerin dünyası bizden zamanla ayrılmazsa, muhakkak coğrafya ile ayrılır. *Duhter-i Hindû* Hindistan'dır, *Finten* İngiltere'dir. Bu suretle tarih ve yabancı memleket zevkiyle bu esere romantizm zarurî olarak girer.

Fakat Hâmid'in tiyatrosunun romantizmle olan münasebeti burada kalmaz. Mevzuunu seçişinde de –eğer bulvar ve melodram zevki değilse– Shakespeare ve romantik tiyatro zevki üstündür. Büyüğü, karışığı, tabiat dışını ve azaplıyı daima tercih eder.

Üçüncü devre

Gariptir ki bu romantik tiyatro anlayışı ilk devirlerde doğrudan doğruya klasik tiyatrodan alınmış mevzularla beslenir. Filhakika *Târık*'la *İbni Mûsâ* istisna edilecek olursa *Zeynep* ve *Finten*'e kadar olan devirde yazdıkları, klasiklerde az çok yakın örneği bulunan eserlerdir. Bazen Hâmid'de bu cinsten, mevzuu alınmış eserlerin yanında *Abdullahü's-sagîr*, *Nazife* gibi klasik tiyatroya mahsus büyük *stüasyonlar** etrafında yazılmış bir perdelik eserler de vardır. *Eşber*'in daha evvel bu cinsten bir perdelik bir piyes olarak yazıldığı-

Situation (Fr.): Durum.

nı, sonradan Nâmık Kemal'in tavsiyesiyle genişletildiğini kendisinden öğreniyoruz. Az çok Nâmık Kemal'in getirdiği temler üzerinde duran bu çalışmalardan sonradır ki birdenbire Hâmid'in tiyatrosu daha ferdî ve felsefî diyebileceğimiz mevzulara girer. *Finten*'in, *İlhan* ve *Turhan*'ın meseleleri klasik tiyatrodan alınmış piyeslerin meselelerinden çok ayrıdır. Öbür piyeslerinde iradeyi tebcîl eden Hâmid bilhassa bu son ikisinde insan iradesini hemen hemen inkâra kadar gider. Şurasını da unutmayalım ki bu eserler *Makber* devrinden sonra yazılmış eserlerdir. Böylece şiirini değiştirmiş olan ölüm, tiyatrolarını da değiştirir. Teknik ve dil itibarıyla hiçbir zaman tam bir ustalığa erişmemesine rağmen bu bir çeşit iklim değiştirmeye benzer.

2. *Şahıs repertuvarı ve fikirleri*

Hâmid'in tiyatrolarında vak'anın yükünü daha ziyade kadın kahramanlar taşır. Bunlar çok defa meş'um bir ihtirasın altında ezilen mahlûklardır. Ya alacakları bir intikam, yahut hayatlarını da altüst eden bir musallat fikir vardır. Ruhî tezat içindedirler. Bazıları arzularını tatmin yolunda kan dökmekten çekinmezler, ömürlerini zehirleyen intikam arzuları veya kıskançlık hisleri içinde tabiî bir âfete çok benzerler. İçlerinde *İbni Mûsâ*'nın Edelina Merkado'su gibi bir alev kadar temiz ve yakıcı, ırkının intikamını almak hırsında bir azap meleğinden farksız olanları, Finten gibi hakikî bir levs ve gaddarlık mahşeri hâlinde görünenleri vardır. *Eşber*'deki Sumru, aşkı için vatanını (biraz zoraki bir şekilde olsa dahi) feda eder. Nesteren babasını öldürmüş olan çok sevdiği kocasını hükümdarın ve cumhurun affına rağmen intikam almak için zifaf döşeğinde öldürmeye kalkar. *İçli Kız*'daki Raife Hanım –Finten tipinin başlangıcı– kocasının servetini ele geçirmek arzusuyla kızını öldürmek için hiçbir çareye başvurmakta tereddüt etmez. Zeynep sevdiği adama hükmetmek için onu zorla katil yapar. Zâtülcemâl bir hükümdarın aşkını küçümseyecek derecede eski aşkına bağlıdır ve Halife Süleyman'ı kendi hayatı bahasına öldürür. Bağdat Hatun aşk uğrunda ailesinin mahvına razı olacak derecede hislerine mağlûptur. Yeğeni Dilşad ise aşkını intikam hislerine feda eder ve ölümüne kadar bunun azabını çeker, bütün bir saray entrikasını tek başına becerir, Emir Gıyaseddin'i öldürür, Kanbur'la evlenir ve İlhan'ı düşünerek yaşar. Hemen hepsi az çok dişi kaplana benzeyen bu kadınlar kör ve sağır bir kudretin elinde mustarip gibidirler; hemen hepsinin ömrünü büyük vicdan azapları doldurur. Çoğu uykusuzdur, sabahlara kadar dolaşırlar ve bir insandan ziyade bir hayalete benzerler. Bazılarını öz anneleri bile tanımaz (*Zeynep*). Hepsi şahsiyetlerini uzun tiradlarla azdırırlar.

Bu kadın kalabalığının içinde yalnız birkaç tanesi, başta Üçüncü Abdurrahman'ın Tezer'i olmak üzere, bu çizgilerin dışında kalırlar. Tezer ve *Eşber*'deki Rukzan ölümün bahçesinde açmış mazlum çiçeklere benzerler. Tezer sevdiği uğrunda ölüme razı olur; fakat unutmamalı ki bu ölüm onu

aynı zamanda ruhundaki korkunç tezattan kurtaracaktır; o hem Üçüncü Abdurrahman'ı hem de Rişar'ı sevmektedir. İçinde, ikbal sahibi, asil ve talihin her lûtfuna mazhar bir adamı, zaruretiyle hayatın dışında bir nasipsiz asiye tercih etmiş olmanın azabı vardır. Nazife, ırkı ve memleketi uğrunda kendisine her türlü saadet ve imkânı bahşedecek bir aşkı, Kral Ferdinand'ı reddeder; *Abdullahü's-saqîr*'in Karolina'sı ona benzer, o da vatanından kovulmuş sefil bir hükümdar, iradesiz bîçarenin uğrunda kudret sahibi Ferdinando'yu reddeder. Mûsâ'nın oğlu Abdülaziz'in karısı Ümmülâsâm (sâbık İspanya kraliçesi) da bu cinstendir. *İbni Mûsâ*'yı dolduran karışık hadiseler içinde o öldürülen çocuğunun arkasından ağlamak ve öldürülen kocası ile beraber ölmek için dolaşır. *Zeynep*'teki Ceyran sadece talihin mazlumu olan bîçaredir. Ruhu kıskançlık ve fedakârlık arasında gider gelir. Fakat Hâmid bu tipi çok kuvvetli bir çizgiyle güzelleştirmek imkânını bulmuştur; Ceyran kendisini ziyaret eden Zeynep'in tabiatüstü kuvvetlerinden birdenbire korkar ve bu korku içinde, etten ve kemikten yaratılmış tabiî bir insan olmayı tercih ettiğini söyler ki Hâmid'in tiyatrosunu Cocteau gibi modern bir şairin Euridice'ine yaklaştıran büyük buluşlardan biridir. Bu saf ve temiz ruhların arasına fedakârlığı, sevdiği adamı rakibesi ile paylaşmaya kadar götüren Zehra binti Mûsâ'yı da ilâve etmek lâzımdır.

Hâmid'in klasik tiyarodan aldığı eserler müstesna, öbür piyeslerinin hemen hepsinde kahramanlar, şahsiyetlerinin bütün çizgileriyle tam olarak sahneye girerler; İçli Kız daha piyesin başından kendisinin içli olduğunu bilir; Edelina Merkado daha ilk sahnelerde bize bir intikam meleği olarak takdim edilir; Finten'i aynı suretle etraftan ve kendi ağzından tanırız. Bütün bu kötüler ve iyiler kafilesi muharririn kendilerine çizdiği kader yolunda hiç sendelemeden, aksamadan yürürler. Yalnız Zeynep bizi şahsiyetindeki ani değişiklik ile şaşırtır. Fakat Zeynep haddizatında bir insandan ziyade bir fikir, bir talih telâkkisine çok benzer. Bütün diğerleri tam ve âdeta mutlak bir çehrenin sahibidirler.

Hâmid'in kadın kahramanlarını Lady Finten'le Nesteren'de toplamak mümkündür. Bunlardan birincisi, mübalâğa edilmiş bazı çizgilerle Lady Macbeth'i hatırlatır; aynı şiddetli ihtiras ve sonra vicdan azabında hareketlerinin cezasını çekmek. İkincisi, vazife uğrunda kendi hislerini feda eden klasik tiyatronun kahramanlarının eşidir.

Erkek kahramanlarda da aynı mübalâğa vardır: İlhan, *Liberte*'nin kahramanı A'lâ (*Zeynep*), Binbaşı Thomson (*Duhter-i Hindû*), Behram, Halife Süleyman zalim ve katil mahlûklardır; İskender şan ve şeref sarhoşluğu içinde bir an bunlara benzer; Rişar, Ukbe, her sevdiği ve arzu ettiği kadının intiharını görmeye mahkûm olan Siyehpuş Rahip (*Târık*), hakikatte insan kıyafetine girmiş ifritlerdir. Hepsinin ruhlarını talihlerinin şuuru biraz daha karartır. Davalaciro tabir caizse, bunların en sevimlisidir; yaratılışı hiç de kötü değildir; fakat bir kere yokuşun başına gelmeye dursun, etrafını yıkarak düşmesi muhakkaktır. Nitekim çifte cinayete âdeta kendiliğinden sürüklenir. Belki de içlerinde şahsiyeti ve talihi karşımızda tamamlanan yal-

nız odur. Şurası da var ki Davalaciro'nun pişmanlığı da ihtirası kadar hudutsuzdur. Bu erkek tiplerinin içinde *Finten*'deki Lord Dick, *Zeynep*'teki Abbas gibi sadece iradesiz olanlar, *Târık*'taki Müslim gibi aşkın, biraz da felâketin terbiyesiyle gerçek ahlâka erenler, Üçüncü Abdurrahman gibi vazife aşkı uğrunda sevdiği kadını veya Eşber gibi öz kardeşini –tabiî en zalim ve imkânsız şekilde– feda edenler vardır; yine bunların içinde Târık, Mûsâ ibni Nusayr, Abdülaziz gibi sadece ahlâkî kıymetler hâlinde yaşayanlar bulunduğu gibi. Şurası var ki Mûsâ ibni Nusayr'ın ahlâkı felâketin terbiyesiyle büyür.

Fikir-şahıslar

Bu isim ve talih bolluğuna rağmen, Hâmid'in şahıs repertuvarı sanıldığından daha çok fakirdir ve şahıstan, fertten ziyade bir fikri, muayyen psikolojik halleri veya hususiyetleri temsil ettikleri için iki üç esas tipe indirmek mümkündür. Bu fakirlik, hayatın kendisini ve insanlar arasındaki gerçek alâkaları piyeslerinin asıl mevzuu olarak almamasındandır. İhtiras ve hayat telâkkisi buna imkân vermez. Bütün bu piyesler iyi ile kötünün mücadelesidir; vicdan azabı hepsinde adaletin yerini tutar, fakat bu vicdan azabı da bir sara nöbetine benzer ve mücrim bunu olduğu gibi duymaz. Çoğu ruhunun karanlığı ile sarhoş sahneden silinir. Yalnız İskender, hareketlerinin karşısında duraklar. Fakat İskender doğrudan doğruya fenalığı düşünmez; o zafer ve şan ihtirasının oyuncağıdır. O fena insan değil, aldanmış insandır.

Târık ve *İbni Mûsâ* müstesna Hâmid'in piyeslerinde aşk, kadîm tiyatroda olduğu gibi ilâhların bir lâneti, meş'um bir felâket hazırlayıcısı, ölümün yardımcısıdır. Bu kör ve zalim kudret girdiği yeri yakmadan çıkmaz; yahut daha hâkim bir ihtiras yüzünden –ki Hâmid'de bu, vatan, milliyet aşkı, ferdî veya içtimaî intikam duygusu olur– unutulur. Yükseltici terbiyesine *Târık*'ta tesadüf edilir. *Finten*'de ise sıhhat bile bahşeder.

Fakat böyle olduğu zaman rolü daima ikinci derecede kalır, bazen de bir entrika yığınında kaybolur. Yukarıda Hâmid'in fikirleri sahneye çıkardığını söyledik. Bu itibarla *Liberte* çok güzel bir örnektir. Corneille'in *Polyeucte*'ünden az çok adapte edilmişe benzeyen bu piyesin şahısları yerlerini alegorik adlarına bırakırlar. Onlar artık muayyen insanlar değil Despot, Tiran gibi alegoriler veya mefhumlardır.

Hakikat şu ki Hâmid'de çok şahsî olmasını istediği tiyatrolarını besleyecek bir sahne dehası bulunmadığı gibi, herhangi bir disiplini de kabul etmez. İlhamı itibarıyla ne bir tesire, ne de bir kaynağa bağlıdır. Her şeyi kendisi icadeder. Ve her icadını acayip ve mübalâğalının serhaddine kadar taşımaktan hoşlanır. *İçli Kız*'dan sonra, olduğu gibi hayata kapılarını kapamıştır. Artık hiçbir suretle realitenin herhangi bir telkinini kabul etmeyecektir. Midhat Paşa ve Abdülhamid macerası için yazılan *Liberte*, hayattan mücerrede doğru bir tercümedir. Tiyatro ise bu bakımdan tam aksidir. Tiyatro bütün zihnî mebdelerin vücut ve ruh sahibi olması, hayatın tam benzerinde kendilerini denemesidir.

Liberte'nin alegorik eşhâsını birer isimle giydirdiğiniz zaman asıl idelerinde Hâmid'in öbür piyesleri meydana çıkar. Hakikatte Hâmid'in piyeslerinde bütün isimler ve şahsiyetler fikirlerin üstüne geçirilmiş âriyet elbiselere benzerler. Altlarında devrinin meselelerini oldukça sathî olarak taşıyan ve böyle olduğu için de ekseriyetle kendini kolayca kabul ettiren manken-fikirler vardır.

Nâmık Kemal'in, Hâmid'in şahsiyetindeki yeri bu piyeslerde -hiç olmazsa *Makber*'e kadar olan devirdekilerde- bilhassa görülür.

Meseleler

Bütün bu piyesler yazıldıkları devirde cemiyetimiz için gündelik olan meselelerin etrafında dururlar. Hemen hepsinde kahramanlık, vatan sevgisi, İslâm birliği, kadın hakları ve kadın terbiyesi, fikir hürriyeti, öğrenme iştiyakı, ahlâkî esasların tebcili gibi büyük dâvâlar az çok maharetle ve biraz da ölçüsüz bir talâkatla anlatılır. Hepsi mantıkla bir nevi belâgatin birbirine karıştığı uzun tiradlara vesile olur. Bu ana fikirler arasında Hâmid'in harp aleyhtarlığı, harbin sebep olduğu ıstıraplar ve facialarla ön safta yer alır, ki bu da devrinin tesiridir. Fakat bu tarzda ortaya atılması şahsîdir. Bu itibarla *Eşber* onun Nâmık Kemal tesirinden en fazla kurtulduğu eserdir denebilir. Yine bu piyeslerde yeninin, idealin, olması lâzım olduğu gibinin karşısına, küçük menfaatlerin, çürümüş prensiplerin ve ihtirasların, bilgisizliğin maskelerine bürünmüş çehreler çıkar. Piyeslerin çoğunda bir zalim ve müstebit ve onun da karşısında -tıpkı *Liberte*'de olduğu gibi- halkın sevdiği bir kahraman -yani Sultan Aziz'e karşı Sultan Murad, Abdülhamid'e karşı Sultan Murad ve Midhat Paşa- vardır. Bütün bu fikir repertuvarına lâv gibi yakıcı maddelerle konuşmalarını istediği ferdî ihtirasları ilâve edersek, yahut bu fikir-şahısları o tarzda konuşturursak, Hâmid tiyatrosunun bir şemasını yapmış oluruz.

Şurasını da söyleyelim ki kusurları ne olursa olsun bu piyeslerle cemiyetimiz Nâmık Kemal'den sonra, ezberden de olsa ilk büyük psikoloji ve hayat tecrübesini yapar.

3. Piyeslerin çatısı

Hâmid'in tiyatrolarını konularının hususîliği bakımından birkaç kısma ayırmak mümkündür. Bunların birincisi *Sabr ü Sebat* ve *İçli Kız* gibi ilk devrede yazmış olduğu eserlerdir. Bunlar şu veya bu şekilde mevzularını günlük hayattan ve karakterlerden alırlar.

Fakat hiçbir realizm iddiaları yoktur. Sadece mahallîdirler. İkinci kısım muayyen bir tarihî devre ait eserlerdir. Bunların içinde bazıları *Târık* ve *İbni Mûsâ* gibi doğrudan doğruya vak'anın tarihçe mazbut şeklini az çok muhafaza ederler. *İlhan* ve *Turhan* gibi bazıları da sadece tarihî vak'ayı kendi fantezisine göre onararak yazılmıştır. Yine bunların arasında *Sardanapal*, *Ab-*

dullahü's-sagîr, *Nazife*, *Abdurrahmânü's-sâlis* ve *Eşber* gibi herhangi tarihî bir isme maledilmiş hayalî bir mevzuu işleyenler vardır. *Nesteren*, *Zeynep*, *Mâcerâ-yı Aşk* gibileri ise uzak ve müphem bir devirde geçen vak'alardır. *Duhter-i Hindû* ile *Finten* bunların yanında zaman ve mekânlarına çok sarih şekilde yerleşmiş eserlerdir. Ayrıca Hâmid, *Liberte* ile sadece devre ait ideolojik bir piyes yazdığı gibi *Yâdigâr-ı Harp*'te de yine gündelik bir meseleyi bir revü hâlinde dağınık şekilde tasvir etmiştir. *Yabancı Dostlar*'la *Hakan* bu cinsten mücerrede kaçan eserlerdir. Bu piyeslerden çoğunun mevzuunu Hâmid icadetmiştir. Bazılarını da –*Eşber*, *Nesteren*, *Tezer*, *Liberte*– klasiklerden alır.

Bütün bu piyeslerde şairin vak'ayı icat hususundaki zaafı en mühim noksandır denilebilir. Hâmid'de vak'a daima karışık, ikizli veya üçüzlüdür. Çoğu, kahramanların psikolojilerini ve hareket tarzlarını haklı ve tabiî gösterecek şekilde tertip edilmiş değildir. O, vak'ayı muayyen hudutların içine sıkıştıramadığı gibi, lüzumsuzu atacak yerde genişletip büyüttüğü bile olur. Hâmid'in bazı geliştirmelerinde eserin bünyesine ait icapların hiçbir rolü yoktur. Denebilir ki şair, psikolojik haller ve durumları idare edecek yerde kafasının mahsulü olan bir yığın gölgeyi kendi hâllerine ve talihlerine bırakır. Onlar da kendiliklerinden göze ait anekdotlar vücuda getirirler, *Finten*'i, *İbni Mûsâ*'yı hep bu zaaf ağırlaştırır. *İbni Mûsâ*'da Edelina Merkado'ya, Ukbe'ye, Velid'e ait sahnelerin çoğu böyledir. Bu bolluk hakikatte bünyesi itibarıyla tesadüften gelen şeyi reddeden tiyatro sanatını bir yığın insicamsız şeylerin emrine vermektir. Buna mukabil halkta veya büyük kültürde mevcut hikâyeler onu ilgilendirmez. Şarkı, bilhassa İran kolunu çok iyi bilmesine, şehirli kültürünün içinde yetişmesine rağmen onlara da yanaşmaz. Böylece bütün tecrübe edilmiş şeyleri âdeta reddeder. Vâkıa Nâmık Kemal'in tavsiyesi üzerine klasik tiyatroya bir zaman yaklaşır. Fakat aklın çizdiği kadro içine bir türlü girememiştir. Bu yüzden Corneille ile, Racine ile olan münasebeti dışarıda ve parça hâlinde kalmıştır.

Klasik Fransız Tiyatrosu ve Hâmid

Hâmid, Corneille'den *Nesteren*'in mevzuuyla (*Le Cide*), *Eşber*'in kız kardeşini öldürme sahnesini, *Liberte*'nin bütün mevzuunu (*Polyeucte*), Racine'in *Bérénice*'inden *Abdurrahmânü's-sâlis*'in ve *Alexandre Le Grand*'ından da *Eşber*'in umumî mevzuunu almıştır. Birincisinde eski bir İspanyol ortaçağ hikâyesi olan (*Romancero*) vak'ayı, evvelâ garp ortaçağının çok nizamlı dünyasından çıkarmakla, sonra da müsavi haklara sahip iki adam arasındaki bir mücadeleyi (iki sevgilinin, Rodrigue ile Chimène'in babaları) biri zalim bir hükümdar, diğeri halk tarafından sevilen veliaht olmak üzere iki kardeş arasına nakletmesi, düello yerine doğrudan doğruya katli koymasıyla mahrekinden çıkarır. Böylece dayandığı bütün içtimaî ve tarihî mesnetleri kaldırarak boşlukta bırakır. Hâmid'in sadece bu piyese tasarruf şeklinde sanatın belli başlı vasfı olan safiyeti temin edecek ayıklama ve düzenleme kudretine sahip olmadığı görülür. O birkaç şeyi birden isteyenlerdendir.

Eşber'in bir perdelik bir piyes olarak yazıldığını ve Nâmık Kemal'in tavsiyesiyle onu genişlettiğini yukarıda söyledik. İşte piyesin Corneille'in *Horace*'ıyla alâkası, Sumru'nun Eşber tarafından öldürülmesine ait olan bu perdedir. Daha doğrusu Corneille'e asıl bağlanması mümkün olan şey trajedinin bütünü boyunca, Eşber'de gördüğümüz kahramanlık ve vazife fikridir. Çünkü bizzat bu ilk yazılmış tek perdede bile mevzu Horace kardeşlerle alâkasızdır ve daha ziyade Racine'in yukarıda bahsettiğimiz *Alexandre Le Grand*'ından alınmış hissini bırakır.

Filhakika iki kardeşin konuşması, daha ziyade Racine'in trajedisinde Kral Taxile ile kız kardeşi Cleophile'in konuşmalarının aksi istikamette geliştirilmesidir. Şurasını da söyleyelim ki Hâmid burada her iki trajedinin mevzuunu adapte etmekten çok uzaktır. Az çok taklit fikriyle başlayan *Eşber*, Hâmid'in şüphesiz en orijinal ve muvaffak eseridir. Fakat bu piyes iki kahramanı ve iki ayrı tezi düşünülerek okunmalıdır. *Eşber* 1878 Rus Harbi'nin felâketlerinin tesiri altında yazılmıştır. Hâmid burada müdafaa harbinin büyük içtimaî vazife hissi ile harp aleyhtarlığını birleştirir.

Fakat bunu anlamak için şimdiye kadar yapıldığı gibi sade Eşber'in değil İskender'in de psikolojisini gözden kaçırmamak lâzımdır. İskender cihangirdir. Üst üste zaferler kazanmak hırsıyla doğmuştur. O kendi iradesini insanlığın üstünde görenlerdendir. Hulâsa bir nevi "insanüstü"dür. Şan ve şöhret ihtirasında belki bazı idealleri de vardır; fakat asıl psikolojisini, güvendiği talihi, dehasına "sahip olduğu hareket" idare ediyor. Şurası da var ki bu insanlık için başlı başına bir talih olmak isteyen adamı hocası Aristo da bu yola sevketmektedir. Filhakika trajedinin ilk kısımlarında Aristo şâkirdinin tanrılara eş bir talihi olmasını, başladığı işi bitirmesini ister görünür. Fakat daha piyesin başında İskender'in içinde insan talihinin iki büyük kutbu karşılaşır. Kendi kendine çizdiği yolda mı gidecektir, yoksa sevdiği Sumru, yani ferdî saadet için her şeyden vaz mı geçecektir? Filhakika daha başındaki –Şeyh Galib'in tardiyelerini çok yakından taklit eden– hasbıhâlinden[415] itibaren biz İskender'in içindeki mücadeleyi biliyoruz. Fakat gururu ona harbi tercih ettirir. Son perdede Eşber'i mağlûp hattâ esir eder. Fakat Pencap yanmış yıkılmıştır ve mağlûp hükümdar binlerce ölü ve yaralı arasından İskender'e sevgilisinin darağacında sallanan cesedini gösterir. Bizzat kendisi, muhtelif harp haberleri arasında 14 sahife süren bir konuşmadan sonra –Hâmid'in askerliğe tâ çocukluktan beri olan hevesi– Rukzan'ı çiğneyerek ölümüne sebep olmuştur. Hulâsa İskender zaferi-

415 Bu tardiyeler *Eşber*'in baş tarafında iki tanedir. İkincisini Rukzan söyler. Birincisi piyesin belki en iyi yazılmış kısımlarından biri olan İskender'in hasbıhâlidir ki şu beyitle başlar:

Bilmem bana an nı, şân mı lâzım
Gülbün mü, ya kehkeşân mı lâzım

Bu beyitin ve bu ilk konuşmanın tek mânâsı "Bir tanrı mı olayım? Yoksa bir fânî gibi mesut mu yaşayayım?"dır.

nin kanlı meyveleriyle karşı karşıyadır. O kadar ki, gördüğü şeylerin mânâsını anlayamaz ve etrafına sorar. Aristo:

– *Zafer veya hiç!*

cevabıyla trajediyi bitirir. Böylece ilk perdenin sualine son perdede cevap vermiş olur. İşte Corneille'e asıl bağlanacak olan da bu cevap ve benzerleridir.

Piyesin başında memlekete ve istiklâline dokunmamak şartıyla kız kardeşinin İskender'le izdivacına razı olan ve teklifi kabul edilmeyen Eşber'in hareketi Horace kardeşlerden biraz daha tabiîdir. Yalnız Horace kardeşler, Roma tarihinin baş taraflarının bir efsanesidir. Yani bir şahıs tarafından icad edilmiş vak'a değil, bir mytos'tur.

Eşber'den bahsederken piyesin iki mühim şahsından da bahsetmek lâzım gelir. Bunlardan biri atının dizginlerine sarıldığı zaman İskender'in "Şunu kaldırın, götürün" demeyerek çiğnediği Rukzan'dır.[416] Sırf şiddetli bir ihtiras tasviri için piyese konulduğu muhakkak olan bu kahramanın bilhassa ikinci faslın ilâvesindeki büyük hasbıhâli şairin bilmeden *Makber*'in dilini hazırladığı parçalardandır. Aristo'nun siması daha gariptir. O İskender'i fütuhat emellerinde teşvik eder görünür. Kahramanın şahsındaki büyüklüğe hayrandır; üstelik ferdî saadet için büyük işlerin yarıda kalmasına razı değildir. Onun için piyesin sonundaki cevabı daha mânâlı olur. Bu itibarla *Eşber*'de, Aristo bir nevi, fikirlerinin hayat üzerinde tecrübesini yapan adama benzer. *Eşber*'de devrinde çok sevilen beliğ konuşmalara rağmen ve belki bu belâgat yüzünden, Hâmid'in büyük bir trajedi mevzuunu kaçırdığı muhakkaktır.

Bu piyesin ileride yetişecek sanatkârlar tarafından ele alınmasını temenni edelim. Çünkü teması her zaman için dönülecek cinstendir. Burada *Eşber*'in kendi çehresi üzerinde durmuyoruz. O, vatan müdafaasının haklı dâvâsını temsil eder. Bu itibarla çok az hükümdar, daha ziyade bir dâvânın benimsediği kahramandır.

Tezer'in mevzuu Racine'in *Bérénice*'ine oldukça yakındır. Şu itibarla ki her iki piyeste de hükümdar kendi ferdî saadetiyle vazife hissi arasında kalır. Fakat Racine'in trajedisinin arkasında Roma imparatorlarının yabancı bir memleket kraliçesiyle –velev bu trajedide olduğu gibi Roma'ya tâbi olsun– evlenmemesi hususundaki kanun vardır. *Tezer*'de ise sadece Endülüs hükümdarı Üçüncü Abdurrahman'ın sevdiği genç kızın, yani Tezer'in, eski âşıkı olan ve İspanyolların Araplardan intikamını almaya çalışan Rişar'ın halkı hükümdar aleyhine çeviren muzlim entrikası vardır. İkinci fark da Titus'un Bérénice'i kendi memleketine göndermesine mukabil Hâmid'in kahramanının sevgilisini çok lüzumsuz yere, yani zevk ve asaletten mahrum bir jestle, kendi eliyle öldürmesidir. Görülüyor ki Hâmid tiyatrolarında hakikaten şiddetlidir. Fakat biz onun o kadar güzel

416 *Alexandre Le Grand*'da Rukzan'ın karşılığı Hint kraliçelerinden biri olan Adrienne'dir.

yerleri bulunan *İbni Mûsâ* ile *Finten*'de melodram unsurlarına kadar indiğini göreceğiz.

Hâmid'in bu hazır mevzulara tasarruf şekli *Eşber*'den maadasında vak'ayı karışık bir hâle getirmekten başka bir şey değildir. Fakat bu kusur, örneği olan eserlerin bir medeniyet ve kültürün belki en yüksek mahsulleri olmasından ve onları bütün bir cemiyet nizamının beslemiş bulunmasından ileri gelir.

Racine'in, *Bérénice*'i, Louis XIV'ün bir gençlik macerası dolayısıyla yazdığı rivayet edilir. Güneş-kralın ilk sevgilisi olan Kardinal de Mazarin'in yeğeni, Paris surlarının dışında kendisini ağlayarak uğurlayan genç hükümdara "Efendimiz, kralsınız, kalmamı irade edeceğiniz yerde ağlıyorsunuz!" itabında bulunmuştu. Racine'in trajedisi bu cümlenin etrafında bütün bir his ve vazife mücadelesinin gelişmesidir. Hâmid'in piyesinde ise Abdurrahmânü's-sâlis, harem hayatına hiçbir tebaasının karışmak hakkı olmayan bir Müslüman şark hükümdarıydı. İşte Hâmid'in piyeslerinin zaafı, şahıslarını çok defa boşlukta bırakan bu şiddettedir. Şurasını da kaydedelim ki bütün şark memleketlerinde hükümdarlarını kendi ferdî saadetlerini büyük işler için feda etmiş görme arzusu vardır ve bizde bile bu cinsten masallar uydurulmuştur.

Târık *ve* İbni Mûsâ

Mûsâ ibn Nusayr'ın kölesi Târık, efendisinin emri üzerine maiyetindeki ordularla İspanya kıyılarına geçer ve zaferden başka çıkar yolu olmayan bir fütuhat silsilesine başlar. Eski kölesinin muvaffakiyetlerini kıskanan Mûsâ ibn Nusayr, Târık'a kendisini beklemesini emrederse de kazanılan muvaffakiyetlerin neticesiz kalmasına razı olmayan genç kumandan harekâtına devam eder ve koca bir ülke zaptına muvaffak olur. Bunun üzerine bir veya birkaç bahane uydurarak Mûsâ, Târık'ı tevkif ettirir. Hâmid, İslâm tarihinin bu herkesçe bilinen vak'asını muhtelif aşklar, çok trajik şartlar içinde ölümler, uzun askerî harekât münakaşaları, muharebe sahneleri ile zenginleştirerek eserini vücuda getirmiştir. Piyeste iki evlenme vardır ve üçüncü bir evlenme ile bitecek bir aşk başlamak üzeredir (eski kraliçe ile Aziz ibn Mûsâ'nın arasında). Sevgi yüzünden iki ölüm ile iki intihar vak'asına şahit oluruz. Bir mücahide âşık olan Merkado'nun kızı Lüsi, sevgilisinin şehit olması üzerine intihar eder, Merkado'nun karısı kendisini suya atar; ana kızı ihtirasla takip eden siyahlar giyinmiş papas kendi kurduğu ölüm makinesine takılarak ölür. Târık'ı seven Salha ümitsizlikten aynı âkıbete düşer. Ayrıca harpte bir kral Târık'ın eliyle öldürülür. Aşkların çoğu ikizlidir. Siyehpuş Papas bir fikr-i sabite benzeyen bir ihtirasla ana kızı beraberce sever. Bu kadar kalabalık içinde elbette ki vak'a birliği aranmaz. Bu yüzden sahneden sahneye piyesin alâka merkezi âdeta değişir.

Bununla beraber Târık'ın yine tarihin anlattığı şekilde çehresi bu kalabalığa hâkimdir ve piyes ona ve onun arkadaşlarıyla beraber temsil ettiği ahlâkî kıymetlere bir kasidedir.

Hâmid *Târık*'ta devrinin siyasî ve içtimaî bütün meselelerine temas eder. Kahramanlarının ağzından muâsırlarına, cemiyet hayatında fikir ve işbirliği, fedakârlık hissi, vatan sevgisi, kadın ve erkek arasında anlaşma ve arkadaşlık gibi cemiyetimiz için çok lüzumlu nasihatler verir. Mûsâ ibn Nusayr, Târık, fırsat buldukça yorgun Osmanlı İmparatorluğu'nun uzak bulunduğu ahlâkî esasların azamet ve güzelliğini anlatırlar. İspanyol ordusunun vaziyetinde ve Kral Rodrik'ten bahsederken devrinin manevî portresini yapmaya çalışır gibidir. Hattâ Kral Rodrik'in harpte öldürülmesi üzerine Târık'ın verdiği nutukta, bir hükümdarın icabında öldürülebileceğine ve bunun haklı olduğu takdirde bir cinayet sayılamayacağına hükmeder.

Bir nevi fetvâya benzeyen bu sahnenin kitabın Abdülhamid zamanında uğradığı takibata sebep olduğu tahmin edilebilir.

Târık'ın Tuleytula'da Endülüs hükümdarlarının hazinesi içinde kendi kendisine yaptığı hasbıhâlde ise, Hâmid kahramanının şahsiyetini biraz daha tamamlar. Bittabi bu eserin tiyatro mahiyeti üzerinde münakaşa edilebilir, Nâmık Kemâl'in *Celâleddin Hârzemşah*'ında olduğu gibi bu eserde de bu kadar iyi, bu kadar vazife düşkünü adamlar arasında bir facia havasını muhafaza etmek imkânı bulunmazdı. Herkes fedakâr, herkes dost, iyi ahlâklı ve kahramandır; Zehra sevdiği adamı arkadaşı ile paylaşmaya razıdır; Azra hiç de muhabbetine yabancı olmadığı bir âşıka uzun ahlâk dersleri verir, Târık bir ülke fetheder fakat gurur duymaz, Mûsâ hapsettiği adamı, hareketinin çirkin olduğu söylenince –hem de yirmi yaşına basmamış iki kız tarafından– derhal eski mevkiine iade ederek kendisine damat yapar; bütün bu iyilikler içinde şaşıran Kont Cülyanus, krala karşı beslediği kin dolayısıyla arasına katıldığı ordugâhta birdenbire kendisinin değiştiğini hisseder. O da bir fişenk gibi her cinsten faziletle dolar; tam bir mücahit olur. Hulâsa bu, Hâmid'in devrine çektiği –tarihî realiteye az çok uymasına rağmen oldukça bıktırıcı– bir fazilet ziyafetidir.

Aşk sahnelerinin çoğu bilhassa "mücahid"lerle "mücahide"lerin konuşma sahneleri, Zehra ile babasının arasındaki muhavereler gibi ekseriya donuk ve ağırdır. Hâmid'in kahramanları kadınlarla konuşurken bilhassa itinalı ve nükteli olmaya çalışırlar. Bu cinsten en sıkıcı ve lüzumsuz muhavere misalini Mûsâ'nın kızına rakibesi Salha'nın ölümünü haber verdiği sahnede buluruz.

Şair çok defa kendi kendisini tekrardan hoşlanır. Nitekim bu konuşma, biraz evvel yine baba-kız arasında geçen diğer bir konuşmanın, Zehra'nın Mûsâ ibn Nusayr'a, Târık'a karşı haksızlık ettiğini söylediği sahnenin çok yakın benzeridir. Uzun tiradlar, ahlâkî nasihatler, övünmeler, büyük söz söyleme arzusundan doğan kesilmiş biçilmiş cümleler bu kusurlar arasma girer. Başta Mûsâ ibn Nusayr altı sahife tutan uzun bir mukaddime ile Endülüs fethi hususundaki kararını anlatır. Târık meşhur hasbıhâlinde veya daha evvel Kral Rodrik'i niçin öldürdüğünü maiyetine anlatırken daha az belâgat düşkünü değildir. Piyesin diğer bir zaafı da düşman cepheye mensup olanlar müstesna hemen herkesin birbirine hayran oluşu ve bunu çok

belâgatli, nükteli bir lisanla derhal ortaya koymasıdır. Denebilir ki *Târık*'ın mühim bir kısmını bir mütekabil metihler silsilesi vücuda getirmektedir. Bununla beraber eser devrine göre sürükleyici ve birçok yeniliklerle doludur.

Târık'ın mevzuu olan fütuhat tamamlanmadan evvel bu büyük işin yanı başında insanî zaaflar kendisini gösterir. *İbni Mûsâ* bu zaafların ve birbiriyle karşılaşan ihtirasların eseridir. Burada Emevî hanedanı ile Mûsâ ibn Nusayr sülâlesinin mücadelesi vardır. Hâmid, Nâmık Kemal'in tesirinden epeyce kurtulmuş göründüğü bu ikinci kısımda ufak tefek ayrılışlarla tarihî vak'aların seyrini takip eder görünür. Burada da eser kadın kahramanlar üzerinde durur. Zaten şair uzun zaman piyesin adında tereddüt etmiş onu bazen "Ümmülâsâm", bazen "Zâtülcemâl" diye adlandırmak istemişti. Ümmülâsâm Aziz ibn Mûsâ ile evlenen eski İspanyol kraliçesidir. Zâtülcemâl ise Velid'in sevgilisi olan ve Halife Süleyman'ın ölümüne sebep olarak Mûsâ ailesinin intikamını alan cariyedir. Fakat asıl kahramanı, bütün kitabı bir kin ve intikam meleği gibi dolaşan Edelina Merkado'dur. Onun İslâm fâtihlerine karşı beslediği düşmanlık ile halifenin Mûsâ ailesini kıskanması, piyesin asıl konusudur. Hâmid bu intikam meleğini tam bir trajedi kahramanı yapabilmek için onu Aziz ibn Mûsâ'ya âşık eder. Bu suretle Müslümanlara olan kini ile Mûsâ'nın oğlu Aziz'e olan hayranlık ve sevgisi arasında yolunu seçmeye mecbur kalır. Eserin öbür kahramanı Zâtülcemâl'dir. 41. manzardan itibaren vak'anın bütün yükünü o taşır. Bu kahramanların yanı başında tâlî derecede rol sahibi bir yığın şahıs daha vardır. Hakikatte bir tefrika romanı mevzuu, 48 manzar'a yahut Shakespaere sahnesine taksim edilmiş olan bu eserde, Tuleytula'dan Şam'a kadar uzanan bir coğrafya içinde, eceli gelen kahramanlarını yol boyunca serperek üst üste düğümlenir, çözülür. *Târık*'ta da bulunan mezarlık ve zindan sahneleri, çoğu lüzumsuz denecek cinayet ve ihanetler, ani tesadüfler, şaşırtıcı müdahaleler, garip ve hiç de lâzım olmayan sahne oyunları birbirini takip eder. Aziz ibn Mûsâ, karısı olan eski kraliçe, çocukları Mervan ibn Mûsâ, babaları Mûsâ ibn Nusayr, Edelina Merkado seyircinin –yahut okuyucunun– gözleri önünde teker teker ölürler. *Zeynep*'te, *Finten*'de o kadar ehemmiyetli yer tutan fırtına 48. manzarda dramın büyük yardımcısı, yahut kahramanların üzerinde müessir dekoru olur. *İbni Mûsâ*'ya, çocuk sevgisi ve ölümü de girer. Ümmülâsâm'ın çocuğunu Edelina Merkado'dan yardım gören katiller hançerle vururlar. Bu ölümün annesi üzerinde yaptığı tesiri gösterir sahne ile Mûsâ'nın iki oğlunun ölümünü haber aldığı sahne belki en muvaffak sahnelerdir. Birincisindeki yırtılan anne kalbi, ötekinde İbni Mûsâ'nın şikâyete yer vermeyen dindar katlanışı esere bir nevi büyüklük verir.

Hâmid'in tiyatrolarında mevzuu nasıl dallandırıp budaklandırdığını gösteren eserler arasında *İbni Mûsâ* başta gelir. Aziz'in şahadeti, bu şahadetten evvel uzun duası, Halife Süleyman'ın Velid'in cenazesini bizzat kaldırması, Edelina Merkado'ya cinayetine yardım ettiği katilin taarruzu gibi sahneler hep bu zaaftan doğarlar.

Hâmid, *İbni Mûsâ*'yı 1881'de yazmış fakat 1917'de neşredene kadar üzerinde çalışmıştı. Yaptığı değişikliklerin derecesini bilmiyoruz. Bununla beraber eserin dilinde *Finten*'den sonra veya beraber olduğunu gösteren birçok hususiyetler vardı; keza, vak'anın tertip ve icadında halkı konuşturmak ve bizatihi vak'ada dahil olmayanların sözleriyle vakayii tasvir etmek ve böylece drama bir *"zemin"* hazırlamak gibi daha ziyade Shakespaere tiyatrosuna veya romantiklere yaklaşan tarafı bu beraberliği gösterir.

İbni Mûsâ'daki manzumeler arasında Nâmık Kemal'in "Vâveylâ"sına bir nazîre olması itibarıyla şayan-ı dikkat olan "Vatan" mersiyesini, Ümmülâsâm'ın öldürülen çocuğu için söylediği mersiyemsi türküyü, koşma tarzında olan bu sonuncusu hece vezniyledir ve birinci kıt'anın son mısraının acayipliğine göz yumulacak olursa Hâmid'in en iyi manzumeleri arasında yer alır. Hâmid bu manzumesinde 6+5 veznini 5+6 şeklinde kullanmak yeniliğini göstermiştir. Fakat *İbni Mûsâ*'nın asıl dikkat edilmesi lâzım gelen yeri nesrindeki değişikliktir. Eserin ilk yazılış tarihi göz önünde tutulursa bu nesir hakikaten yenidir. Yine bu manzumeler arasında:

Bahs etme bana dağdağa-i ye's ü elemden
Ol tecrübeden nezd-i kemâlimde gınâ var

matlaı ile başlayan Mûsâ'nın gazeli söyleniş itibarıyla en güzellerdendir. Eserde nükteli, dokunaklı, zarif olmaya çalışan mükâlemeler, şişkin ve parlak cümlelerle dolu uzun hitabeler, yenilikten başka bir gaye gözetmeyen ifade tarzları bulunmakla beraber, tabiî ve keskin jestli konuşmalar da vardır. İfadeye getirmek istediği yeniliklerden biri de piyesin ilk manzarında geçen ve ancak bir sahife yer tutan Prenses İzabella ile Kontes dö Navarya arasındaki mükâlemedir. Bir kalıptan çıkmış gibi birbirine en küçük unsurlarında ve bütün sentaks hususiyetlerinde cevap veren bu ritmik ve kafiyeli nesir tecrübesi Hâmid'in denemelerini nerelere kadar götürdüğünü gösterir (s. 9, 1928 baskısı). Bunun haricinde *Târık* gibi zeylinde de sık sık mitolojik istiareler yaptığını, eski seci sanatına bol bol yer verdiğini ilâve edelim.

Hâmid ve Shakespeare

Hâmid'in Corneille ve Racine'den başka yakın teması olduğu şair şüphesiz Shakespeare'dir. Türk tiyatrosunun bu iki inkişaf devrinde Shakespeare ile Molière daima ön safta gelir. Hâmid, İngiliz şairinden evvelâ sahne şeklini alır. Filhakika "fasıl, manzar, ilâve-i fasıl ve ilâve-i manzar" dediği şeyler hakikatte Shakespeare'in mekânı daima değişen sahnesidir.[417] Fakat Hâmid burada muhayyilesinden başka nizam tanımadığı için bu sahnelerin adedi meselâ *İbni Mûsâ*'da kırk sekize kadar çıkar. İfade hürriyeti çok

417 Shakespeare sahnesi dediğimiz şey modern tiyatroda gördüğümüz bazen tek, bazen birkaç sahneden ibaret tablolardır. Bu tabloların birkaçı ayrı ayrı mekânlarda geçse bile bir perde teşkil eder. Bunun biraz karışık olması, yani piyesin mevzuunun bir kısmı demek olan "acte"ı sadece sahne tekniğine ait bir kelime olan perde kelimesiyle tercüme etmemizdendir.

geniş olmasını istediği şiir tarafı yine bu şairden alınmış dersler olabilir. Bunun gibi örneğine hiç de yetişmemekle beraber eserindeki hayalî unsur bolluğu yine oraya bağlanır (*Zeynep, Finten, İbni Mûsâ, İlhan, Turhan*). Bunlardan başka Hâmid, *Zeynep* ile *Finten*'de *Fırtına* ve *Macbeth* şairini daha yakından takip eder görünür. Hiç olmazsa *Zeynep*'in kendisi bu piyesin örgüsünü yapan vuzuhsuz vak'alar içinde şahsiyetinde ani ve insanüstü değişikliğiyle, o tabiatüstü kuvvetlere hâkim oluşuyla Shakespeare'in *Fırtına* adlı o lâtif, muhteşem ve düşündürücü masalındaki Prospero'yu çok uzaktan hatırlatır. Bununla beraber ihtiraslarında mahpus kalması, elindeki tabiatüstü kuvvetleri sadece iki talih mahkûmundan, A'lâ ile Ceyran'dan intikam almak için kullanması ona pekâlâ Caliban'ın da çehresini verebilir. Fakat hakikaten Hâmid Shakespeare'in *Fırtına*'sını okudu mu? *Zeynep*'in bazı tarafları Hâmid'in, Fatma Hanım'ın ölümünü takip eden eserleriyle de –bilhassa *Hacle*– izah edilebilir.

Hâmid'in kendisinin de çok sevdiğini söylediği ve başındaki şark masal havasıyla, çetrefil ve vuzuhsuz mevzuuyla bir muamma gibi görünmesine rağmen bizce de onun en dikkate değer eserleri arasında bulunan bu piyesin vak'asını hulâsa edelim.

Zeynep, A'lâ ismindeki Hint hükümdarının bir gece annesinden çalıp bir prenses gibi büyüttüğü evlatlığıdır. Annesi tesadüfün yardımıyla aynı saraya girmiş ve kızını bulmuştur. A'lâ Zeynep'i, çok üstün kuvvetlerle saltanatını tehdit eden komşu hükümdarlardan Abbas'a vermek arzusundadır. Halbuki Zeynep hemen o gün sarayın bahçesinde gördüğü bir dervişe âşık olmuştur. Bu derviş, Abbas'ın kendisidir. Fakat bunu bilmediği için Abbas'la evlenmeyi ölüm tehdidine rağmen reddeder. Babalığı kendisini hapse attırır. Ve Abbas'a Zeynep diye Ceyran adındaki nedimesini verir. Ceyran aynı zamanda A'lâ'nın sevgilisidir. Zeynep'in annesi zindancı başını ve adamlarını para ile kandırarak Zeynep'le beraber kaçmaya muvaffak olur. Zindanda konuşurlarken birbirinin ana-kız olduklarını da anlarlar.

Ceyran ile Abbas bir türlü mesut olmazlar. Abbas sevdiği kızı, yeni karısında bulamaz. Üstelik ölen karısının hayali –Fatma Hanım– onu sık sık ziyaret etmektedir. Ceyran ise çok sevdiği Zeynep'in yerine geçmekten mustariptir. Onu unutamaz. Öbür taraftan da kocasının Zeynep'i sevdiğini bilir ve kıskanır; ayrıca Abbas'ın delirmesinden korkar. Böylece Ceyran üç azabın altındadır. Başkasının adı altında yaşamak, bir başkasını seven insanı sevmek ve sevdiğinin delirmesinden korkmak. Buraya kadar piyes nisbeten tabiîdir, yani Hâmid'in anladığı tarzda bir hayat ve kader oyunu içinde yürür. Fakat üçüncü perdeden sonra eserin seyri değişir. Zindandan kaçan Zeynep birdenbire bahsettiğimiz tabiatüstü kuvvetleri kazanmıştır. İstediği zaman etrafındakilerden gizlenebilir, imkânsız bir sür'atle mesafeleri aşar, istediği kimsenin kıyafetine girebilir. Trajedi, felsefî hikâye ve masala götürebilecek bu imkânlar içinde devam eder. Zeynep yanında "geçmiş" ve "gelecek" (Mâziye ve Âtiye) adlı iki melek veya peri ile Abbas'ın çadırına girer ve orada hikâyesini anlatır. Ceyran onun böyle karşısına çıkması üze-

rine ve biraz da dinlediği şeyler yüzünden çıldırır. Abbas ise zaten eski karısının hayaliyle meşguldür, Zeynep de Ceyran'ı kıskanmaktadır. Abbas hâlâ Zeynep adıyla tanıdığı Ceyran'a acır ve eski karısının hâtırasıyla karıştırdığı Zeynep'i düşünür. Nihayet son perdede şuurlarını ve hayatlarını tehdit eden hayaleti öldürüyorum zannıyla Ceyran'ı öldürür ve Zeynep'le karşı karşıya kalır. İkisi de talihin mahkûmudur. Tabiî bu piyeste de A'lâ zalimdir. Geçtiği yeri zulüm, insan cesedi, feryat ve ıstırapla doldurur. Burada da meşalelerle aydınlanan basık zindanlar, cellatlar, darağaçları vardır. Yine bir fırtına sahnesi piyese son verir.

Fakat bütün bu gürültünün, bu acayip muhayyile oyununun sebebi bir türlü anlaşılamaz. Bazı unsurların izahı kabildir. Sevilen ölünün hayata müdahalesi, *Makber* ve *Hacle* devirlerinden beri Hâmid'in en hoşlandığı temdir. Zeynep Abbas'ın karısına benzer. Bu cinsten benzeyişleri Hâmid'in eserinde ve hayatında gördük. Fakat bunu bilmek de piyesin muammasını çözmez.

Bu Zeynep kimdir? Neden böyle birdenbire değişir ve niçin bu kadar insanüstü kuvvetlere sahip iken bu kadar zayıftır ve neden kendisini sevenlere fenalık eder? A'lâ'nın deliliğine sebep nedir? Abbas neden bu kadar iradesiz ve hastadır. Piyeste tek muvaffak çizgi yukarıda söylediğimiz gibi, Ceyran'ın bu kadar tabiatüstü karşısında şaşırması ve insanın üstünde hiçbir şeyle karşılaşmak istemediğini açıkça söylemesidir. Tıpkı Cocteau'nun *Orphée*'sindeki Euridice gibi o da insandan gelecek her şeye razıdır. Keşke Hâmid bu nasihati dinlese idi.

Diğer bir nokta, saz çalan dervişle, gül bahçesiyle, hanım sultanıyla piyesin bir şark masalı olarak başlamasıdır. Pekâlâ bir masal olarak bitebilirdi. İhtimal ki Hâmid bu masalı devam ettiremedi. Yahut hayat tecrübesiyle ağırlaştırdı. Yukarıda Hâmid'in birkaç şeyi birden anlatmak merakından bahsetmiştik. Burada da aynı şey vardır; zalim hükümdar, hürriyet aşkı, kıskançlık, eseri lüzumundan fazla yükler. İnsanı behemehâl bir izah aramaya götüren şeylerden biri de Zeynep'in beraberindeki Mâziye ve Âtiye adındaki insanüstü mahlûklardır. Niçin Zeynep'le beraberdirler? Onlar yanında bulunduğu için Zeynep zamanın hâkimi oluyor demektir. O halde bir semboldür. Fakat neyin sembolü? Altında hangi hakikat veya ömrümüzün realitesi gizli? Bu kadar büyük bir kudret sadece Abbas'a kendi mazisini göstermek için ise biraz lüzumsuzdur. Halbuki başka fonksiyonları da yoktur. Görülüyor ki piyes baştan aşağı sakattır. Birtakım fikirler, semboller üzerinde şiddetle ısrarı onu bir rüya gibi kabul etmemize de mânidir.

Daha iyisi Zeynep'i iki ayrı eser olarak kabul etmektir. O bir taraftan tıpkı *Liberte* gibi bir ihtiras ve hürriyet aşkı eseridir, öbür taraftan da bir aşk masalıdır. Mâziye ve Âtiye'nin yani Zeynep'i zamanın efendisi yapan iki kudretin piyesin dönüş noktası olduğunu da söyleyelim. Filhakika Hâmid bu zamana sahip oluştan büyük bir sembole, büyük mânâsıyla insan talihine gidebilirdi. Halbuki sadece bir aşk entrikasında kalmayı tercih etmiştir.

Bunun sebebini Hâmid'in öbür eserlerinde yani irade-i cüz'iye meselesiyle uğraştığı eserlerinde bulmak mümkündür. Filhakika *İlhan*'da

Halk etmedinse kendini ifnâ da etmedin
Revzençe-i helâke irâdenle gitmedin

diyen Hâmid insan iradesini âdeta reddeder. Bu zaviyeden bakılınca Zeynep'i mânâlandırmak mümkündür: En mutlak bilgi dahi bizi kaderin dışına çıkaramaz.

Hâmid'in muhtelif vesilelerle öbür eserlerine tercih ettiğini söylediği *Zeynep*'in anlaşılmamış olmasından şikâyet etmesi, biraz da kendisinin sebep olduğu bu düğüm noktasının farkedilmemesindendir.[418]

Burada piyesin kompozisyonundan da bahsetmek lâzımdır. Abbas'ın bir derviş kılığıyla saray bahçesinde Zeynep'i görmesi sahnesinden sonra piyes evvelâ A'lâ dolayısıyla Hâmid'in daha ziyade ideolojik çerçevedeki eski piyeslerinin (*Sardanapal, Liberte, Tezer*), sonra da Fatma Hanım'ın ölümünden sonraki şiirlerinin hücumuna uğramıştır. Filhakika *Hacle*'nin, daha ziyade mazinin hâli yıkışında toplandığını gördük.

Finten bir bakıma göre Hâmid'in eserleri arasında kendisini Shakespeare'e en fazla teslim ettiği eserdir. Burada biz başından itibaren Lady Macbeth'in havasında gibiyizdir. Finten Shakespeare'in kahramanı gibi maksadına bir cinayetle de olsa erişmekten çekinmez; onun gibi keskin azapları vardır (fakat vicdan azabı değil, sadece yaptığı iş onu Lady Macbeth gibi zaptetmiştir), onun gibi *somnanbül*'*dür. Hattâ piyesin içinde Lady Macbeth'e benzediği söylenir bile. Fakat eserde İngiliz büyük şairinin tesiri bu kadarla kalmaz. Davalaciro, bu acayip ve ölçüsüz Hindistan, bir az Othello'yu andırır. Yine bu piyeste Hamlet'in kafatası sahnesi başka türlü tekrarlanır. Yukarıda Nâmık Kemal'in Yorick'in kafatası sahnesini Ahmed Bey'in mezarına çevirdiğini gördük (*Gülnihal*). Abdülhak Hâmid bu mezarlık sahnesini biraz fazla *"macabre"*** olsa bile ibda denecek bir şekle sokar. *Finten*'de Veremli Kız'ın gömüldüğü mezarlıkta yatan ölüler mezarlarının üstünde birbirleriyle konuşurlarken, içlerinden biri kendi kafatasını mezarından çıkararak bakar. Fakat bu artık taklit değildir; burada "iyi veya kötü" büyük mânâsında tesir yahut ibda vardır.

Finten'in bir tarafı Shakespeare'e bakarsa bir tarafı da melodrama bakar. Entrikanın kendisi melodramdır. Finten bir lord karısı olmak için –nedimesi Melvil'in ve doktor Thomas'ın tavsiyeleriyle– kendisini seven fakat onunla evlenmeye annesini razı edemeyen Lord Dick'i evvelâ veremli bir kızla evlendirecek, bu suretle hakikatte Davalaciro'dan olan fakat oğlunun çocuğu diye Lord'un annesi tarafından bakılan korkunç çocuğunu bu izdi-

418 bk. Gündüz Akıncı, *Abdülhak Hâmit Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Ankara 1954, s. 175.

* Somnambule (Fr.): Uyurgezer.

** Ölülerle ilgili.

vacın mahsulü gibi kabul ettirecektir. Bu esnada kendisi de, Davalaciro vasıtasıyla kocasından kurtulacaktır. Şifası kabil olmayan genç kız da bu arada o öleceği için Lord'la evleneceklerdir. Görülüyor ki *Finten* tam bir vak'a romanı gibi kurulmuştur. Finten emellerine nail olamaz. Kendisine o kadar yardım eden doktor Thomas bu iş için bir veremli kızlar hastanesinde beraberce seçtikleri hasta kıza birdenbire bağlanır ve onu himayesine alır. Lord Dick genç kıza âşık olur. Finten ise kocasını öldürmeye yolladığı Davalaciro'yu sevdiğini anlar ve onu nedimesi Melvil'den kıskanır; Melvil ise âşıkını hanımından kıskanır. Efendisini öldürüp dönen Davalaciro'ya gelince Finten'i delice sevmekte ve hattâ kendi çocuklarına olan sevgisini bile kıskanmaktadır. Nihayet bu çocuğu kıskançlıktan ve vicdan azabından yarı çılgın bir halde öldürür. Finten de onu tabanca ile öldürdükten sonra ölür.

Fakat bu şaşırtıcı esere Hâmid'in hayatı ve Fatma Hanım'ın hâtırası da girecektir. Veremli kızlar hastanesi Hâmid'in ölmüş karısının hâtırasını yenilemek için başvurduğu çarelerden biri olabileceği gibi, Lord Dick ile genç kızın Beyrut'a gitmeleri, Lübnan seyahatleri de vapurda hasta döşeğinde yatan kadını avutmak için söylediği şeylerin hâtırası olabilir. Hâmid daima ilk karısına çok acımış ve onu hatırlamıştır. Sahte Kontes Blanche'ın yetim olması bile ona bağlanabilir –Fatma Hanım bilindiği gibi kimsesiz değil, yetimdi–. Fakat eserin güzel tarafı şüphesiz İngiliz kibar âlemine ve Londra hayatına ayrılmış sahnelerdir. Londra'daki uzun ikameti Hâmid'e bu hayatı herhangi bir İngiliz muharriri, meselâ Oscar Wilde cinsinden bir muharrir gibi tenkitle anlatmak imkânını vermiştir.

Hâmid eserinde müşahedelerini anlatırken çok başka türlü ve çok üstün muharrirdi. Fakat *Finten*'de başka unsurlar da vardır. Hâmid'in sanatı ilk defa burada fakr ü sefalete kendisini açar. Meselâ düğün sahnelerinde olduğu gibi servetle sefaleti çok insanî duygularla karşılaştırır. Sade onunla kalmaz, ihtiyarlık, evlât kaybı, bütün beşerî konular vak'ayla alâkasız epizotlar hâlinde esere girer ve İngiliz hâkimiyeti karşısında istiklâl peşindeki İrlandalının gururuna kadar hiçbir şeyi ihmal etmez. Hulâsa bu, polisiyle, esrar havasıyla, Hıristiyanlık propagandası yapan selâmet ordusuyla, salon dedikodularıyla, at yarışı ve kiralık park sandalyeleriyle tek bir piyeste gösterilebilecek kadar Londra'dır. Hattâ eşhâs isimlerinin telaffuzunda bile azamî şekilde dikkatlidir. Bu bakımdan *Finten* Türkçede yabancı bir memleket hayatı için yazılmış ilk muvaffakiyetli eserdir, denebilir. Hâmid, *Duhter-i Hindû* mukaddimesinde bu hususta verdiği sözü tutmuştur. Buna mukabil müşahedelerinden gelen bu sahnelerin dışında her şey ölçüsüzdür. Ve Hâmid bu ölçüsüzlüğü âdeta bir kat daha arttırmanın çarelerini arar. Finten'in Davalaciro'ya aşkı, Davalaciro'nun kıskançlığı, o birsamlı konuşmalar hep yüz derece hararettedir. Veremli kızın kabirden çıkarılacağı gece Finten kazma kürek almasını unutur, fakat elleriyle toprağı kazarak ölüyü, yani bayıltılmış hastayı mezarından çıkarır. Sonra yüzünü görür görmez kıskanmaya başlar. Piyesin sonlarına doğru bindiği kayığı fırtına dalgaları Beyrut

açıklarında Davalaciro'nun bulunduğu vapura âdeta bir emanet teslim eder gibi götürür.

Finten'in Londra'da geceleyin Green Park'ta, sonra Barkley Square'deki evde gördüğü hayaller de bu cinstendir. Fakat Hâmid'le bahse girilmez. Parkta yarı uyku hâlinde Finten'in karşısına gelecek sene beyazlar giymiş bir çocuk kıyafetiyle çıkar: "Ben doğduğum zaman sen öleceksin" der. Küçük şey, belki hiç de tiyatro değil fakat yine de bir şeydir. Bunlar gibi yine Finten'in Davalaciro'ya olan aşkı bizi en kaba cinsiyet nazariyelerine götürebilir. Çok iyi kalbli doktor Thomas'ın bu meş'um kadına karşı beslediği şifasız aşk daha anlaşılır bir şeydir. Bu sonuncusunun belki kitabın en dikkate değer şahsiyeti olduğunu da söyleyelim. O âdeta insan işlerine, hayır ile şerrin mücadelesine en son dakikaya kadar uzaktan ve hiçbir hüküm vermeden bakar. Bir taraftan Finten'e âşıktır, öbür taraftan Kontes Blanche'ı sever. Bu son derece terbiyeli ve iyi adam sanki hayattaki herhangi bir gaiyete inanmayan felsefenin mümessili gibi kitaba girer ve her şeyin üstünde tabiatın esrarengiz kuvvetlerine inanan bir insan olarak onu bitirir. Filhakika o hadiselerden ders alan hikmet bakışına benzer.

Aşk ve belki de fırtına –Hâmid'in dramlarında bu tabiat hadisesi her türlü mucizeye kadirdir, Zeynep bir fırtınadan sonra esrarlı kuvvetler kazanır– Lord Dick'in kimsesiz karısını iyileştirir. Fakat bu iyileşen kadın her nedense kitap yazacak ve macerasını anlatacaktır. Piyesin son tarafında bu kitaptan da bahsedilen mesut hayat sahnesi ise şüphesiz yine Hâmid'in Fatma Hanım'ın etrafında kurduğu imkânsız bir hayaldir.

İlhan *dairesi*

Hâmid'in piyesleri arasında *İlhan* ve *Turhan*'ın yazılış itibarıyla öbürlerinden ayrı bir yeri vardır.

Vak'alarını XIV. asır sonu Türkiye'siyle Orta Asya Türk tarihinden alan bu iki eserin asıl mevzuu insan talihindeki abes duygusudur.

Hâmid daima inanan adam kalmış olmasına rağmen hayır ile şer ve irâde meselelerinde daima bir tezadın, akla sığmayan bir tarafın mevcut olduğunu da saklamamıştır. İşte *Makber*'in ve *Ölü*'nün yazıldığı devirden başlayan bu düşünce asıl kemalini *İlhan* ve *Turhan*'da ve onları devam ettiren diyaloglarda bulur. Yazık ki bu piyeslerin yazıldığı devirde Hâmid hattâ bir evvelki eserlerdeki kadar muharrir melekelerine sahip değildi. Zaten onun hiçbir zaman tam bir sahne muharriri olmadığını muhtelif vesilelerle söyledik. Güzel denecek tek bir mısra bulunmayan, ağzına kadar mânâ ile dolu bu iki eserde Hâmid yalnız bir şeye, kaza ve kader oyuncakları diyebileceğimiz bir yığın insanı çok çetin ve girift bir aksiyonun içine atmaya muvaffak olmuştur. Onun asıl buluşu da budur.

İlhan'ın mevzuu Gazan Han'ın oğlu Bahadır Han'ın Çoban sülâlesiyle mücadelesi, öteden beri hanedanına vezirlik eden bu sülâleyi ortadan kaldırması ve kendisinin de aynı sülâleden gelme bir kadın tarafından öldürülmesidir. Bahadır Han bir taraftan saltanatı kendi adına idare eden, onu

eğlencesinde ve zulümlerinde serbest bırakan veziri Emir Çoban'ın ve ailesinin nüfuzunu kıskanır, onları ortadan kaldırır; diğer taraftan da, onun çocukluğundan beri tanıdığı kızı Bağdat Hatun'u -Emir Hasan'm karısı- sever. Emir Çoban hükümdardan korkarak memleketten kaçtığı gece, Emir Hasan da aldığı rütbe ve mevki mukabilinde karısını boşar ve Bahadır Han'ı böylece Bağdat Hatun'a karşı aşkında serbest bırakır. Bahadır Han Bağdat Hatun'la evlenir. Kardeşi Hasan'ı kendisine vezir yapar. Biraz sonra Bahadır Han'ı bu sonuncusunun kızı Dilşad'a âşık görürüz. Bahadır Han, Emir Hasan'ı kızını kendisine bırakmaya mecbur eder. Uzaktan bu çılgınca hareketleri ve devamlı zulmü takip eden Emir Çoban memleketi bu zalim adamdan kurtarmak için ona karşı harp açar, fakat Bahadır Han tekrar çağırdığı Emir Hasan vasıtasıyla onu yener. Çoban ailesinin Emir Gıyaseddin sarayına iltica eden bütün erkeklerini öldürür; fakat kendisi de Emir Hasan'm kızı Dilşad'ın elinde boğulmak suretiyle ölür.

Saz meclisleri, geçit alayları, bayram tebrikleri, birbirlerine rakip kadın kahramanlar arasındaki kıskançlık kavgaları ile gelişen bu mevzu Hâmid'in belki de en iyi tertip ettiği piyeslerdendir. *İlhan*'da vak'a ile doğrudan doğruya alâkası olmayan iki insan vardır. Hâfız-ı Şirazî ve Kanbur. Hâfız büyük hakikatlerin dünyasına açılmış bir adam, tam hakîmdir (sage). Kanbur'da ise bu hikmet derin bir şüphecilik ile beraber yürür. Hâmid daha ziyade ikisinin ağzıyla konuşur.

Turhan, İlhan'ın devamıdır. İlhan, Bağdat Hatun, Emir Çoban ve çocukları ölmüştür. Ortada yalnız Emir Gıyaseddin kalmıştır. Dilşad onu izdivaç ve saltanat vaatleriyle avuttuktan sonar Kanbur vasıtasıyla ortadan kaldırır ve bu sonuncusuyla evlenir. Bu suretle İlhanlılar tahtına, çok çirkin olan ve çirkinliğinin azabını iyice duyan Kanbur geçer. Fakat bu onun hakkıdır; çünkü sakat ve çirkin doğduğu için saraydan atılan bir prens, yani Gazan Han'ın inkâr ettiği oğludur. Adı Turhan'dır. İsmini gizlemeye mecbur olarak şurada burada gezdikten sonra hakkı olan saltanatı bu evlenme ile elde etmiştir. Bu prensin herkesten gizli olan sırrını yalnız Hâfız-ı Şirazî bilir. Böylece yeni baştan düzenlenen İlhanlılar hükûmeti, Rumeli'de gazâ yapan Osmanlılar tarafından yardıma çağrılır. VIII. manzarda Turhan ile Dilşad'ı beraberlerinde Hâfız da bulunmak üzere Kosova meydan muharebesinde görürüz. Birbirini takip eden sahnelerde onlar zafere, I. Murad'ın şehit oluşuna, Dilşad'ın hâlâ sevdiği İlhan'a çok benzeyen Yakup Bey'in Yıldırım tarafından öldürülmesine şahit olurlar. Dilşad bir defa beraber bulunduğu Yakub'u sevmeye başlamış ve karşılığını görmüştü. Yakub'un ölümü üzerine hastalanır. Tekrar döndükleri Sultaniye'de (İlhanlıların başşehri) iki sevgilisinin (İlhan ve Yakup Çelebi), Bağdat Hatun'un, Emir Yakub'un nişanlısı olan ve yine Kosova meydan muharebesinde ölen Prenses Lizet'in hayalleri arasında ölür. Piyesin sonunda Kanbur, yani Turhan ağaçlıklar içinden çıkan kızlarla kâinat ve insan kudreti üzerinde konuşur, Dilşad'ın hayatının âdeta cehennemî bir raksına şahit olur. Ve nihayet kendisini öldürür. Can verirken saltanatın kime kalacağını soran kızlara: "Timur!" cevabını verir.

Hâmid, *Tayflar Geçidi, Ruhlar* ve *Arzîler* adındaki poemlerinde bu iki piyesin kahramanlarına tekrar dönmüştür. Söylemeye hâcet yok ki *İlhan* ile *Turhan*'ın tarihî çerçeve ile alâkası pek azdır. Ne Ebülgazi Bahadır Han bu cinsten zalim ve kan içici bir adamdır; ne de Bağdat ve Dilşad Hatun vardır. Bu, Hâmid'in *İbni Mûsâ*'dan daha fazla tarihî hakikate tasarruf eden, doğrusu istenirse kendisine has hayalî ve korkunç bir rüyadır.

İlhan ile *Turhan*'da birçoğu yazıldıkları veyahut daha ziyade neşredildikleri devre ait siyasî fikirler vardır. Bunlar arasında birlik fikri, Türkçülük fikri, halk idaresi fikri ("Halkı hükümdar yapmalı!"), Hâfız'ın ağzından harp aleyhtarlığı gibi belli başlılarını kaydedelim.

Bir Allah'a iman şeklinin ayrılığı yüzünden insanlığın çektiği acılar da bu fikirler arasındadır. Fakat bunlar vak'anın yürüyüşünde imkân aranarak konuşulan şeylerdir. Bazılarını söylemek için Hâmid hususî surette vesile aramasa bile asıl eserin bünyesini yapmazlar. Zannederim ki *İlhan* ile *Turhan* iyi yazılmış olsalardı, şu iki bariz tema etrafında toplanmış olurlardı: "Aşk" ve "Ölüm". Öbür eserlerinde çekilen ıstırabı haklı gösterecek, hattâ ölümü yenecek birtakım büyük ve esaslı ihtiraslar vardır. Burada ise onlar yalnız insan talihinin başlangıcını ve sonunu göstermek için kullanılır. Bu iki had arasında şair, hayatı yapan kıymetleri zorlukla elde tutar. Bu iki piyeste mutlak surette ölüm muzafferdir. Ondan başka bir şey yoktur. Meğer ki hayatın kendi fatalitesi, abes'e kadar gidebilecek oyunları olmasın. Turhan'ın ölürken söylediği "Timur!" sözü de bunu gösterir. Timur, yani ölümün yahut mukadderatın büründüğü çehrelerden biri. Sadece bu ismin *Turhan*'ın sonunda o kadar çıplak şekilde ortaya atılması, insan talihinin hiç mahrek değiştirmeden aynı fataliteler arasında bir nevi çözülüşten sonra tekrar başlayan bir kördövüşü gibi devam edeceğini ilân etmek demektir. Bu kördövüşünü, bu sonsuz devamı Hâmid Kanbur'un ağzından:

Bir yuvarlakta intihâ olamaz

mısraı ile çok sarih şekilde anlatır.

O her şeye hâkimdir, her şeyin altından sırıtır. Yalnız bir tek kudret onunla mücadele edebilir: Aşk. Çünkü o, cinsi idare eden, onu ferdin rağmına yaşatan kudrettir. Bağdat Hatun babasını ve kardeşini öldürmesine rağmen İlhan'ı sever ve kıskanır, mümkün olsa onu affedecektir.

Dilşad ondan biraz daha kuvvetlidir, sevdiği adamı akrabasının katili olduğu için öldürür, fakat ölümün ötesinde yine sever ve bu ölüyü bir başka ölüden kıskanır. Bu, yaşamak için bir şeye sarılmak demektir.

Her iki piyes Turhan'ın üstünde toplanır. Fakat kendi hayatının âdeta dışında yaşar. O sadece talihe maruz insandır. Öbürleri kendi hayatlarını iyi veya kötü yaşarken o sadece onların üzerinde düşünür. Gazan Han'ın sarayından çirkinliği yüzünden ve biraz da üvey annesi saltanatı kendi oğ-

luna temine çalıştığı için küçük yaşta çıkartılan bu bîçare prens, bir tesadüfle zalim ve yalancı bir emir olan Gıyaseddin'in sarayına girer ve orada kimseye sırrını açmadan bir saray cücesi gibi yaşar.

Kanbur'un bu herkesten gizli hayatında, bir de yine gizli bir evlenme vardır. İşte Timur bu izdivaçtan doğmuştur. Böylece asıl hayatının dışına atılan Kanbur, insan işlerindeki acaipliğe alışmış gibidir. Gözünün önünde hanedanının yıkılışına, kardeşinin ölümüne, Çoban sülâlesinin imhasına, hulâsa etrafındaki hayat didişmesine sadece müşahit ve kaydedici gözlerle bakar. O da sevecek ve sevdiği zaman oyuna girecek, işlere fazla inanmasa bile Dilşad'ın uğruna öldürecek ve ölecektir. Kanbur Türk tiyatrosunun, yazılışındaki bütün kusurlarına rağmen en muvaffak tipidir. Onun *sinizmi* bir zehir çanağı gibi acıdır. Vâzıh olmak için talihini daha yakından takip edelim. Bu hakkı yenmiş prens, gizli adam, etrafındaki kuvvetler devrildikçe yavaş yavaş tahta doğru yürüdüğünü bilir. Fakat son darbe müstesna hiçbir teşebbüste bulunmaz. Kanbur hakikatte bütün bilgisi hadiseleri beklemekte tecellî eden bir nevi hayat artığıdır. O kadar mahrumiyetten, hacâletten sonra çıktığı taht ona bir darağacı gibi geliyor –Çünkü ihtiraslarımız kendi çağlarının malıdır, sonradan tatminleri etrafımızda bir yığın mutlak yaratır–. Etrafı hep ölümle doludur. Gerçekte bu bir taht değil bir nevi ölüm ağacıdır. Ve oraya çıktıktan sonra Kanbur için hakikatin tek yüzü olarak ölüm kalır. Biraz sonra bu ölülere diğerleri de karışır: I. Murad, Nilüfer Hatun, Yakup Çelebi, Prenses Lizet. Tabiatıyla ölümün bulunduğu her yerde Allah fikri vardır. Görülüyor ki *İlhan* ve *Turhan, Makber*'le *Ölü*'nün şairi bıraktığı noktadan genişler. Filhakika bu şiirlerin bütün şüpheleri imanları ve meseleleri bu piyeslerde ufak bir zaviye değiştirmek suretiyle aksiyon hâlinde karşımıza çıkar.

Bu şüpheleri Hâmid Kanbur'un ağzından:

Ebediyyet demek nedir? Toprak.

mısraının inkârına götürmekle kalmaz, oldukça kötü söylenmiş olan:

Kişinin bunda kalmayınca işi
Aynı hikmettir irtihâl edişi
Her kimin ki hayâtı zâid olur
Cismi hâk-i fenâya âid olur.

mısralarıyla teyit ve tefsir de eder. Şimdi, geçici bir ruh hâlinin ifadesi olan bu sarih inkârı Dilşad Hatun'un ölümü üzerine Kanbur'un söylediği aşağıdaki beyitlerle karşılaştıralım:

Âsâr-ı gadr ü zulme veyâhut meâsire
Hâkim demek kazâ ve kaderdir, beşer değil,
Hâlikça hayr ü şer dediğin hayr ü şer değil.

Halk etmedinse kendini ifnâ da etmedin
Revzençe-i helâke irâdenle gitmedin

Görülüyor ki Hâmid sadece "Hâlik" sıfatıyla Allah'a inanmıyor, kaza, kader nâmına insan iradesini dahi inkâr ediyor. Fakat bu iman yeniden bir şüpheye açılmamak demek değildir. Dış âlemdeki hayatımız gibi düşüncemiz de muayyen hadlerin içinde dolaşmaya mahkûmdur. Bu hadlerin arasında gider gelir. O halde biz ancak saf bir imanla zaman zaman dışına çıkabildiğimiz bir fasit daire içindeyiz:

Bir yuvarlakta intihâ olamaz.

O kadar olamaz ki hayatın çemberinden kurtulan ruhlar kendi âlemlerinde o hayatın ebediyete akisleri gibi yaşarlar. Hâmid için ebediyet bir kere yaşanmış hayatın bütün şartlarından mahrum devamıdır. İşte *Tayflar Geçidi*'nin, *Arzîler*'in, *Ruhlar*'ın mevzuu. Bu düşünce silsilesi ne *Turhan*'da ne de diyaloglarda tek başına değildir. Bunların yazıldığı tarihlerde Hâmid I. Dünya Harbi'nin ve imparatorluğun yıkılışının büyük tesiri altındaydı. Bu tesir kendisinin ilk piyeslerinde o kadar peşinden koştuğu yapıcı değerlere sık sık dönmesine sebep olur. Ayrıca bu spiritüalist ve dindar şair bütün insanlık için müşterek bir dini tek kurtuluş çaresi olarak görür. Bu din iyi anlaşılmamış, hakkı yenilmiş İslâmlıktır.

Hâmid'in piyesleri, daha doğrusu diyalogları içinde *Yabancı Dostlar*'ın bir nevi itiraf çeşnisi altında hemen hemen bütün eserlerinde az çok izi görülen tabiata ve içgüdülerin serbestlik hakkına bir dönüş olması itibarıyla çok hususî bir yeri vardır. *Yabancı Dostlar*, tıpkı "Devrân-ı Muhabbet" gibi fakat ondan başka şekilde, daha doğrusu ihtiyarlığı merkez yapmak suretiyle dünya nimetlerinin bir nevi muhasebelerine benzer. Hâmid bu diyalogdaki ihtiyarlığı kabulünde, *Turhan*'la kendisine hazırladığı çerçeveyi kırmıştır. Filhakika bu rıza, bu elde bulunan katlanışta hiçbir trajedi fikri yoktur.

Daha tiyatroya bağladığı zaman isyan eder. Tiyatrolarını oynanmak için yazmadığını söyler.[419] Oynanmak için yazmamak, nev'in birinci şartını kabul etmemektedir. Oynanmak için yazmamak tiyatronun bütün kaidelerine, bu sanatı yapan bütün muvazaalara meydan okumaktır. Halbuki kendisinden daha çok acemi olan Nâmık Kemal sahne için yazar. Bir seyirci kitlesini, onun kendi içindeki yardımını kabul eder; onun için çalışır. Vâkıa o da talâkatinin sahnede ne tesir yapacağını, aktörün bunu nasıl taşıyacağını düşünmez. Fakat tiyatroyu tiyatro olarak kabul ediyordu.

Tiyatro için yazılmayan yahut oynanılabileceğinde şüphe edilen tiyatro eserinin hiç olmazsa bir poem olarak yazılması, nev'in üstünde hususî bir mahiyet taşıması lâzımdı. Halbuki Hâmid'de bu da yoktur.

419 Eserlerinin içinde yalnız *Sabr ü Sebat*, mukaddimesinde de söylendiği gibi, oynanmak için yazılmıştır.

Bu inkâr bir yığın güçlükler doğurur. Yukarıdan beri üzerinde durduğumuz mevzuu dağıtması bunların başındadır. Bununla beraber Hâmid tiyatronun dış tarafı üzerinde az çok düşünmüş, eserlerine birtakım yenilikler sokmuştur. Bunlardan bir kısmı ilk tecrübelerin üzerinde bir çeşit ısrara benzer. *Finten*'de Fesli Zat adı altında muharririn kendisini koyması *Sabr ü Sebat* piyesinden başlar. Bu klasik bir anlayış için belki lüzumsuzdur, fakat yeni bir şeydir. Bazı ressamların yaptıkları dinî tablolara kendi çehrelerini koymaları gibi. *Turhan*'da âdeta Wagnerimsi bir tasavvurla her şahsın ayrı bir vezinle konuşması, yine aynı eserde sahne tertibatına ait bazı teferruatın veya esaslı unsurların sinemayla gösterilmesini teklif etmesi, *Abdullahü's-sagîr*'de Ferdinando'nun atı ile konuşması bu cinstendir.

Bu buluşların behemehâl kendisinin olması lâzım gelmez. Hâmid'in bu eserleri yazdığı devirde sahne imkânları genişlemekte idi. Nitekim Hâmid *İlhan*'da muhavere sahnelerinin sinema veya resim levhalarıyla gösterilmesini teklif ettiği zamanlarda tiyatro ile sinemayı birleştirmek isteyen terkibî teşebbüsler vardı. Fakat bütün bunlar bir şeyi gösterir: Hâmid'in yeniyi aradığı ve sevdiğini. Bazen getirdiğinin kendisi de farkına varmaz. Yahut lüzumsuz bir müdahale ile tesiri –hiç olmazsa okuyucunun kafasında– bozar. *Abdullahü's-sagîr*'de at konuşur, fakat not olarak kralın *"kail-i bi'l-batın"*, yani vantrolog* olması icabettiğini muharriri derhal söyler ki bizi bir sırrın karşısında bırakmaktan çok uzaktır. Zaten bu mükâleme ve piyes böyle bir sırrı taşıyacak mahiyette değildir. Hakikat şu ki okuyucusunun kendisini takip edebileceğine inanmayan bir sanatkârla karşı karşıyayız. İşte Hâmid'in asıl aldandığı ve kaybettiği nokta bu inkârdır.

Hâmid, tabiî şekilde kaderlerini yaşayan insanların arasında geçen şeylerden hoşlanmaz. O, insan ruhunun bir müntehâda şekil ve ölçülerini almasını ister. Fakat bir şahsiyetin nadir bir nevi gibi inkişafını sağlayacak bu müntehâyı, bu hususî iklimi tabiî şekilde kendisinde hazır bulmaz. Hakikatte o hayatın trajik hissine sahip olmadan trajediyi sevenlerdendir.

Nihayet bütün bu eserlerde sağlam ve mütecanis bir dilin yokluğunu tekrar söyleyelim. Bütün tenkitlerimiz, bütün dikkatlerimiz bu zaafın yanında alelâde teferruat kalırlar. Yukarıda birkaç yerde "tiyatro dildir" demiştik. Hâmid'de dil zevki, dil anlayışı yoktur. Hakikatte bir zevk anarşisinin mahsulü idi. O anarşiyi sonuna kadar devam ettirdi.

Hâmid sağlam, güzel bir dili olsaydı, o kadar üzerinde durduğu nazım meselelerini halle çalışsaydı ve hiç olmazsa bir zamanlar için bulduğu dili devam ettirseydi şüphesiz ki bu tenkitlerimiz kendiliğinden silinirdi. Sanatta dil vasıta değildir; bizzat sanatın cevheridir. Bir şeyi söylemek, her şeyden evvel söylemek ve mükemmel söylemektir.

Bununla beraber dildeki kararsızlığına, lüzumsuz şiddetlere hayranlığına, melodram ile büyük sahne eseri arasındaki farkı çok defa kaybetmesi-

* Ventriloque (Fr.): Sanki karnından konuşuyormuş gibi ustalık gösteren.

ne rağmen bu tiyatroya birçok şeyler borçluyuz. Cemiyetimize bazı fikirleri aşılamak hususundaki terbiyevî hizmeti bir tarafa bırakılsa bile, bu eserle Türkçeye insan talihinin büyük problemleri girer. Bu "kaza" ve "kader" havarisi, *Eşber*, *Zeynep*, *İlhan*, *Turhan*, hattâ bütün karışık manzarasına rağmen *İbni Mûsâ* ile birçok meseleleri ortaya koymuştur. *Eşber*, "insan üstü" fikrini II. Dünya Harbi'nin felâketlerinden çok evvel ele alır ve mahkûm eder. *Zeynep*, insanın yalnız tabiî hudutları içinde büyük ve güzel olabileceğini gösterir. *İlhan* ve *Turhan*, *İbni Mûsâ* ile beraber ihtiraslarımız üzerinde düşünmek fırsatını verir. Muhakkak ki bu meseleler o gelmeden şark edebiyatında ancak bir iki mısrada teksif edilmek üzere mevcuttular. Mısra ise tek başına güzelliktir; fakat hayat değildir.

Bu eserlerin hepsinde bir yığın mesele, iyi bir dramaturgun, hakikî sahne dehasıyla doğmuş insanın ele alacağı bir yığın şey vardır. Türk tiyatrosunun gelecek inkişafında biz Nâmık Kemal'in *Gülnihal*, *Âkif Bey*, *Celâleddin-i Hârzemşah*'ı ile beraber Hâmid'in eserlerinin tekrar ele alınacağını, böylece nesillerin birbirine bağlanacağını ümidediyoruz. Sanat da en geniş ifadesi olduğu "milliyet" gibi "devam" fikrine dayanır.

Bütün bu tahlillerden sonra şairin hakikî çehresini bulmak için tarihî şartlara bir daha dönelim. Hâmid'in dil ayarını bulamadığını ve bu yüzden her şeyi kaybettiğini söyledik. Bu, tiyatrosu için olduğu gibi şiiri için de en şümullü hakikattır. Acaba Hâmid böyle bir mükemmelliğe ve saflığa –tıpkı tam bir tiyatro anlayışı gibi– erebilir miydi? Onun nesli ve ondan sonrakilerin –Servet-i Fünun ve Fecr-i Âtî'ye kadar– asıl rolü bir görüş ve duyuş şeklini değiştirmek, genişletmekti.

Tanzimat'tan bugüne kadar şiir ve edebiyattaki gayretlerimizin bizi bugün sadece hakikî Türkçenin başına getirebildiğini düşünürsek bunu anlarız. Hâmid ve nesli Şinasi gibi sadece dilin üzerinde durmakla belki bu yolu biraz daha kısaltabilirlerdi. Fakat bir dil sadece atmakla kurulmaz. Atmak çerçeveyi daraltmaktır. Kurmak o dille ifade edilecek dünya ve insanın peşinde koşmaktır. İşte gerek Nâmık Kemal, gerek Hâmid ve bilhassa Hâmid, bu işi yaptılar. Hâmid'den daha çok şuurlu olan Nâmık Kemal'in sık sık eserlerinden tecrübe kelimesiyle bahsettiğini yukarılarda gördük. Hâmid'de böyle bir itiraf yoktur. Fakat bilhassa Meşrutiyet'ten sonra sık sık dilini değiştirmesi bir tekâmülün içinde bulunduğunu idrak ettiğini açıkça gösterir. Hakikatte Hâmid, dili, binaenaleyh insanı genişletmeye çalışıyordu.

Tanzimat'tan bir evvelki şairlerle onun eserini kısaca karşılaştırmak nasıl başka bir dünyaya geçtiğimizi bize gösterir.

Mr. Gibb'e yazdığı bir mektupta, benim rolüm Türk edebiyatına Avrupa'yı getirmektir, diyen şair şüphesiz ki Racine'in mükemmeliyetini getirmeyi düşünmüyordu. Onun düşündüğü şey meseleleri, ihsasları ve fikirleri getirmek, bize tabiatın ve hayatın kapısını açmaktı. Böyle düşünülürse, Hâmid'i, durmadan birtakım duvarları ileriye iten, yıkan bir adam gibi görürüz. Filhakika o da üstadı gibi bir ufuk genişleticidir. Burada tarihteki izafî-

likle, ferdî yaratmanın belli başlı şartı olan mutlak endişesinin ve zaruretinin çatışması üzerinde durmak gerekir. Şair Hâmid eserini gelecek zamanın şartları içinde bizim bugün gördüğümüz gibi göremezdi. Nitekim bu şartlardaki değişikliğin az çok farkına vardığı andan itibaren bu eserin büsbütün çözüldüğünü görürüz. Hâmid'in *İlhan*'dan itibaren yazdığı eserlerde hemen hemen sadece düşüncesini kurtarmaya çalıştığı bir müsvedde hâli vardır.

Bu noktada tiyatroları üzerinde fazla ısrarın beyhude olduğunu da söyleyelim. Hâmid'in tiyatro dehasıyla doğmadığı aşikârdır. Bunu ustası Nâmık Kemal de daha başta farketmiştir.

O, tiyatroda bazen iyi niyetlerinin, bazen de ruhundaki kompleksin ifade vasıtasını arardı. Bununla beraber bu tiyatro onun asıl eserine hiç de yabancı değildir. Bilakis onu tamamlar. *Târık*, "Selîm-i Evvel", *Zeynep*, *İlhan*, *Turhan*, hattâ *Finten*, *Makber*, devrindeki insan anlayışının başka şartlar altında toplandığı eserlerdir. Nitekim Hâmid'in nazmı, şiiri ile tiyatrosu arasında kendisini bulmuştur. Sağlam bir tenkit şairin hakikî çehresini ancak her ikisine de müracaat ederek bulabilir.

Mr. Gibb'in, Nâmık Kemal hakkında, Hâmid'e yolladığı bir mektup vardır. Hiçbir şahadet ilk yenilik neslinin yaptıklarını dışardan seyreden bu bakış kadar mühim olamaz. Kemal kadar Hâmid'in de asıl rolünü tayin ettiği için bu mektubun aşağıdaki parçalarıyla bu bahsi kapayalım:

Mr. Gibb, "Serâpâ ecnebi zincirine bağlanmış olan ve hiçbir âzâsı âzâd bulunmayan bir şiirin hissiyât-ı milliyenin tercümanı olması tasavvur edilemez. Şimdi İran boyunduruğu kırılmış ve Osmanlı edîbi hür olmuştur. Bu âzâdî-i edebîyi icrâ eden zevât-ı cesâret-âbâda *jeni*ler* *(dâhiler)* denilse sezâdır" diyerek yeni başlayan edebiyatın feyizli rolünü kaydettikten sonra "Sizin Kemal'iniz ilk safta durmaz ise bile –ve bendeniz hükmetmeğe iddia eyleyemem– bilâ-hilâf ikinci saf'a ziynet verir. Dante gibi eski bir lisânın enkazından şahane bir saray-ı edeb yapmış, Hugo gibi edebiyatın her yerinde sarf-ı himmet edip de her birisinde bir mucize ıtlakına şâyan olan birçok âsâr-ı güzîdeyi âleme vermiş. Koca Osmanlı edebiyatı destinin temâs-ı sihrîsi üzerine (elinin sihirli dokunmasıyla) bir fenix kuşu kesilerek kendi külünden taze hayat bulup evce tayerân etmiştir" hükmünü verir.

Mr. Gibb hakikî eser itibarıyla mübalâğa etmiş olabilir. Fakat bu eserlerin değiştirici rolünü daha iyi izah bizce kabil değildir.

* Génie (Fr.): Deha.

ESKİ İLE YENİNİN ARASINDA
Muallim Nâci Efendi

1
Hayatı

Ömer'in Çocukluğu

1849-1850'de doğan Nâci[420], Recâizâde ve Hâmid'le nesil arkadaşıdır. Nitekim eserinde de onlara yakın bir taraf vardır. Fakat hayatının tesadüfleri yüzünden Nâci, nesline çok geç katılır ve onunla çabuk hesaplaşır. Bu, yetişme şartlarının neticesidir.

Müreffeh bir esnaf ailesinin çocuğuydu. 1857'de, sekiz yaşında iken, babası saraç ustası Ali Bey'in ölümü üzerine, ailesi, Varna'da kazancılık yapan dayısının yanına gitmeye mecbur kaldı.

Nâci'nin üzerinde bu vakitsiz ölümün tesiri kadar, içinde yetiştiği ailenin de tesirleri açıkça görülür. Kendi kendine yetişmekten gelen gururunun altında aslî bir tabaka gibi görünen tevazuu, şahsî istiklâl fikri, değerlere bağlılığı, alınganlığı, hep bu el ile maddenin üzerinde çalışmanın terbiyesini almış insanlardan gelen şeylerdir. O, âleti seven ve ona bağlı olan insandır. Nâci'nin sanatında asıl hâkim unsurun bir âlet gibi âdeta dışardan mükemmelleştirdiği aruz olduğunu, Tanzimat'tan beri değişmekte olan dili yine kendi dışında bir madde gibi tanzime çalıştığını göreceğiz. Nâci'nin, kalemini övdüğü şiir ve nesirlerini okurken Reşid Paşa'nın yenilediği bu eski temaya sarılış tarzında, bir zanaatkârın âleti karşısındaki heyecanını görmemek kabil değildir. Vâkıa bunu Varna'da kendisini ilk verdiği sanat olan hattatlık ile izah edebiliriz. Fakat hattatlık da eski sanatlarımız içinde zanaata en fazla yaklaşanıydı. Çok büyükler bir yana ayrılırsa hiçbir spekülasyona, hiçbir entelektüel hesaba girmeden muayyen ve miras bir tekniği devam ettirirdi. Bu hâl Nâci'nin devrine ait birçok hususiyetlerin ötesinde kalmasına sebep olur.

420 Nâci'nin hayatı için bk. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri* ve mehazları, s. 1033-1050; Ahmed Midhat, *Muhâberât ve Muhâverât*, İstanbul 1311; F.A. Tansel, "Muallim Nâci İle Recâizâde Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hâdiseler", *Türkiyat Mecmuası*, C. X, İstanbul 1953, s. 159-200; Ali Cânip Yöntem, "Muallim Nâci" ve mehazları, *İstanbul* mecmuası, sayı 11, 1 Mayıs 1944 vd.; Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, C. II, s. 26 vd.

Varna'daki hayatı ve yetişme şekli Ahmed Midhat Efendi'ninkine az çok benzer. Onun gibi, tesadüflerin karşısına çıkardığı insanların himaye ve yardımıyla ve çok eksik şekilde tahsilini yapar. Yine onun gibi, çok genç yaşta hayatını kazanmaya mecbur olur (On dokuz yaşında Varna Rüştiyesi'ne Muallim-i Sânî tayin edilir). O da taşrada şuradan buradan eline geçen eserlerle yeninin zevkini tadar ve *Tuna* gazetesinde ufak tefek yazılar neşreder. Fakat benzerlik burada durur. Nâci, babasının kayıtsızlığı veya mizacı yüzünden evin dışına çıkmış insan değildir. Bilâkis babasının ölümü Nâci'nin üzerinde aile baskısını arttırır. Nâci'nin hayatına bu bakımdan dikkat edilince kendisine ancak bazı hürriyetler verdiği görülür. Midhat Efendi'nin yetişmesinde başta Midhat Paşa olmak üzere Şakir Paşa, Hamdi Bey, hattâ Odyan Efendi gibi hep yeniyi bulmuş insanların tesiri vardır. Nâci'nin bütün hocaları, kendisine yazı öğreten ve Hulûsi mâhlasını veren Abdülhalim Efendi'den aruz ilmini öğrendiği Kavalalı Hoca Hüseyin Efendi'ye kadar hep eskinin ocağında yetişmiş insanlardı. Hakikatte tesadüflerin hiçbir yardımını görmez. Nâci kendisi de bunu bilir. Nitekim Midhat Efendi'ye yazdığı üçüncü mektubunda[421] çok sarih şekilde söyler. Hattâ gençlik yıllarının şevk ve imkânsızlıklarından bahsederken bir daha üzerine dönmeyeceği çok zalim bir adalet meselesini bile ortaya atmaktan çekinmez. Fakat bizce bu itirafların asıl mühim tarafı geciktiğini ve yetişmesindeki eksikliği kendisinin de bilmesidir. Zaman zaman takındığı megaloman tavırlar, "itidal"i kendisine düstur edinen ahlâkına yabancı olan huzursuzluğu şüphesiz buradan gelir.

Hakikatte Nâci bütün ömrünce yirmi yedi yaşma kadar içinde kaldığı ve büsbütün yutmasına, kendisini ancak inzivaya mahkûm etmekle mukavemet ettiği bu muhitin tesirini duyacaktır. Bu devirde Nâci'nin eskilerden başka Nâmık Kemal'i, Midhat Efendi'yi ve belki de Ziya Paşa'yı okuduğunu tahmin edebiliriz. Bunlardan birincisine ufak tefek aksülamellerine rağmen daima sadık kalacaktır. Nâci'nin nesrinde Nâmık Kemal'den gelen bazı hususîlikler vardır. Midhat Efendi'ye gelince, onu Varna'da "başı sarıklı bir muallim bulunduğu sırada" bayağı bir mektep çocuğu gibi okuduğunu kendisi söyler.[422] Adını *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'deki bir hikâyeden alan ve her eline geçeni okuyan, fikirleri gibi his hayatını da onlara göre tanzim eden bu taşralı gence sade yazının kapısını açan şüphesiz Midhat Efendi'ydi.

Nâci'nin :

Çıkın şu savmaadan zâhidân cihânı görün
Nasıl güzel geçiyor âlemin zamânı görün

matlalı gazeli Ziya Paşa'nın "Gördüm" redifli gazelindeki fikirleri hemen hemen tekrar eder. Fakat asıl tesir daha sonradır ve paşanın *Harâbât Mukad-*

421 *Muhâberât ve Muhâverât*, İstanbul 1311, s. 96 vd.
422 *a. e.*, s. 10.

dimesi'ndeki fikirleriyle başlar. Nâci'nin yeniler aleyhindeki mücadelesi de paşaya bağlanır. Nitekim tiyatro hakkındaki yazısında bu mukaddimeden alınan parçalar vardır. Fakat bu, çok metihli bir tiyatro tenkidi bile yazmasını önlemez.

Nâci'yi bu dar muhitten o zaman Varna mutasarrıfı olan Abdülhamid'in Hariciye nâzırlarından Süleymaniyeli Said Paşa çıkarır. Türk-Rus Muharebesi'nin hazin safhaları arasında bir müddet paşa ile Tulçi ve Tırnova'da kalır. Hattâ bir ara cepheyi bile gezerler. Sonra, paşanın o zaman Yanya vilâyetinde Tırhala Mutasarrıflığı'na tayini üzerine Yenişehir Feneri'ne giderler. Paşa, Nâci'yi burada Cinayet Mahkemesi'ne kâtip yapar. Yine Midhat Efendi'ye mektuplarında çok şikâyet ettiği bu vazifeden Nâci, *Mektuplarım*'ın başına koyduğu oldukça ağır bir istifaname ile ayrılır. Bu istifadan hemen birkaç gün sonra Said Paşa da İstanbul'a çağrıldığı için beraber dönerler. Biraz sonra Halep ve Diyarbekir üzerinden Erzurum'a kadar uzanan ve Trabzon yolu ile biten bu dokuz aylık seyahat, Nâci'ye, "Nusaybin'de Bir Vadi", "Dicle" gibi şöhretinin başlangıcı şiirler ilham eder. Daha sonra Said Paşa'nın Cezair-i Bahr-i Sefid valiliğine tayini üzerine Sakız'a giderler. Burada kendisini seven ve takdir eden, fakat bir türlü doğru dürüst bir vazife vermeyen paşa, Nâci'yi Tahrirat Kalemi'ne mümeyyiz yapar. Adaya geldiklerinin hemen akabinde başlayan kuvvetli bir zelzelenin Nâci'nin üzerinde büyük tesiri olur. Bu zelzele tecrübesinin Nâci'de 93 Harbi'nin hâtıralarıyla birleşerek bir nevi yıkılış psikozu vücuda getirdiğini tahmin ediyorum. Nâci "hipersensible"* denilen insanlardandı. Işıksız uyuyamazdı. Ve ev, yatacak yer onun için daima mühimdi. Sakız'da kaldığı üç sene, Nâci'nin kendisini şiire tam verdiği senelerdir. "Kuzu", "Kebûter" gibi manzumeler bu devirde yazılır. Bu yıllarda yeni Türk şiiri âdeta coğrafyaya dağılmış gibidir. Nâmık Kemal Limni'de** mutasarrıftır. Evvelâ Rize'de ağabeysinin yanında bulunan Hâmid, oradan Golos'a geçecek, oradan da Bombay'a gidecektir.

Nâci, Midhat Efendi'nin çıkardığı *Tercümân-ı Hakikat*'e şiirlerini gönderiyordu. Kendisini birdenbire pek seven Recâizâde ile ve Nâmık Kemal'le aralarında muhabere başlamıştı. Ayrıca yeniler kendi aralarında yazdıkları mektuplarda ondan bahsediyorlardı. Nâmık Kemal'in dargınlığına rağmen yenilik, *Tercüman*'ı benimsemişti. Bilindiği gibi Ekrem Bey, Midhat Efendi'yle daima dosttu.

1883'te paşanın Hariciye Nâzırlığı üzerine bu sefer nezâretin Mektubî Kalemi'ne mümeyyiz olur ve İstanbul'a gelir. Tam Müslüman terbiyesi alan ve iyiliği unutmayan Nâci'nin Said Paşa ile münasebeti gayet gariptir. Bir taraftan onun kendisini daima ehliyetsiz adamların emrine vermesinden şikâyet eder, diğer yandan da iyiliklerini hiç unutmaz. Paşanın, İstanbul'a dönüşlerinde kendisini tayin ettiği bu işi beğenmediğini *Mektuplarım*'daki "Teberrâ" adlı manzumeden öğreniyoruz. Nitekim paşanın Berlin Sefareti'ne tayini üzerine beraber gitmeleri teklifini reddeder.

* Hypersensible (Fr.): Aşırı duyarlı.
** Midilli.

Abdülhak Hâmid, *Hâtırât*'ında Nâci'nin bu vazifeyi reddetmesini hayatında yeniye lâyıkıyla açılmasını sağlayacak bir fırsatı kaçırmak şeklinde anlar ve tenkit eder ki, bir bakıma çok haklıdır.

Beğendiği şairin İstanbul'a dönüşünü fırsat sayan ve kendisini bir mektupla matbaaya çağıran Midhat Efendi'ye Nâci'nin verdiği cevap üzerine aralarında uzun bir muhabere başlar.

Âdeta lirik taşkınlıklarla, samimiyet araştırmalarıyla dolu olan fakat birbirlerine –aynı kalıba dökülüyormuş gibi– noktası noktasına cevap verme telâşında birçok ehemmiyetli meseleyi unutan, hattâ başlanmış sözü yarıda bile kesen bu mektuplardan biz, Nâci'nin bu devirde büyük bir buhran geçirdiğini, alkolizmin tam tehdidi altında olduğunu, hattâ onunla mücadele ettiğini öğreniyoruz. Ustasının hâtırasını korumak için Ahmet Rasim'in söylediği şeylere rağmen Nâci'nin hiç olmazsa bir zaman için alkolün pençesinde kaldığı muhakkaktır. İtiraflarından sarfınazar, tabiatıyla o kadar zıt olan ve geçici bir nöbete benzeyen hiddetlerinden, o acayip gururundan anlaşılacağı gibi, o devirde kullandığı hayallerde de bu görülür. Filhakika "ateş, yangın" gibi kelimelerin üzerindeki ısrarı alkolün dairesindedir. İşte bu aylarda Midhat Efendi hem de hiç karışmamak şartıyla *Tercüman*'ın edebî kısmının idaresini bir müddet sonra kendisine damat edeceği yeni dostuna verir.

Mes'ûd-ı Harâbâtî

Tercümân-ı Hakikat'te Nâci'nin etrafına, daha çok, eski tarzda şiir yazanların toplanmasına hayret etmemelidir. Devir, bu işe girişenlerin dışında yeni ile eskinin arasında pek fark görmüyordu. Zaten yeni tanınanların çoğu gazel yazıyorlar, yahut onarladıkları musammat veya kıt'a şekliyle yeni duyguları anlatıyorlardı. Eskiye karşı hücumlarında o kadar insafsız olan Nâmık Kemal bile ara sıra yazdığı gazellerle bu anlaşmazlığı devam ettiriyordu. Bununla beraber Nâci'nin *Tercüman*'da yazmaya başladığı yıllarda edebiyatın havası daha gerginleşmişti. Yenilik, Şinasi'nin çizdiği millî uyanış hudutlarını germiş, hayatın her tarafına tesire başlamıştı. Şiirde, romanda, tiyatroda eskilerin o zamana kadar varlığından şüphe bile etmedikleri problemlerin etrafında insanı yeni baştan bulmaya çalışıyordu. Garplı örneklerin karşısında dile alışılmamış şekilde tasarruf ediyor, bilerek bilmeyerek bir yığın kaideyi altüst ediyordu. Eski ise matbaanın verdiği imkânla kendisini âdeta kuvvetlendirmişti. Matbaa, bir taraftan romanıyla, tiyatrosuyla, her gün okur yazarlara aşıladığı garp tecessüsüyle yeniyi yayarken, öbür yandan XVI. veya XVII. asırda açılmış olsaydı yapacağı şeyi yapıyordu. Bu devirde çıkan kitapların tam bir istatistiği yapılırsa eskinin, kitapçılık hayatını nasıl istilâ ettiği görülür. Bittabi ara sıra münferit çarpışmalar oluyordu. Fakat saflar henüz ayrılmamıştı. Bu vuzuhsuzluğun durulması, her iki tarafın hareketlerinde serbest kalabilmesi için bü-

yük bir meydan muharebesi lâzımdı. İşte Nâci ve Ekrem Bey mücadelesi bunu yaptı.

Nâci'nin ilk şiirleri Nâmık Kemal ve arkadaşları tarafından çok iyi karşılanmış, hattâ Recâizâde birçok bakımlardan ilhamının benzediği bu yeni şairin bir gazelini bile tahmis etmişti. Yalnız Hâmid, kendi eserine çok defa getiremediği bir vuzuhla Nâci'yi olduğu gibi görmüştü. Onun Nâci'den bahsederken kullandığı "selis" sıfatı üzerindeki ısrarı çok şayan-ı dikkattir.

Ekrem Bey, Nâci'den, *Tâlim-i Edebiyat*'a birkaç örnek almıştı. Fakat Abdülhak Hâmid bu kitapta ağır basıyordu. Bu ikinci dereceye atılış Nâci'yi gücendirmişti. Daha Sakız'dan yazdığı bir mektupta fasikül fasikül okuduğu kitaba sinirlendiğini ve Ekrem Bey'i bu iş için salâhiyetli görmediğini öğreniyoruz. Diğer yandan, Nâmık Kemal'in Midhat Efendi'ye kızgınlığına rağmen, *Tercümân-ı Hakikat* o zamana kadar yeniliğin bir kalesi tanınıyordu. İşte bu iç kalenin eski tarz şiirlerle istilâ edilmesi, hele Nâci'nin oldukça babayani mektuplarla gençleri gazel yazmaya teşvik etmesi yenilerin hoşuna gitmiyordu.

Bu iki taraflı hoşnutsuzluğun alevlenmesine, *İkinci Zemzeme*'yi Nâci'ye göndermediği halde, *Tercüman*'da kitaptan bahsedilmemesine kızan Ekrem Bey'in alınganlığının sebep olduğu muhakkaktır. *Üçüncü Zemzeme* ve *Elhân** mukaddimelerinde ilk hücumları Ekrem Bey yapar. Nâci, bilindiği gibi, *Demdeme* ile cevap verir. Ve bunu öteki yazıları takip eder. Öbür yandan da başlangıçtaki iddialarını unutmuş gibi kendisini adeta bütünüyle eskiye verir.

Fakat bu ayrılışı yalnız bir anlaşmazlığın hikâyesi saymamalıdır. Hakikatte Nâci, *Makber*'in ve Hâmid'in öbür eserlerinin üst üste çıktığı bu 1885 yıllarında, asıl yeni şiirin öbür tarafta olduğunun farkında idi.

Nâci, Hâmid'in tesiri altındadır ve daima ona yetişmek ister. Bu devirde eskiyi kuşkulandıran yalnız Hâmid'dir. Ekrem Bey daha ziyade kısır ilhamıyla ve lisan hatalarıyla ancak yeniye hücum vesileleri verir gibidir. Bütün bunlar ve etrafındaki heyecanın Nâci'yi bir ara eskinin kucağına attığı muhakkaktır. *Tercüman*'ın her nüshasında türlü adlarıyla gazelleri ve birkaç gün sonra kendisini metheden küçük mektuplarla, bu gazellerin birkaç nazîresi çıkıyordu. Bizzat Nâci bile müstear adlarla yazdığı, kendisine metih ve sena dolu nazîreler söylüyordu.

Bu takma adların içinde en çok tutanı Mes'ûd-ı Harâbâtî oldu. O zamana kadar edebiyatımızda görülmemiş şekilde tumturaklı olan ve Hâfız-ı Şirâzî, Muhteşem-i Kâşânî gibi İran şiirinin gururu adlara çok benzeyen bu adı seçmesi ve onda ısrar etmesi, üzerinde durulacak noktalardandır. Filhakika bu seçişle merdümgiriz şair doğrudan doğruya eskiye olan hayranlığını –*Harâbât*, Ziya Paşa'nın antolojisinden sonra eski şiirin sembolü olmuştu; bu da gösterir ki Nâmık Kemal'in korkmaya hakkı vardı– açıktan açığa belirtiyor, aynı zamanda ferdî hayatında da yukarıda bahsettiğimiz iptilâyı itiraf ediyordu.

* *Takdîr-i Elhân.*

Nâci'nin, *Tercümân-ı Hakîkat*'i eskinin ocağı yapması, Ahmed Midhat Efendi'nin sonuna kadar razı olacağı şey değildi. Nâmık Kemal ve arkadaşlarından o kadar ayrılmasına rağmen o yeninin adamıydı ve şiirden de çok anlamıyordu. İlk önce, gazeteye Arabistan'dan gönderildiğini söylediği bir mektuba verdiği cevapla damadının dikkatini çekmeye çalıştı. Nâci bu yazıyı mektubun asıl sahibine verdiği şiddetli bir cevapla karşıladı. Evvelâ kendisinin de yenilik taraftarı olduğunu söylüyor, sonra da şarkla garbın arasında öyle, söylendiği tarzda fark olmadığını, güzelin her yerde güzel olduğunu iddia ediyordu. Nâci'nin bu tâbiyesini uzun zaman eski taraftarları yeniye karşı kullanacaktır.

Nihayet, Ahmed Midhat Efendi çok sert bir beyanname ile gazetesini damadına ve onun arkadaşlarına kapadı. Tepkilerinde o kadar şiddetli olan Nâci'nin bu muameleye karşı çok haysiyetlice boyun eğmesi ve *Tercüman* sahibinden daima hâmi ve velinimet kelimeleri ile bahsetmesi hakikaten dikkate değer bir vâkıadır.[423] Fakat darbe çok ağırdı ve şair Nâci birdenbire bu yüzden hayatını küçük teliflerle kazanan bir matbuat eciri oldu.

Filhakika Nâci'nin bundan sonraki hayatı *Mecmua-i Muallim, İmdâdü'l-midâd, Tarîk* gibi gazete ve mecmualardaki yazılarıyla devam eder. Onun ve taraftarlarının Ekrem Bey'e ve Hâmid'e karşı olan mücadelesi de asıl bu devirden itibarendir. Hattâ daireyi biraz daha genişleterek hayran olduğu Nâmık Kemal ve Ziya Paşa'yı da içine alır. Böylece halkası genişleyen bir aksülamelin adamı görünmesine rağmen Nâci yeniliğe düşman değildi. O sadece iki kutbun arasında kalmıştı. Bir taraftan Beşir Fuad'la başlayan realizm dâvâsına katılıyor, öbür yandan Şeyh Vasfî Efendi ile müşterek eser neşrediyordu.

Gerçekte ise Nâci, Türkçede yeni yeni öğrenilmeye başlayan ve zevk alınan gramerin kahramanı idi.

Nâci iyi okunursa, onun mutlak eski taraftarlığının bir masal olduğu görülür. Hakikatte o, iyi ve güzel mânâlarında şark ile garbın arasında bir fark olabileceğine inanmıyor ve milliyetperverliği bir nevi gelenek fikriyle tefsir ediyordu. Münakaşalarında bu haddi geçen şeyler daima şahsî olan taraflardır. Galatasaray'da ve Hukuk mektebinde hocalıklarında fikirlerine daha geniş ve muayyen bir tesir sahası bulmuştu.

Nâci'ye, 1891'de yazdığı "Ertuğrul Gazi" manzumesine mükâfat olarak "Tarih-nüvis-i Âl-i Osman" vazifesi verildi. Bu aşağı yukarı refahın eşiğiydi. Asıl eserinin takdirinden çok uzak olan bir şöhret de kazanmıştı. Fakat Nâci ne bu nisbî refahtan, ne de etrafında eserini bitirebilmek imkânını kendisine verebilecek olan bu şöhretten fazla istifade edemedi. 1893 Ramazanında bir akşam kalb sektesinden öldü. Hayatında o kadar dost ve zalim rol oynayan Ahmed Midhat Efendi o akşam evdeydi.

423 *Mektuplarım*, Kostantiniye 1303, s. 10.

II
Şiirleri

Nâci'nin yeni tarzda yazdığı şiirler Tanzimat'tan beri peşinde koşulan sadeliğin tâ kendisidir. Yazık ki sadelik şiirin vasıflarından bile değildir. Zaman zaman gösterdiği sağlam nazım kudretine rağmen, lügat itibarıyla dili zannedildiğinden çok karışık olan Nâci, muhayyile denen şeyden de hemen hemen mahrumdu. Ancak birkaç mısra, şurada burada bu kıvamsız maddelerin üzerinde hiçbir sır taşımayan aydınlığını parlatır. Yazıldığı günden beri kaç neslin övdüğü:

Feyezânın tezâyüd ettikçe
Tuna cûş eyliyor hayâlimde
Tunalaştın gözümde gittikçe!

("Dicle" şiiri)

mısraları –birinci mısra nesrin tâ kendisidir– elbette güzeldir. Fakat Nâci'nin ona varması için geçtiği yolu, çizdiği peyzajın bîçareliğini tek mısraın tesadüfüyle elde edilen bir güzellik unutturamaz.

Elbette:

O da olmuş vatan-cüdâ, seyyâr
Ne hazîn ağlıyor şu ebr-i bahâr!

("Ye's-i Muhâceret")

beytinde insanı saran bir hüzün vardır; fakat, manzumenin bütünü sadece vezin ve kafiyesinden doğan safdilliğiyle insanı yoran o hamlesiz şikâyetler? Unutmamalı ki Nâci bu manzumeleri yazdığı devirde Türk şiiri *Makber*'in çığlıklıklarına, vezince hayli bozuk olsa bile,

Tuttum seni üstüme yıkıldın

gibi mısraların azabına gebe idi. Devrinde o kadar sevilen "Kuzu" manzumesine gelince, bugün için tek kıymeti bize hangi yollardan geçtiğimiz, yahut yolumuzu ne kadar uzattığımızı göstermesindedir. Daha iyisi, Ekrem Bey'in benzer şiirleriyle beraber, bu cins manzumeler için, bizim bugün artık tasavvur edemeyeceğimiz merhalelerdir, diyelim. Çünkü bu manzumelerin hemen hepsi muhayyilenin yokluğundan gelen iptidailiklerle doludur. Bununla beraber "Kuzu" manzumesinin safdil realizmi bize Nâci'nin bu yeni tarz şiirleri için bir ipucu verir. O, Allah'ın bir portakal veya kavu-

nu bütün aileye kolayca taksim edilebilmesi için öyle dilim dilim yarattığına inanan Bernardin de Saint-Pierre'in mektebinden yetişmiştir.[424] Buna Béranger'nin türkülerini de ilâve edebiliriz. Nâci'nin biraz daha büyüklere, hattâ Hugo, Musset gibi çok büyüklere yaklaştığı zaman dahi onlarda bu cinsten eserleri seçtiğini tercümeleri gösteriyor. Daha iyisi, Nâci'nin bu devirde şiir tercüme eden birçok muâsırları gibi Fransız orta mektepleri-için hazırlanmış bir antolojiyi okuduğunu kabul etmektir.

Uçtukça hayâl-i yâr gözde
Ârâma bulup medâr, sözde
Şeh-dâne-i dîde-i terimle
Meşgûl olurum kebûterimle

diye saflığın şaheseri mısralarla başlayan "Kebûter" şiiri bu kanala bağlıdır. Bu manzumedeki:

Seyreyle şu gerden-i bülendi

Reftârına dikkat et ne mevzûn

tarzında tasvirler devrin anlayışı hakkında bize fikir verebilir.

Okuyucuyu ikide bir kolundan çekip bulduğunu göstermek isteyen bu dikkatin primitifliği bazı halk sanatlarına yaklaşır.

Tozlandı, yazık o perr ü bâle,
Erbâb-ı nazar sevip öperler
Yerlerde sürünmesin o perler!

Nâci'nin bu manzumelerde kullandığı lügat hiç olmazsa nesil arkadaşları kadar bozuktur. Ve Nâci onlar kadar ilk gelen kafiyenin ve veznin mahkûmudur. Aradaki fark, bir seviye meselesi, okuyucu ile kurduğu lâubali hasbıhâl edasıdır.

Volkan mısın ey dil-i hevâ-hâh!

Al yine bir mihnet-i nâ-geh-zuhûr.

424 *Eyler memeyi başıyla tehzîz*
Dünbâle ise hemîşe cünbân
Doymaz bunu seyre çeşm-i insân
Yârab bu ne vaz'-ı hikmet-âmîz
("Kuzu")
"Şâm-ı Garîbân"daki bir beyit bu davranışı daha iyi anlatır:
Nakkâb-ı garâib-i cihândır
Hikmet görerek hakîm olur dil
"Kuzu" manzumesinde, Nâci'nin büyük temlerinden biri olan "ümit ve hayal" mühim yer tutar. Manzumenin sonu ise insan kaderinin acılığıyla biter. Bu kısımda hafif bir Şeyh Galib tesiri vardır.

Hakikatte, bu mısralar Midhat Efendi'nin nesirde yaptığı o lâubali yârenliğin kendisidir. Ve Nâci'nin şiiri meyhanesi, meygedesi, muğbeçesi, peykesi, koltuk altına alınmış şişesi, güvercin, kuzu, uçurtma merakı ile bu lâubaliliğin arasında eskinin tâ kendisidir. Bazen muâsırlarından, bilhassa Hâmid'den geçen bir peyzaj zevki eskinin bu değişmez aksesuvarından onu uzaklaştırır:

Düşmüştü şevâhik-i cibâlin
Tâ nısf-ı fezâya dek zılâli
Hâlâ o cibâlin ol zılâlin
Pîş-i nazarımdadır hayâli

Bu son kıt'anın ikinci beytinde şiirin biraz kımıldandığı muhakkaktır. Fakat muhayyile noksanı, o çözük anlatış Nâci'yi hemen nesre düşürür. Filhakika Nâci'de benzerleri o kadar çok olan:

Ettikçe letâfetin temâşâ

Gördükçe mevâki-i lâtîfe

cinsinden mısralar devrin gazete nesrinin tâ kendisidir.

Fakat bütün bu zaaflarına rağmen Nâci şairdi ve insanlara söyleyebileceği bir şeyi vardı. Babasının ölümüyle mesut çocukluğundan, güzel bir rüyadan zorla çekilip uyandırılmış gibi ayrılan bu adamda bu çocukluğun sihri ve hasreti devam ediyordu. Sonra yalnızlığın kuru ekmeğini ısırmıştı. İnsandan kaçan ve daima insan ve dost arayan bu dindar, mütevekkil, mağrur ve mazlum psikolojiye bilhassa *Ateşpâre*'de bol bol tesadüf etmek mümkündür. Yukarıda zaafları üzerinde o kadar ısrar ettiğimiz "Kuzu" ve "Kebûter" manzumeleri bu ruh hâlinin –ki asıl Nâci'nin şiire getirdiği büyük temdir– ancak sözünün sonuna doğru asıl söyleyeceğini söyleyen mahsulleridir. "Kebûter" manzumesi çığlığa yakın şu itirafla biter:

Bir başka cihân olunsa ibrâz
Etsek şuradan seninle pervâz
Dünya nedir anmasak unutsak[425]
Âvâreyiz âşiyâna tutsak[426]

Dindarlığının getirdiği tabiî izaha rağmen bu kaçış –bilhassa daha yukarılardaki insandan (ve kaderden) şikâyetle– bu başka âlem hasreti belki Nâci'nin bir türlü anlatamadığı iç âleminin en kuvvetli çizgisidir. Ve *Ateşpâ-*

425 *Dünyâ ne garîb gurbet-âbâd* ("Feryâd")
426 Bu ölüme kaçış fikrine Nâci'de çok rastlanır:
Âzim-i mavtın-ı bekayım ben

re'nin birçok şiirlerinde sezilir. Nâci gurbetin içine sinmiş olduğu adamdı. Bu gurbet hissini ve yalnızlığı doğrudan doğruya verdiği zaman hiç olmazsa hayatıyla şair olurdu:

Bir taşın âşinâsıdır başım
Gelse uyku olurdu yoldaşım

"Meyhanede Bir Söyleniş"in bir türlü idare edemediği neş'esi birdenbire bu yersiz adamın feryadı, hattâ ithamı olur:

Mey-perestim mukîm-i mey-gedeyim
Lâ-mekânîlerin budur vatanı;
Ne için muttasıl mey içmedeyim
Getirenden sorun cihâna beni!

Bu yalnızlık hissi bazı manzumelerde tesadüflerin de yardımıyla tam bir muhacir psikolojisi olur.

Yoktur ki bir âşinâ vatanda
Beytü'l-hazen olmasın mekânı

Zannetme ki çille doldu şimdi
Dil-hûnuz egerçi muhtefîyiz.
Cânan da muhâcir oldu şimdi
İsr-i nebevîye muktefîyiz...

Yolda gâhî ki hem-nişîn bulurum
Anı benden beter hazîn bulurum
O da dest-i belâda sergerdân
Arıyor kendi kendine dermân

Hem-rehim oldu bir garîb melâl

"Sahâbe" şiiri bu ruh hâlinin en çıplak şekilde ifade edildiği manzumelerdendir.

Manzume hakkında hiçbir fikri olmayan Nâci'yi asıl hüviyetiyle yakalayabilmek için onda şahsiyetin merkezi gibi görünen bu "yalnızlık", "gurbet" ve "küskünlük" imajlarını aramak lâzımdır. Bu itibarla bu güzel ve dokunaklı mısraların, bulundukları manzume ile münasebeti üzerinde durmayalım. Sakız zelzelesinin ilham ettiği gazelde –en güzel eserlerinden biri– bu ruh hâli tam bir çığlık olur:

Misâfirim vatanın bir harâbe-zârında!

Bizce sıkı bir araştırmanın bu yıkılış hissini ve onun –eski şiirden gelen şeylerin yardımıyla– bir nevi öcü gibi görünen gurur, istiğna ve kendine yeterlik duygusunu şairin çocukluğunun büyük hadisesine, babasının ölümüne çıkarma imkânı vardır. "Evim" şiirinde bahsettiğimiz gururun ve kendine yeterlik duygusunun altında ve âdeta lüzumsuz bir konuşmada, bu ruh hâli bir nevi kaçma ve gizlenme kompleksi şekline girer. Fakat Nâci'de eski şiirin bütün bir mirası, dışarı hayatın tazyikiyle –nesline yetişememek duygusu, memuriyet hayatının tesadüfleri– alınmış bir yığın meydan okuyan tavır, garp şiiriyle sathî temasından ve bilhassa yerli yeniden gelen birçok moda ve nihayet dindar adamın kendisi ve din vardır. Bütün bunlar şairin iç dünyasını bir noktada toplamayı zannedildiğinden fazla güçleştirir. Gerçeği de şu ki:

Ben ne mesîhî ne mesîha-demim
Zevki hakikatte arar âdemim

diye tarafsızlığıyla övünen, her vesile ile her türlü hayat arızalarının üstüne çıktığını söyleyen ve daimî neş'esini anlatan insandır.

Rübâb-ı Şikeste ile Nâci'nin şiirleri karşılaştırılırsa bahsettiğimiz bu ruh hâlinin ve bilhassa ölüme kadar kendisine kapılar arayan o kaçış duygusunun büsbütün gizli kalmadığı, mesajın yerini bulduğu görülür. Fakat Fikret'in Nâci ile münasebeti yalnız bu noktada değildir. O ve bütün nesli, 1860-1870 arasında doğanlar, Nâci'nin dilinden ve bilhassa nazım tekniğinden, aruzu kullanmakta ustalığından ders alırlar. Yukarıdan beri aruzun Türkçede nasıl en ehemmiyetli mesele olduğunu anlattık. İşte Nâci, Şinasi'den sonra vezinle dil arasındaki münasebet üzerinde duran ilk adamdır. Kemal ve Hâmid aruz ile hece arasında –hattâ Hâmid veznin lüzumunda– müteredditdiler. Nâci ise aruzu tek âlet olarak kabul ediyor, onu kullandığı Türkçenin bünyesine uydurmaktan başka çare olmadığını düşünüyor, garba yetişmek hevesinde o kadar değişen ve altüst olan dile bir karar vermeye çalışıyordu. Tevfik Fikret, İsmail Safa, Nâbizâde Nâzım gibi şairlerin nazmında gördüğümüz olgunluk, hattâ ustalık, doğrudan doğruya Nâci'de başlar. Fikret'te Nâci'yi adım adım takip eden hattâ onu tamamlayan mısralar vardır. "Asker Geçerken" şiirini o kadar hünerli kapayan:

Bir seyf-i âmirâne parıldar: — Selâm dur!

mısraı doğrudan doğruya Nâci'nin:

Üftâde bir piyâdeyim ey şehsüvâr dur!

mısraından gelir ve sesi, hareketi itibarıyla Nâci'nin dil oyununu tam çerçevesine yerleştirir. Fakat asıl tesir aruzu kullanmasındadır. *Ateşpâre*'nin başıboş hasbıhâlleri Fikret'in birçok şiirinin başlangıç noktasıdır denebilir. Nâci'nin bunlardan başka, "Telâkî", "Sakız'da Bir Harâbe-zârda Bir Sevdâ-

zede" (*Ateşpâre*), "Küçük Bir Mudhike", "Vefâ ile Safâ" (*Sünbüle I*) gibi o, bazısı manzum tiyatroyu tecrübe eden diyaloglu şiirlerinde, Fikret'in aynı tarzda diyaloglu şiirlerinin ilk örneklerini verecektir. Bu tarz manzumeler için *Sünbüle*'deki kısa "Hâtif Şair" adlı küçük diyaloğunu hiç olmazsa ilk mısralarının Musset'ye yakınlığı ile zikredelim. Bu küçük manzume de *Rübâb*'ın enfusî şikâyetlerinin yolunu hazırlayan eserlerdendir.

Nâci'nin eski şiirlerini asıl canlandıran şey de bahsettiğimiz aruza hâkim oluştur.

Hak-perestim arz-ı ihlâs ettiğim dergâh bir
Bir nefes tevhîdden ayrılmadım Allah bir

Gönlüme sâkîyi mi'mâr eylèdim meyhânede
Allah Allah Kâbe i'mâr eyledim meyhânede

Bir hakîkat kalmasın âlemde Allahım nihân

gibi çok geniş nefesli mısralara ve onların rahat bölünüşlerine bu devirde hemen hemen yalnız onda rastlarız.

Nâci'nin bu şiirlerde Encümen-i Şuarâ'nın parlak ve ağır lügatini az çok tasfiye ettiği ve hattâ insanı az çok kendi hadlerine indirdiğini söyleyelim. Bununla beraber bütün şöhretine rağmen Nâci'nin gazelde, meselâ Nâmık Kemal derecesinde kudretli şair olmadığını, asıl tesirini yeni tarz eserleri ile yaptığını da ilâve edelim.

Nâci, Hugo'dan yaptığı tercüme ile –*Ateşpâre*'deki "Bir Küçük Çocuğun Kabri Üzerinde Muharrerdir" manzumesi– Fikret'e, ayrı bir vezinle olsa bile "Sis" manzumesinin şeklini hazırlamıştır. Filhakika bu tercüme manzumenin "Ey" hitaplarıyla başlayan her beyitteki ayrı hayali, o geniş çağırma ve toplayış Fikret'in "Sis"teki belâgatinin başlangıç noktası sayılabilir. Nâci'nin dağınık eserleriyle Fikret'in temas noktaları zannedileceğinden çok fazladır. Bunların arasında bir de çocuk ağzından yazılmış ilk manzume olan "Levha" şiirini hatırlatalım.

Bu tercüme manzumelerin (Prudhomme'dan "Kırlangıç", Parny'den "Mersiye", Musset'den "Komşumun Perdesi" vesaire...) onun şiirine bir çeşit düzen benzerini getirdiğini ve bu şiiri hiç olmazsa eski mesnevinin, bir evvelki mısraın kalıbına dökülmüş tekrarlarından az çok kurtardığını da söyleyelim.

Nâci'nin şiiri devrine ve bilhassa daima tesiri altında kaldığı ve daima uzaklaşmak istediği Hâmid'e nazaran şüphesiz daha çok durgun ve daha az hamleli, hakikî şiirden bir hayli uzak ve yerli unsur itibarıyla daha karışıktır. Hattâ Nâci kendi şiirinin sahasını bulmamış yahut da eskiye birdenbire dönüşle ve bilhassa hiç yapamayacağı, devrinde kimsenin yapamadığı şeylere, destan ve tiyatroya hevesiyle kaybetmiştir denebilir. Buna rağmen kendinden sonra gelenlerle arasında garip bir uygunluk olduğu muhakkaktır.

Nâci'nin şiirleri hakkında son sözümüzü söylemek için "Köylü Kızın Türküsü"*nü belki de o senelerde bizde moda olan operetlerden birisi için yazılmış bir şarkı olduğunu tahmin ettiğimizi, "Gül" manzumesinde "bülbül"ü atarak, bizzat kendisinin de bir yazısında anlattığı gibi, eski şiirin en tanınmış hayallerinden birini kırdığını, belki de esas temini Hugo'dan alan "Telâtum" manzumesinde "deniz" ve "insan"ı ilk defa karşılaştırdığını biz de belirtelim.

III
Mensur eserleri ve dil

Nâci'nin nesri şiirine nazaran daha dağınıktır. Doğrudan doğruya dinî eserlerin dışında ahlâkî, Arap ve Fars edebiyatlarının tanınmış güzelliklerini yaymaya çalışan tercümeler, küçük musahabeler, eski edebiyatı gözden geçiren ilk tenkit denemeleri, makaleler, alelâde toplama eserleri, garp şiirinden ve nesrinden yapılmış tercümelerle bu nesir, devrin bütün bir tarafını doldurur. Son zamanlara kadar ehemmiyetini kaybetmeyen *Lügat-ı Nâci*'yi, *Mekteb-i Edeb* adlı okuma kitabını, *Esâmî*'yi ve nihayet eski belâgatin bizde en iyi eseri olan *Istılahât-ı Edebiye*'yi, *Mecmua-i Muallim*'de, şurada burada kalmış, gramere ve Türkçeye dair yazılarını da ilâve edersek bu çalışmanın hem mahiyeti, hem de genişliği hakkında bir fikir vermiş oluruz.

Nâci öğretici adamdı; kendisinin dediği gibi öğrenmekten ve öğretmekten bıkmıyordu ve çok defa hemen öğrendiği şeyi öğretiyordu. Bu geniş eserin asıl edebî kısmı dil meseleleri üzerinde toplanır. Nâci'nin dil karşısında, devrine nazaran çok dikkate değer bir duruşu vardır. Filhakika o, dili el dokundurulmaz bir miras olarak almadığı gibi, herkesin istediği gibi tasarruf edeceği bir vasıta olarak da kabul etmez. Ona göre dil, kendi müstakil hayatı olan müstakil bir varlıktır. Nâci'de bu görüşü açan birçok misaller vardır. İran şiirinin hâlâ bile şiirimize güzel örnekler verebileceğine kani olan şairin, *Sâib'de Söz* adlı küçük eserinde Farsça "nemek" (tuz) kelimesinin hiçbir zaman Türkçedeki mânâsının aynı olmadığı hakkında söylediği şeyler, ancak dilin kendi varlığını kabul eden insanın söyleyebileceği şeylerdir. Nâci daha ileri gider, her devrin kendine mahsus bir dil zevki olduğunu da söyler, edebiyat tetkikinin bu yolda yapılmasını ister. Bu tenkitlerde Nâci'nin kitaplardaki dille halkın dili ve onun devriyle olan münasebeti hakkında çok müphem olsa bile uyanış sayılacak fikirleri vardır.

Nâci hakikaten devrine nazaran Türkçeyi bulan ve ona inananlardandır. Beşir Fuad'a yazdığı mektuplardan birisinde "Türkçe doğru yazmak için mükemmel Arabî, Fârisî bilmek lâzım mıdır? Hayır! Türkçeyi doğru yazmak için yalnız Türkçeyi mükemmel bilmek lâzımdır"[427] der. Bu cümle-

* "Köylü Kızların Şarkısı"

427 *İntikad*, Dersaadet 1304, s. 90.

nin arkasından gelen cümle ise bütün bir programdır: "Bu nasıl olur? Dediğimiz gibi bir kavâid kitabı, yine dediğimiz gibi bir lügat kitabı meydana getirmekle..."

Yine *İntikad*'da Nâci Türkçeye istiklâlini şu cümlelerle veriyordu: "Re'y-i âcizânemce lisân-ı Osmânînin tamamiyle kavâid-i lisân-ı Arabîye tatbiki muhâlâttandır. (...) Osmanlı üdebâsı lisânımızda isti'mâli lâzım gelen kelimât-ı Arabîye dahi tasarruf hakkına mâliktir"[428] dedikten sonra biraz aşağıda: "Zaten kavâid-i lisan dediğimiz şey neden ibarettir? Suver-i isti'mâlâtın gösterdiği numunelerin bir yere toplanışından başka bir şey midir? Bizde ise isti'mâl var da henüz kaide yok! İşte anın için kavâid-i lisâniyesi mazbut olan milletlerin ağızlarına bakıyoruz"[429] der.

Mamafih bu devirde bu fikirler bu kadar sarih olmamakla beraber daima mevcuttu. Hakikatte bu, giriş kısmımızda anlattığımız bu iki büyük eksikliği görmek demekti. Nâci işte bu lügat ve grameri tamamlamaya çalışan adamdır. Tanzimat'ın her şeyden evvel, öteden beri devam eden çok tabiî eksiklikleri tamamlayan bir hamle olduğunu Nâci'nin bu eserleri kadar gösteren şey azdır.

Bu öğretici çalışmayı üç eser, *Thérèse Raquin* tercümesi ile *Mehmed Muzaffer Mecmuası* ve *Ömer'in Çocukluğu*, ayrı istikametlerde tamamlar.

Thérèse Raquin tercümesi daha ziyade Beşir Fuad'la olan dostluğun bir neticesi gibi görünür. Bilindiği gibi *Victor Hugo* adlı, daha ziyade romantizme hücum eden eseri dolayısıyla Nâci ile Beşir Fuad arasında gazetelerde bir mektuplaşma başlamıştı. Beşir Fuad'ın intiharından sonra Nâci'nin yukarıda bahsettiğimiz *İntikad* adı altında topladığı bu mektupların birinde Beşir Fuad'ın, muharrirlerimizin dil bilgilerinin muayyen garp eserlerini tercümeye bile yetmeyeceğini söyledikten sonra, "Emile Zola'nın *Au Bonheur des dames* nam eserini bihakkın tercüme etsinler, meydana koysunlar da ben haksızlığımı itiraf edeyim..." diyordu. *Thérèse Raquin*'i tercüme fikrinin Nâci'ye bu meydan okuyuştan gelmesi mümkündür.

Bu bitmemiş tercümenin, Nâci'nin eserleri arasında pek ehemmiyetli bir yeri vardır. Sanki Zola'ya uyunca Nâci'nin dili birdenbire değişir. Filhakika Nâmık Kemal'den sonra –*Cezmi*'nin dili– ilk defa bu eserde Türk cümlesi fiil bağlanışlarından kurtulmuş görülür. Fransızcayı lâyıkıyla bilmemekten ve devrin tesirlerinden gelen lügatteki biteviyesizliğine rağmen bu kitap Türkçenin içinde garplı sarahati rahatça verir. Hakikatte dilin üslûbuyla tam uyuştuğu bu tercüme ile, Kâmil Paşa'nın *Télémaque*'ıyla başlayan bütün bir tercüme faaliyeti kapanır. *Thérèse Raquin*'in kendinden sonra gelen romancılardaki tesirlerinden ileride bahsedeceğiz.

Mehmed Muzaffer Mecmuası'na gelince bu küçük ve dağınık kitap kadar Muallim Nâci'yi anlatan başka bir vesika bulunamaz. Vâkıa onun şark ile garp arasında bocalayışını, bu yüzden âdeta bir nevi muvazaada yaşayışını,

428 *a. e.*, s. 23.
429 *a. e.*, s. 24.

mizacının kendi üzerinde katlanan büyük hamlelerden ziyade, muayyen iş üzerinde sabırlı çalışmaya müsait olduğunu bütün eseri gösterir. Fakat *Mehmed Muzaffer Mecmuası* daha ileriye gider ve ondaki esaslı noksanı verir.

Kitabımızda, bu ilk yenilik devrinde hakikî muhayyilenin yokluğundan hemen her şair ve muharrir dolayısıyla bahsettik. İşte Nâci'nin hikâye tecrübesi bu noksanın sırrını açar. Filhakika muhayyilenin her şeyden evvel bir içten uygunluk ve bir *konstrüksiyon** işi olduğunu biz orada açıkça görürüz.

Ezhâr-ı Efkâr, Şeyh Galib'in bir biyografik romanı gibi başlar ve sonra birdenbire büyük şairin baba dostu Vahid Efendi'nin oğlu Âzâde Galib Efendi'nin, Şeyh Galib'in verdiği adla Mehmed'in hikâyesi olur. Muallim Nâci, kendi hocası addettiği bu Mehmed veya üstad Âzâde Galib'in adıyla konuşacaktır. Hikâyenin üçüncü kısmında Şeyh Galib'in ölümünde birkaç sahife evvel üç yaşında bıraktığımız Mehmed'in, hemen hemen Nâci'nin devrinin edebiyat meselelerine karıştığını görürüz. Daha sonra da Âzâde Galib Efendi, Hoca Neş'et'in ölümü üzerine gençlere onun yerine İran edebiyatı öğreten Vahyî Efendi'nin derslerine başlar. Ve Nâci'nin ölüm tarihlerine, Sürûrî'ye, Boileau'ya, Racine'e dair uzun istitratlarıyla genişleyen hikâye buradan itibaren Vahyî Efendi'nin talebelerinden Sâbir Çelebi'yle Ayas Bey'in hikâyesi olur. Hayalperest, şiir meraklısı, şöhret düşkünü, budalaca mağrur Sâbir Çelebi, Kâğıthane'de gördüğü genç bir kadına âşık olur. Ve Ayas Bey'in, ertesi günü bu kadının ağzından yazdığı bir manzume yüzünden günleri şaşırmak üzere üst üste muhayyel mülâkatlara gider. Ve kitap bütün şairlik iddiasına rağmen Sâbir Çelebi'nin kendisini aldatan arkadaşına yazdırdığı bir cevap şiirde kesilir.

Bu hikâyedeki Sâbir Çelebi'nin, Muallim Nâci'nin anladığı çizgileriyle Ekrem Bey'i hiciv için icadedildiği, onun şahsına doğru kayan bir nevi Felâtun Bey olduğu tahmin edilebilir. Fakat asıl dikkate değer taraf bu son episod'un Ekrem Bey'in *Araba Sevdası* ile olan mevzu yakınlığıdır. Sâbir Bey'in macerasında Bihruz Bey'in macerasını andıran bir taraf bulunduğu gibi iki kahraman da birbirlerine çok benzerler.

Bazı teferruatta da takip etmek mümkün olan bu yakınlıklara iyi dikkat edilirse Ekrem Bey'in, *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nın dağınık ve yüzü eskiye dönük havasmda nisbeten geniş hayat tecrübesine ve roman hayatının seviyesine göre iyice değiştirip geliştirdiği, nesline malettiği bir hikâye kanaviçesi bulduğu tahmin edilebilir. Bu takdirde Ekrem Bey'in eserindeki Keşfî Bey'in de *Ezhâr-ı Efkâr*'ın Ayas Bey'inden geleceği aşikârdır. Bu eseri incelerken ileri sürdüğümüz fikirlerle tenakuz hâlinde bulunmayan, belki doğuş şartlarını biraz daha aydınlatan bu ihtimal doğru ise Ekrem Bey biraz da kendisine çevrilmiş bir silâhı tarafsızlaştırmış demektir. Belki zamanında bu münasebetin üzerinde durulmuştur.

Bu kitabın istitratları ile mukaddimesi üzerinde de durmak gerekir. Hi-

* Construction (Fr.): İnşa.

kâyenin sahaflardan satın alınan bir mecmuada bulunması, *Hurdefuruş* muharririne lâyık iyi kullanılmış yerli bir unsurdur. Nâci, frenklerin tabirince, eski kitap karıştırmaktan (bouqiner) hoşlanan adamdı. İstitratlarda ise cemiyetin kısa garp tecrübesinden kültür ve tarihimize başka gözle bakmasını öğreten bu kitap meraklısı, edebiyatımızın edebiyatını yapmaya çalışır. Onun, Hakanî ve Nâilî gibi muayyen şairleri değerlendirdiği, unutulmuş zevkleri tazelediği muhakkaktır. Eski şairler için yazdığı şeyler bu bakımdan üzerinde ısrarla durulması gereken tecrübelerdir. Yalnız, Nâci bunları yaparken ileriye gidiyor, yeni mektebin ve düşüncenin artık üzerine bütünüyle dönmesine imkân olmayan Fars ve Arap şiirinden de sık sık bahsediyordu. Haksız olmamak için onun devrinde Frenk şiirinden değilse bile şairlerinden en fazla bahseden adam olduğunu da söyleyelim.

Sünbüle'nin üçüncü cüzü olan *Ömer'in Çocukluğu* da birkaç noktadan *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'na bağlanır. Bunların başında terbiye hakkındaki fikirleri gelir. Ömer'in çocukluk hâtıralarında bu terbiye ve öğretme bahsi mühim bir yer tutar. Nâci birtakım fikirlere uyanmış insandı. Mahalle mekteplerindeki dayak için, hattâ mânâsını bilmeden hıfza çalışılması ve bütün ilköğretimin bu noktada toplanmış olması için yazdığı şeyler içtimaî tenkidin sahasını genişleten yazılardır.

Hakikatte bu küçük eser, Ziya Paşa'nın *Rüyâ*'sı ve eksik kalan hâtıraları, Ahmed Midhat Efendi'nin *Menfâ*'sı gibi en mesut şartlarıyla doğmuş, vesika ve duygu değerleri birbirine denk, her türlü mülâhazanın dışında güzel eserlerdendir. Ve en mühim tarafı kendi çocukluğunun arasından bize imparatorluğun o zamana kadar belkemiği olan dindar ve çalışkan, haysiyetli bir zümrenin, esnaf sınıfının hayatını vermesidir. Âdeta sanatı ve her türlü özentiyi atmışa benzeyen, külfetsiz, mübalâğasız üslûbu, ona, yan taraftaki bir odaya geçer gibi geçmiş zamanı bulmasında yardım etmiştir. Kitabın o kadar beğenilmesi ve hemen neşrinin senesinde Almancaya tercüme edilmesi bu sıcaklığındandır.

Nâci, *Mektuplarım*'ın bazı parçalarında eski kültüre ve Fransız veya şark edebiyatlarına yahut kendi mazisine getirdiği alâkayı şehrin hayatına çevirmeye çalışır. Onun Şehzadebaşı kahveleri için yazdığı bazı parçalar edebiyatımızda ilk şehir kronikleridir ve denebilir ki bu küçük denemelerle Ahmet Rasim'i hazırlar.

Nâci, Şinasi'den itibaren sanat modalarında ve yetişme tarzında o kadar ağır basan bir değişikliğin bütün ağırlığını hissetmiş, hattâ biraz da altında ezilmiş insandır. Bu iki âlem arasında yarım kalan eseri belki de bu maceranın en iyi ifadesidir. Nâci bu eksikliği dilin üzerindeki ısrarlı çalışmalarıyla telîf etmiştir. Şiir ve nesrinin üstünde, onun bu dilci tarafı devrine asıl tesir eden tarafıdır.

BİRİNCİ CİLDİN SONU

Kaynakça

Abdurrahman Âdil, "Hâkimiyet-i Halk ve Ali Suâvi", *Hâdisât-ı Hukukiye ve Tarihiye Mecmuası*, cüz 6, Ağustos 1341.

Abdurrahman Şeref, *Tarih Musâhabeleri*, İstanbul 1339.

Adıvar, A. Adnan, *Osmanlı Türklerinde İlim*, İstanbul 1943.

Ahmed Cevdet Paşa, "Mârûzât", *Türk Tarih Encümeni Mecmuası*, nr. 92, 1926.

Ahmed Cevdet Paşa, *Tarih-i Cevdet*, I-XII, 2. b., İstanbul 1309.

Ahmed Cevdet Paşa, *Tezâkir* (nşr. Cavid Baysun), I-IV, Ankara 1953.

Ahmed Midhat, *Ahbâr-ı Âsâra Tamîm-i Enzâr*, İstanbul 1307.

Ahmed Midhat, *Menfâ*, İstanbul 1293.

Ahmed Rasim, *İlk Büyük Muharrirlerden Şinasi*, İstanbul 1927.

Ahmed Refik, "Hicrî XII nci Asırda Hayat", *Hayat*, nr. 4, İstanbul 1926, s. 9-12.

Ahmed Refik, *Lâle Devri*, İstanbul 1331.

Ahmed Refik, "Sultan Abdülmecid Han'ın Sarayında: Doktor Spitzer'in Hâtırâtı", *Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası*, VI, nr. 34, 1915, s. 614.

Ahmed Refik, "Şinasi'nin Berâ-yı Tahsil Paris'e Gitmesi", *Türk Tarih Encümeni Mecmuası*, nr. 9-86, 1925, s. 215-216.

Ahmet Talât, *Dertli- Hayatı, Divanı*, Bolu 1928.

Akıncı, Gündüz, *Abdülhak Hâmit Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Ankara 1954.

Akyüz, Kenan, "Şinasi'nin Fransa'daki Öğrenimi ile İlgili Bazı Belgeler", *Türk Dili*, III, nr. 31, 1954, s. 399 vd.

Ali Fuad, "Münif Paşa", *Türk Tarih Encümeni Mecmuası*, nr. 100-4, 1930, s. 1.

Ali Fuad, *Ricâl-i Mühimme-i Siyâsiye*, İstanbul 1928.

Ali Suavi, "Lisan ve Hatt-ı Türkî", *Ulûm*, nr. 3, 1286, s. 120.

Âsım Tarihi, I, İstanbul ty.

Aşkun, Vehbi Cem, *Âşık Ruhsatî*, Sivas 1945.

Aşkun, Vehbi Cem, *Emrah, Seçme Şiirleri ve Selvican Hikâyesi*, Sivas 1942.

Atay, Neşet Halil, "Ali Suavi Kendine Göre", *İstanbul*, nr. III/25-33, 1944-1945.

Ateş, Ahmed, "Türk Halk Hikâyelerinde İbn-i Sina", *Türkiyat Mecmuası*, XI, İstanbul 1954, s. 33-40; C. XII, İstanbul 1955, s. 265-275.

Babinger, Fr., "Vier Bauvorschläge Lionardo da Vinci's an Sultan Bajezid II. (1502/3)", *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-hist. Kl.*, Jhrg., nr. 1, Göttingen 1952.

Barthold, W., *İslâm Medeniyeti Tarihi* (tercüme, izah ve düzeltmeler Fuad Köprülü), İstanbul 1940.

Berret, Paul, *La Légende des Siècles Victor Hugo*, Paris 1945.

Bonneval, Comte de, "Osmanlı Tarihine Dâir Vesikalar" (trc. E.Z. Karal), *Belleten*, nr. 14-15, Ankara 1940, s. 178-181.

Boppe, A., *Les Peintres du Bosphore au dix-huitième siècle*, Paris 1911.

Boratav, Pertev Naili - Fıratlı, Halil Vedat, *İzahlı Halk Şiiri Antolojisi*, Ankara 1943.

Câbî İsmet Bey Tarihi, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü Seminer Kitaplığı yazmaları.

Castellan, A.L., *Lettres sur La Morée Grece, l'Hellespont et Constantinople*, Paris 1820.

Dallaway, Jacques, *Constantinople ancienne et moderne et description des côtes et îles de l'Archipel et de la Troade* (Fransızca trc.), Paris VII. ihtilâl yılı, I.
Davids, Arthur Lumley, *Kitâbü'l-ilmi'n-nâfi fi tahsîl-i sarf u nahv-i Türkî, Grammaire Turke*, London 1836.
Dilâver Ağazâde Ömer, *Hadîkatü'l-vüzerâ Zeyli*, İstanbul 1271.
Dino, Güzin, "Recâizâde Ekrem'in Araba Sevdası Romanında Gerçekçilik", *Türkiyat Mecmuası*, XI, İstanbul 1954, s. 57-74.
Dino, Güzin, "Tanzimat'tan Sonra Gerçekçiliğe Doğru", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, IX, sayı 1-2, Mart-Haziran 1951, s. 189-199.
Ebersolt, J., *Constantinople byzantine et les voyageurs du Levant*, Paris 1918.
Ebüzziya Tevfik, "Münif Paşa, Hayatı ve İşleri", *Yeni Tasvîr-i Efkâr*, nr. 252-253, 1910.
Ebüzziya Tevfik, "Şinasi'nin Eyyâm-ı Âhire-i Hayatı", *Mecmua-i Ebüzziya*, nr. 105, 1329, s. 837-838.
Ebüzziya Tevfik, "Yeni Osmanlılar Tarihi" (tef.), *Yeni Tasvîr-i Efkâr*, 1910.
Ebüzziya Tevfik, *Numûne-i Edebiyât-ı Osmâniye*, 6. b., Kostantiniye 1329.
Ergin, Osman Nuri, *Muallim M. Cevdet'in Hayatı, Eserleri ve Kütüphanesi*, İstanbul 1937.
Ergun, Sadettin Nüzhet, *Nâmık Kemal'in Şiirleri*, İstanbul 1941.
Ergun, Sadettin Nüzhet, *Türk Şâirleri*, I-IV, İstanbul 1936-1945.
Eş'ad Efendi Tarihi, İ.Ü. Ktp., T.Y., nr. 2467.
Evliya Çelebi Seyahatnâmesi (nşr. Ahmed Cevdet), I-X, İstanbul 1898-1938.
Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri, *Bayburtlu Zihnî-Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi*, İstanbul 1950.
Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri, "Nâmık Kemal Hukukçu", *İş Mecmuası*, nr. 25, İstanbul 1941.
Galanti, Avram, *Türkler ve Yahudiler*, İstanbul 1928.
Gaudefroy-Demombynes et Platonov, *Le Monde Musulman et Byzantin jusqu'aux croisades*, Paris 1931.
Gerçek, Selim Nüzhet, *Türk Matbaacılığı*, İstanbul 1939.
Gerçek, Selim Nüzhet, *Türk Temâşâsı*, İstanbul 1942.
Gibb, E.J.W., *A History of Ottoman Poetry*, I-VI, London 1900-1909.
Gordlevski, *Oçerki po novoy osmanskoy literature*, Moskova 1912.
Grunebaum, G.E. Von, "Ideologie Musulman et esthétique Arabe", *Studia Islamica*, nr. III, Paris 1955.
Güney, Eflâtun Cem-Güney, Çetin Eflâtun, *Âşık Ruhsatî, Hayatı ve Şiirleri*, İstanbul 1953.
Güney, Eflâtun Cem-Güney, Çetin Eflâtun, *Erzurumlu Âşık Emrah, Hayatı ve Şiirleri*, İstanbul 1952.
Halil Edhem, *Elvâh-ı Nakşiyye Kolleksiyonu*, İstanbul 1924.
Hammer-Prugstall, J.F. Von, *Histoire de l'Empire Ottaman, depuis son origine Jusqu'a nos jours*, I-XVIII (Fransızca çev. J.J. Hellert), Paris 1835-1841.

İnal, İbnülemin Mahmud Kemal, "Abdülhamid-i Sânî'nin Notları", *Türk Tarih Encümeni Mecmuası*, nr. 91, 1925, s. 90-91.
İnal, İbnülemin Mahmud Kemal, *Leskofçalı Galib Divanı Mukaddimesi*, İstanbul 1335, s. 3-47.
İnal, İbnülemin Mahmud Kemal, *Osmanlı Devrinde Son Sadrazamlar*, fas. I-XVI, İstanbul 1940-1947.
İnal, İbnülemin Mahmud Kemal, *Son Asır Türk Şairleri*, fas. I-IV, İstanbul 1930-1940.
Kaplan, Mehmet "Dede Korkut Kitabında Kadın", *Türkiyat Mecmuası*, IX, İstanbul 1951, s. 99-112.
Kaplan, Mehmet, "Dede Korkut Kitabında Hayvanlar", *Fuad Köprülü Armağanı*, İstanbul 1953, s. 275-290.
Kaplan, Mehmet, "İki Destan İki İnsan Tipi", *İ.Ü. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, IV, İstanbul 1952, s. 399-417.
Kaplan, Mehmet, "Nâmık Kemal ve Fatih", *İ.Ü. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, VI, İstanbul 1954, s.71-82.

Kaplan, Mehmet, "Türk Destanında Alp Tipi", *Zeki Velidî Togan Armağanı*, İstanbul 1955, s. 204-213.
Kaplan, Mehmet, "Yunus Emre ve Nebatlar", *Türkiyat Mecmuası*, XII, İstanbul 1955, s. 45-56.
Kaplan, Mehmet, *Nâmık Kemal, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1948.
Karabey, Özgen, "Ahmet Midhat Efendi'nin Piyesleri", İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü lisans tezi, 1952.
Karal, Enver Ziya, "Nizâm-ı Cedîd'e Dâir Lâyihalar", *Tarih Vesikaları*, nr. 4-5, Ankara 1942; nr. 6, 8, 1943; nr. 11, 12, 1944.
Karal, Enver Ziya, "Tanzimat'tan Evvel Garplılaşma Hareketleri", *Tanzimat*, İstanbul 1940, s. 26.
Karal, Enver Ziya, *Hâlet Efendi'nin Paris Elçiliği*, İstanbul 1940, s. 32-33.
Köprülü, Fuad, *Erzurumlu Emrah*, İstanbul 1929.
Köprülü, Fuad, "Âsım Efendi", *İ.A.*, I, s. 669 vd.
Köprülü, Fuad, *Divan Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul 1934, s. 646.
Köprülü, Fuad, *Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri ve Divân-ı Türkî-i Basit*, İstanbul 1928.
Köprülü, Fuad, *Türk Saz Şairleri Antolojisi*, III, İstanbul 1940.
Kuntay, Mithat Cemal, *Nâmık Kemal: Devrinin İnsanları ve Olayları Arasında*, I, II/1, II/2, İstanbul 1944, 1949, 1956.
Kuntay, Mithat Cemal, *Sarıklı İhtilâlci Ali Suavi*, İstanbul 1946.
Le voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, d'après les dessins de M. Melling, architecte de l'Empereur Selim III et dessinateur de la Sultane Hadidgé, sa sœur, Paris 1819.
Lûtfî Efendi, *Tarih-i Lûtfî*, I-VII, İstanbul 1306.
Mardin, Ebul'ulâ, *Medenî Hukuk Cephesinden Ahmet Cevdet Paşa, İstanbul* 1946, s. 152.
Massignon, Louis, *Al-Hallaj Martyr Mystique de L'islâm*, Librairie Orientaliste, Paris 1922.
Massignon, Louis, "İslâm Milletlerinin Sanat Yaratışlarındaki Usuller", *Din ve San'at* (haz. Burhan Toprak), İstanbul 1937, s. 15-41.
Maurois, André, *Olympio ou la vie de Victor Hugo*, Paris 1954.
Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmânî*, I-IV, İstanbul 1308-1311.
Midhat Paşa, *Hayat-ı Siyasiyesi, Hidemâtı, Menfâ Hayatı-I: Tabsıra-i İbret* (nşr. Ali Haydar Midhat), İstanbul 1325.
Muallim M. Cevdet, "Dârülmuallimîn'in Yetmiş Birinci Sene-i Devriyesi Vesilesiyle Müessesenin İlk Müdürü Cevdet Paşa'nın Hayat-ı İlmiyyesi Üzerine Konferans", *Tedrisat Mecmuası*, VII, nr. 39, 1333, s. 435.
Necib Âsım, "Müverrih Âsım Efendi'nin Metrukât-ı Tarihiyesinden Birkaç Parça", *Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası*, nr. 33-34, İstanbul 1912.
Necib Âsım, "Üçüncü Selim Devrine Ait Vesikalar", *Türk Tarih Encümeni Mecmuası*, nr. 89, İstanbul 1925, s. 395-401.
Okay, Haşim Nezihi, *Everekli (Develili) Âşık Seyranî, Hayatı ve Şiirleri*, İstanbul 1952.
Örnekol, Mesude, "Ziya Paşa'nın *Hürriyet*'teki Makaleleri", İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü lisans tezi, 1954.
Özön, Mustafa Nihat, *Nâmık Kemal ve İbret Gazetesi*, İstanbul 1938, s. 67.
Özön, Mustafa Nihat, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1941.
Özön, Mustafa Nihat, *Şair Evlenmesi, Araba Sevdası, Ayyar Hamza, Zavallı Çocuk ve Zor Nikâhı* mukaddimeleri, İstanbul 1940 vd.
Özön, Mustafa Nihat, *Türkçede Roman*, İstanbul 1936.
Öztelli, Cahit, *Dertli ve Seyranî*, İstanbul 1953.
Öztelli, Cahit, *Köroğlu ve Dadaloğlu*, İstanbul 1953.
Özyalçın, Kadri, *Deliktaşlı Ruhsatî*, I, Sivas 1936.
Özyalçın, Kadri - Gürpınar, Kemal, *Deliktaşlı Ruhsatî*, II, Sivas 1938.
Pingaud, Leonce - Choiseul-Gouffier, *La France en orient sous Louis XVI*, Paris 1887.
Rauf Yektâ, "Selim-i Sâlis Mûsikişinas", *Yeni Mecmua*, nr. 16, İstanbul 1917, s. 309-312.
Renouvier, Charles, *Victor Hugo, le philosophe*, Paris 1900.

Rıza Tevfik, *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefiyesi*, İstanbul 1334.
Ruşen Eşref, *Diyorlar ki*, Dersaadet 1334.
Saint-Denis, Juchereau de, *Révolutions de Constantinople en 1807 et 1808*, I-II, Paris 1819.
Seurat, Denis, *Victor Hugo-Et Les Dieux de Peuple* (Edition du Vieux Colombier), Paris 1943.
Sevengil, Refik Ahmet, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, I-II, İstanbul 1934.
Seyyid Mustafa Efendi, *Diatribe de l'ingénieur sur l'état actuel de l'art militaire, du génie et des sciences à Constantinople*, İstanbul 1803 ; 2. b., Paris 1810.
Sungu, İhsan, "Mahmud Râif Efendi ve Eserleri", *Hayat*, nr. 16, 1927, s. 9-12.
Sungu, İhsan, "Tanzimat ve Yeni Osmanlılar", *Tanzimat*, İstanbul 1940, s. 809 vd.
Süleyman Fâik, *Halîfetü'r-rüesâ Zeyli*, İstanbul 1269.
Süleyman Nazif, *İki Dost*, İstanbul 1343.
Süleyman Paşa, *Hiss-i İnkılâb*, İstanbul 1310.
Şânîzâde Tarihi, I-IV, İstanbul, 1284-1291.
Şehsüvaroğlu, Bedi, "Hekim Şânizâde Atâullah Efendi-Biyografisi ve Eserleri", *İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Mecmuası*, XIV, nr. 3, 1951, s. 482-495.
Tanpınar, Ahmet Hamdi, "Âkif Paşa", *İ.A.*, I, s. 243 vd.
Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Nâmık Kemal Antolojisi*, İstanbul 1942.
Tansel, Fevziye Abdullah, *Hususi Mektuplarına Göre Nâmık Kemal ve Abdülhak Hâmid*, Ankara 1949.
Tansel, Fevziye Abdullah, "Makber'de Leylâ ve Mecnun ile Hüsün ve Aşk Tesirleri" (I-II), *Ülkü*, X, nr. 59, İkinci kânun 1938, s. 454-461; nr. 60, Şubat 1938, s. 541-544.
Tansel, Fevziye Abdullah, "Muallim Nâci ile Recâizâde Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hâdiseler", *Türkiyat Mecmuası*, X, İstanbul 1953, s. 159-200.
Tecer, Ahmet Kutsi, "Araştırmalar", *İstanbul*, nr. 8, 9, 1954; nr. 6, 1955; nr. 3, 7, 1956.
Tekindağ, Şehabeddin, "Hâlet Efendi", *İ.A.*, V, s. 125.
Thibaudet, Albert, *La Physiologie de la critique*, Nouvelle revue critique, Paris 1948.
Toros, Taha, *Dadaloğlu, XIX. Asır Çukurova Saz Şairi*, Adana 1940.
Tourette, F. Gilles de la, *l'Orient et les peintres de Venise*, Paris 1924.
Uşaklıgil, Halid Ziya, *Kırk Yıl*, İstanbul 1936.
Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, "Ali Suavi ve Çırağan Sarayı Vak'ası", *Belleten*, nr. 29, 1944, s. 71-118.
Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, "V. Murad ile Oğlu Selâhaddin Efendi'yi Kaçırmak İçin Kadın Kıyafetinde Çırağan'a Girmek İsteyen Şahıslar", *Belleten*, nr. 32, 1944, s. 589-597.
Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, "V. Murad'ı Tekrar Padişah Yapmak İsteyen K. Skaliyeri - Aziz Bey Komitesi", *Belleten*, nr. 30, 1944, s. 245-340.
Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Midhat ve Rüştü Paşaların Tevkiflerine Dâir Vesikalar*, Ankara 1946.
Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, "Nâmık Kemal'in Abdülhamid'e Takdim Ettiği Arîzalarla Ebüzziya Tevfik Bey'e Yolladığı Bazı Mektuplar", *Belleten*, XI, nr. 42, 1947, s. 237-297.
Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, "Sadrâzam Halil Hâmid Paşa", *Türkiyat Mecmuası*, V, İstanbul 1935, s. 213-256.
Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, "Selim III'ün Veliahd İken Fransa Kralı Louis XVI ile Muhâbereleri", *Belleten*, nr. 5-6, Ankara 1938, s. 199-209.
Vandal, Albert, *Une Ambassade Française en Orient suos Louis XV: la mission du Marquis de Villeneuve, 1728-1741*, Paris 1887.
Vâsıf Tarihi, İ.Ü. Ktp., T.Y., nr. 2317.
Yınanç, Mükrimin Halil, "Celâleddin Hârzemşah", *İA*, III, s. 49-53.
Yöntem, Ali Cânip, "Muallim Nâci", *İstanbul*, sayı 11, 1 Mayıs 1944 vd.

Dizin

Abdi Efendi 362
Abdülaziz, Sultan 40, 127,138, 140, 147, 148, 149, 150, 152, 155, 156, 157, 160, 166, 176, 177, 199, 202, 203, 204, 207, 208, 211, 212, 213, 216, 221, 222, 224, 232, 233, 277, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 297, 298, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 310, 312, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 331, 344, 345, 346, 349, 350, 365, 374, 381, 389, 405, 406, 417, 421, 422, 442, 451, 457, 471, 507, 508, 509, 513, 515
Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefiyesi (Rıza Tevfik) 466, 483, 494
Abdülhak Hâmid 144, 160, 197, 258, 260, 261, 268, 275, 319, 333, 347, 432, 449-525, 532, 533
Abdülhak Hâmit Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı (Gündüz Akıncı) 519
Abdülhak Molla 92, 116, 139, 141, 144, 449, 451, 457
Abdülhalim Bey 216
Abdülhalim Efendi 530
Abdülhalim Memduh 251, 430
Abdülhamid I 61, 63, 65, 66, 67, 69, 75, 115
Abdülhamid II 107, 152, 157, 159, 160, 170, 171, 172, 208, 209, 216, 217, 220, 221, 222, 236, 268, 276, 278, 281, 282, 283, 284, 318, 327, 329, 330, 331, 332, 347, 374, 377, 385, 404, 405, 406, 407, 408, 411, 412, 416, 420, 441, 451, 455, 459, 462, 470, 475, 508, 509, 514, 531
Abdülhamid Ziyaeddin Bey 276
Abdülkerim Paşa 329
Abdullah Cevdet 397
Abdullah Efendi, Suriyeli 364
Abdullah Molla / Efendi, Tatarcıkzâde 62, 63, 64, 65, 66, 365, 367, 449
Abdullahü's-sagîr (Abdülhak Hâmid) 462, 505, 507, 510, 526
Abdüllatif Paşa 312
Abdülmecid, Sultan 105, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 143, 148, 149, 155, 165, 166, 203, 234, 258, 268, 270, 277, 303, 304, 442
Abdurrahman Âdil Bey 224
Abdurrahman Paşa 69
Abdurrahman Şeref 126, 208, 221
Abdurrahmânü's-sâlis (Abdülhak Hâmid) 466, 510, 513
Açık Baş (Ahmed Midhat Efendi) 405, 425
Adıvar, Adnan 51, 55, 64, 66
Afif Bey 278
Afife Anjelik (Recâizâde Mahmud Ekrem) 417, 429, 445
Âgâh Efendi 175, 198, 206, 210
Agésilas (Corneille) 320
Ahbâr-ı Âsâra Tamîm-i Enzâr (Ahmed Midhat Efendi) 424
Ahlâk Risalesi (Sâdık Rifat Paşa) 121
Ahlâk-ı Alâî (Kınalızâde Ali Çelebi) 382
Ahmed III 51, 54, 55, 57
Ahmed Ağa, Pazarköylü 206, 451
Ahmed Ağribozî 140
Ahmed Bey, Sağır 208, 212
Ahmed Bey, Sır-kâtibi 65, 116
Ahmed Efendi, Madrubî Seyit 64
Ahmed Efendi, Şeyh 216, 327
Ahmed Haşim 244, 335
Ahmed Metin ve Şirzâd (Ahmed Midhat Efendi) 423
Ahmed Midhat Efendi 136, 147, 166, 181, 201, 231, 258, 259, 263, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 324, 326, 333,

366, 394, 400-426, 429, 439, 441, 444, 452, 456, 464, 504, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 537, 544
Ahmed Paşa, Humbaracı (Comte de Bonneval) 57, 62
Ahmed Paşa 310
Ahmed Rasim 181, 199, 532, 544
Ahmed Râtip Paşa 312
Ahmed Refik 55, 57, 129, 173, 303
Ahmed Vefik Paşa 136, 139, 152, 157, 175, 200, 201, 208, 227, 229, 247, 258, 259, 262, 263, 264, 271, 277, 299, 308, 315, 382, 445, 449, 450, 458
Ahmet Talât (Onay) 102
Ahz-ı Sâr (Ahmed Midhat Efendi) 405, 425
Âkif Bey (Nâmık Kemal) 327, 343, 344, 347, 348, 349, 456, 504, 527
Âkif Efendi, Hacı 283
Âkif Paşa 36, 76, 77, 82, 84, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 110, 111, 116, 117, 141, 149, 250, 251, 399, 431, 481
Akıncı, Gündüz 519
Akyüz, Kenan 173, 176
Aleko Efendi 141
Alemdar Mustafa Paşa 71, 168
Alexandre le Grand (Racine) 510, 511, 512
Ali Ağa, Berberbaşı 71
Âli Bey; Direktör 142, 258, 259, 262, 271, 315, 326, 345, 346, 363, 364, 365, 367, 414, 425, 426, 444
Ali Efendi 322
Ali Ekrem Bey (Bolayır) 312, 313, 429
Ali Fuad (Türkgeldi) 203
Ali Haydar Bey 258, 262, 445
Ali Paşa, Tepedelenli 71, 72, 422
Âli Paşa 63, 137, 139, 142, 146, 147, 148, 149, 150, 155, 156, 159, 166, 172, 173, 174, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 210, 212, 213, 215, 218, 277, 278, 279, 280, 281, 284, 285, 297, 298, 304, 305, 306, 307, 314, 318, 319, 320, 322, 323, 325, 398
Ali Şîr Nevâî 19
Ali Suavi 148, 152, 209, 210, 211, 212, 213, 214-229, 231, 280, 282, 308, 319, 388
Ali, Hz.: 225
Âlî 111, 162, 167
Alparslan 357
Altı Kişi Muharririni Arıyor (Pirandello) 413
Ambassade Française en Orient suos Louis XV, la mission du Marquis de Villeneuve, 1728-1741, Une (A. Vandal) 57
Amiens 253
Anadolu 206
Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 440
Antoni (A.Dumas) 320
Araba Sevdası (Recâizâde Mahmud Ekrem) 263, 269, 271, 427, 429, 431, 434, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 470, 543
Ârif Efendi, Kethüdazâde 71, 114
Ârif Hikmet 35, 155, 166, 174, 234, 237, 241, 242, 277, 303, 313
Ârif, Kasap 211, 212, 280
Aristo 38, 42, 446, 511, 512
Arnavutlar Solyotlar (Ahmed Midhat Efendi) 420, 426
Arzîler (Abdülhak Hâmid) 455, 500, 523, 525
Âsaf Hüsnü Paşa 212
Âşık Çelebi 273
Âşık Paşa 46
Âşık Ruhsatî (V. Cem Aşkun) 102
Âşık Ruhsatî, Hayatı ve Şiirleri (E. Cem Güney- Ç. Eflatun Güney) 102
Âsım Efendi, Mütercim 67, 111, 112, 114, 118, 308
Âsım Tarihi 67
Aşk-ı Memnû (Halid Ziya) 268, 414
Aşkun, Vehbi Cem 101, 102
Atâ Bey 215, 347, 419, 420
Atâ Tarihi 57
Atala (Chateaubriand) 249, 252, 253, 263, 394, 429, 432, 443, 445, 446, 464, 470
Atâullah Efendi, Şânîzâde 58, 64, 72, 111, 112, 113, 114, 117
Atay, Neşet Halil 225
Ateş, Ahmed 41
Ateşpâre (Muallim Nâci) 537, 539, 540
Athalie (Racine) 183, 192, 242
Âtıf Efendi 60, 65
Atiye Hanım 99
Atlas Tercümesi (Kâtip Çelebi) 51
Attar Zeyli (Nâbi) 40
Avni Bey, Yenişehirli 82, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 313
Avrupa Ahvâline Dâir Risâle (Sâdık Rıfat Paşa) 119, 120, 121
Avrupa Risâlesi (Mustafa Sâmi Efendi) 123, 124
Avrupa Seyahatnâmesi (Hayrullah Efendi) 449
Avrupa Tarihi (Todoraki Efendi) 141
Âyetullah Bey 206, 208, 210, 428
Aynî Efendi, Ayıntaplı 95, 233

Ayşe Sünbül Hanım 153
Ayyar Hamza (Âli Bey) 256, 326, 425, 426
Aziz Bey 221, 222
Aziz Efendi 40, 140, 199, 471
Azmi Bey 210

Babinger, Fr.: 52
Bachelard 341
Bahaeddin Bey, Zîver Paşazâde 451
Bahaeddin Efendi 450
Bahâr-ı Dâniş (Nâmık Kemal) 366, 390, 396
Bahâr-ı Efkâr (İzzet Molla) 91, 93, 94
Bailly 227
Bâkî 21, 25, 27, 29, 30, 37, 85, 104, 287, 308, 310, 311, 380, 489
Bâlâdan Bir Ses (Abdülhak Hâmid) 248, 455, 460, 495, 497, 499, 500, 501
Balzac, Honore de 264, 269, 272, 348, 367
Bârika-i Zafer (Nâmık Kemal) 372
Baronian, Petros 55
Barthold 51
Basîret 322, 402, 404
Battal Gazi 357, 412
Bayezid II 51, 52
Bayle, Pierre 192
Baysun, Cavid 129
Bazı Avrupa Ministrolarının Tercüme-i Hâli (Sahak Ebru) 140
Beaumarchais 144
Bedâyiü'l-inşâ (Mustafa Reşid) 163, 167
Bedir 402, 403
Behçet Efendi / Molla 92, 112, 113, 115, 139, 200, 449
Behram Ağa, Hacı 451, 459
Bekir Ağa, Konyalı 312
Belâgat-ı Osmâniye (Cevdet Paşa) 157, 161, 446
Belde yahut Divaneliklerim (Abdülhak Hâmid) 249, 253, 420, 451, 453, 459, 462, 464, 467, 468, 469, 494
Belleten 52, 58, 61, 221, 222, 332
Bérènice (Racine) 510, 512, 513
Bergson, Henri 38
Berret, Paul 495
Besa (Şemseddin Sâmi) 259, 504
Beşer (Beşir Fuad) 275
Beşir Fuad 268, 270, 275, 382, 404, 417, 418, 423, 443, 534, 541, 542
Beyânü'l-esfâr (Aleko Efendi) 141
Bianchi 139
Binbir Gece 40, 41, 54, 268, 505
Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi (Z. F. Fındıkoğlu) 102
Bir Fitnekâr (Ahmed Midhat Efendi) 422
Bir Gerçek Hikâye (Ahmed Midhat Efendi) 422
Bir Ölünün Defteri (Halid Ziya) 347
Bir Sefilenin Hasbıhâli bkz *Kahbe*
Bohem Hayatı Sahneleri (Murger) 194
Boppe, A.: 55, 66
Boratav, Pertev Naili 101
Bosche 338
Bosco 143
Bossuet 392
Buckle 164
Buffon 141, 200, 449
Bunlar Odur (Abdülhak Hâmid) 253, 255, 453, 477, 478, 479, 480, 498
Burgraves, Les (V. Hugo) 177, 351
Burhân-ı Katı' (Mütercim Âsım) 118, 197

Câbî İsmet Bey Tarihi 61, 65, 68, 115
Câbir 24
Calinos 38
Candide (Voltaire) 264
Castellan, A. L.: 58, 61
Cavour 140
Celâl Bey, Recâizâde 241
Celâl Nuri (İleri) 499
Celâleddin Hârzemşah (Nâmık Kemal) 260, 261, 270, 327, 349, 353, 369, 374, 514, 527
Celâleddin Hârzemşah 353, 356, 357, 359, 360, 373
Cemâleddin-i Efganî 225
Cemil Paşa 172
Cemşid (Cem) 25
Cenab Şahabeddin 174, 244, 437, 468, 478, 480, 492
Cerîde-i Askeriye 175, 176, 190, 402
Cerîde-i Havâdis 55, 91, 95, 115, 138, 141, 142, 143, 170, 172, 175, 180, 200, 230, 257, 258, 261, 263, 420
Cervantes 264, 415, 421
Cevdet Paşa / Efendi 52, 62, 64, 65, 68, 69, 71, 72, 108, 113, 114, 115, 128, 129, 130, 134, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 147, 148, 153-170, 173, 180, 181, 192, 204, 231, 233, 234, 237, 277, 278, 281, 301, 414, 442, 446
Cevdet Paşa ve Zamanı (Fatma Aliye) 136
Cevdet Tarihi 52, 60, 62, 63, 64, 65, 68, 113, 139, 140, 147, 164

Cezmi (Namık Kemal) 251, 252, 263, 272, 273, 313, 314, 333, 338, 341, 348, 363, 367, 368, 369, 370, 371, 376, 377, 382, 394, 398, 399, 440, 542
Chatauneuf (Reşad Bey) 173
Chateaubriand 249, 263, 265
Chesterton 195
Choiseul-Gouffier 59, 61
Churchill 77, 95, 116, 141, 420
Cide, Le (Corneille) 510
Cihânnümâ (Kâtip Çelebi) 55
Clave 59
Cléanthi-Scalieri 222
Cocteau 507, 518
Colonel Chabert (Balzac) 348
Comedie Humaine (Balzac) 289
Comte, Auguste 137, 190, 192
Confessions, Les (Rousseau) 301
Constantinople ancienne et moderne et description des côtes et îles de l'Archipel et de la Troade (J.. Dallaway) 65
Constantinople byzantine et les voyageurs du Levant (J. Ebersolt) 66
Copernic 51, 55
Corneille 257, 319, 320, 343, 436, 469, 508, 510, 511, 512, 516
Courrier d'Orient 177, 206, 210
Courteille, Pavet de 196
Crawen, E 61
Cromwell (V. Hugo) 353, 359, 360
Cromwell, Olivier 383
Cüveynî 375

Çalıkuşu (Reşat Nuri Güntekin) 418
Çandarlı Halil Paşa 377, 378
Çengi (Ahmed Midhat Efendi) 413, 421, 425
Çerkes Özdenleri (Ahmed Midhat Efendi) 425
Çingene (Ahmed Midhat Efendi) 420
Çok Bilen Çok Yanılır (Recâizâde Mahmud Ekrem) 428, 445

d'Ohsson 67
Dadaloğlu 102, 108
Dağarcık (Ahmed Midhat Efendi) 324, 394, 403, 404, 411, 419, 423, 429
Dallaway, Jacques 65, 68, 74
Dame aux Camélias, La (A. Dumas Fils) 271, 365
Dante 500, 501, 528
Dârâ 25
Dâsitân-ı Âl-i Osman (Münif Paşa) 170
Davids, Arthur Lumley 227, 228
De l'amour (Stendhal) 86
De Rochefort 57
Dede Efendi 68, 130, 251, 481
Dede Korkut 41, 45, 46
Defoe, Daniel 263
Defter-i Âmâlim (Ziya Paşa) 301
Dekameron (G. Boccacio) 45
Deliktaşlı Ruhsatî (K. Özyalçın-K. Gürpınar) 102
Delîle (M. Rifat-Hasan Bedreddin) 504
Demdeme (Muallim Nâci) 448, 533
Dertli ve Seyranî (Cahit Öztelli) 102
Dertli, Hayatı, Divanı (Ahmet Talât Onay) 102
Dertli 102, 104, 105, 106
Derviş Paşa 156
Descartes 55
Devhatü'l-mehâmid fî tercemeti'l-vâlid (İzzet Molla) 91, 94
Devhatü'l-meşâyih Zeyli (Subhi Paşa) 139
Devr-i İstilâ (Nâmık Kemal) 318, 321, 372, 378, 399
Diatribe de l'ingenieur sur l'etat actuel de l'art militaire, du genie et des sciences a Constantinople (Seyyid Mustafa) 64
Dickens, Charles 195, 264, 411
Dictionnaire Philosophique (Voltaire) 294, 315, 419
Dictionnaire Turk-Oriental (Courteille) 196
Dieu (V. Hugo) 494, 496, 497, 498, 499
Dilmen, İbrahim Necmi 349
Dino, Güzin 440
Dionysos 25, 501
Dîvançe (Âkif Paşa) 99, 101
Divançe-i Cevdet 161
Divaneliklerim bkz. *Belde*
Divân-ı Türkî-i Basit 184
Diyojen 320, 322, 323, 325, 361
Diyorlar ki (Ruşen Eşref Ünaydın) 197, 380, 429
Dolaptan Temâşâ (Ahmed Midhat Efendi) 415
Don Quichotte (Cervantes) 44, 421
Dostoievski 272, 375
Dubois 138, 257
Duhter-i Hindû (Abdülhak Hâmid) 245, 246, 249, 253, 261, 275, 395, 450, 452, 456, 463, 465, 478, 480, 504, 505, 507, 510, 520
Dumas Fils, Alexandre 320, 365, 367, 423
Dumas Père, Alexandre 263, 320
Dünyaya İkinci Geliş (Ahmed Midhat Efendi) 405, 422
Dürdâne Hanım (Ahmed Midhat Efendi) 423

Durûb-ı Emsâl-i Osmâniye (Şinasi) 179, 195, 258, 403, 502
Düstûrü'l-amel fî ıslâhi'l-halel (Kâtip Çelebi) 200

Ebersolt, J.: 66
Ebû Ali Sina Hikâyesi 41
Ebû Bekir, Halife 224, 361
Ebû Said 473
Ebû Şâme 375
Ebûbekir Râtib Efendi 62, 63, 65
Ebüzziya Tevfik 96, 116, 117, 167, 169, 171, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 186, 196, 197, 199, 200, 201, 206, 207, 208, 210, 211, 231, 243, 260, 274, 277, 278, 280, 294, 300, 301, 307, 313, 314, 317, 318, 319, 320, 321, 326, 328, 330, 331, 332, 333, 336, 346, 367, 372, 373, 374, 376, 379, 384, 387, 391, 392, 405, 409, 410, 418, 450
Ecel-i Kazâ (Ebüzziya Tevfik) 260, 326, 504
Edhem Paşa, Saray Feriki 129, 172
Edhem Pertev Paşa 101, 138, 243, 244, 245, 246, 277, 320, 431
Edib Efendi, Müverrih 64
Eflatun Paşa 207, 280
Eflatun 38, 42, 227
Eigendinger, Marc 476
Eliot, Henry 330
El-Mustatraf (Salih Efendi) 110
El-Ravzateyn fi ahbâr-ı devleteyn (Ebû Şâme) 375
Elvâh-ı Nakşiyye Kolleksiyonu (Halil Edhem) 52
Emile (J. J. Rousseau) 276, 294, 300, 301
Emin Efendi, Mühtedî 170
Emin Nihad Bey 263, 266, 267
Emin Şükûhi Efendi 449
Emir Mehmed bin Hasan Suudî 51
Emrah, Erzurumlu 101, 102
Emrah, Seçme Şiirleri ve Selvican Hikâyesi (V. C. Aşkun) 101
Enderûn Tarihi (Atâ Bey) 215
Endülüs Tarihi (Ziya Paşa) 276, 277, 300
Engelhardt 203
Engizisyon Tarihi Tercümesi (Ziya Paşa) 276, 277
Ergin, Osman 196
Ergun, Sadettin Nüzhet 95, 235, 334, 382
Erzurumlu Âşık Emrah, Hayatı ve Şiirleri (E. C. Güney- Ç. E. Güney) 101
Erzurumlu Emrah (Fuad Köprülü) 101, 102
Es'ad Efendi Tarihi 114
Es'ad Efendi 92, 110, 111, 115, 167
Eş'âr-ı Ziya (Ziya Paşa) 276, 286
Esad Paşa 324, 328
Esâmî (Muallim Nâci) 541
Esâret (Ahmed Midhat Efendi) 416, 421
Eşber (Abdülhak Hâmid) 452, 456, 461, 463, 469, 474, 477, 489, 505, 506, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 527
Eser-i Âkif Paşa 96
Esrâr-ı Cinâyât (Ahmed Midhat Efendi) 423
Esther (Racine) 242
Eugene de Savoie 57
Everekli (Develili) Âşık Seyranî (H. Nezihi Okay) 102
Evliya Çelebi Seyahatnâmesi 54
Evliya Çelebi 43, 46, 53, 54
Evrâk-ı Perîşan (Nâmık Kemal) 321, 324, 372, 375, 376, 378, 383
Eyvâh (Ahmed Midhat Efendi) 259, 326, 404, 421, 425

Faik Memduh 234
Fâizî 372
Fanton 317, 319
Fatih Sultan Mehmed (Nâmık Kemal) 321
Fâtih Sultan Mehmed 52, 54, 251, 273, 321, 372, 373, 374, 375, 376, 383
Fatin Efendi (tezkireci) 95, 201, 274, 276
Fatin Efendi Tezkiresi 201, 274
Fatma Âliye 154, 404, 418
Fatma Hanım 450, 452, 453, 455, 458, 471, 480, 487, 497, 498, 517, 519, 520, 521
Fâzıl-ı Enderûnî 81
Fehim, Hoca 154
Fehim 161, 234, 237
Felâtun Bey ve Râkım Efendi (Ahmed Midhat Efendi) 263, 269, 411, 412, 421, 441, 444, 543
Felsefe-i Zenân (Ahmed Midhat Efendi) 401, 417, 418
Fénélon 144, 145, 170, 171, 394
Ferheng-i Şuûrî 378
Feridun Bey Münşeâtı 377
Feridun Efendi 276
Ferruh Ali Paşa 168
Fethi Ahmed Paşa 129, 137, 166, 173
Fethi Mehmed Ali Efendi 139
Feuillet, Octave 415
Feyzi Bey 402

Feyzi Efendi, Defterdar 65
Feyzî 315
Figanî 108
Fihrist-i Şâhân-ı Âl-i Osman 286
Filip Efendi 209, 210, 215, 322
Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri 102, 387
Finten (Abdülhak Hâmid) 421, 453, 454, 455, 456, 462, 469, 495, 503, 505, 506, 507, 508, 510, 513, 515, 516, 517, 519, 520, 521, 526, 528
Fıratlı, Halil Vedat 101
Firkat (Ahmed Midhat Efendi) 419, 420, 421, 423
Fırtına (W. Shakespeare) 517
Flaubert, Gustave 272, 415
Fontenelle 170, 171, 192
France en orient sous Louis XVI, La (Leonce Pingaud, Choiseul-Gouffier) 59
Fuad Köprülü Armağanı 46
Fuad Paşa / Efendi 110, 129, 136, 137, 138, 141, 146, 147, 148, 149, 153, 154, 155, 156, 159, 161, 166, 169, 174, 175, 176, 177, 178, 200, 202, 203, 205, 212, 213, 215, 233, 277, 278, 279, 280, 284, 297, 298, 299, 304, 305, 307, 317, 318, 320, 428
Füyuzât-ı Mıknatısiye (İbrahim Müteferrika) 55
Fuzûlî 19, 37, 46, 85, 240, 286, 310, 315, 316, 469, 481, 482, 489, 496

Galanti, Avram 51
Galilee 51
Galland, Antoine 67, 143, 257
Garam (Abdülhak Hâmid) 441, 443, 450, 453, 455, 458, 460, 461, 462, 463, 465, 469, 470, 471, 474, 475, 476, 479, 480, 482, 483, 484, 495
Gaudefroy-Demombynes 25
Gauthier, Leon 44
Gâve (Şemseddin Sâmi) 259
Gayret 91, 453, 454, 487, 494
Gazeteci Lisanı (Said Paşa) 231
Geneviève (Lamartine) 417
Gerçek, Selim Nüzhet 51, 55, 143, 256
Giampietri 177, 210
Gibb, E. J. W.: 88, 90, 96, 174, 178, 186, 454, 527, 528
Gil Blas (Lesage) 263, 264, 413, 414
Gilbert 145, 242
Gobineau 228
Goldoni 144, 195, 258, 260
Gordlevski 174, 175, 194, 231
Graziella (Lamartine) 440, 444, 470
Grunebaum, G. E. Von 39, 43
Gülbün-i İnşâ (Sâdık Rıfat Paşa) 119, 122
Güldân (Mehmed Bey) 245
Güllü Agop 259, 261, 325, 326
Gülnihal (Nâmık Kemal) 248, 326, 327, 339, 343, 344, 349, 350, 351, 352, 397, 456, 519, 527
Gülşen-i Aşk (İzzet Molla) 91, 94
Güneş 338, 475, 513
Güney, Çetin Eflâtun 101, 102
Güney, Eflâtun Cem 101, 102
Gürcü Kızı veya İntikam (Ahmed Midhat Efendi) 420
Gürpınar, Hüseyin Rahmi 88, 269, 365, 421, 425, 444, 504
Gürpınar, Kemal 102

Hâce-i Evvel (Ahmed Midhat Efendi) 402, 403, 410
Hacle (Abdülhak Hâmid) 249, 432, 453, 460, 474, 491, 492, 493, 494, 517, 518, 519
Haçlılar Tarihi (Michaut) 373, 375
Hadîka 274, 321, 322, 323, 324, 325
Hadîkatü'l-vüzerâ Zeyli (Dilâverağazâde Ömer) 55
Hâdisât-ı Hukukiye ve Tarihiye Mecmuası 224
Hâdis-i Nev yahut Tarih-i Hind-i Garbî 51, 56
Hâfız Ağa 400
Hâfız-ı Şirazî 142, 400, 450, 522, 523, 533
Hâkan (Abdülhak Hâmid) 455, 510
Hakanî 544
Hakâyıkü'l-vekâyî 244, 325
Hakîkat-ı Hâl der Def-i İhtiyâl (Kâni Paşazâde Rifat) 212
Hakkı Bey, Üsküdarlı 236, 242
Hakkı Bey 304
Hâlet Bey 241
Hâlet Efendi 71, 72, 91, 92, 112, 168
Hâlet Efendi'nin Paris Elçiliği (E. Ziya Karal) 72
Halid Ziya 254, 263, 265, 268, 269, 271, 275, 397, 421, 439, 529
Halîfetü'r-rüesâ Zeyli (Süleyman Fâik) 65
Halil Ağa, Bostancıbaşı 85
Halil Bey, Reşid Paşazâde 172
Halil Edhem Paşa 294, 300, 401
Halil Edhem 52
Halil Efendi, Şeyhülislam 113
Halil Hâmid Paşa 58, 59

Halil Paşa 77
Halil Şerif Paşa 212, 323, 326, 394
Hâlis Efendi 76, 110
Hallâc-ı Mansur 41
Hallaj Martyr Mystique de L'islâm, Al (L. Massignon) 41
Hamdi Bey 401, 402, 530
Hamdi Paşa 276
Hamdullah Subhi 268
Hamlet (W. Shakespeare) 249, 352, 519
Hammer Tarihi 57, 165
Hammer-Prugstall, J. F. Von 57, 139, 140, 162, 163, 164, 165, 312, 375, 377
Hançerli Bey 91
Harâbât (Ziya Paşa) 272, 275, 276, 281, 285, 307, 308, 309, 310, 311, 378, 381, 382, 469, 530, 533
Harâbât Mukaddimesi (Ziya Paşa) 272, 275, 285, 307, 308, 309, 310, 311, 381, 469, 530
Hasan Bedreddin 262
Hasan Efendi 140
Hasan Mellah (Ahmed Midhat Efendi) 405, 422
Hasan Paşa, Beşiktaş Muhafızı 217
Hasan Paşa, Cezayirli 59, 63
Hasan, Çerkes 329, 406, 451
Hasenâtü'l-Hasan (Fâizî) 372
Hatice Sultan 67
Hâtırât (Abdülhak Hâmid) 449, 457, 458, 463, 532
Hay bin Yakzan (İbn Tufeyl) 44
Hayreddin Paşa 157
Hayret, Deli 313
Hayri Efendi 298
Hayrullah Efendi 139, 144, 407, 449, 457
Hayyam 236
Hazan Bülbülü (H. R. Gürpınar) 425
Hazân-ı Âsâr (İzzet Molla) 91, 92
Hazîne-i Evrak 452, 474, 475, 476, 477, 497
Hegel 228, 473
Heidegger 21
Hellert 57
Henüz On Yedi Yaşında (Ahmed Midhat Efendi) 413
Hep yahut Hiç (Abdülhak Hâmid) 439, 453, 459
Heraklit 483, 484
Heredot 226
Hernani (V. Hugo) 346, 347, 370
Hevesnâme (Tâcizâde Cafer Çelebi) 40
Heyet-i Sâbıka-i Kostantaniye (Kostaki Efendi) 198
Hıfzı, Kağızmanlı 109
Hikâye (Halid Ziya) 122, 263, 271, 275, 362, 439, 441
Hikâye-i Hikemiye-i Mikromega (Voltaire) 263
Hikâye-i İbrahim Paşa-be-İbrahim-i Gülşenî (Hayrullah Efendi) 144, 457
Hikmet, Deli 242
Hikmet-i Tarih (Ahmed Vefik Paşa) 200
Hilmi Paşa, Ferik 407
Hilye-i Saadet (Cevdet Paşa) 158
Hirche 281
Hisar, Abdülhak Şinasi 456
Hiss-i İnkılâb (Süleyman Paşa) 281
Histoire de Charles XII (Voltaire) 140
History of Ottoman Poetry, A (E. J. W. Gibb) 90, 96, 178
Hoca İshak 117, 139
Homeros 41, 42
Horace (Corneille) 319, 511, 512
Hugo, Victor 145, 177, 244, 246, 247, 249, 263, 264, 275, 319, 320, 333, 337, 338, 343, 346, 351, 353, 355, 359, 360, 362, 365, 368, 372, 382, 396, 397, 415, 418, 469, 481, 484, 487, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 528, 536, 540, 541, 542
Hükm-i Dil (Mehmed Rifat) 425
Hulâsatü'l-beyân fi te'lifi'l Kur'an (Cevdet Paşa) 158
Hurdefuruş (Muallim Nâci) 544
Hürriyet 148, 202, 211, 212, 218, 276, 279, 280, 284, 285, 298, 300, 301, 302, 304, 305, 310, 319, 326, 327, 383, 384, 385, 389, 391, 403, 407
Hüseyin Ağa 214
Hüseyin Avni Paşa 156, 157, 282, 329, 345, 406
Hüseyin Dâniş 461
Hüseyin Efendi, Kavalalı 530
Hüseyin Fellah (Ahmed Midhat Efendi) 405
Hüseyin Paşa, Küçük 58, 63, 64, 66, 75
Hüsn ü Aşk (Şeyh Galib) 37, 244, 274, 371, 450
Hüsnü Paşa, Zaptiye Müşiri 298, 299, 306, 319, 345
Hüsrev Paşa 75, 95, 115, 117, 268
Hüsrev ü Şirin (Şeyhî) 41, 308
Hüsrev 25, 268, 361
Hususi Mektuplarına Göre Nâmık Kemal ve Abdülhak Hâmid (F. Abdullah Tansel) 320, 333, 395, 397

İbni Davud 24
İbni Haldun Mukaddimesi 140, 155, 161, 164, 446
İbni Haldun 42, 139, 140, 155, 161, 163, 164, 446
İbni Kemal 90
İbni Musa (Abdülhak Hâmid) 100, 452, 453, 455, 456, 462, 469, 497, 503, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 513, 515, 516, 517, 523, 527
İbni Şeddad 375
İbni Tufeyl 44
İbrahim Ağa 314
İbrahim Edhem Paşa 138
İbrahim Efendi, Şehremini 55, 65, 71, 173, 178, 400
İbrahim Müteferrika 51, 55, 56, 57
İbrahim Nesim Efendi 64, 65
İbrahim Paşa, Mısırlı 322
İbrahim Paşa, Nevşehirli, Damat 54, 55
İbrahim, Kuşadalı 154, 161
İbret 281, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 331, 347, 373, 387, 389, 392, 402, 403, 404, 405, 429
İçli Kız (Abdülhak Hâmid) 249, 258, 347, 450, 456, 458, 502, 503, 504, 506, 507, 508, 509
İdris-i Bitlisî 46
İgnatiyef 328
İhtilâl 212
İki Dost (Süleyman Nazif) 278, 281
İki Hud'akâr (Ahmed Midhat Efendi) 410
İkinci Ersas (Ali Haydar) 259
İlhâm-ı Vatan (Abdülhak Hâmid) 455
İlhan (Abdülhak Hâmid) 455, 460, 461, 497, 500, 505, 506, 507, 509, 517, 519, 521, 522, 523, 524, 526, 527, 528
İlk Büyük Muharrirlerden Şinasi (Ahmed Rasim) 199
İlm-i Kıyâs-ı Müsellesât 57
İlm-i Servet (Münif Paşa) 170
İlm-i Tabâkatü'l-arz (Fethi Mehmed Ali Efendi) 139
İlyada (Homeros) 41
İmam-ı Gazâlî 39, 295
İmdâdü'l-midâd 534
İnal, İbnülemin Mahmud Kemal 71, 91, 192, 206, 235, 237, 238, 239, 276, 279, 280, 281, 312, 323, 329, 429, 450, 529
İnkılâb 147, 212, 280, 472
İntibah (Nâmık Kemal) 263, 268, 269, 272, 274, 315, 327, 337, 338, 348, 351, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 382, 394, 395, 396, 412, 436, 441, 442, 470
İntikad (Muallim Nâci-Beşir Fuad) 541, 542
İrfan Paşa'ya Mektup (Nâmık Kemal) 274, 327, 378
İş Mecmuası 387
İshak Bey 58, 61
İshak Efendi 154
İskender 25
İslâm Medeniyeti Tarihi (Barthold) 51
İsmail Ağa 153
İsmail Bey 61
İsmail Efendi, Gelenbevî 59
İsmail Ferruh Efendi 113, 114
İsmail Paşa, Şehsuvar Paşazâde 237
İsmail Paşa 65, 204, 205, 207, 211, 212, 215, 280, 284, 319, 322, 323, 325
İsmail Safa 251, 430, 539
İsmet Beyefendi, İsmail Paşazâde 65
İsmet Molla Bey 69
İstefenaki 139
İstikbal 409
İtalya Seyahatnâmesi (Sâdık Rıfat Paşa) 122
İttihad 327, 405, 407, 408, 409
İzahlı Halk Şiiri Antolojisi (Halil Vedat Fıratlı) 101
İzzeddin 473
İzzet Ali Bey 35
İzzet Molla, Keçecizâde 72, 76, 82, 84, 85, 89, 91, 92, 93, 94, 96, 112, 113, 116, 234, 286, 287, 292, 396, 469

Ihlamurlar Altında (A. Karr) 444
Istılahât-ı Edebiye (Muallim Nâci) 541

Jön Türk (Ahmed Midhat Efendi) 142, 413
Jöneviev (Lamartine'den çeviren Memduh Paşa) 417
Journal (A. Galland) 67, 229
Journal Asiatique 229
Jouvet 259, 344
Julius Caesar (W. Shakespeare) 251
Justien 226

Kabakçı Mustafa 68, 69, 70, 83, 115, 168, 422
Kabûlî Paşa 156
Kadri Bey, Hacı Edhem Paşazâde 450
Kadri Bey 113
Kadri Efendi (Paşa) 172
Kafka, Franz 20

Kahbe yahut Bir Sefilenin Hasbihâli (Abdülhak Hâmid) 249, 450, 453, 465, 469, 470, 479, 494
Kam, Ferit 29
Kamusü'l-muhît Tercümesi (Mütercim Âsım Efendi) 118
Kâni Efendi 117
Kâni Paşa 212, 228, 237, 313, 319
Kanije Muhasarası (Nâmık Kemal) 372, 377, 412
Kanunî Sultan Süleyman 38, 54
Kaplan Giray 257
Kaplan, Mehmet 45, 46, 201, 312, 378
Kara Bibik (Nâbizâde Nâzım) 270
Karabelâ (Nâmık Kemal) 343, 361
Karabey, Özgen 425, 426
Karal, Enver Ziya 52, 59, 62, 72
Kârbân-ı Ömr (Hüseyin Dânişî) 461
Katerina II 140
Kâtip Çelebi 51, 162, 200
Kavâid-i Osmâniye (Cevdet Paşa-Fuad Paşa) 141, 154, 155, 159, 161, 166, 180
Kavâid-i Türkiye (Cevdet Paşa) 156
Kâzım Paşa 198, 235, 241
Kemal Paşa 170, 324
Kerem ile Aslı 41
Kırım ve Kafkas Tarihçesi (A. Cevdet Paşa) 161
Kırk Ambar (Ahmed Midhat Efendi) 403, 404, 420
Kırk Yıl (Halid Ziya) 439, 529
Kısas-ı Enbiya (A. Cevdet Paşa) 156, 158, 161, 166, 168, 169, 375
Kıssadan Hisse (Ahmed Midhat Efendi) 263, 266, 402, 403, 416
Kitâb-ı Mukaddes 339
Kitâbü'l-büyû (A. Cevdet Paşa) 155
Kitâbü'l-ilmi'n-nâfi fi tahsîl-i sarf u nahv-i Türkî (A. L. Davids) 227
Kitâbü'z-zühre (İbni Davud) 24
Koca Sekbanbaşı 56
Kock, Paul de 194, 412, 415, 421, 444
Koçi Bey Risâlesi 175
Kostaki Efendi 198
Köprülü, Fuad 46, 51, 90, 101, 111, 226, 307
Köroğlu ve Dadaloğlu (Cahit Öztelli) 102
Köroğlu 42
Küçük Şeyler (Sâmi Paşazâde Sezai) 263, 275, 445
Kuntay, Mithat Cemal 177, 198, 203, 208, 214, 215, 216, 217, 218, 221, 312, 314, 319, 320, 327, 336, 387, 445
Kur'an 19, 34, 45, 148, 211, 225, 319, 389, 403
Kutadgu Bilig (Yusuf Has Hâcib) 20, 27

l'Orient et les peintres de Venis (La Tourette) 52
La Fontaine 145, 182, 183, 432, 437
Laffite, Jean de 59, 65
Lâle Devri (Ahmed Refik) 57, 449
Lamarck 404, 405
Lamartine 137, 145, 178, 179, 183, 201, 242, 243, 251, 254, 308, 375, 432, 444, 463, 469, 481, 499
Lâmiî 27
Lâtifî 273
Le Play 219, 220
Lebib Efendi 241
Légende des Siècles Victor Hugo, La (V. Hugo) 495
Leonardo da Vinci 52
Lesage 263, 264
Leskofçalı Galib Divanı 237, 239, 240, 315
Leskofçah Galib 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 313, 315, 316, 334, 335, 390, 418, 430, 431
Letâif-i Rivâyât (Ahmed Midhat Efendi) 258, 263, 266, 268, 402, 409, 413, 416
Letâif-i Rivâyât-ı Enderûn (Hızır İlyas Ağa) 88, 449
Lettres sur La Morée Grece, l'Hellespont et Constantinople (Castellan) 58
Leyla Hanım 233, 364
Leylâ ile Mecnun (Fuzulî) 417, 477
Leylâ ve Mecnun (Mustafa) 259
Liberte (Abdülhak Hâmid) 451, 462, 507, 508, 509, 510, 518, 519
Liszt, Franz 143, 144
Littré 178, 196
Logofeti Hoca, Agop 139
Lope de Vega 44
Louis XIV 324, 513
Louis XV 57, 58, 59, 61, 324
Louis XVI 58, 59, 61
Louis-Philippe 368
Lügat-ı Nâci 541
Lûtfî Efendi 91, 92, 115, 165, 166, 263

Macbeth (W. Shakespeare) 352, 507, 517, 519
Mâcerâ-yı Aşk (Abdülhak Hâmid) 361, 450, 456, 502, 505, 510
Mac-Farlane 65, 74

Maculay 164
Mahir Bey 321, 322, 327
Mahmud I 55, 56, 57, 61, 65, 71, 139, 199, 312, 330
Mahmud II 61, 65, 67, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 85, 86, 91, 92, 93, 95, 102, 103, 104, 105, 110, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 122, 126, 128, 130, 135, 138, 139, 140, 188, 231, 257, 270, 303, 330, 396, 449
Mahmud Celaleddin Paşa, Damat 220
Mahmud Nedim Paşa 136, 150, 156, 157, 160, 208, 212, 244, 276, 277, 281, 284, 287, 292, 322, 323, 324, 328, 330, 339, 392, 402, 475
Mahmud Râif Efendi, İngiliz 64, 65
Mâi ve Siyah (Halid Ziya) 269, 414, 421, 438
Makâmât (Harîrî) 315
Makber (Abdülhak Hâmid) 100, 182, 233, 246, 251, 254, 434, 443, 453, 458, 460, 461, 462, 463, 466, 471, 472, 474, 476, 477, 478, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 487, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 499, 501, 506, 509, 512, 518, 521, 524, 528, 533, 535
Malherbe 184
Mannak 258
Manon Lescaut (Abbé Prévost) 443
Mardin, Ebululâ 159, 163, 164, 166, 167, 169
Marie Antoinette 59
Mârûzât (A. Cevdet Paşa) 129, 130, 131, 136, 142, 154, 160, 165, 192, 278
Massignon, Louis 30, 32, 39, 41
Maurois, André 498
Mâverdî 225
Mazarin 513
Meânî 153
Mecelle (Ahmed Cevdet Paşa) 156, 158, 161, 162, 169, 223
Mecmua-i Ebüzziya 196, 276, 294, 320, 374, 386, 389, 397
Mecmua-i Fünûn 171, 172, 206, 404
Mecmua-i Muallim 235, 534, 541
Mecmuatü'l-mühendisîn 154
Medenî Hukuk Cephesinden Ahmet Cevdet Paşa (Ebululâ Mardin) 159, 163, 166
Medhal-i İlm-i Hukuk (Münif Paşa) 170
Meditations, Les (Lamartine) 242, 251
Mehmed IV 67, 143
Mehmed Ağa, Fındıklılı 43
Mehmed Âkif Paşa 95
Mehmed Ali Paşa, Damat 137, 166
Mehmed Ali Paşa, Kavalalı 75, 135, 140, 166, 170, 302
Mehmed Bey 206, 208, 212, 245, 258, 280
Mehmed Cevdet 404, 405, 407, 408, 425
Mehmed Efendi, Ayıntablı 95
Mehmed Efendi, Süleymaniyeli 210
Mehmed Efendi, Yirmisekiz Çelebi 54, 55, 56, 123
Mehmed Emin Rauf Paşa 74, 96, 122, 438
Mehmed Lebib Efendi 276
Mehmed Muzaffer Mecmuası (Muallim Nâci) 542, 543, 544
Mehmed Paşa, Kara 53
Mehmed Paşa, Kıbrıslı 155
Mehmed Paşa, Sokollu 51
Mehmed Rifat, Manastırlı 262
Mehmed Said Efendi 57
Mehmed Tayfur Efendi 179
Mehmet Ağa, Bolulu 173
Mekteb-i Edeb (Muallim Nâci) 541
Mektuplar (Abdülhak Hâmid) 332, 449, 451, 452, 453, 455, 462, 479, 481
Mektuplarım (Muallim Nâci) 531, 534, 544
Melek Hanım 408
Melling 67, 68
Melvîl 519, 520
Memduh Faik 313, 419, 420, 421
Memduh Paşa (Dahiliye Nâzırı) 313
Menemenlizâde Tahir 333, 430, 447, 453
Menfâ (Ahmed Midhat Efendi) 326, 401, 402, 403, 405, 410, 418, 425, 544
Mervan 25
Mes Prisons Muâhezenâmesi (Nâmık Kemal) 327, 366, 378, 386, 397
Mes Prisons Tercümesi (Recâizâde Ekrem) 274, 429, 432
Mesnevî (Mevlâna Celâleddin-i Rûmî) 87, 94, 154, 234
Metn-i Metîn (A. Cevdet Paşa) 155, 161, 166, 167, 168, 181
Metternich 121, 140
Mevlâna 93, 487
Mevlid (Süleyman Çelebi) 168
Mıgırdıç, Sarraf 132
Mi'yâr-ı Sedat (A. Cevdet Paşa) 156, 161
Michaut 373, 375
Michel Angelo 52
Michelet 164, 165
Midhat Paşa 148, 149, 156, 157, 160, 166, 202,

207, 216, 217, 220, 237, 277, 281, 282, 283, 299, 323, 329, 330, 331, 341, 392, 400, 401, 402, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 414, 451, 452, 459, 508, 509, 530
Midhat ve Rüşdü Paşaların Tevkiflerine Dâir Vesikalar (İ. H. Uzunçarşılı) 407, 408
Migirdiç (sarraf) 132
Mihnet-i Keşan (İzzet Molla) 91, 93, 94, 250, 266, 418, 469
Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri (Fuad Köprülü) 90, 227
Mir'at 198, 206, 314
Mîzânü'l-hak fî ihtiyâri'l-ahak (Kâtip Çelebi) 200
Molière 43, 67, 143, 195, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 276, 408, 425, 445, 516
Monnier 59
Montague, Madam 55
Monte Cristo (A. Dumas) 263, 320, 423
Montecuccoli 57
Monténégro, III^me a propos de l'Herzegovine (Ali Suavi) 218, 229
Montepin, Xavier de 415
Montesquieu 164, 192, 223, 294, 314, 315, 390
Muallâkat 31
Muallim M. Cevdet 164, 196
Muallim M. Cevdet'in Hayatı, Eserleri ve Kütüphanesi (Osman N. Ergin) 196
Muallim Nâci 201, 231, 235, 237, 242, 270, 275, 300, 408, 419, 427, 429, 430, 448, 453, 494, 529-544
Muhâberât ve Muhâverât (Ahmed Midhat-Muallim Nâci) 529, 530
Muhammed Can Muattar 402
Muhammed, Hz.: 501
Muharrerât-ı Husûsiye-i Âkif Paşa 96, 116
Muharrir 387
Muhâverât-ı Hikemiye (Münif Paşa) 145, 170, 171, 174, 231
Muhayyelât-ı Aziz Efendi 40, 259, 421, 471, 530
Muhbir 209, 210, 211, 212, 215, 216, 279, 300, 301, 305
Muhiddin-i Arabî 154
Muhsin Bey (Recâizâde Ekrem) 271, 429, 433, 439, 440, 445
Muhteşem-i Kâşanî 533
Mukaddime-i Celâl (Nâmık Kemal) 261, 262, 274, 318, 333, 343, 344, 351, 353, 354, 356, 357, 359, 360, 362, 374, 382, 397
Murad III 368
Murad V 157, 208, 216, 217, 221, 222, 281, 284, 304, 318, 319, 327, 328, 329, 330, 331, 405, 406, 407, 409, 428, 442, 451, 509
Murad Bey, Mizancı 246, 275, 345, 450, 463
Murad Molla 154, 158, 167
Murger 194
Musa Paşa 111
Musset, Alfred de 145, 320, 432, 437, 469, 481, 499, 536, 540
Mustafa III 50, 52, 57, 58, 61, 75, 167, 257
Mustafa IV 71, 449
Mustafa Âsım Bey, Müneccimbaşı 207, 312
Mustafa Fâzıl Paşa 151, 175, 177, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 216, 218, 223, 224, 278, 279, 280, 284, 298, 299, 304, 319, 320, 323, 394, 405
Mustafa Mazhar Efendi 95
Mustafa Mes'ud Efendi 58
Mustafa Nâili Paşa 237
Mustafa Necib Efendi 115
Mustafa Paşa, Palabıyık 331
Mustafa Râsih Efendi 65
Mustafa Refik 138, 206, 279, 314
Mustafa Reşid Efendi, Çelebi 59, 62, 65
Mustafa Reşid Paşa 59, 62, 65, 77, 96, 110, 117, 121, 122, 123, 127, 128, 129, 134, 135, 136, 137, 139, 146, 147, 148, 149, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 163, 166, 167, 173, 174, 178, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 202, 203, 204, 205, 210, 233, 234, 256, 264, 276, 277, 284, 286, 293, 303, 318, 324, 333, 388, 399, 529
Mustafa Sâmi Efendi 118, 122, 123, 124, 125, 126, 138, 139, 147, 200
Mustafa, Reisületibbâ 58
Mutlak Peşinde (Balzac) 272
Muvakkaten Ulûm Müşterilerine 212, 216
Münib Efendi 64, 65, 142, 170, 171, 172, 173, 403
Münif Paşa 144, 147, 153, 170, 171, 172, 173, 174, 180, 206, 231, 279, 301, 314, 320
Münşeat (Aziz Efendi) 96, 140
Müntahabât-ı Âsâr (Sâdık Rıfat Paşa) 118, 120
Müntahabât-ı Cedîde (Mustafa Reşid) 161
Müntahabât-ı Eş'âr (Şinasi) 175, 177, 179, 182, 186, 187
Müntahabât-ı Tasvîr-i Efkâr (Şinasi) 179, 196, 391

Mürebbiye (Hüseyin Rahmi Gürpınar) 425, 444
Müsâmeretnâme (Emin Nihad) 263, 266, 267, 268
Müşâhedât (Ahmed Midhat Efendi) 413

Nâbî 22, 36, 37, 40, 81, 90, 92, 287, 310, 499
Nâbizâde Nâzım 166, 251, 263, 270, 275, 430, 539
Nâçiz (Recâizâde Ekrem) 429, 432, 437
Nağme-i Seher (Recâizâde Ekrem) 252, 394, 427, 429, 430, 431, 434, 441
Nâilî Efendi, Manastırlı Hoca 241
Nâilî 22, 32, 35, 37, 92, 234, 236, 237, 238, 287, 380, 430, 544
Naimâ Tarihi 368
Naimâ 43, 46, 111, 162, 167, 368
Nâmık Kemal Antolojisi (A. H. Tanpınar) 390
Nâmık Kemal ve İbret Gazetesi (M. Nihad Özön) 320, 322, 323, 392
Nâmık Kemal, Hayatı ve Eserleri (Mehmet Kaplan) 201
Nâmık Kemal 24, 35, 90, 99, 112, 116, 117, 124, 138, 144, 146, 147, 148, 160, 163, 166, 167, 171, 175, 177, 181, 182, 197, 198, 200, 201, 203, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 220, 223, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 237, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 266, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 279, 280, 281, 282, 283, 287, 294, 295, 298, 299, 300, 301, 309, 310, 311, 312-399, 400, 402, 403, 404, 405, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 434, 436, 440, 441, 442, 444, 445, 447, 449, 450, 451, 452, 454, 456, 461, 462, 464, 466, 471, 475, 492, 496, 497, 503, 504, 506, 509, 510, 511, 515, 516, 519, 525, 527, 528, 530, 531, 532, 533, 534, 540, 542
Nâmık Kemal'in Şiirleri (S. Nüzhet Ergun) 334, 382
Namık Kemal'in Tâlim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi (N. Halil Onan) 175, 234, 295
Nâmık Paşa 304
Napoléon 66, 71, 140, 141, 190, 273, 497
Napoléon III 134, 204, 205
Nasuhi Bey 450, 451, 457
Naum 144, 257
Nazif Efendi 175
Nazife (Abdülhak Hâmid) 450, 505, 507, 510
Nâzım Bey 283, 301
Nâzım Paşa 311
Necâtî 19, 21, 25, 30, 37, 184, 287, 291, 310
Necib Âsım (Yazıksız) 67, 227
Necib Efendi, Mısır kapı kethüdası 115
Necib Paşa, Sâmi Paşazâde 208, 216
Nedim 22, 27, 35, 36, 37, 81, 82, 85, 86, 92, 95, 96, 101, 183, 233, 240, 247, 275, 286, 287, 311, 328, 380, 392, 431
Nef'î 21, 85, 90, 92, 93, 104, 151, 167, 182, 187, 245, 286, 308, 310, 315, 335, 342, 380
Nefrîn (Recâizâde Ekrem) 429, 439
Nejad Ekrem (Recâizâde Ekrem) 100, 427, 428, 429, 430, 438, 439
Nelly Hanım 455
Nemîde (Halid Ziya) 263, 269
Nergisî 315, 316, 372
Neşâtî 22, 32, 33, 234, 380
Nesâyih-i Ebû Hanîfe (Ali Suavi) 214
Nesîme Hanım 312
Nesîmî 20, 34, 291
Nessellrode, Comte de 140
Nesteren (Abdülhak Hâmid) 451, 461, 463, 467, 469, 506, 507, 510
Nev'î 37
Nevres 101, 235, 381
Nevruz Bey, Emir 353, 372, 373, 374, 375, 376, 382, 386
Nevruz Beyin Tercüme-i Hâli (Nâmık Kemal) 327
Newton 475
Nobar Paşa 209
Nord 209, 215
Nouvelle Héloise (J. J. Rouesseau) 367, 443
Numûne-i Edebiyat-ı Osmâniye (Ebüzziya Tevfik) 56, 96, 116, 169, 174, 175, 176, 177, 200, 243, 307, 379, 384, 387, 389, 427
Nuri Bey, Menâpirzâde 208, 209, 210, 212, 222, 280, 320, 322, 326, 327
Nuri Bey, Miralay 153
Nuri Efendi 136, 206, 392

Oçerki po novoy osmanskoy literature (Gordlevski) 174
Odyan Efendi 400, 530
Ohannes Efendi 172
d'Ohsson 67
Okay, Haşim Nezihi 102

Okçuzâde 167
Okuma Zevki (Ahmed Midhat Efendi) 412
Olympio ou la vie de Victor Hugo (A. Maurois) 498
Onan, Necmettin Halil 182, 234, 295
Orphée (Cocteau) 518
Osman III 50, 57
Osman Efendi, Morevî 65
Osman Paşa, Müderris 312
Osman Paşa, Özdemiroğlu 368
Osman Paşa, Topal (Sadrazam) 278, 312
Osman Şems Efendi 241
Osmanlı Devrinde Son Sadrazamlar (İbnülemin Mahmud Kemal İnal) 323, 329, 330
Osmanlı Tarihi (Nâmık Kemal) 52, 372, 377, 378, 384, 397, 399
Osmanlı Türklerinde İlim (A. Adnan Adıvar) 51, 55, 64
Othello (W. Shakespeare) 362, 519

Ölü (Abdülhak Hâmid) 432, 491, 494, 498, 501, 521, 524
Ömer İbni Abdülaziz 374
Ömer Paşa, Macar 208
Ömer, Dilâver Ağazâde 55
Ömer, Halife 51, 374
Ömerin Çocukluğu (Muallim Nâci) 529, 542, 544
Örfî 239, 315, 316, 335, 366, 396
Örnekol, Mesude 276
Öz, Tahsin 61
Özön, Mustafa Nihat 143, 173, 194, 256, 263, 320, 322, 323, 347, 392, 409, 416, 418, 428, 429, 440, 445
Öztelli, Cahit 102
Özyalçın, Kadri 102

Palmir Harâbeleri (Volney) 254
Paris Sefâretnâmesi (Yirmisekiz Mehmed Çelebi) 56
Pariste Bir Türk (Ahmed Midhat Efendi) 424
Parmenides 473
Parny 540
Patrie La (V. Sardou) 346
Patrona Halil 57
Paul et Virginie (B. de Pierre) 253, 263, 444, 464, 470
Peçevî 162, 368
Peintres du Bosphore au dix-huitième siècle, Les (A. Bóppe) 55, 66
Pejmürde (Recâizâde Ekrem) 429, 433, 437, 438, 442
Pertev Paşa / Efendi 71, 76, 95, 96, 101, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 138, 191, 243, 244, 245, 246, 277, 320, 369, 391, 431
Petro, Büyük 56, 140, 201
Pingaud, Leonce 59, 61
Pinti Hamîd (Teodor Kasap) 408, 426
Pîrî Reis 51
Platon'un Atlantid'i Hakkında Mektuplar (Bailly) 227
Platonov 25
Plutarque 373
Poésie et tendances (M. Eingendinger) 476
Polyeucte (Corneille) 319, 508, 510
Ponsonby 95
Pourchot, Edmond 55
Promete 256
Prudhomme 540
Puşkin 200, 463

Racine 44, 67, 143, 145, 183, 193, 247, 257, 308, 436, 469, 510, 511, 512, 513, 516, 527, 543
Radcliffe, Anna 263
Râgıb Paşa 95, 294, 335
Raif Efendi 402
Raşid Paşa 328, 329, 406
Râşid 43, 65
Râsim Efendi 91
Rauf Yektâ 68
Ravzatü's-safâ 357
Recâi Efendi 428
Recaizâde Mahmud Ekrem 144, 166, 201, 243, 245, 246, 249, 251, 252, 253, 254, 260, 271, 273, 274, 275, 313, 316, 317, 318, 329, 333, 378, 379, 394, 397, 404, 427-448, 450, 452, 456, 481, 496, 529, 531, 533, 534, 535, 543
Redhouse 139
Refik Bey 198, 314, 315, 450
Remzi Efendi 304
Renan Müdafaanâmesi (Nâmık Kemal) 333, 375, 378, 380
Renan, Ernest 177, 178, 192, 333, 375, 378, 380
Renouvier, Charles 495
Reşad Bey 173, 206, 210, 211, 212, 280, 320, 321, 322
Reşid, Süleymaniyeli [Babanzâde]: 44
Révolutions de Constantinople en 1807 et 1808 (Saint Denis) 61, 63, 64, 65, 66

Ricâl-i Mühimme-i Siyasiye (Ali Fuad) 203
Rifat Bey, Kâni Paşazâde 209, 210, 212, 217, 228, 280, 319, 387
Risâle-i Coğrafiyye (J. Robbs) 55
Risâle-i İslâmiye (İbrahim Müteferrika) 56
Risâletü'l-firâsiye ve's-siyâsiye (trc. Âkif Paşa) 96
Rıza Tevfik 102, 251, 254, 438, 466, 478, 483, 485, 487, 494, 497, 498, 499
Robbs, Jacques 55
Robinson Cruzoe (D. Defoe) 263
Roma'nın İ'tilâ ve İzmihlâline Dair (Montesquieu) 314
Romeo ve Juliet (W. Shakespeare) 345, 346, 347
Rousseau, Jean Jacques 60, 250, 285, 301, 367, 407, 433,443, 464
Rousseau, Jean-Baptiste 245
Rude 256
Rübâb-ı Şikeste (Tevfik Fikret) 433, 438, 539, 540
Rûhî 37, 93, 296, 297, 310, 311
Ruhlar (Abdülhak Hâmid) 497, 500, 523, 525
Ruhsatî 102, 108
Rüşdü Paşa, Mütercim 117, 129, 149, 166, 207, 281, 284, 299, 323, 328, 329
Rüşdü Paşa, Şirvânizâde 156, 157, 207, 297, 299, 328, 463
Ruy Blas (V. Hugo) 355, 360
Rüyâ (Nâmık Kemal) 252, 256, 337, 338, 340, 394, 395, 397, 398
Rüyâ (Ziya Paşa) 300, 305, 306, 307, 330, 544
Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis 170, 195, 196

Sa'dî 450
Sâbit 92, 164
Sabr ü Sebat (Abdülhak Hâmid) 258, 450, 456, 458, 502, 503, 509, 525, 526
Sabrî 27, 36
Sacy, Samuel 137, 178
Sâdi Efendi 503
Sâdık Paşa (Paris sefiri) 451
Sâdık Rıfat Paşa 77, 110, 118, 121, 122, 124, 126, 129, 136, 147
Sadullah Paşa 138, 147, 163, 245, 281, 325, 451
Safiye Sultan 61
Safvet Paşa 110, 138, 299
Sahak Ebru, Hoca 139, 140, 161, 165
Sahib Molla, Pîrizâde 449, 450, 455, 463
Sahra (Abdülhak Hâmid) 246, 249, 251, 253, 420, 434, 450, 451, 452, 453, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 474, 475, 476, 478, 480, 493, 497
Saîb'de Söz (Muallim Nâci) 541
Said Bey, Kemal Paşazâde, Lastik 138, 177, 313, 322, 324, 408
Said Galib Paşa 55, 57
Said Mehmed Efendi 55
Said Nazif 374
Said Paşa, Mâbeyn feriki 220
Said Paşa, Vali 204
Said Paşa 55, 57, 157, 204, 205, 216, 231, 385, 407, 531
Said Sermedî 177
Saint Augustin 39
Saint-Denis, Juchereau de 50, 61, 63, 64, 65, 66
Saint-Pierre, Bernardin de 263, 536
Sâkînâme (Ayıntaplı Aynî) 95
Salâhaddin Bey 142
Salâhaddin-i Eyyûbî (Nâmık Kemal) 321, 372, 373, 374, 375, 376
Salâhi Bey 453
Salih Efendi, Cerrahpaşalı 210
Salih Efendi, Keçecizâde 91
Salih Efendi 110, 200
Salon Köşeleri (Safvetî Ziya) 267
Sâmi Paşa 138, 139, 214, 215, 216, 221, 263, 270, 273, 275, 333, 445, 450
Sardanapal (Abdülhak Hâmid) 450, 463, 469, 505, 509, 519
Sardou, Victorien 346
Sarıklı İhtilâlci Ali Suavi (M. Cemal Kuntay) 319
Sârım Paşa 117, 129, 136
Saydü'l-mefkud (Ali Suavi) 226
Schelling 228, 473
Schiller 353
Scribe 43
Sebastiani 61, 66
Secretair des Amants, Le 444
Sefiller (V. Hugo) 263, 264, 360, 368, 470, 494
Selim III 58, 59, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 83, 85, 87, 88, 91, 95, 110, 111, 115, 116, 118, 130, 163, 168, 205, 231, 234, 257, 312, 411, 422, 449
Senâî 308
Sergüzeşt (Sâmi Paşazâde Sezai) 259, 263, 268, 270, 273, 421

Sergüzeşt-i Perviz (Ali Haydar) 259
Servet-i Fünûn 101, 147, 231, 270, 311, 427, 428, 429, 438, 439, 445, 455, 491, 527
Seurat, Denis 61, 63, 64, 65, 66, 495, 496, 498
Sevengil, Refik Ahmet 143, 256
Seydî Ali Paşa 112
Seydi Yahya (Şemseddin Sâmi) 259
Seyranî 102, 105, 106, 107, 108, 132
Seyyid Mustafa 63, 64
Sezai, Sâmi Paşazâde 166, 167, 214, 216, 221, 236, 263, 270, 273, 274, 275, 333, 445, 450
Shakespeare, William 144, 228, 249, 251, 260, 261, 319, 343, 351, 353, 358, 360, 365, 503, 505, 515, 516, 517, 519
Shelly 454
Sid'in [Le Cid] Hulâsası (Ahmed Midhat Efendi) 425
Sinan Paşa 46
Sirâc 321, 324
Sıyret-i Salâhaddin (İbn Şeddad) 375
Sokrat 38
Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi (M. Nihat Özön) 256, 263, 429
Son Asır Türk Şairleri (İbnülemin Mahmud Kemal İnal) 71, 91, 123, 142, 170, 192, 206, 210, 235, 237, 276, 281, 312, 429, 450, 529
Sözde Sebat (Salim) 259
Spinoza 473
Spitzer 129, 303
Stendhal 86, 264, 269
Subhi Paşa 138, 139, 140, 175, 200, 236, 277, 331
Sue, Eugenne 415, 423
Süleyman Ağa, Hacı 400
Süleyman Bey, Cebbarzâde 95
Süleyman Fâik 65
Süleyman Muslî (Ahmed Midhat Efendi) 422
Süleyman Nazif 181, 211, 276, 278, 281, 372, 374, 380, 470
Süleyman Paşa, Rumeli fatihi 331, 332
Süleyman Paşa 152, 227, 281, 283
Süleyman, Kethüdâ-yı sadrıâli 65
Süleyman, Topal 208
Sünbüle (Muallim Nâci) 540, 544
Sungu, İhsan 64, 213, 276

Şah-ı Nakşibend (Bahâeddin Nakşibend) 93
Şah Tahmasb 369
Şair Evlenmesi (Şinasi) 43, 145, 173, 175, 179, 193, 194, 195, 198, 201, 256, 258
Şakir Efendi 94, 210
Şakir Paşa 401, 530
Şânîzâde Tarihi 72
Şârihü'l-menârzâde 43, 46, 162
Şefika Hanım 206
Şehbal 460
Şehnâme (Firdevsî) 19, 20, 22, 25, 38, 41, 357, 425, 463
Şehsüvaroğlu, Bedi 112
Şemsâ (Recâizâde Ekrem) 271, 429, 439, 445
Şemseddin Bey 312
Şemseddin Sâmi 227, 259, 450
Şerif Efendi, Defterdar 62
Şevket 315, 366, 396
Şeyh Galib 22, 36, 37, 40, 81, 82, 92, 94, 95, 234, 237, 238, 240, 244, 246, 274, 287, 291, 313, 315, 334, 371, 396, 440, 450, 463, 469, 481, 489, 511, 536, 543
Şeyh Hamdullah 34
Şeyhî 20, 37, 41, 308
Şeyh Müştak 117
Şikâyetnâme (Fuzulî) 316
Şinasi 21, 101, 123, 124, 125, 136, 137, 145, 146, 147, 153, 166, 167, 170, 171, 172, 173-202, 206, 214, 223, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 242, 243, 244, 245, 248, 252, 255, 256, 258, 262, 264, 271, 274, 276, 279, 301; 308, 310, 312, 313, 314, 316, 317, 318, 320, 334, 336, 367, 372, 375, 378, 384, 390, 391, 395, 403, 419, 427, 428, 432, 434, 437, 456, 458, 460, 462, 468, 492, 497, 502, 503, 527, 532, 539, 544
Şıpsevdi (Hüseyin Rahmi Gürpınar) 444

Taaşşuk-ı Talât ve Fıtnat (Şemseddin Sâmi) 263, 269
Taberî 25
Tableau des nouveaux reglemens de l'empire Ottoman (Mahmud Raif Efendi) 64
Tableau general de l'Empire Otoman (d'Ohsson) 67
Tabsıra-i Âkif Paşa 96, 116, 117
Tâcü't-tevârih (Hoca Sadeddin Efendi) 375
Taharriyât-ı Suavi alâ Tarih-i Türk (Ali Suavi) 226
Tahir Bey, Bursalı 227, 447
Tahir ile Zühre 361
Tahrîb-i Harâbât (Nâmık Kemal) 90, 274, 327, 378, 381, 382
Tahsin Efendi (Bâb-ı Seraskerî memuru) 210

Tahsin Efendi, Hoca 251, 450, 457, 458, 472, 497
Taine, Hyppolyte 164, 192
Takdîr-i Elhân (Recâizâde Ekrem) 275, 429, 432, 437, 447, 448, 533
Ṭâkib-i Harâbât (Nâmık Kemal) 274, 378, 381
Takrizât (Recâizâde Ekrem) 429
Takvîm-i Ticaret 402
Takvîm-i Vekayî 74, 85, 105, 110, 111, 114, 123, 125, 126, 141, 199, 200, 230, 402, 405, 408, 428
Takvîmü'l-edvâr (A. Cevdet Paşa) 161
Tal'at Bey 242
Tâlim-i Edebiyat Recâizâde Ekrem) 379, 446
Tâlim-i Edebiyata Dair Risâle (Nâmık Kemal) 175, 182, 234, 295, 314, 316, 333, 431
Talleyrand 140
Tan [Temps] gazetesi 409
Tanpınar, Ahmet Hamdi 77, 390, 399
Tansel, Fevziye Abdullah 320, 333, 395, 397, 489, 529
Tarih Musâhabeleri (Abdurrahman Şeref) 126, 221
Tarih-i Cebertî 112
Tarih-i Kudemâ-yı Yunan ve Makedonya (Ahmed Ağribozî) 140
Tarih-i Livâ (Abdülhak Molla) 116, 449
Tarih-i Lûtfî 73, 74, 76, 91, 96, 116
Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası 62, 67, 129, 165, 303
Târih-i Seyyâh 56
Tarih-i Tabiî (Buffon) 141, 200
Tarih-i Tabiî (Salih Efendi) 200
Tarih-i Umumî (Sahak Ebru) 140
Târık (Abdülhak Hâmid) 452, 455, 456, 463, 469, 505, 507, 508, 509, 513, 514, 515, 516, 528
Tarîk 534
Tasvîr-i Efkâr 172, 175, 179, 180, 182, 190, 199, 206, 209, 210, 234, 314, 316, 317, 318, 320, 409, 428
Tayflar Geçidi (Abdülhak Hâmid) 455, 460, 497, 500, 501, 523, 525
Tayyar Paşa 67
Tazarrûnâme (Sinan Paşa) 168
Tecer, Ahmet Kutsi 42, 43
Tedrisat Mecmuası 164
Teehhül (Ahmed Midhat Efendi) 417
Tefekkür (Recâizâde Ekrem) 251, 428, 429, 432, 433, 437
Tefsîrü'l-mevâkıb (İsmail Ferruh Efendi) 114
Tekindağ, Şehabeddin 72
Télémaque (Fénélon) 138, 144, 145, 174, 175, 263, 264, 394, 470, 542
Telhîs-i Hikmet-i Hukuk (Münif Paşa) 170
Temâşâ (H.Bedreddin – M. Rifat) 262, 333
Teodor Kasap 258, 259, 262, 263, 265, 271, 320, 325, 407, 409, 426
Tercümân-ı Ahval 145, 170, 175, 179, 180, 184, 193, 197, 198, 199, 210, 230, 231, 276, 408
Tercümân-ı Hakîkat 235, 408, 409, 412, 414, 419, 424, 425, 531, 532, 533, 534
Tercümân-ı Şark 214, 217
Tercüme-i Manzûme (Şinasi) 145, 174, 179, 183, 192, 230, 250
Tevârihü'l-hulefâ (A. Cevdet Paşa) 162
Tevfik Fikret 147, 248, 251, 254, 256, 384, 410, 415, 429, 430, 436, 437, 438, 439, 447, 460, 461, 463, 478, 480, 492, 500, 539, 540
Tevhide Hanım 304
Tevrat 339
Tezâkir-i Cevdet (A. Cevdet Paşa) 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 154, 155, 159, 160, 163, 165, 167, 204, 205, 278
Tezer (Abdülhak Hâmid) 452, 466, 469, 506, 510, 512, 519
Thérèse Raquin (E. Zola) 270, 542
Thibaudet, Albert 44, 265, 273, 421
Thiers 172
Thomson, Binbaşı 507
Timurtaş Paşa, Gazi 428
Titien 365
Todoraki Efendi 140
Topal Şeytan (Lesage) 263
Toprak, Burhan 30
Toros, Taha 102
Tott, Baron de 55, 58, 59, 61, 63, 257
Tourette, F. Gilles de la 52
Traite de droit des gens (E. Vattel) 200
Troke, Binbaşı 59
Tuna 401
Turhan (Abdülhak Hâmid) 455, 460, 461, 497, 500, 505, 506, 509, 517, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528
Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi 46, 378
Türk Matbaacılığı (S. Nüzhet Gerçek) 51, 55
Türk Şâirleri (S. Nüzhet Ergun) 95
Türk Saz Şairleri Antolojisi (Fuad Köprülü) 101
Türk Tarih Encümeni Mecmuası 67, 129, 131, 170, 173, 208

Türk Temâşâsı (S. Nüzhet Gerçek) 256
Türkçede Roman (M. Nihat Özön) 409, 416, 418
Türkistan (Z. Velidi Togan) 51, 186
Türkiyat Mecmuası 41, 46, 59, 440, 529
Türkler ve Yahudiler (A. Galanti) 51
Türklük Mecmuası 144

Ulûm 212, 215, 216, 218, 226, 228, 229
Ulûm-ı Riyâziye 154
Umur Bey 428
Urban 52
Uşal Şecere-i Türkî (Ahmed Vefik Paşa) 200, 229
Usûlü'l-hikem fî nizâmi'l-ümem (İbrahim Müteferrika) 56
Usûlü'l-maârif fî tertibi'l-ordu ve tahsinihü muvakkaten (Laffite) 59
Usûlü'l-maârif fî vech-i tasnîf-i sefâin-i donanma ve fenn-i tedbîr-i harekâtiha (Troke) 59
Uzunçarşılı, İsmail Hakkı 58, 59, 61, 221, 222, 323, 326, 332, 407, 408, 429

Ülkü 489
Ünaydın, Ruşen Eşref 197, 380, 429
Üss-i İnkılâb (Ahmed Midhat Efendi) 147, 181, 283, 406, 407, 408, 412, 414
Üss-i Zafer (Esad Efendi) 111, 114

Vâhid Efendi 65, 69, 543
Vak'a-i Selîmiye (Mustafa Necib Efendi) 115
Vakit 219, 221, 276, 405
Vâlidem (Abdülhak Hâmid) 268, 420, 460
Van Moor 55
Vandal, Albert 57
Vasfi Efendi 534
Vâsıf Paşa 280
Vâsıf Tarihi 64
Vâsıf-ı Enderûnî 64, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 96, 99, 195, 233, 234, 235, 245, 280, 286, 292, 431, 436, 441, 499
Vasilaki 139
Vassaf Efendi 116
Vassaf 315, 316, 375
Vatan yahut Silistre (Nâmık Kemal) 230, 232, 233, 248, 259, 260, 324, 325, 326, 336, 343, 344, 346, 349, 358, 399, 405, 425, 456
Vattel, Emmerich 200
Vehbi Molla 194
Vehbî 90, 101, 102
Veled Çelebi 227
Veliyüddin Efendi 210
Verâset Mektupları (Ziya Paşa) 211, 212, 276, 280, 300, 303, 304, 305
Veysel, Âşık 109
Veysî 167, 315, 372
Victor Hugo-Et Les Dieux de Peuple (Denis Saurat) 495
Vier Bauvorschläge Lionardo da Vinci's an Sultan Bajezid II (Fr. Babinger) 52
Vigny, Alfred de 345
Virgile 500
Volney 254
Voltaire (Beşir Fuad) 275
Voltaire 59, 60, 140, 170, 171, 192, 263, 264, 294, 315, 324, 382, 419, 422, 423, 496, 497
Volter Yirmi Yaşında (Ahmed Midhat Efendi) 422
Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, d'après les dessins de M. Melling, architecte de l'Empereur Selim III et dessinateur de la Sultane Hadidgé, sa sœur, Le 67
Vuslat (Recâizâde Ekrem) 260, 347, 429, 445

Wagner 526
Wallenstein (Schiller) 353
Wild, Oscar 520
William Shakespeare (V. Hugo) 343, 360, 362, 495, 498

Yabancı Dostlar (Abdülhak Hâmid) 455, 461, 510, 525
Yâdigâr-ı Harb (Abdülhak Hâmid) 455, 510
Yâdigâr-ı Şebâb (Recâizâde Ekrem) 429, 431
Yahya Bey, Taşlıcalı 95, 99, 232
Yahya Efendi, Şeyhülislâm 82
Yahya Kemal 21, 35, 37, 46, 185, 241, 248, 342, 460
Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu (R. A. Sevengil) 256
Yakovaki 140
Yakup Bey 522
Yalnız Gezerin Hayalleri (J. J. Rousseau) 433
Yavuz Sultan Selim (Nâmık Kemal) 321
Yavuz Sultan Selim 52, 58, 59, 61, 65, 69, 71, 163, 374, 375, 376

Yeni Mecmua 68
Yeni Osmanlı Edebiyatına Dair Taslaklar (Gordlevski) 174
Yeni Osmanlılar Tarihi (Ebüzziya Tevfik) 177, 196, 207, 208, 209, 211, 277, 317, 319, 320, 326, 392
Yeni Tasvîr-i Efkâr 171, 177, 196, 203, 207, 209, 211, 280, 317, 319, 320
Yeniçeriler (Ahmed Midhat Efendi) 263, 422, 423
Yeryüzünde Bir Melek (Ahmed Midhat Efendi) 413
Yesârîzâde İzzet Efendi 139
Yezid II 25
Yınanç, Mükrimin Halil 353
Yöntem, Ali Cânip 529
Yorgaki Dandini (Moliére) 259
Yunus Divanı 19, 20
Yunus Emre 46, 182, 314
Yusuf Ağa, Valide Kethüdası 65
Yusuf İzzeddin 280, 303, 304, 327
Yusuf Kâmil Paşa 138, 144, 157, 174, 175, 204, 205, 243, 263, 264, 281, 299, 320, 394, 405, 542
Yusuf Paşa, Koca 66

Zafernâme (Ziya Paşa) 148, 212, 232, 280, 281, 285, 297, 298, 299, 300, 305, 306
Zaharya 68
Zarifî, Sarraf 385
Zâtî 36, 310
Zavallı Çocuk (Nâmık Kemal) 256, 260, 270, 327, 343, 346, 347, 348, 351, 445
Zehra (Nâbizâde Nâzım) 268, 270, 514
Zeki Velidî 46, 51
Zemzeme I-III (Recâizâde Ekrem) 252, 275, 427, 429, 431, 432, 433, 436, 447, 448, 533
Zevrâ 401
Zeynelâbidin Reşid 327
Zeynep (Abdülhak Hâmid) 206, 453, 455, 462, 471, 491, 505, 506, 507, 508, 510, 515, 517, 518, 519, 521, 527, 528
Zeynep Hanım 206
Zihnî, Bayburtlu 102, 103, 104, 106
Zîver Paşa 233, 277
Ziya Paşa 94, 101, 107, 136, 138, 148, 156, 166, 170, 201, 202, 203, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 220, 223, 231, 232, 233, 234, 235, 241, 247, 250, 251, 254, 272, 275, 276-311, 319, 330, 331, 341, 367, 378, 381, 383, 384, 388, 389, 391, 394, 428, 431, 456, 458, 469, 471, 472, 476, 499, 503, 505, 530, 533, 534, 544
Zola, Emile 270, 413, 415, 542
Zor Nikâh (Molière) 256, 259
Zoraki Tabib (Molière) 259
Zübdetü'l-hakayık (Ahmed Midhat Efendi) 406, 407
Zülâlî 109