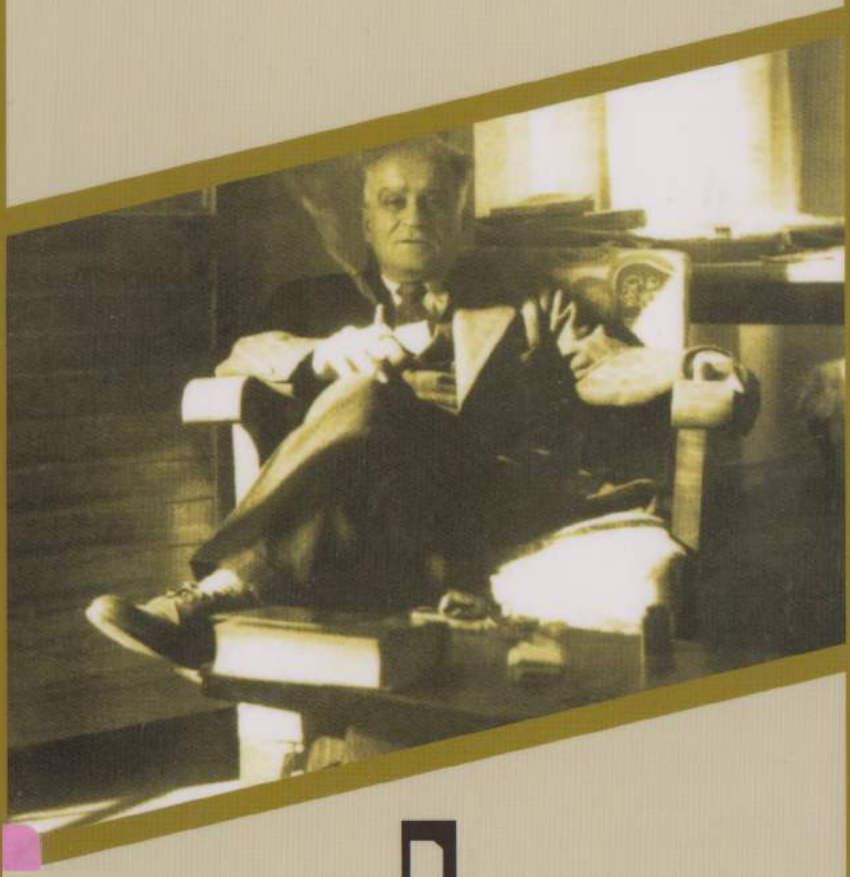
Ahmet Hamdi Tanpınar

EDEBİYAT DERSLERİ

HAZIRLAYAN: ABDULLAH UÇMAN



DERGÂH

Edebiyat Dersleri'nin yayın hakları Dergâh Yayınları'na aittir.

Dergâh Yayınları: 515
Sertifika No: 14420
Türk Edebiyatı - İnceleme: 77
Tanpınar Bütün Eserleri: 13
ISBN: 978-975-995-376-8
1. b. Ocak 2013, 2. b. Eylül 2013, 3. b. Eylül 2014
4. Baskı: Kasım 2016

Dizi Editörü: İnci Enginün

Dizi Kapak Tasarımı: Işıl Döneray
Kapak Uygulama: Ercan Patlak
Sayfa Düzeni: Ayten Balaç

Basım Yeri: Ana Basım Yayın Gıda İnş. Tic. A.Ş.
B.O.S.B. Mermerciler Sanayi Sitesi 10. Cad. No: 15
Beylikdüzü / İstanbul
Tel: [212] 422 79 29
Matbaa Sertifika No: 20699

Kapak Basım Yeri: Hanlar Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Tel: [212] 324 08 82

Cilt: Güven Mücellit & Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Tel: [212] 445 00 04

Dağıtım ve Satış: Ana Yayın Dağıtım
Molla Fenari Sokak Yıldız Han No: 28 Giriş Kat
Tel: [212] 526 99 41 (3 hat) Faks: [212] 519 04 21
Cağaloğlu / İstanbul

Ahmet Hamdi Tanpınar

EDEBİYAT DERSLERİ

Gözde Sağnak, Ali F. Karamanlıoğlu ve Mehmed Çavuşoğlu'nun Ders Notları

Yayına Hazırlayan
Abdullah Uçman

DERGÂH YAYINLARI

Klodfarer Cad. No:3/20 34112 Sultanahmet / İstanbul
Tel: [212] 518 95 79-80 Faks: [212] 518 95 81
www.dergahyayinlari.com / bilgi@dergahyayinlari.com

İçindekiler

Kitap Üzerine Birkaç Söz, 7
Edebiyat Dersleri, 13
Gözde Sağnak'ın (Halazaoğlu) Ders Notları, 15
Ders Notlarım Üzerine, 17
Ahmed Midhat Efendi, 19
Âkif Paşa, 21
Tanzimat Nesri, 22
Namık Kemal'e Devam, 24
Namık Kemal'de Fransız Tesiri, Namık Kemal'in Hugo İle Mukayesesi, 30
Namık Kemal'e Devam 34
Recâizâde Hakkında, 37
"Cezmi"ye Devam, 40
Edebiyatta Çocuk, 41
"Mâi ve Siyah", Yakup Kadri, Halide Edip, 43
Fotoğraf ve Sinema, 47
Şiir Hakkında, 50
Hâmid, 55
Şiir Hakkında, 58
Tanzimat Hareketleri, 61
Halid Ziya, 69
Âkif, 74
Parnasizm, 76
Yahya Kemal, 79
Şarkta Nesir, 99
Yahya Kemal'e Devam, 101
Abdülhak Hâmid, 106
Namık Kemal, Hâmid, Tiyatro, 129

Tanzimat'ta Tiyatro, 137
Hâmid'in Tiyatroları 139
Tanzimat Devri, 150
Ziya Paşa ve Devri, 152
Namık Kemal, 175
Garp ve Şark Şiiri, 204
Sembolizm, 209
Bugünkü Edebiyat, 213
Yalnız Adam Tipi, 216
Hâşim ve Sembolizm, 219
Tevfik Fikret, 231
Tiyatro, 235
Racine'den *Beyazıd* (*Bajazet*), 240
Söyleyişler, 245
Ali F. Karamanlıoğlu'nun Ders Notları, 249
Yakup Kadri, 251
Halide Edip, 256
Refik Halid, 259
Ahmed Hâşim, 262
Yahya Kemal veya Malzemenin Zaferi, 266
Abdülhak Hâmid, 268
Mehmed Çavuşoğlu'nun Ders Notları, 275
Servet-i Fünun Romanı, 277
Emin Nihad Bey, 280
Şiir, 281
Bir Romanın Mütalâası, 284
Klasisizm-Romantizm, Ziya Gökalp, Yahya Kemal, 286

Fransızca Kelimeler Listesi, 297
Dizin, 303

KİTAP ÜZERİNE BİRKAÇ SÖZ

Ahmet Hamdi Tanpınar, Dârülfünun Edebiyat Fakültesi'nde hocası olan Yahya Kemal'in etrafında siyasî, edebî ve kültürel yönleriyle bütün bir Mütareke dönemini ele aldığı *Yahya Kemal* adlı kitabının başlarında, en küçük ayrıntısına kadar hocasının ilk dersini anlattıktan sonra şunları söyler: "Bu ilk derste başından itibaren not almağa hazırlanmış, eli sarı kâğıtlı kalın defterinin üzerinde, başlayacağı noktayı bir türlü bulamadan bekleyen bir arkadaşımın hayretini hâlâ hatırlarım" (İstanbul 1962, s. 7).

Burada anlatılanlardan yıllarca sonra, aşağı yukarı aynı şekilde, Tanpınar'ın öğrencisi olmuş birçok kişiden ben de hemen hemen aynı sözleri işittim: Tanpınar'ın derslerinde not tutmak üzere hazırlanan öğrencilerin çoğu ellerinde defter-kalem, birkaç cümleden başka bir şey yazamadan öylece kalakalırlarmış. Tabii bunda, öğrencilerin bilgi ve kültür seviyesi kadar, klasik hoca tipine hiç benzemeyen Tanpınar'ın herhangi bir disipline tâbi olmayan sanatkâr kişiliğinin de payı olsa gerek.

Tanpınar'ın öğrencileri, onun planlı-programlı, derste işleyeceği konuları önceden hazırlayan disiplinli bir hoca olmadığından, bu yüzden de derslerini oldukça serbest bir şekilde yaptığından bahsederler. Onu daha yakından tanıyanlar ise, zengin bir kültür birikimiyle birlikte şair ve estet bir kişiliğe sahip Tanpınar'ın derslerini daha çok zengin çağrışımların belirlediğinde birleşirler. Bu derslerde onun meselâ Şeyh Galip'ten Nâilî'ye, oradan Hugo'ya; Wagner ya da Bach'tan Dede Efendi'ye; Mallarmé veya Valéry'den Yahya Kemal'e; Michelangelo'dan Sedefkâr Mehmed Ağa'ya kadar şiir, roman, tarih,

musiki, mimari ve resim de dahil olmak üzere çok geniş bir alanda rahatça dolaşabildiğinden söz etmektedirler.

Bundan on beş yıl kadar önce, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi öğretim üyelerinden merhum Doç. Dr. Ali F. Karamanlıoğlu (1932-1973) ile Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu'nun (1935-1987), Tanpınar'ın derslerinde tuttukları notları yayıma hazırladığım için, onun derslerinde not tutabilmenin ne kadar güç olduğunu az çok biliyordum. Bunun için, bu kitabın büyük kısmını oluşturan Gözde (Sağnak) Halazaoğlu'nun notlarından bana bahsedildiği zaman, bunun da nihayet diğerleri gibi küçük hacimli bir defter olduğunu zannettim. Ancak incelemek üzere dosya elime ulaştığında, hem hacim, hem de muhteva bakımından öncekilerden çok farklı olan bu notların son derece muntazam bir şekilde tutulduğunu; ayrıca bunların öncekiler gibi sadece üç-beş ders değil, muhtemelen birkaç yıl ve hemen hiç bir ders kaçırılmadan tutulmuş notlar olduğunu gördüm. Birinci sınıf dışında 1953-1954 ders yılından itibaren İstanbul Edebiyat Fakültesi'nde üç yıl boyunca Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öğrencisi olan Gözde Halazaoğlu, öyle zannediyorum, arkadaşlarından birçoğunun yapamadığı bir şeyi yapmış ve hocasının derste anlattıklarını, gerçekten mükemmel bir şekilde ve hemen hiçbir cümlesini kaçırmadan, âdeta dikte edercesine defterine kaydetmiştir.

Bu notları yayıma hazırlarken dikkatimi çeken birkaç nokta oldu: Öncelikle, tamamen Tanpınar'a özgü zengin çağrışımların meydana getirdiği bir üslûpla anlatılan bu derslerin tam anlamıyla bir tür mukayeseli edebiyat dersi mahiyetinde olduğunu belirtmeliyim. Tanpınar üzerinde değerlendirme yapanların da sık sık vurguladıkları gibi, meselâ onun Abdülhak Hâmid'i anlatırken, esas konudan tamamen uzaklaşmadan, birden Ortaçağ İslâm dünyasına, oradan tasavvufa, oradan eski Yunan düşüncesine, oradan Hugo veya Lamartine'e kolayca geçişler yapabildiği, büyük bir maharetle sonra tekrar asıl konuya döndüğü görülmektedir.

Öyle sanıyorum Tanpınar, biraz da okuyucu yerine öğrenci karşısında bulunmanın verdiği rahatlıkla, yazarken belki daha dikkatli davranacağı din, tarih, kültür ve medeniyet gibi konularda, zaman zaman

gerçek düşüncelerini ifade etmekten çekinmemiştir.

Öğrencilerinin anlattıklarına bakılırsa, Tanpınar, derslerini önceden hazırlanmış bir metne bağlı kalmadan işlediği için, çok iyi bildiğinden emin olduğumuz konularda bile, bazan dalgınlıkla birtakım şeyleri karıştırmış, bazı şeyleri ise yanlış veya eksik hatırlamış, ya da en azından bunların bir kısmı not tutulurken yanlış kaydedilmiştir. Birkaç örnek vermek gerekirse: Tanpınar, Encümen-i Şuarâ yerine Encümen-i Dâniş, Gazi Giray yerine Âdil Giray, Bâkî'nin "Kanunî Mersiyesi" yerine "Kanunî Kasidesi" demiş; Bektaşîlikten bahsederken Hacı Bektaş Velî yerine Hacı Bayram Velî'nin adını anmış; Beşir Fuad'ın *Victor Hugo* adlı kitabı yerine *Zola*'yı zikretmiş; Ziya Paşa'nın *Endülüs Tarihi*'ni *Endülüs Fethi* şeklinde anmış; bir yerde Abdülaziz'in tahttan indirilme tarihi olarak 1876 yerine 1867 demiş. Notlar yayına hazırlanırken bu gibi çok belirli olan ve daha ziyade maddî bilgilere dayanan hatalar düzeltilmiş, şiirler asıllarıyla karşılaştırılmış, çoğu Türkçe okunuşuyla kaydedilen Batılı şair ve yazarlarla eserleri, aslî imlâlarına uygun şekilde yazılmıştır. Aynı şekilde, Tanpınar'ın sık sık kullandığı ve tam olarak Türkçeleşmemiş birtakım Fransızca terim ve kelimeler de aslî imlâlarıyla yazılmış; metnin bütünlüğünü bozmamak için meselâ Yahya Kemal'in Süleyman Sâdi müstearıyla yazdığı "Çamlar Altında Musâhabeler" yerine kullanılan "Çamlıklarda Musâhabe" ve "Çınaraltı'nda Musâhabeler" gibi bazı hatalı ifadeler ise olduğu gibi bırakılmış, ancak bunlardan mutlaka düzeltilmesi gerekenler için kısa açıklamalar yapılmıştır.

Dikkatle okunduğunda da anlaşılacağı gibi bu dersler, Tanpınar'ın herhangi yeni bir eseri için yaptığı hazırlık çalışmaları mahiyetinde değildir; ama bunların arasında onun *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde ele aldığı bir kısım konu ve şahsiyetlerle *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de yer alan bazı konular, *Yahya Kemal* kitabında ele alıp işlediği bir kısım meseleler olduğu gibi, bunların dışında da farklı birçok konu bulunmaktadır. Kısaca ifade etmek gerekirse, birinci bölümde esas olarak siyasî, edebî ve sosyal boyutlarıyla bütün bir Tanzimat hareketi ile birlikte Doğu ve Batı medeniyeti hakkında değerlendirmeler; Namık Kemal, Ziya Paşa, Abdülhak Hâmid, Recâizâde Ekrem ve

Ahmed Midhat Efendi gibi Tanzimat devri şair, yazar ve fikir adamlarıyla Hâlid Ziya ve Tevfik Fikret gibi Servet-i Fünuncular; Yakup Kadri, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal ile sembolizm ve parnasizm gibi şiir akımları yanında genel anlamda tiyatro ve sinema üzerine yapılmış müstakil dersler yer almaktadır. Gözde Halazaoğlu'nun tutmuş olduğu notlarda görüleceği gibi, Tanpınar'ın hemen her derste, işlediği o günkü konu ile doğrudan ilgili yerli ve yabancı birtakım kitap ve makale adlarını kaynak olarak vermesi, dağınık gibi görünmekle beraber, onun işlediği konulara ne kadar hazırlıklı olduğunu ortaya koyan önemli bir husustur.

Edebiyat Dersleri adını taşıyan bu kitabın ikinci kısmı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde 1970-1971 ders yılında kısa bir süre benim de hocam olan ve 17 Ocak 1973 tarihinde vefat eden Doç. Dr. Ali Fehmi Karamanlıoğlu'na aittir. Ali F. Karamanlıoğlu'nun, muhtemelen 1951-1952 ve 1952-1953 ders yıllarında Tanpınar'ın derslerinde tutmuş olduğu notlardan oluşan küçük bir defteri ölümünden sonra Dr. Osman F. Sertkaya tarafından değerlendirilmek üzere bana verilmişti. Ben de bunları yayıma hazırladıktan sonra, Nisan 1990'dan itibaren *Dergâh* dergisinde yayımladım (sayı 2-7, Nisan-Eylül 1990).

Ölümünden kısa bir süre önce, bir gün Ali F. Karamanlıoğlu'nun notlarını daktiloya çektiğimi gören Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu, kendisinde de Tanpınar'ın derslerine ait küçük bir defter bulunduğunu söyleyerek okumam için defterini bana vermişti. Mehmed Çavuşoğlu 11 Temmuz 1987'de bir trafik kazasında vefat edince, bu defter bir hâtıra olarak bende kaldı. Bir kısmında tarih de bulunduğu için, Tanpınar'ın ölümünden önce yaptığı son dersler olması bakımından ayrı bir önem taşıyan bu notları da aynı şekilde, Ali F. Karamanlıoğlu'nun notlarının arkasından *Dergâh*'ta yayımladım (sayı 8-12, Ekim-Aralık 1990; Ocak-Şubat 1991). İşte bu kitabın üçüncü kısmını da Mehmed Çavuşoğlu'nun ders notları oluşturmaktadır.

Yayımlandığı günlerde Tanpınar hayranlarının büyük bir ilgi gösterdiği bu notların da diğerleriyle birlikte şimdi bir kitap bütünlüğü içinde bir araya gelmesi gerçekten sevindiricidir. Bu notlarla ilgili olarak bir de şunu belirtmek istiyorum: Okunduğunda da farkedileceği gibi,

Gözde Halazaoğlu'nun notlarında Tanpınar'ın ağzından ne çıkmışsa, tekrarlarla beraber hemen her cümle olduğu gibi kaydedildiği halde, gerek Ali F. Karamanlıoğlu'nun gerekse Mehmed Çavuşoğlu'nun notlarında, öyle zannediyorum, derste anlatılanların tamamı değil de anlaşılabilen veya kendilerinin hoşlarına giden bir kısım ifadeler yazılmış, yani derslerden bir tür seçme yapılmıştır.

Öncekinden farklı olarak bu baskıda bazı düzeltmeler ve açıklamalarla, metnin daha iyi anlaşılabilmesi için, metinde sık sık geçen bir kısım Fransızca kelime ve terimlerle ilgili bir sözlük hazırlanarak kitabın sonuna konulmuştur. Tanpınar ders esnasında bazı kelime ve tabirlere bazan lügat mânalarını verirken bazan de oldukça serbest karşılıklar vermiştir; bunları belirtmek için Tanpınar'ın verdiği karşılıklar burada italik olarak gösterilmiştir.

Bu vesileyle şu anda aramızda bulunmayan hoca ve iki değerli talebesi, Ahmet Hamdi Tanpınar ile Ali F. Karamanlıoğlu ve Mehmed Çavuşoğlu'nu rahmetle anar, yıllardır değerli bir emanet gibi muhafaza ettiği bu notları bugün Tanpınar okurlarına sunan diğer bir talebesi sayın Gözde Halazaoğlu'nu bu örnek davranışından dolayı kutlarım. Ayrıca, yayına hazırlamış olduğum metni ve sözlüğü başından sonuna kadar dikkatle okuyarak Tanpınar'a lâyık bir metnin ortaya çıkmasına büyük ölçüde katkıda bulunan diğer bir değerli talebesi sayın Prof. Dr. Orhan Okay hocama da burada özellikle teşekkür etmek isterim.

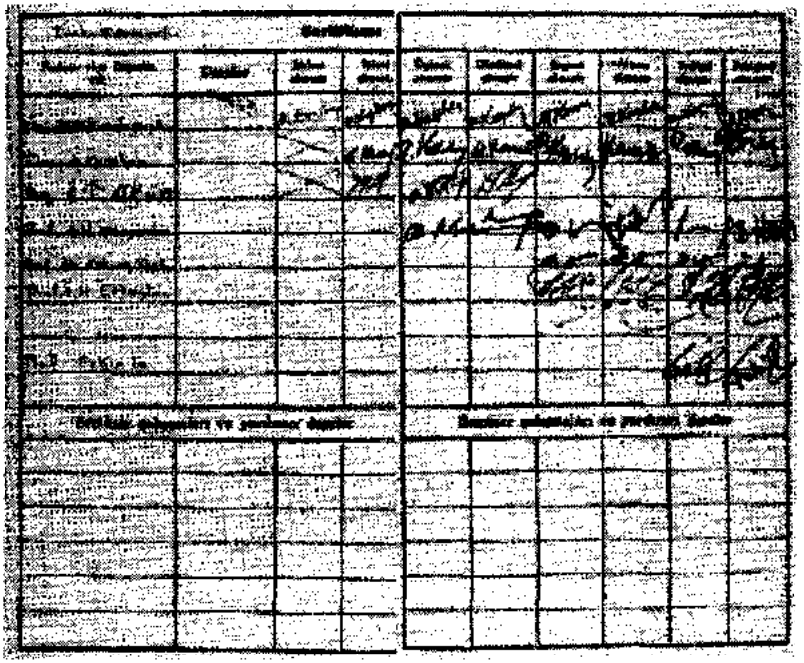
ABDULLAH UÇMAN

EDEBİYAT DERSLERİ



Tanpınar, Yahya Kemal'le de edebiyat sohbetleri yaptığı Emirgân Çınaraltı'nda öğrencileriyle (1956/57). Saat yönünde: Serdar Öztürk, Gözde Sağnak, Müzeyyen Arıkan, Aysel Orhon, Aysel Altunay, Hikmet Akın, Tanpınar, Yusuf Tavus, Turan Alptekin
(Gözde Sağnak Halazaoğlu arşivi)

GÖZDE SAĞNAK'IN (HALAZAOĞLU) DERS NOTLARI



Gözde Sağnak'ın (1930) İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Devam Karnesi'nde Tanpınar ile Mehmet Kaplan, Abdülkadir Karahan, Ömer Faruk Akün, Ali Nihad Tarlan, İsmail Hikmet Ertaylan ve Fahir İz'in imzaları.

DERS NOTLARIM ÜZERİNE

1958 öncesi yıllarda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öğrencisi olma şansına eriştim. Derslerinde ve seminerlerinde anlattıklarını, en ufak bir değişiklik ve ilâve yapmadan, yazıya geçirmeye çalıştım. Bunu yaparken hiçbir zaman onları mezuniyet imtihanında sorulabilecek bilgiler olarak düşünmedim. Hocamızın kelimeleri birer mücevherdi ve ben bunları yıllar boyunca defterimin sahifeleri arasından çıkarıp ilk günkü ışıltıları ile seyredebilecektim.

Tanpınar hocamıza çok şey borçluyuz. Bir gülün gülden başka bir şey de olduğunu bize o öğretti. "Çinilere sinen *Kur'an* sesini" onunla dinledik. Sevilenlerin rıhtım taşına düşen gölgelerini onunla seyrettik. O bize güzel olanı görmesini öğretti.

Notlarımın yayımlanmasında emeği geçen herkese teşekkür ederim.

GÖZDE HALAZAOĞLU

AHMED MİDHAT EFENDİ

Ahmed Midhat Efendi'nin romanı, bir darb-ı mesel etrafında bir hikâye, zaman romanıdır. Fıkrada genişleyip yavaş yavaş hikâye oluyor. Sonra, roman oluyor. *Kıssadan Hisse*'deki bütün fıkralar kendinin değil, tercümeler var. Hikâyenin başlangıcındadır. Biraz genişleyince hikâye oluyor. Romanın mebdeinde, romanı tesadüfler besliyor.

Ahmed Midhat esnaf loncalarından başlıyor. Bunun için Ahmed Midhat hikâye nakledicisidir; kendisi ile okuyucu arasında münasebet kurar. Ahmed Midhat bize neler getirdi? Bu devirde esir kız, bilhassa mühim mevzudur. Bunu Kemal'den önce yazdı. Birbirini tanıyan iki esir kardeşin birbirini bilmeden sevmeleri. Kardeşi sevmek (*inceste*), bunu Yunan masalında Oidipus'un annesi ile yatmasında görüyoruz. Bu kardeş trajedisini Ahmed Midhat ya bir Avrupalıdan, ya İstanbul'da o devirde geçen hakiki bir vak'adan veya halk masallarından almış olmalıdır. Kendi icadı değildir.

İkinci buluşu, *Mihnetkeşan*'da fahişeye acıyıp onunla evlenmesi. Şahıslar üçüncü bir buud kazanıyor; Dakik, efendi, Ziba hanımefendidir.

Dakik Efendi adı üzerinde duralım: Dikkat eden. (Ahmed Midhat'a "hakîm" demişlerdir.) Dakik, mühür kazıyan bir efendidir. Çapkındır, on ikiye kadar çalışır; ayda yirmi, yirmi beş altın kazanır. Kahramanlarını hiç parasız bırakmaz, zira parasızlığı çekmiştir. Para hesabı Dickens, Dostoyevski, Balzac'ta, *Madam Bovary*'de var. Ahmed Midhat para hesabını o kadar güzel ayarlar ki, roman, para meselesi üzerine dayanmaz. Yani para, asıl kahramanın trajedisini

teşkil etmez. *Karamazof Kardeşler*'de ise trajedi, para üzerine kurulur.

İşret, yemek, meze üçüncüdür. Yeni teessüs eden burjuva tipi vardır. Tanzimatla meyhane başlar. Yemek ve meze boldur. Kendi de sevmektedir. Yemek, XVIII. asırdan itibaren girer. Avrupa'da *Gil Blas*, destanda Homeros ile girer. Macera romanında yemek ön safta geliyordu Avrupa'da. Paul de Kock'ta da mühim. Ahmed Midhat balık gibi deniz mahsullerini ve turşu gibi şeyleri sever. Hugo'dan *Claude Geux (Obur Claude)* var.

Eğlenen adamdır Dakik Bey dördüncü olarak.

Mûsikîşinastır beşinci olarak. Dakik Bey tam alaturka eğlenen bir adamdır. Esnaf eğlencesidir bu. Lonca kahramanıdır. Bir gün, düşmek üzere olan bir kızı duyuyor. Ve kadın ıstırabı giriyor yedinci olarak. Onu aile olarak alıyor. Bu, romantiklerin temi: Fuhşa açıma. Haydudu ve fahişeyi sever romantizm. İkisi de kanun dışıdır. Fuhuş ferdî değil içtimaî bir hatadır. Kömür ve ekmeğe zam olunca fuhuş artar. Midhat Efendi bu noktadan başlıyor. Sonra trajediye geçiyor. *Mihnetkeşan*: Dünyada mihnet çeken bir zümre var. İnsaniyete açılıyor bu kitap.

Letâif-i Rivâyât'ın beşinci kitabı *Firkat*. İnsaniyete ve seyahate, maceraya açılıyor. Kahramanın adı Memduh'tur. Annesi yedi yaşında iken ölür, ona komşusu bakar. Zekidir, okur. On yedi yaşında mazbata kalemine girer. İşini çabuk bitirir. Churchill'in gazetesine girer, gene tatmin olamaz. Seyahate çıkıp Kafkasya'da Çerkesleri görmek ister, annesi Çerkestir de ondan. Bu bir nevi şehirden kaçmak ihtiyacıdır. Zengin bir şekilde çıkar. Orada bir kabile hayatını görür ki bu, toprağa bağlı (*patriarcale*) bir ailedir. Homeros'taki gibi. Memduh Bey oranın âdetlerini bu yüz altmış sahifelik kitapta anlatır. Kızın sütünü emip kardeş olur. Fakat birbirlerini severler ve yasak olduğu için birbirleri ile evlenemezler. Romantik bir aşk başlar. *Paul ve Virginie, Atala, René* vs. gibi. İnsanları bulabilmiş fakat vak'ayı tam kuramamıştır. Şahıs yaratılınca vak'a kendiliğinden çıkar. Hoffmann, *Şeytanın İksiri* romanının mevzuunu, acûze yüzlü bir kapı tokmağından çıkarmıştır.

ÂKİF PAŞA

1- Hece vezni ile yazılmış mersiyesi var.

2- *Tabsıra*'sı var. Polemiktir, şahsîdir. Şeyi anlatmak için padişaha yazılmıştır, Pertev Paşa için.

3- Şeyh Müştak'a yazılmış bir mektubu var.

4- "Adem Kasidesi", yokluk ve ölüm fikrini anlatır.

Divan an'anesi içinde başka bir şahsiyettir Âkif Paşa.

Bakılacak:

A.H. Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İslâm Ansiklopedisi.*

TANZİMAT NESRİ

Tanzimat'tan evvel konuşmayı az görüyoruz, onun için roman yazılamazdı. XIX. asra kadar edebiyat şiirden ibaretti. *Mihnetkeşan*, İzzet Molla'nın manzum bir eseridir, bir maceradır. Manzum yazabilmek için her şey yarım kalmıştır. *Hevesnâme*'den bu esere varana kadar hep nazım çerçevesi içinde geçti üç buçuk dört asır. Bizde nesir de vardı ama muayyen nevilerdeydi ve nazımla paylaşmıştı. Bazı mektuplara ve tarihe münhasırdı; Fındıklılı Mehmed Ağa'nın ve Peçevî'nin tarihleri gibi.

İki türlü nesir var. Âdi nesir gayet kestirmedir. İkinci nesir "prose", nazım tesirindedir, seci'lidir. Veysî de Nergisi de seci'lerle, iktibaslarla (dinden alınmış) doludur. Nesrin bu hali, onun şeklini değiştirmiştir. Şiirin hususiyetlerini nesir yadırgıyor ve rahatsız bir şey oluyor.

Roman ve tiyatro, insanı hedef almaz her zaman. Tanzimat'tan evvel bizde de bir nevi tiyatro var: Ortaoyunu. Bunun metni yok, gelenekten yetişen sanatkârları vardır.

Avrupa ile temas, Yusuf Kâmil Paşa'nın *Télémaque*'ı iledir. Yunan destanının (*Odysseia*) bir devamıdır. *Odysseia*, Ulysses'in macerasıdır. *Télémaque*'ın bizde pek tesiri olmamıştır. Zira, Yusuf Kâmil Paşa'nın üslûbu, en eski üslûptur. Okur yazarımıza şiddetle tesir etti, mitolojik tarafı etti. Realite ile temasımıza tesir etmiştir. *Télémaque* Şark üslûbuna girince Avrupaî tarafını kaybeder.

İlk hikâye ne vakit? Avrupalılaşmamız teker teker oldu. Meselâ Şinasi'den önce sekiz kişi Avrupa dili bilirdi. Meselâ Ruslarda Büyük Petro zamanında saray Avrupalılaşmıştı.

1870: Emin Nihad, Namık Kemal, Ahmed Midhat ilk romancılar. 1864'ten itibaren de tiyatro var. Tiyatro, romana kari hazırlaması bakımından mühim. 1862'de *Télémaque*'tan sonra zemin hazırlanır. Fakat, dili ve tecrübesi hazır değildir.

Roman kaç unsurdur? Evvelâ, roman bir vak'a sanatıdır. Kendi problemini getirir. İnsanlar veya hayalî mahlûkat arasında geçer. Yani insanın şahsiyeti verilmiş mahlûkat arasında. Natüralist bir roman olmakla beraber *Bir Köpeğin Romanı* bu tiptir. Şu halde cemiyete, insan tecrübesine, *sens*'larımıza, görmeye ihtiyaç vardır.

İlk romanlarda vak'alar: Vak'a bir romanda en ehemmiyetli olan şeydir; vak'a bir romanda, gizlenmesi lâzım geldiği için birinci planda değildir derler. Vak'anın çıkması, şiirde veznin çıkması gibidir.

1870'te roman yazacak tecrübeler bulunabilir mi? Yani, vak'a icadını bir meleke haline getirebilmek. Vak'a icat etmemişiz, sabit şeyler içinde dolaşmışız.

Emin Nihad Bey, en kısa zamanda, 1870-1872 arasında altı hikâye yazar: *Müsâmeretnâme*. Yüzde seksen roman mevzuunda aşk bulunurdu. Bulunmayanı, ancak aşk bulunmasın iddiası ile yazılan romanlar olabilirdi. O zamana kadar, bize iki üç aşk hikâyesi gelmişti: *Atala*. Fransız romantizminin eşiği ve *Paul ve Virginie*..

Bizde kaç-göç olduğu için sevişilmezdi. Onun için, sevişenler ya cariye ve efendi veya yakın akraba veya komşu olacaktı. Eğlence mahalleri olacaktı. Esâret meselesi başta gelecekti. Onun için Ahmed Midhat esirlerin sadece hissî tarafını almıştır.

Garbın hayat tecrübesi, roman okumuş olmaktır. Garptan ilk iki büyük roman vak'ası alalım. Biri *İlâhi Komedi*'de beşinci manzumedeki Rimini muâşakasıdır. Burada gayrimeşru bir aşk, bir roman okuyarak başlar. *Don Quichotte* da roman okuyarak kafası bozulmuş bir adamın romanıdır.

İkinci mevzu terbiye meselesidir.

NAMIK KEMAL'E DEVAM

Cezmi, Kemal'in olgunluk çağının eseridir. Kırk iki kırk üç yaşında tecrübeli iken yazmıştır. Abdülhamid istibdadı zamanında yazılmıştır.

Okunacak:

İ. Hakkı Uzunçarşılı, *Midhat Paşa ve Rüşdü Paşa Muhakemesi*;

İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Osmanlı Devletinde Son Sadrazamlar*, Cilt 7-8;

Midhat Cemal Kuntay, *Namık Kemal*.

Bu eserler okunacak.

Abdülhamid iki muharriri severdi: Âli ve Ahmed Midhat. Namık Kemal'i biraz.

Cezmi, *Celâl*, birkaç manzume. Namık Kemal, Ahmed Midhat fahişeye acımakla diğer romancılardan ayrılıyorlar. Bu, tenkit yolu ile olsa da mühimdir.

Namık Kemal, resmen devletin vereceği şeyleri istiyordu, ihtilâfçı değildi. Namık Kemal, *Cezmi*'de niçin o devri aldı? Tarih istediğinden. İnkıraz devrinin başlamasını ister, zira cemiyet meselelerini böyle zamanda ortaya atabiliyor. Yazık ki, kitap bitmedi. Cezmi hakikatte de mevcut; sipahi kâtibi Cezmi var *Peçevî Tarihi*'nde. Son kısım da Alexandre Dumas'nınkine benzer: Tabutla kaçar Üsküdar'a. Cezmi, Osmanlı İmparatorluğu'nu kurtaracaktı. Bu, Midhat Paşa veya Genç Osman'dır. Eğer sipahi ocağı olsa idi, imparatorluğu kurtaracaktı.

Okunacak:
İbrahim Necmi Dilmen, *Edebiyat Tarihi Dersleri.*

Eldeki cilt, İran muharebelerine gider. *Cezmi*'yi yazarken Âdil Giray-Perihan vak'asına da girmiş ve orada bırakmış. Yani hulâsa, Cezmi'nin kahramanlığına gelince kalmıştır. Zira, bu kısma gelince Cezmi, orduya iltihak eder, Cezmi'ye girmiş olmayız.

Cezmi'de enteresan şeyler: Cezmi nedir? Vatanperver ve İslâm ittihadı fikri olan bir insan. O devirde din devletin şeklini veriyor. Nasyonal, temiz Türkçe ve dindir. Nasyonalite, hânedan etrafında idi. *Cezmi* büyük tecrübedir, fakat muvaffak bir eser değildir.

Namık Kemal'de dört tecrübe var:

Piyes yazdı;

Daha mühimi, monografi yazdı: *Fâtih, Selim, Emîr Nevruz* gibi. Yani, bir insanın portresini çizdi.

Roman yazdı;

Bahâr-ı Dâniş'i tercüme etti, yani Şark üslûbunu bildi.

Kemal, Garp romanını biliyordu. Romantizm devri romanını okumuştu: *Sefiller*'le münasebeti, Hugo'nun XVI. asrı anlatışı. Şehriyar ile kullukçunun konuşması; manastır bekçisiyle baş rahibin konuşması. Deniz ve yangın sahnesi; *Sefiller*'in başındaki deniz sahnesi. D'Artagnan'ın (Alexandre Dumas, *Üç Silâhşörler*) çocukluğu, Cezmi'nin büyümesine benzer. Âdil Giray ile Cezmi'nin arkadaşlığı Monsieur Saint Marge ile de Tuiller'nin arkadaşlığına benzer. Hugo üslûbu sürprizlidir, zira Paris denilen yer Fransa'nın 2500 senesi ile beraber tavan arasıdır. Bütün eskiye ait şeyler burada toplanmıştır, yığılmıştır.

Acaba Kemal başka roman biliyor mu? *La Dame aux Camelias*'dır. Abdülhamid'e bahsetti. Hattâ: "Son derece Fransız hayatına aittir." diye hüküm bile vermiştir.

Namık Kemal'in *Âkif Bey*'i *Colonnel Chabert*'e benzer. Demek ki bunu okudu ve hattâ tiyatrosunu gördü. *David Copperfield*'i de okudu. Realizm iddiası ne olursa olsun, 1862'de yazılan *Sefiller*'in

romantizmi, her kitapta hâkim olmuştur. *Sefiller*'de amele proleter olmayacak, kadın açlıktan fuhşa gitmeyecek, çocuk okuyacak, adalet olacaktır. Aynı Namık Kemal'dekiler gibi. Hugo'nun *Han d'Islande*'ı romantizmin esasıdır. Deniz insanlarının hayatını anlatır. Yirmi, yirmi iki yaşlarında ve on beş günde yazdı bu romanlarını. Dördüncü romanı *93 İhtilâli*'dir. Britanya'daki muharebeleri anlatıyor. 93 akisleri *Sefiller*'de var. Üçüncü roman *Notre Dame de Paris*'dir. Eğer Kemal bundan ilham alsaydı, meselâ Süleymaniye etrafında olurdu.

Hugo'nun beşinci romanı *Sefiller*'dir.

Roman XVI. asırda başlar. *Don Quichotte* ve Rabelais'nin alaylar *épopée*'si *Pantagruel*. Roman, medeniyet ve kültürün insan etrafında dolaşmaya başlayışı devrinde başlar. Don Quichotte, romanla hâfızasını bozmuştur. Demek ki, Ortaçağ geleneklerine itiraz ile başlar roman. Artık, insan etrafında dönen bir dünyanın romanıdır. Roman insanın uyanışı ile başlar. XVIII. asırda iki milletin romanı mühim: İngiliz romanı karakter ve macera romanıdır. Sonra bu, XVIII. asrın ortasına doğru hortlak, korsan, cinayet romanına döner. Asrın sonlarına doğru Fransız romanına tesir eder. Bu arada, bir adam yetişir: Walter Scott. İskoçya peyzajını keşfeder: *Travailleurs de la Mer*. İngiliz tarihini keşfeder. Fransız muharrirleri, hep ayrı birer taraflarını keşfederler. Byron'a kadar tesir edenlerin başındadır. Balzac, Hugo, Dumas'ya tesir etmiştir. Sonra, Lord Byron tesir etmeye başladı herkese. Hugo, Musset, Vigny, Lamartine hep Ossian ile başlar. Ossian, her üçüne de tesir eder.

İngiliz romanı, bugünkü macera romanının başlangıcıdır. XVII. asırda Fransız romanı psikolojiktir, XVIII. asırdan itibaren Fransa'nın bâkir edebiyatı ve insanı ele alındı ki bu Rousseau tesiridir. Rousseau, Avrupa'nın deccalıdır. Hislerinden bahsetmek imkânını verir insanlara. Rousseau devrinde Bernardin de Saint-Pierre var: *Paul ve Virginie*, medeniyetten uzakta geçiyor. Gene XVIII. asırda *Manon Lescaut* yazıldı. Müstemlekede geçer. Bunu yazan Abbé Prévost. Sonra, XVIII. asrın sonu ile XIX. asrın başında yaşayan Chateaubriand var. Fransız İhtilâli'ne tek başına tesir eden büyük adam. Fransız İhtilâli'nin kaldırdığı katolikliği tekrar getirendir. İngiliz edebiyatına kapıyı açar, onların

tesirindedir: *Atala, René, İbn-i Sirâc, Les Martyrs*. Bütün bunlar preromantik devrin başlangıcıdır. Biz Avrupa'nın romantizminden sonraki devrinin edebiyatını alıyoruz.

Fransız İhtilâli krallığı deviriyor ve insan hür kalıyor, sosyal çerçeveyi kırıyor. Fransız İhtilâli'nin alevinden insanlar dev oluyor. Romantizm, İhtilâl sonrası meşrutiyette gençliğin duyduğu rahatsızlıktır. Bu ümitleri, Talleyrand diye bir *génie* çıkarıyor.

Okunacak:
Alfred de Musset, *Bir Zamane Çocuğunun İtirafları;*
Schiller, *Haydutlar*.

Bu asırda gazete icat ediliyor. Asıl XVII. asırda da var. Bu XIX. asırda ise halktan inkişaf ediyor, ufuklar açıyor. Bir de roman tefrikası başlıyor ve entrika romanı diye bir *genre* çıkıyor. Meselâ Eugène Sue'nün *Paris Esrarı* gibi. Kahraman Prens Rodolphe. Orada ilk olarak bir fahişe anlatılıyor. Bu, bir Alman prensesinin veraset yüzünden çalınmış kızıdır. Bu Mareşal Petain'e kadar gider. *Graziella* var. Küçük işçi kız; bir Alman prensi bunu aramaya çıkar. Prens ufak tefek. Kılık değiştirir, fakat çok kuvvetlidir. Bu yetmiş beş sene sonra Arsen Lüpen gibi olur. Fantoma da bu prenstir. Nihayet, romantizm başlıyor. 1830'a doğru Avrupa'da üç romancı var: Charles Dickens, Stendhal, Balzac. Balzac asrın başında, 1804'te. 1821'de Dostoyevski. Balzac, Dickens ve hepsi, Napoléon'u örnek alan adamlar. III. Selim İstanbul'dan Napoléon'a hayran. Herkes hayran; ferdiyetini ibraz ettiği için hayran herkes. Hugo, şiirin Napoléon'u olmak ister. Artık kimse küçük değerlere katlanamıyor. Balzac tek başına bütün kâinatı doğurabilecek büyük insanlardan: "Ben psikoloji yapıyorum" diyor ve artık değişiyor. Artık anket başlıyor ve eserlerine *Comédie Humaine* adını veriyor. Asıl romanlarını 30-51 yaşlarında yazıyor ve kırk elli ciltlik yazıyor. Balzac, roman alelade bir *passion* şeklinde okunurken bir sıçratma ile onu modern roman yapar. Şahıstan başlar; eşyayı, şehri anlatır. Unutma yok bu adamda. Çok okumuş; Fransız İhtilâli'nin yıktığı Fransa'yı kaldırma peşinde. Siyasî cereyanlara kapılmıyor, üslûbu fazla ağırdır.

İngiltere'de Balzac gibi bir adam var: Dickens. Muharrirlikten

yetişir. Kötü bir gençlik geçirdi, babasının borçları yüzünden. Sonra, parlamento muhabirliği yaptı. Sonra, muazzam bir romana başladı: *Pickwick Club*. Dickens'ta sokağın anahtarı vardı, İngiliz halkı gibi konuşurdu. Çocuk, Dickens ile edebiyata girer. Bir de Goethe'de *Wilhelm Meister*'de. Dostoyevski'ye de Goethe'den geldiği bellidir bu motifin.

Balzac sırasında Alman romantizmi başlar. Fransız edebiyatına, Balzac'a yaptığı tesir bakımından Hoffmann ile mühimdir bu edebiyat. Fransız romantizmine tesir etti. Mûsikîşinastır, ressamdır. Cümle-i asabiyesi resim ve müzik ile tahriş edilmiştir. İngilizlerin hortlaklarını filan alıp *fantastique* hikâyeyi yaptı.

Baudelaire, Flaubert, Balzac'ta da Hoffmann'ın tesiri var.

İkinci Fransız romancısı Stendhal, ferdin adamıdır. O da Napoléon'suz dünyayı hoş görmeyen, canı sıkılan bir adamdır. Çirkin, hastalıklı bir adam. Bir zabıt varakası gibi, üslûp oyunu yapmadan bir vak'ayı anlatır. Bunu da kroniklerden alır. Üç kitabı var: *Rouge et Noire, Parma Manastırı, Lucien Leuwen*. Psikolojik romanı gayet tabii anlatır.

Bir de genç adam var bu arada: Prosper Mérimée. Bunda romantizm yoktur, tek sanattır: *Carmen, Colomba*. Balzac, Flaubert, Maupassant realizmi biraz da bundan tesir almıştır. "Moeurs" romanı yazar; *Carmen*'de İspanyol âdetlerini toplamıştır.

Balzac, nasıl karakter anlatır? *Père Goriot*, bir hasistir; kızları için. Kızları mesut değildir, bunun için kendini israf eder. Ticaret yapmış, sonra bir pansiyona gelmiştir. Balzac, her şeyi gösterir, göstermediğini keşfetmek imkânını bize vermez. *Cousine Bette*'te de bir mûsikîşinas karşısındayız. Tip yaratma kabiliyetini gösterdiği eserlerinden biri. İki arkadaş; biri aşçı, yeni bir salça icadı isteyen; biri yeni bir âlet icat etmek isteyen bir mûsikîşinas. 1914'e kadar Avrupa sosyetesini Balzac'ta bulmak mümkün. Balzac ile başlar Dostoyevski'nin eseri. *Cürüm ve Ceza, Eugénie Grandet* ve *Père Goriot*'dan. Tolstoy, Flaubert'den her gün bir sahife tercüme eder; on sene meşgul olur Flaubert'le.

Bir de 1860 romantik romanı olarak Hugo'nun *Sefiller*'i var. Bu

asırda realist roman alıp yürümüştür. *Sefiller*'de cemiyetin inkâr ettiği bir insanın yaşama hakkının muhabbetini bulmuştur. Bu, romantizm yıkıldıktan sonra yazıldığı için romantizmin vasiyetnamesi gibidir.

1850'den sonra, realizm diye romanın ikinci merhalesi başlar. Bellibaşlı roman, Flaubert'in eseridir. Flaubert'de burjuvazi düşmanlığı vardır. *Hissî Terbiye, Madame Bovary*, bir de *Dictionnaire des Idées Reçus* var. Ömrünün sonuna doğru bitmemiş bir eseri daha var: *Bouvard et Pécuchet*. "Orta ve biçare adam bu cemiyette kitabın mağdurudur" demek istiyor. Flaubert, Balzac'ın yaptığı işi tamamlar: Balzac, romanı taşraya taşımıştır. *Madame Bovary*, okuyan kadının tenkididir; his üzerine yapılan terbiye kötüdür.

Realist roman, müşahede üzerine giden romandır. Edmond Goncourt ve Jules Goncourt diye iki kardeş, realist romanın mühim şahsiyetleridir. Roman, artık dokümanlar haline gelmiştir. Goncourt'larla artık realite hakimiyeti başlar. Daha sonra, Zola'nın hakimiyeti başlar; Zola'nın natüralizmi gelir. Artık, görmek de kâfi değildir; tecrübe lâzımdır, yani, ilmî doküman var, hakiki doküman.

NAMIK KEMAL'DE FRANSIZ TESİRİ, NAMIK KEMAL'İN HUGO İLE MUKAYESESİ

Cezmi; 8. fasıl: Yangın sahnesi tasviri.

İn'itaf: Namık Kemal bu devirde bunu çok kullanırdı; eşya ortasında bir ışığın akisleri imajı. Ayrıca, Kemal'de bir kaynama var; yanardağ altında kemik oluşu gibi. Mezar ve ölü imajı fazla. Vakıa, su ve mezar münasebeti vardır; eskiden suya gömerlerdi insanı ama bu alâka değil; Namık Kemal'de bir ölü imajı, kemikler var. *Sefiller*'deki denizdeki adam tasvirine benzer: "Ey yol boyunca kaybedilen insanlar... Ey ölü ahlâk..." Deniz, ceza hâkimlerinin insanı içine attıkları sonsuz okyanustur. Bu deniz uçurum üzerindeki ruh, bir kadavra olabilir. Onu kim diriltecektir?

Hugo, her şeyden evvel bir merhamet romanı yazmak istemiştir. Namık Kemal, *Cezmi*'de Hugokâri bir roman yazmıştır. *Sefiller*, gündelik hayattadır. *Cezmi*'de ise imparatorluk romanı anlatılıyor. Jean Valjean romantiklerin kötü insan telâkkisidir; "Cemiyet kötüleştirir, insanı ezer." derler. Cezmi, imparatorluğu kurtaracak adamdır. Cezmi, buna çalışıyor ve kurtaracağı anda ölüyor. Cezmi de hey'et-i umumiyesi ile çaresiz bir insandır.

Namık Kemal, Hugo'dan ayrı bir roman yazıyor. Bu yangın sahnesinden nasıl faydalansın? Adamı sahile çıkarıyor.

Garpta, hayat tahdit edilmiştir. İhtilâl, kralı öldürdü. Bir de Cromwell zamanında I. Charles öldürülmüştü. XII. Louis'nin XVIII. asırda öldürülüşü bir sembol olmuştur. İhtilâlin istediği hürriyetti. Beşeriyet, zemberek atıyor, kurbağa iken balık oluyor. İşte bu devirde

Napoléon geldi ve on beş sene sürüp gitti, fakat ideal kaldı: Napoléon gibi olmak. Daha o devirde-insan hakimiyeti vardır.

Napoléon: "Ben varım, ben imparator olacağım!" diyen, kanun dinlemeyen, her şeyi kendine râm eden bir insandı. Napoléon, ihtilâli bastırmak için meydana çıkarılmıştı. İhtilâlden önce Roma modası çıktı; ahlâkı, kültürü, her şeyi örnek alınmıştı. İhtilâl, Roma faziletini örnek almıştı. Napoléon, ihtilâli bastırmak için bir kukla gibi çıkarılmıştı önce. İnsan üzerinde hayatını yapan bir insan çıktı. Roman ve filozofiye tesir etti. Modern romanın babası Balzac. Kahramanı, Paris'e gelmiş bir hukuk talebesidir, sevgilisinin cesedi başındadır. Paris'e bir akşam: "Seninle karşı karşıyayız!" diyor ki bu, insanüstü olmadır; Napoléon gibi. Rönesans insanı, ihtilâl ile insanüstünü buldu. Stendhal, *Rouge et Noire*'da da böyle: Kerestecinin oğlu yükselmek istiyor. Jean Valjean ölmeden önce, kadın onu öper; zira o insanüstüne çıkmak istemiş, bir mücadele vermiştir. Talihin üzerine çıkmak ister gençlik o devirde. Balzac'ta Vautrin, Jean Valjean'ın babası sayılır.

XIX. asır romanında İngilizler daha ahlâkî. İngilizlerdeki protestanlıktan gelen mürâiliğe aksülamel başlıyor. Byron, bu mücadeleyi önce kendi kendine yaptı ve sonra cemiyetin ahlâk telâkkisine yaptı. Charles Dickens da çocukluğu ele aldı. George Sand, iyi ve hür kadındır. Muâşakaları var, hem de yüksek taraflarda. Amelî hürriyetini ele alıyor ve bir hareket yapıyor. Merhameti yavaş yavaş getiriyor ve romantik roman teessüs ediyor. Ve sonra realizme gidiyor. Balzac 1835'ten sonra, bütün romantizmine rağmen realizme gidiyor.

Amerikan edebiyatında romantizm, asrın ortalarında başlıyor, Avrupa'dan genişliyor. En mühimi, Rus romanının çıkmasıdır; Balzac ve diğer romantiklerin tesiri ile. Önce Gogol; mistiktir. Rus halkını korumak istiyor; dinsiz değilse bile kilise aleyhtarıdır, ortodokstur; Avrupalılığı Rus halkı için istiyor. Biz de halkı seviyoruz, fakat her şeyini reddetmek sureti ile; dinini, safdilliliğini, âdetlerini sevmiyoruz.

1850-1860'ta Rus edebiyatında böyle bir mistik vardı ve halk onunla beraberdi. Münevverler Sibirya'ya sürüldü. İhtilâl, Allah'ın adalet fikrini Çarlığa karşı tatbik etmekti. Onun için halk onlarla beraberdi; onlara hediyeler, *İncil* getirirlerdi. XIX. asrın sonunda

katile de hak tanımıyor, sebepler aranıp öldürülüyordu. 1860'ta Rus halkının çoğu sefildi, *Les Ames Mortes (Ölü Canlar)* romanını yazdı. Bu, *İncil*'in ta kendisi idi. İkinci şayanı dikkat romanı *Bir Delinin Defteri*'ni (*Ruznâmesi*) yazıyor. Nihayet Dostoyevski çıkıyor; "Ben ihtiyar bir Garplıyım." der, halbuki İslavcıdır. En Garplı Rus muharriridir. Yani: "Milletimize ne kadar sadık olursak o kadar Garplı oluruz." der. Rus edebiyatında, Rus kendinden bahsediyor. Dostoyevski *Eugenie Grandet*'yi tercüme eder ve ondan hareket eder. *Cürüm ve Ceza* aynen *Grandet* gibidir.

Dostoyevski'de bir de hürriyet meselesi var. "Allah varsa, biz hür değiliz; yoksa varız." der. Eserlerinin sonunda hep rızaya, Allah'a katlanışa gider. Bugünkü roman, Dostoyevski'dir.

Hürriyet, Allah fikrini sarsıyor; "Eğer Allah varsa neden ölüm var?" diyor. Dostoyevski abes fikrini getiriyor. Açlığı çok yakından tanıdı; Sibirya'da on sene kaldı. *İncil*'den başka kitabı yoktu. Dostoyevski, romanlarının sonunu rıza ile yani Tanrı'ya dönüş ile bitirir.

Rus romanı Dostoyevski ile hakikatte yeraltındaki bir münzevînin sesidir. Dostoyevski'nin ufak bir hikâyesi var: "Bir Memurun Hikâyesi"; bu, adalet fikrini ele alıyor.

Avrupa'da Allah meselesi ne idi? İlim, imanı yıktı. Allah varsa adalet yok; Allah olmadığı takdirde her şey abestir. O halde niçin yaşamak lâzımdır? Hayatın bir gayesi olmalıdır; bu da Allah'tır. Gaye olmayınca niye yaşamalıdır? İşte Dostoyevski bunu ve merhameti getirdi.

Bu sıralarda aklı esas alan Avrupa edebiyatı da böyle bir buhran geçiriyordu. Rus romanında Fransız edebiyatı tesirlerini tek tek gösterir; fakat Fransız akıl ile, Rus his ile konuşur.

Bu sırada natüralizm, Zola etrafında meydana getirildi. Tecrübenin edebiyatını yapmak istiyor. Amele hayatını merak edip bir aileyi ele alıyor; *Rougon-Macquart* serisini yapıyor. Amele mahallelerinde geçer.

Okunacak:
Assomoire ve *Karamazof Kardeşler*.

Zola'nın iki talebesi var: Katolik Mallarmé, eseri *Cathedrale des Esseintes*. Bir romancı daha var: Paul Bourget. Her cins insan romana giriyor; modern kritiğin başı oluyor. *Nouveaux Essais de Psychologie Contemporaine* diye tenkit yazıları vardır. Flaubert ve Stendhal'in de talebesidir.

Bourget ve Barrès mühim simalardır o asırda. Barrès gençliğindi; onu tahtından indiren Gide oldu.

XIX. asır romanı bir taraftan Proust, bir taraftan Bourget'nin tesirindedir. Bir de hafif sosyalist Anatole France var. İlk devirde çok güzel; *Korent Düğünleri* diye bir şiir kitabı ile çıkıyor. Sonra romana başlıyor. Heccav ve zeki; septik yani inanmayan. Valéry ve Mallarmé şiirini sevmiyor. Gide'e gelene kadar Barrès ve Anatole France'vâri üslûp vardı. Sonra Gide geldi, çok güzel yazdı fakat yeni bir devir açmadı.

Okunacak:
Anatole France, *Allahlar Kana Susamışlardı*.

Demek ki romana başladığımız zaman Avrupa romanı birtakım akidelere ayrılmıştı.

NAMIK KEMAL'E DEVAM

İntibah: Ali Bey, babasının şefkati tarafından zaptedilmiştir; pederşahi bir ailedir. Hem hikâye anlatıyor, hem de daima bir şeyler söylemek istiyor. "Bir şey" kelimesini iki defa kullanıyor; bu o zamanın üslûbuna aittir.

15. satırda validesini anlatır. Önce erkeğin kadın üzerindeki tesiri; sonra ölümün karşısındaki vaziyeti: "Merdâne." Namık Kemal'de daima rastlanan bir kelime. Kendini ıstıraba bırakmak istemez. Üç dört cümleyi bir araya koymuş; yani uzun cümleli üslûp. Ama, eski cümle değil; seci' yok.

İri bir zümrüt içindeydi bahar (Yahya Kemal)

Okunacak:
Letâif-i Rivâyât-ı Enderûn, İlyas Ağa. Cirit oyunu için.

Cezmi: 59. sahife: Eskilerin kullandığı bir cümle şekli; bir fiil ile iki cümleyi idare ediş, iki cümleyi bu şekilde bağlayış. Giderek: gittiği için. Kemal'in eksikliği şu: Tablo vermiyor, *animer* edemiyor. Ciriti anlatamıyor. Kemal ciriti görmüştür bu tasvire göre, belki Kars'ta. Romantiklerde turnuva oyunları çoktur; Kemal'de bu yok, onun yerine Ferhat Ağa ile tanışıyor. Walter Scott'ta bu oyunlar çok, *couleur local* var. Kemal'de bu yok; tasvir edemiyor; hiçbir mahalli renk, tasvir yok. Fakat bununla beraber müşahede var; meselâ eyer boşaltma var, bunu görmüştür: "Cezmi'yi meydana çıkmaya davet ettiler; rükûbu için paşanın ahırından gayet harun bir yağız Kürt atı çıkardılar, binek

taşına çektiler. O yönde cirit atmak, kovaladığını istediği yerinden vurmak, eyer boşaltarak gelen değnekleri savuşturmak, bir eliyle atın yelesine sarılarak bir eliyle yerden değnek kapmak, belinden yukarısı ile arkaya dönerek üzerine atılan ciritleri tutmak hususunda o kadar maharet gösterdi ki seyredenlerin cümlesini hayran eyledi." Cezmi'nin konuşmasında fazla gevezelik var, zira Kemal fazla ahlâk düşkünüdür. Bir nevi ahlâkta sentimentalisme var. Bir nevi Molière'in *Tartuffe*'ü diyebiliriz. Bu bir nevi Nestlé hulâsası gibidir; su bile yoktur, sırf süt ve kakao vardır.

Kemal an'anesizdir; zira evvelki an'aneyi yıkış var. Şark'ı yıkmak istemiştir.

Sahife 321; Bölüm 35; Perihan rüyada Âdil Giray'ı görür: "Güya ki ma'şuku ile bir sahrâda idiler. Bulundukları yerin pişgâhından bir ufak su akardı ama bir sûrette hafif akardı ve o sûrette mevc mevc şekiller peyda ederdi ki geçtiği sahrânın letâfetinden ayrılamıyor ve ara sıra geldiği tarafa avdet etmek istiyor da sâika-i rûzigâra mukavemet edemiyor gibi görünüyordu... Sahrânın ötesinde berisinde öbek öbek o kadar mütenevvi, o kadar mütelevvin çiçekler yığılmış idi ki feyyâz-ı kudret onları tezyin için (....)

"Güya ki Perihan o suyun kenarına oturmuş, arkasını o salkımsöğüde dayamış idi. Âdil Giray da dizine yatmış, Perihan'ın misâlini cemâliyle mukayese için uyumuş idi..."

Sevgilinin dizinde uyumak: Eski muharebelerden kalma bir motif. Eskiden kadınlar da cephe gerisindedir ve harp aralarında sevgilinin dizinde uyunur.

Kemal'in iki mühim imajı nur ve ruhtur. Sahife 323; üçüncü kısım: "İşte Perihan hâb-ı cân-perver içinde idi ki usul usul kapı açıldı. Siyah cara bürünmüş bir kadın elindeki şamdan ile odanın dahiline doğru birkaç kere baktı. Şamdanı hariçte bıraktı, içeri girdi, kapıyı kapadı. Bu vak'adan bir iki saniye geçer geçmez Perihan vücuduna bir şey dokunduğunu ve dokunan maddenin kendisini hafif hafif sarstığını hisseyledi. O nâzenin uykusundan uyandı, etrafına bakındı. Şunu hissetti ki, istikbal gibi nazar taalluk etmez bir karanlık içinde kalmış -ecel gibi nâ-meşhûd bir cism-i zî-hissiyat yanına çökmüş- meyyit gibi

soğuk elleriyle bedenini sarsıyor."

Karanlık, soğuk el, meyyit gibi kelimeler var. Karanlık, karanlık içinde bir karanlıktır, istikbal gibi. Meyyit eli gibi soğuk bir el. Kemal'in bir sanatı var burada: Tezat. Güzel bir aşk rüyası var; uyanma bir kâbus oluyor ve bu kâbusun içinde istikbali belirtiyor. XIX. asırda rüya bütün edebiyatı sarmıştır. Romantizm, bir rüya edebiyatıdır. Freud'a kadar rüya, edebiyatı beslemiştir. Sartre'ın eserleri baştan başa rüyalardır. Gece hayatı, bize asıl hayatımızı verir.

Kemal *angoisse*'lı değildir, azabı yok; meseleleri halletmiştir. Yahya Kemal'de rüya saadet rüyasıdır; üzerinde fazla durmaz, sanatını ona dayamak istemez. Kemal de öyle. Valéry: "Rüyada şahıs izafidir" diyor. Şehriyar'ın cehennemî varlık oluşu romantizmden geliyor.

Kemal, *Cezmi*'de mektup tarzını ilk kullanıyor, Ahmed Midhat Efendi daha sonra yazmıştır. Kemal'den önce Fuad, Âli ve Cevdet Paşalar yazmıştı mektup. Kemal'in üslûbu farklıdır; Kemal alıştığı bir nev'i romana soktu; roman tarihîlikten kurtulup psikolojik oldu. Mektup, kendimizi en güzel anlatır; kendimizi derinleştiririz. *Nouvelle Héloïse*'i okuduğu kuvvetlidir. Bu eseri Ali Bey tercüme ediyor; 1300'de tefrikaya başlanıyor. Zayıf bir psikolojisi var kahramanın; ilk fedakârlık hücumundan sonra kendi haline geçiyor, af diliyor. Rousseau romantiktir.

RECÂİZÂDE HAKKINDA

Tefekkür'ü, nesir kısmını geçiyor burada, fikrini daha iyi anlatıyor. "Ahvâl-i vicdaniye" geçiyor, ruh hâli demektir. Demek ki ruh hallerini tasvire çalışıyor, bizzat yaşanmışı anlatıyor. Bu, gözle görülmüşten başkadır. Romancı başkalarının hayatını, şairler ise yaşadıklarını anlatır. Realizmde romanlarda başkalarının hayatı anlatılır; Halid Ziya ve Hüseyin Rahmi'de olduğu gibi. Kendi yaşadıklarını anlatan diğer realistler sübjektivistlerdir ki bunlar ekseriyetle şiir yazarlar. Edebiyatta bu iki tipi tahlil etmek lâzımdır. Recâizâde Ekrem lirik, *sentimental*, sübjektif bir tiptir.

Bir baba-oğul diyaloğu var; arkasından çocuğun uzun bir tasvirini yapıyor. Dışarıda muayyen bir vak'a var; çocuk odaya giriyor; sonra çocuk üzerinde düşünmeye başlıyor. Fakat dışarıda biri varsa Recâizâde Ekrem onu düşünüyor. Hâlet-i ruhiyeleri, hâtıraları ve düşüncelerinde sübjektif unsur objektif unsura faiktir. Bu bir tip romandır, Servet-i Fünun'a başlangıçtır. Meselâ, *Mâi ve Siyah*'ta Ahmed Cemil gibi. Süjenin geçirdiği haller, yeni bir edebiyatın doğuşuna sebep oluyor; Servet-i Fünun nesrini hazırlıyor.

Recâizâde kendi hâtıralarına da gidiyor; bu bir nevi hâtırattır.

Okunacak;
Abdülhamid'in Hâtırâtı, Türkiyat'ta tez. Mutlaka okunacak.

Hâtırât, kendisi üzerinde düşünmektir. Kendi çocukluğunu anlatıyor. Tanzimatta Kâmil Paşa'nın, Midhat Paşa'nın siyasî hâtıraları var.

Bunlar ise Recâizâde'nin kendi çağından hadiselerdir. Romanda bir fert ile karşılaşırız, onun hayatı anlatılır. Bu mânâsız bir hayat olabilir; fakat bunun yaşanmış olması mühimdir, yapmacık edebiyattan ayrılış mühimdir. Türk edebiyatının en büyük noksanı hâtırâttır. Avrupa'da ise bu böyle değildir. Avrupalının kendi hayatına ehemmiyet verişi -ki buna şahsiyet diyoruz- çok mühim yer tutuyor. Bizde, kendi kendisini hiç sayış, Şarklı görüştür. Nurullah Ataç'ın yaptığı, Montaigne'nin yaptığıdır. André Gide de hayatını her gün tespit etmiştir. Canlı insan meydana gelmiştir edebiyatta.

*

Volney'in *Tedmür Harâbeleri* adlı eseri var; Tanzimatta bizde çok sevildi. Garp romantiklerinin eski şehirlere ve harâbelere karşı zaafları vardır.

Okunacak:
Fransız Edebiyatı, Cevdet Perin;
İngiliz Edebiyatı, Halide Edip Adıvar.

Volney (Constantin Comte de Chasseboeuf), bir Fransız âlim ve filozofudur. Hukuk ve tıp tahsil etti, sonra, Arapça öğrenmek için Lübnan'da sekiz ay manastıra kapandı. *Türk-Rus Muharebeleri Hakkında Mülâhazalar* adlı eseri yazdı; *Les Ruines* meşhur eserlerindendir. Profesör ve mebus olmuştur. Avrupa alfabesinin Asya dillerine tatbiki hakkında eseri vardır. *Tedmür Harâbeleri*'nin bir kısmı Âyetullah Efendi tarafından tercüme edilmiştir.

Bakılacak eserler:
Şemseddin Sami, *Kamusü' l-A'lâm;*
İbnülemin Mahmud Kemal, *Son Asır Türk Şairleri;*
Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmânî;*
Mustafa Nihat Özön, *Metinlerle Türk Edebiyatı Tarihi;*
Âyetullah Efendi hakkında: *Son Asır Türk Şairleri*, C. I, s. 139-144.

Mehmed Âyetullah Efendi (Hicrî) 1262'de Mısır'da doğdu, üç yaşında İstanbul'a gelip hususi derslerle yetişti. Defter-i Hakanî ve Divan kalemlerinde ve Tercüme Odası'nda bulundu. Ve Tahrîr-i Emlâk İdaresi'nde Tahrir Kalemi müdürü oldu. Sonra Şûrâ-yı Devlet muâvini oldu; Âli Paşa'nın vefatı ile buradan ayrıldı. Daha birçok devlet memurluklarında bulundu ve 1295'te tifodan öldü. Ziya Paşa tarzında "Terkib-i Bend"i vardır. Volney'in *Tedmür Harâbeleri*'ni kısmen tercüme etmiştir. Âli Paşa'nın ölümünden sonra aleyhine *Rüyâ* risalesi vardır.

"CEZMİ"YE DEVAM

Mektup tarzını ilk Ahmed Midhat Efendi'de gördük, ama bunlar psikolojik değildi. Sonra Namık Kemal'de gördük.

Nouvelle Héloïse'in üçüncü kitabı: Aşk, Ortaçağ aşkı değil; keskin, belli. Romantizme girecek bir edebiyat yapıyor; zira, psikolojik romana girmek istiyor. Mektup da insanın kendisini en iyi anlatabildiği şeydir; zira, karşısındakinin müdahalesi yoktur.

Psikoloji yapıyor: "Siz benim için üzülüyorsunuz; benimle meşgul olduğunuz için sevinemiyorum!" Psikoloji yapıyor. Lisan, işlek değil. Halbuki *Ayyar Hamza* da tercüme idi ve işlekti. Sebebi, onun Molière'den gelişi, diğerinin ise Rousseau'nun nesirde *poésie* yapmasıdır.

Cezmi, s. 214; sûret-i mektup: "Perihan'dan Âdil Giray'a: Ben de size esâret-i vicdanımı inşallah yolunuzda ölmek, kucağınızda teslim-i can etmekle ispat ederim... Âh! Sen niçin bu memleketlere düştün? Cism-i lâtîfi nûr-ı tecellîden mahlûk bir meleğin bu kara topraklarda ne işi var idi!" Kucağında ölmek ister; Şark santimantalizmi var; Hâmid de, Kemal de hep seri halinde ölürler. Shakespeare'de de ölüm var ama kucakta değil; bizdeki bu tarz, ayrılık üzerine edebiyat kuruluşu sebebi iledir.

"Nûr-ı tecellîden mahlûk bir melek." Bu bir melek tasviridir: "Allah'ın tecellîsinden meydana gelmiş bir mahlûk!" diyor. Bu, Kemal'in tasavvuftan kalmış bir imajıdır. Kemal'de ölüme bir şehit arayışı var ki ideali budur.

EDEBİYATTA ÇOCUK

Çocuk, Âkif Paşa'nın mersiyesi ile girer eski edebiyatımıza. Çocuğu, Halid Ziya'ya kadar takip edebiliriz.

Servet-i Fünun'a kadar en çok Hugo etkisinde kaldık. J. J. Rousseau'nun yazılışı ile tercümesi arasında doksan sene vardır. *Paul et Virginie*'yi ve *Atala*'yı daha yakın takip ederiz. *Sefiller*, 1870'te *Hikâye-i Mağdûrîn* diye tercüme edildi; yirmi sene farkla takip edebiliriz.

Çocuk nasıl takip ediliyor bizde? Recâizâde *Şemsâ*'da, Hüseyin Rahmi *Zalim Bir İnkâr*'da bahsediyor. Bu, 1910'a kadar devam ediyor. *Sergüzeşt*'in meselesi çocuk oluyor. İkinci mesele burjuvazidir. Aile değişip şehirli bir aile çıkıyor ve kendi aralarında evlenmek istemiyor. *Sergüzeşt*'te çocuk Dilber'i seviyor, anne evlenmesine razı olmuyor, yani *moeurs*'da değişiklik oluyor. Üçüncü mesele, Dilber'in Mısır'daki intiharı. Bunu sonra *Bir Serencam*'da Yakup Kadri'de göreceğiz. Bir başlangıç olması itibarıyla ehemmiyetlidir. Dördüncü mesele çocuğun bir sanatkâr olması.

Zehra'nın mevzuu, bir kıskançlık hikâyesidir. Yetim bir kızdır Zehra. Evvelce aşklar, iki kişi arasında idi; Edebiyat-ı Cedîde'nin getirdiği bir şey, romanın bir nesil romanı oluşudur. Bunlardan ilki olan *Nemîde*, veremle biter. Yüklü yazılmıştır; çocuk sevgisi vardır. *Sentimental* bir baba sevgisi vardır. *Aşk-ı Memnû* Yakup Kadri'ye kadar şaheserdir, *Hüküm Gecesi* hariç.

Nesil romanı nedir? Roman, hayatı beraber getirdiği zaman sosyal olur. *Père Goriot* neslin romanıdır, *Rouge et Noir* ise değildir ama

yine neslinin hikâyesidir. Gemi jurnali gibi roman vardır; *Paris'te Bir Türk'e* insanlar değil eşya güler, kalem hokka güler.

Abdülhamid devri için bakılacak:
Said Paşa'nın ve Kâmil Paşa''nın hâtırâtı.

"MÂİ VE SİYAH", YAKUP KADRİ, HALİDE EDİP

Küçük hislere, aileye kaçıştır *Mâi ve Siyah*; kardeş sevgisi ve aile içinde facia. İkinci nokta, muhitten kaçıştır. Kitabı yakma hikâyesi, içinden kırılma; Fikret'i Âşiyan'a çekilmeye mecbur eder asıl. Fikret ve Halid Ziya beraber gider. İkisine bir arada tatbik edilebilen bir psikolojiden bahsedilebilir. Aynı şekilde diğer bazı küçük şairlere de şamildir bu hal. O halde *Mâi ve Siyah* nesil romanıdır.

Ahmed Midhat, Râkım Efendi ile Felâtun Bey'i Avrupa tipinden seçmiştir. Ahmed Cemil, kendi etrafında döner; kendine kapanmış bir ahlâktır ama Avrupalı bir ahlâktır. Kadın talihine giriyoruz *Mâi Siyah*'ta. Poetik oluşu da bir vasıftır. Neslinin şâirânesini getirir; yani şairin davranışlarını.

Dil ile meşguldür Ahmed Cemil. *Mâi ve Siyah*'ta neler var? "Bârân-ı elmas." Hüseyin Nazmi'lerde dinlediği İspanyol havasından kaçış. İlk sembol, sağlam bir masa sembolüdür. Aile masaya benzetilir. İkinci sembol küçük kızın çaldığı piyanodur. Kitabı yakmak jesti, bir hülyanın dağılışı sembolüdür.

Bir yenilik de alafranga mûsikîye gitmedir. Cenab Şahabeddin, limonata edebiyatı yapıyor: "Sarışınlık getirir gözlerin akşamlarıma" gibi. Konserve gençliktir *Mâi ve Siyah*'taki.

Cenab ve Fikret'te bataklıklar var; işte bunlar da bataklık kurbağalarıdır.

Abdülhamid devrini dört devreye ayırabiliriz ama umumiyetle yekpâre devirdir. Abdülhamid ve Aziz devrini bir şarkı hülâsa eder: "Kâtibim." Meşrutiyette ise gittikçe bir parçasını bırakan insan bahis

mevzuudur. Kadının cemiyetteki rolü başlar. 1920'de muhtelit okul açıldı; bu kadar değişme var. Bunlar içinde birkaç muharrir var ki bunun aksi olmuşlardır: Yakup Kadri, Refik Halid, Halide Edip.

Yakup Kadri ilk hikâyede Maupassant'ın tesiri altındadır; *Bir Serencam*'da bilhassa. Fakat tek bir tesir yoktur, kültür kompleksi vardır. Halid Ziya ise birkaç muharrirle iktifa eder; yalnız Garba bakar, Şarktan ancak dil bakımından faydalanır. Goncourt, Flaubert, Alphonse Daudet tesirindedir.

Edebiyat-ı Cedîde'ye yapılan aksülamel, Rıza Tevfik'le başlayan halk edebiyatı modasıdır. Yahya Kemal'le gelen Avrupaî fikirler, bu üç şey, Yakup Kadri'nin formasyonuna tesir eder. Halk şiirine döner, Şarka dönen bir adamdır; taşra tesiri içindedir. Maupassant, modern hikâyeciliğin babası değildir ama kat'î çizgili, son derece kötümser, üslûbu Flaubert'e yakın fakat ondan daha *poésie*'si az, ritmi keskin bir muharrirdir. Yakup Kadri, Maupassant'dan bazı şeyler muhafaza edecektir. Aynı zamanda, Fecr-i Âtî'ye mensup. Fecr-i Âtî'ciler sembolist şiiri, İbsen'i ve şimal tiyatrosunu seviyorlardı; yani romantizmi, Fransa'da yapılan bu aksülameli benimsiyorlar.

Maupassant'dan sonra bir devir daha geçirdik. Yahya Kemal'in ibrâ ettiği *Tevrat* ve *İncil* tercümesini Bergson felsefesinde karar kılan Yakup Kadri'de buluruz. Şekip Bey dolayısıyla Bergson'u Yakup Kadri'de *Erenlerin Bağından* ile görürüz.

Maupassant, nihilizme giden, inkâra giden bir şahsiyettir. *Bir Serencam*'da ne kadar Maupassant vardır? Kahire'de bir araba sahnesinde meselâ. Maupassant, yakınından geçmek şartı ile Pierre Loti'dir. *Bir Serencam*'da birtakım hikâyeler vardır ki aksülamellerini belirtir. Şarka karşı ihtilâlcidir, Atatürk muhabbeti bu yüzden tabiîdir. Yakup Kadri'nin halk tarafı kuvvetlidir. "İstimdad", "Savaşan Beldeler" gibi hikâyeleri, bize gelecek Yakup Kadri'yi, *Okun Ucundan* ve *Erenlerin Bağından*'daki Yakup Kadri'yi verecektir; yani küçük hikâyelerinde romanlarının hazırlığı başlar. "Rahmet"te Garpçı, fertçi ve hattâ aristokrat insan yumuşar; halka, sefalete doğru gider; *Nur Baba*'ya, bir tarafı ile de *Kiralık Konak*'a gider. Kahraman önce ferdiyetçi iken sonra döner. *Erenlerin Bağından*, Yahya Kemal ile Büyük Ada'da oturdukları

zamanın mahsulüdür. Onun tesirindedir ama ayrı bir adamdır.

Peyâm-ı Sabah'ta da iki yazısı var. Yahya Kemal'in de "Çamlar Altında Musâhabeler"inde onunla fikir iştiraki görülür. Yakup Kadri, Yunanî edebiyatın üzerinde idi; Yahya Kemal de Türkiye'yi bir köke bağlamak istiyordu.

Erenlerin Bağından'da:

1- Yunus'u, yani Şark tasavvufunu;

2- *Tevrat*'ı;

3- Eskileri okuyordu. Eserde iç dünyayı yapan kelimeler var; 1917-1925 arası bir devirdedir.

Sonra *Kiralık Konak* geliyor; isim, imparatorluğun sembolüdür; yıkılan bir devrin hikâyesidir. Bazı yerleri kahramanına sempatisiz, hicvedicidir. Yakup Kadri, insanı az sever. Kronolojik bir muharrir: *Bir Serencam, Hüküm Gecesi, Kiralık Konak, Nur Baba, Ankara, Yaban, Panorama. Nur Baba* ve *Kiralık Konak*'ta o devrin mutlak hicvini, kadının iflâsını görürüz. *Nur Baba* bir Türkiye'dir, bir Bektaşî tekkesidir. Eski cemaatin en kuvvetli bir tarafı olan tekkeyi almıştır.

İnkılâp'tan sonra *Hüküm Gecesi*'ni yazdı; *fatalité*'si itibarıyla fevkalâde romandır. Asıl kahramanı Ahmed Samim'dir. İnkılâba yer vermesi, o devirde olduğu için zevksizdir. *Intrigue* şeklinde başlayan bir aşkın sonra bir *passion* halini alması ve intiharın masum bir insanın sırtına yüklenmesi.

Nur Baba kırılmış bir kadehin içinde kalan şarap tortusu gibi bir şeydir.

Hüküm Gecesi'nde fenalık için bir vasıta, bir örümcek adam girer; İttihat ve Terakki aleyhinedir.

Yaban'da ilk defa edebiyatımız Anadolu'ya gidiyor; realitesiyle Anadolu'ya çıkarız; bir ideoloji var. André Gide: "Köylü nasyonalist olamaz, toprağına bağlıdır" dedi; Divan-ı Harb'e verdiler. *Yaban*, Mütareke Devri'nin mücadelesidir.

Yakup Kadri'de taktik eksiktir; *Yaban* köyü iki taraflı alacaktı. Hiçbir yerde tek fikir tek bir insan tarafından müdafaa edilmez; *poésie*'sinin en kuvvetli olduğu romanıdır.

Ankara, resmen inkılâba sanatı teslim etmesidir.

Panorama: Evvelâ bu eseri okuyun.

Yakup Kadri ile bize ne geldi? Evvelâ, bir romancı geldi. Halid Ziya gibi bir taraflı değil; ferdî romancıdır. Anadolu geldi bize onunla. Anadolu insanı onunla; Anadolu'nun can sıkıntısı, yoksulluğu da Refik Halid'le geldi.

Halide Edip: Halide Edip, *Handan* ile başlar. İki devresi var; *Seviye Talib* birinci devresi.

Konuşan Türk kadınıdır; kadınlığını gizlemeden erkek seviyesinde konuşur. İngiliz edebiyatını iyi tanıması, XVIII. ve XIX. asır İngiliz muharrirleri ile meşgul oluşu, onda tesirini gösterir. İdealizasyon var; romantik romancıdır; avantür (*aventure*) roman yazar. Cemiyetle mücadele olmayan roman, roman değildir.

Sinekli Bakkal'da XIX. asrın mübalâğalı vak'a, romantik anlayışa bağlılık, mahallî renk var. Avrupa'daki egzotik (*exotique*) cereyana bağlı olduğu için tutuldu. XIX. asra bağlı olmasına rağmen gene Abdülhamid devrine dönüştür.

FOTOĞRAF VE SİNEMA

Fotoğraf, fizyoloji ve biyolojiyi içine almak üzere, müspet ilmin en güzel icadıdır. Mağara devrinden beri insan tabiatı kopya etmeye başlamıştır; bunu ister büyü, ister dua, ister süs için yapar. Picasso'yu bile hayrette bırakan mağara resimleri vardır; Picasso gibi bir çizgi cambazını bile. Fotoğraf tabiatı olduğu gibi, icab ederse bîtaraflıkla alıyor. Fotoğrafın bizim hayat ve sanatımıza büyük tesiri vardır. XX. asır şiirde bizi hayrete düşürür. Fotoğraftan sinematoğraf çıktı. Önce, herkes ona bir marifet, bir eğlence diye baktı, fakat sonra tiyatronun rakibi oldu ve sinema hayatı çıktı. Tekniğe dayanan şeylerin terakkisi çabuk oluyor. Filmlerin tespiti vs.de ilerlemeler oldu. Bunu önce, portatif bir tiyatro gibi gördüler; konserve bir tiyatrodur: Artisti, hizmetçisi her şeyi içindedir. Gittikçe, her millet kendi sinemacılığını kurdu. Önce komik skeçler, sonra Fantoma vs. İlk konuşmayan sinema Şarlo'dur. Sonra sinema konuşmaya başladı; önce rüzgâr, ayak sesi vs. taklit edildi. Şarlo: "Sinema hareketin sanatıdır. Gramofonun icadı ile ses tespit ediliyor; o halde konuşmalı!" dedi. Sonra, müzik yanına geldi. Ve sonra tiyatro, resim, mûsikî ve baleyi içine alıp terkibî bir sanat oldu. Sonra edebiyatı içine almaya başladı. Sinema için yazan muharrirlerden mâada diğer muharrirler de tesir altında kaldılar.

Fotoğraf, objeyi aynen nakleder veya büyültüp küçültür, yani büyüleyebilir Mario'nun (?) dediği gibi. Demek ki realitenin üstünde bir realite yapabiliyordu. Edebiyatta, zihnin düşündüğü şeyler çok tabii idi. Bunda da öyleydi; meselâ bir trenden atlar, deniz kızı yapabilir. Yani aynen resim ve edebiyatın yaptığını fotomontaj ile, iki resmi yan yana çekmek yolu ile yapabilirdi.

Fotoğraf, müzeyi çok geride bırakacak şekilde kıyafet nakletti.

Sinema, *fondu* yapabildi; yani bir şeyin içinden diğer bir şeyi geçirebildi; meselâ deniz dalgalarının içinden başka bir şeyi geçirebildi. Byron, Sartre, Steinbeck bu halden çok istifade ettiler; meselâ bir cümle sonundaki kelime veya jestten diğer odadaki bir hâle geçebilmek. Şiir, bunu dilde de aramaya başladı; şiirin de dilinde aradılar. İşte bunun içindir ki entelektüelleri meşgul etti; sinemanın sanatların yerini tutacağı iddiası, bütün entelektüelleri kavradı.

Sinema teknik işi idi; mâbedden sonra en çok halk toplayan sinemadır. Bundan muazzam sermaye akımı oldu.

Sinemanın en büyük iddiası: "Kelime medeniyetinden çıktık, hayal medeniyetine girdik." idi. Avrupa bunu katedrale benzetirdi: Okumak bilmeyenler, duvarda *İncil* ve *Tevrat*'ı okuyabilirdi; onun için "Sinema hayallerin dilidir." diyorlardı.

Sinema romana da tesir ediyor: Resimli roman. Bundan daha büyük eşeklik, hamakat olur mu? Güpgüzel okumak varken insanı küçülttü, okumaktan alıp resim seyrettirebildi.

Demek ki sinema tiyatronun, resmin yerini almak iddiasındadır. Acaba bu felâket oldu mu?

Sartre, *Gizli Oturum:* Varlık bir başka varlığa tahammül edemez. İnsan, insanın cehennemidir. İki kadın ve bir erkek ölüyor. Lâlettayin bir oda; otel odası... Üç yeni ölü arasında korkunç bir konuşma var. Üçünün de mâzisi öğreniliyor. Bu üç insan, ateşten bir kemerin içinde daimi kalacaklardır, dışarı çıkamayacaklardır. Herkes pencerenin önünde mâzisini görüyor. Herkes mâzisini anlattıktan sonra pencere kapanıyor; gene beraber kalıyorlar; cehennemlerindedirler.

Sinema, tiyatroyu alıp başka bir şey yapıyor; demek ki, tiyatronun yerini tutmuyor. Sinema, tiyatro ve romanı ancak tehdit edebiliyor ama yerini alamıyor.

Sinemanın estetiği nedir ve sinema bu estetiği için ne yapmıştır? Sinemadan önce bir pre-sinema vardı: Karagöz, Çin tiyatrosu, kukla. Romanların bir pasajdan diğer pasaja geçişi de bir pre-sinemadır. Bu ise sinemamıza muhayyilemizden, rüyamızdan gelir. Rüya! Dahlimizin

en az olduğu sanat rüyadır. Ağaç, babamız olur; sonra, siz olursunuz. Yani, benim iddiam pre-sinemanın rüyadan oluşudur. Asıl meselenin can alacak şeysi, insanda sinema var mıydı? Vardı: Heyecanlı anlarda hayallerin bizi sık sık yoklaması, hatırlayışlarımız gibi.

Sinema, terkibî bir sanat mıdır? Yoksa ilâvelerle mi zenginleşmiştir? İlâveler bünyeye nakledilince terkibî olur. Sinema evvelâ bir projeksiyon sanatıdır.

Sinema bir sanat mıdır? Sanatsa, tekniğin bu kadar hız verdiği bir sanat sanat olabilir mi? Tiyatro ile nereye kadar beraberdir, nerede ayrılır? Sinema bir eseri aktörlerin aksettirmesidir. Hareketler, sahnedeki ve meclisteki hareketler vardır. Fakat, ona tekaddüm eden hareket yoktur. Sinema tiyatronun attığı hareketleri ele alır, meselâ Ophelia'nın suya atlayışını gösterir, tiyatro ise ölüsünü getirir.

ŞİİR HAKKINDA

Dilde kelimeler imajlara mı tekabül ediyor yoksa evvelce birer fikri var mıydı? Kulakla gözün bir teşrik-i mesaisi vardır; zira bir şiir okununca hemen bir manzarayı canlandırabiliyoruz. Bir kelime birkaç mânâda kullanılıyor; mutlak mânâsı yok.

Molière, nesir için iki misal verir: "Nicole, terliklerimi getir!" Valéry: "Kapı açıldı!" diyor, ama bunun orada mânâsı yoktur; mutlak mânâ ancak lügattadır.

Her dilde kelimeyi sanatla birleştirin.

Şiir, iki şeyin peşinde. Valéry'e göre: "Şair olmayı hayatın tesadüfleri verir. Öyle bir yaş vardır ki insan olabileceği şeylerden birini tercih etmiş olur." Sokrates: "Ben, insan olmak istiyordum; fakat bir gün deniz kenarında acayip bir madde buldum ve bunu merak ettim; eşyanın sırrını aramak istedim ve feylesof oldum." der. İnsanın irsiyetinin tesadüfü ile göz veya kulak hassasiyeti fazla olur ve bu yüzden sanatkâr olabilir. Freud'a göre insan, cinsî hislere bağlanır on beş yaşlarında.

Şiire nasıl başlanır? Okunacak:
Goethe, *Şiir ve Hakikat*.

Şiir evvelâ taklitle başlar; şiirin çıraklık devri yoktur. Acaba bir mimariden ve resimden bu kadar ayrı mıdır? Şimdiye kadar iki şiir mektebi oldu; biri, Paris'te amelelere şiir yazmayı öğretti; diğeri, Jules Romains ve Duhamel'in kurduğu mektep.

Neden şiir öğretilemez? Şiir hislerin sanatı zannedilmiştir ve bu yüzden hisler de öğretilemez denmiştir. Mallarmé, Gauguin; bunlar şiir ve resim yaptıkları halde devirde ve *sensibilité*'de birleşirler. Yalnız, kadın telâkkilerinde değişiklik var: Ressamın birçok model olarak tanıdığı kadınlar var ve dolayısıyla sefahat fazla, hürmet yok. Şairde ise hürmet var kadına karşı; Mallarmé karısından ve bir aktristen başka kadın tanımamıştır. Baudelaire: "Ben şiirimi meydana getirmek için, içimde isteriyi bir gül ağacı gibi büyüttüm" der. Fuzûlî bir minyatürcü olsaydı içindeki aşkını sevgilinin yüzünde görecektik; o yüzde bir fedakârlık, bir kendinden feragat olacaktı.

Şiir, hisler üzerinde doğrudan doğruya konuşan sanat olduğu için öğretilemez.

Okunacak:
André Maurois, *Hugo'nun Hayatı*

Şiir bir çalışma oluyor. Bu, hislerin çalışması mıdır? Taklit devri geçince muntazam bir inkişaf veya *génial* bir sıçrama başlıyor. Şiir, hislerin ve fikirlerin dünyasından ayrılır mı olgunluk çağında? Hayır. Başkalarının tesirinden kurtulup şahsiyetini bulur.

Şiir bir söz sanatıdır, fakat ölçü fikri vardır; ölçülü sözdür. Dilin hususi tasarrufudur; bazı kaidelerin tasarrufu ile yapılmıştır. Şiirin âhengi, birtakım zaruretlerin içinden geçer. Şiir, nesrin dışında bir söz sanatıdır. Mükemmeliyet şartının önde yürüdüğü bir söz sanatıdır. Yani, mânâyı ikinci plâna alıyoruz ve mükemmellik fikri, boşalan yere geçiyor. Kanunlarını dilden alan sanattır. Bunun birtakım rasyonalist kaideleri vardır. Cümlenin kendisini de değiştirir, mısra yapar. Eski edebiyatta tek veya çift mısra realitesi vardı, şimdi ise bu daha geniştir. Mısra, evvelâ kelimelerden teşekkül eder; âhengi ve nağmesi vardır. Vezne göre giderse âhenktir, müzikalitedir. Şiirin vezni ve kafiyesi, aklın koyduğu bir âlet gibidir ve ritmi temin eder. Ritm, hayatımızdadır; ritm, *cosmose*'tur. Dile ve kelimeye kafiye ve vezin vasıtasıyla tabiatında olduğundan fazla bir sadâ, dalgalanış getirir:

Ey sîm-beden, sabâ koynunda mıdır?

Şiir, dilin bir ritmin etrafında toplanmasıdır. Şiir, konularını bir mimariden aldığı zaman daha muhteşem olmuştur. Mimari en muhteşemidir sanatların; hislerimizden bir *concret* âlem yapabilme sanatıdır. Şiirle insanın arasına dil girer. Şiir kelimelerle yapılır; kelimelerde mânâ vardır, hareket vardır: "Gitmedim" gibi. *Voyelle*'ler hareketi, *consonne*'lar kumaşı verirler; biri diker, diğeri kumaşı verir. Söyleyiş tarzı söylenen şeye daima fâiktir:

Elinde asâsı hurma dalından
Yemen çöllerinde Veysel Karânî
Şarâb mahzen-i Cem'den sebû sebû dökülür

Eski şiir mitolojisizdir. Bir yazar kitabında: "Arap muhayyilesi yoktur, yalnız tasnif vardır." der. Şimal milletlerinin şiiri ise hayal ve rüya şiiridir. Latin şiiri ise teksifle yani sıkıştırma ile gider. Muhayyile insanın malıdır ama insan bunu gözünü kapayarak işletemez. Cemiyet meseleleri dini besler, sanatları besler. Meselâ, deniz kızı mefhumu girince onun denizaltı hayatı da düşünülecek. Andersen, XIX. asır masalcısıdır. Deniz kızı daha Yunandan beri vardı ve Andersen oradan almıştı. Çocuk masalları, bizde edebiyata girmemiştir; bu masallardaki muhayyileyi edebiyatta göremiyoruz.

Bizim eski edebiyatımız hayale mi teksife mi müsait? Teksife, zira beyit içindedir. Valéry: "Ben bütün ömrümce seni bekledim. Kalbimin çarpması senin ayak seslerindir." der. Nâilî ise bunu nükte haline getiriyor: "Sevgilimin gece adım adım yaklaşması, cihanlar dolusu çektiğim ıstıraba değmez mi?" diyor.

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

Şiirimizde muhayyilenin yokluğu bahis mevzuu olamaz, muhayyilemizin inkârı vardır. Muhayyileyi besleyebilmek için şekil müsait değildi. En güzel şekil rubâi idi; rubâi, bir yüzük taşıdır. Hiçbir şair

rubâi yazan kadar sevilemez. Rubâinin en son satırı sevilir. Her edebiyat mısraa dayanır; daima bir mısra yazan, bir mısraı kalabilen, şairdir. Bizde her beyit, bir büyük kilit gibi hazineyi kapatıyor.

Eski şiirde acaba muhayyile var mı? Belli değil. Şarkın bir muhayyilesi, kumaşları gibi renkli bir muhayyilesi olduğu bellidir. Yalnız, imtihan edilmemiştir. Beyit bir kemer gibi muhayyilenin etrafında kenetlenecektir. Acaba bu iyi mi idi? Lüzumsuzu atan bir söyleyişti, güzeldi. Enfüsî şeylerden, fazla şahsî olmaktan çekinilecekti.

Eski edebiyatta, Avrupalıların tam aradığı bir teessürî taraf var; bu da hazır bir kılıftır.

Bir edebiyat kendi bütünlüğü ile mevcuttur. Bu kıymet bütünlerinin bir ucunda Ferhat, Mecnun bekler; diğer tarafını âlim; nüktedan *discours*'unu sözle yapar. Perdeye dokunup geçen kıymet hükümleri var. Eski şair teessüre kapılıyor ama içinden çabuk çıkmasını biliyor.

Makber'de fevkalâde Frenk tesiri var, fakat bir mersiye, bir teessürî tarafı var ki bunun nereden geldiğini bulamıyorum.

Eski edebiyatta usul, ferde kendini söylemek imkânını vermiyor. O zaman şair, öteki tarafa geçiyor ve bu tam şikâyet oluyor. Şikâyet, aklî sanatın mukabili olarak giriyor. Bu ikisinin arasında mutavassıt had yok. Bu bulunmayış nereden geliyor?

Avrupa şiirinde Rönesans'tan beri elli senede bir şiir değişir. Zira filozofide, ilimde de böyledir. Voltaire ile Racine arasındaki fark, Descartes ile Pascal arasındaki farktır. Parnas müspet ilme, sembolizm de *intuitionisme*'e (sezgicilik) cevaptır belki.

Yunus'tan Şeyh Galib'e kadar şairlerin bildiği yalnız devirlerinin dilidir. Tanzimat'ta ise, iyi olmasa bile, bir bulma vardır. Evvelkiler, lisanda bir arabesk kuruyorlardı. İnsanla kendisinin arasında sisten bir perde vardı ve bu, şiirimizin dayandığı perde idi. Diğer taraftan incelikleri vardı. İnsanla insanın teması yoktu. Âkif Paşa'nın "Tıfl-ı nâzenînim unutmam seni" ile insan giriyor şiire.

Bir şairin yazısını alıp nazîre söylemek Şarkta var yalnız. İmtihana kafiye ile giriyor. Yani, asıl manzume şekildir Valéry'nin dediği gibi. Bizde de dış şekil manzume idi; yeni bir kafiye getirmek, eskiler için,

bir manzume bulmaktı. Eskilere göre şiir ya ilhâm-ı Rabbânî veya dil ile yapılan bir oyun oluyor; hattâ, her ikisini birleştirip şairleri yarı evliya yapıyorlar.

Modern şiir bundan ayrı mıdır? Valéry, "Dil ile yapılan bir oyundur" der. Fakat bu oyunu yaparken dil şekli ayırdı. Bir dil oyunu var; bu dil, insanın melekeleri yerine geçiyor. İnsanı ve dünyayı dile almak isterken insan ve dünyanın yerine dil geçiyor. Bunu yıkan şairler var; Nedim'in "Bayram Kasidesi" var. Nedim ihtilâlcidir, sesi sokaktan gelir; "Sade biiiir!" diyen ses gibidir. III. Ahmed devrinde İstanbul halkı sokağa çıkmış, bir daha girmemiştir. Kadın, o devirde çıktı bir daha girmedi.

Eski edebiyatta tabiat neydi? Eski şair, tabiatın, yanında bulunan kısmını alırdı. Güzel, onun için, tabiatta toplanırdı. Tanzimat'tan sonra tabiata maruz insan çıkar. Eskiden kale içi tabiatı idi. En yakınından en uzağına giderler tabiatın. Tanzimat'tan sonra şiir, yaşanan hayatla birleşiyor, hayat şiire ekleniyor. Proust, eserini yapmak için bir muhite giriyor; eseri için insan seviyor. Eskiden gece yoktu; yıldızla felsefi bir düşüncenin başlangıcı oluyor.

Kurûn-ı Vustâ'da müphemiyet yoktu; Kurûn-ı Vustâ'da insan, bir sikke basılır gibi, aynı kalıpta basılırdı. Müsbet ilim gelince romantiklerde, bizde Tanzimat'ta, muayyeniyet bozulur. Ortaçağ'da soruların cevapları tanzim edilmişti. Yeni Çağ'da ise sual, cevap almak için değil cevap aramak için sorulurdu; *infini* vardı. Bu *infini*, dinsizlik değildi; artık *Sübhâneke* ile iş halledilmiyordu.

HÂMİD

Tanzimat'ın ilk şiir kitabı *Makber*'dir. Eskiden ölüm bir hayattan diğerine geçmekti, irtihâl idi. "İrtihâl eyledi" demek, teşrifat için söylenmiş bir söz değildi. Zira, ölüm yoktu, âhiret vardı. Tanzimat gelmeden daha, ölüme başka türlü bakılıyordu. Tanzimat'ta Âkif Paşa torununa ağlar; ölüm teessürî bir hal alıyor. Hâmid'de mezar bir muamma oluyor, çünkü ölüm mefhumu değişmiştir, zira cemiyet değişmiştir. Evvelâ vezirler de ölümü tevekkülle karşılıyorlardı, bu bir mukavele-i içtimaî idi. Rousseau'dan evvel yazısız bir mukavele. *Sentimentalité*, bir moda olarak kullanılıyor; Tanzimatla bir *sentimentalisme* başlıyor. Kendine acımak başlıyor: "Kucağında can vereyim senin." Bu, bir nevi aşk dilenciliğidir.

Hâmid'de "abes" çok geçiyor. Abes, şüphenin gelişi demektir, zira hep abesi reddeder.

XIX. asırda küçük büyüğü yıkıyor. Balzac'ın tek *infini*'si var; yükseğe doğru *infini*. Bu devrede ise iki *infini* arası var; küçük ve büyük.

Hâmid, her değişikliğe maruz bir adamdır. Ailede İlyas, Abdülhak ve Hayrullah Efendi'ler hâtıra tutuyorlar. Ulema ailesi ve zengin. Komediye giden bir aile: Köşkü padişahtan kurtarmak için bahçeye bir mezar kazıyorlar. Aile, neşeli bir tip. Abdülhak Molla, II. Mahmud kendi evine geleceği zaman ulemayı ahıra tıkıyor. Ailede Tanzimat günü gününe hâfızaya nakledilyor.

Hâmid, Hoca Tahsin Efendi ile arkadaş oluyor.

Okunacak:
Şemseddin Sami, "Hoca Tahsin Efendi."

Avrupa'nın filozofisini, riyaziyesini vs. biliyor. Üzerinde bu adamın tesiri olmuştur. Ayrıca, Ahmed Vefik Paşa dayısı idi. Ziya Paşa'dan da çok tesir almıştı.

Avrupa'ya gitmeden önce *Garam*'da tabiatın ölçüsünü veriyor: Aşk romanı. İhtilâlci gencin cemiyet karşısındaki ıstırabı. Ölüm ve metafizik hadise. Bu, devrin bir çıkmıdır. Evvelce kadın yalnız zevce olurken, şimdi, iş yokmuş gibi sabahtan akşama kadar âşık olunuyordu ona. Cemiyete bir nevi *sensibilité* gelmişti; ferd, kendi hayatına bakıp üzülüyor. Bir nevi Schubert romantizmi.

Cemiyette ölümün tefsiri aranıyor. Kemal: "Vatan uğrunda ölürüm" diyor: "Ölmekten niçin korkayım?" diyor. Ölümü inkâr etmeye gidiyor. Bu, cemiyet nâmına inkârdır. Hâmid'de Allah'ta inkâr var.

Ölümün arasında kadını sever Hâmid. Ölen kadını kocası sevemez, nâmahremdir. Bu, Orphée masalında da var; ilk ölüm masalı. Karısının arkasından kendi hayatının romanını alıyor. Evvelce hasret yalnız, yaşayana karşıydı. Hâmid, karısı için şiir yazar. Rıza Tevfik'te, Recâizâde'de hep ölüm var. Bu, romantizmden geliyor ve bizim yerli romanlarımızla birleşiyor.

Eskiye hasret yoktur veya pek azdır. Meselâ, Nedim'de var.

Hâmid'de *Makber*'in yazılması ta *Garam*'dan başlar; sanki karısının ölümü mukadderdi. Muttasıl *Mef û lü Me fâ i lün Fe û lün* vezni ve ölüm etrafında dolaşır. Bu vezin *Leylâ ile Mecnun*'dan, Edhem Pertev Paşa'nın "Tıfl-ı Nâim" manzumesinden ve *Hüsn ü Aşk*'tan gelir. Bu vezin yazılırken sekt-i melih kullanılır:

> Kaldım mı, demişti, yolda bir gün
> Hindistan'ın denizlerinde?

Demek, Hâmid'de bir *idée fixe* var. Vezin ile *idée fixe* var.

XIX. asırda Byron, Baudelaire ile Goethe arasındadır. Lamartine'in Byron'a mektubu en güzel şiirdir.

Makber'in dil ile alâkası: Eğer *Makber* eski tarzla yazılmış, kaside veya gazel tarzında yazılmış olaydı, yazılamazdı. Lisanın içinde oynar. Evvelce dünya teşekkül etmişti; şimdi ise yeni bir görüş giriyor: Dünya teşekkül hâlindedir: "Bir teşekkül ki nâ-tamam kalmış."

Hâmid'de bir *angélisme* (melekçilik, melekleri kıskanma) var; belki uçmak hevesi var. En dinsiz şairlerde bile *angélisme* var.

ŞİİR HAKKINDA

Zemzeme mukaddimesi: "Gönülde rikkat ve gözde rutubet." Şiiri zemin katı gibi bir şey yapıyor seci' zoruna. Çiçeği yolda göreceksin de koparayım mı koparmayayım mı, haydi Allahaısmarladık, deyip yapmayacaksın. Buna çiçeğin kendi de güler, inekler de güler. Çiçek, evvelce kumaşta idi; odaya girince bir insan zarafetiyle bir köşede idi.

Hikmet-i Bedâyî. Hippolyte Taine'indir. İnatçı Fransız kafası ile yazılmıştır, fazla palavraya gelmez; estetik kitabıdır. "Her şey her vezinde yazılmaz." diyor ilk defa. Edebiyat-ı Cedîde hep bunun üzerinde gitti. Meselâ, Fikret "Yağmur"unu *Fe û lün Fe û lün Fe û lün Fe ûl* ile yazdı. Bizim eski edebiyatta mesnevi ve rubâi vezinleri ayrı idi. Belki 14'lüyü alsalardı tiyatro doğardı.

"At" kelimesini söylediğim zaman benim için at, başını şöyle bir silkeler. Şiiri çok defa zekâya mal ederim ama insanı unutmam. Şiir, yalnız teknikle olamaz, bir de tekniğin yanında şairin yaradılışını unutmamak lâzımdır.

Şark ile Garp arasında ayrılık gösteren bir realite fikri var. Toyuki'ye göre Arabistan Roma'nın bir uzak vilâyeti idi; burada üç kültür vardı: Roma, Yahudi ve Suriye'den uzanan bir Hıristiyanlık kültürünün devirleri vardı. Diğer taraftan, mektup nevine kadar, ilerleyen bir Arap folkloru vardı. Hıristiyanlık Roma kültürünün merkezi olan vilâyetlerden çıktı; fakat şeklini Roma-Latin dilinin yeri olan İtalya'da buldu. Dil olarak Hıristiyanlık Latinceyi seçti.

Tarih o kadar masaldan ayrılmıştı ki tarih espri olarak devam etti; bir disiplin olarak tarih devam etti.

Bize bir destan tesir etmişti: *Şehnâme*. Din bu destanı men etmemişti. Hıristiyanlar edebî ve dinî dil olarak Latinceyi alıyorlardı. Bizde ise edebiyatın dili ayrı, dinin dili ayrı idi: Acemce ve Arapça.

Arap edebiyatında bir "yaşanan hayat" fikri fazla yer tutuyor. Şair, kabile hayatını, kendi harplerini anlatıyor. Acem edebiyatı buraya girince, lirizm girmiş oluyor. Bize de küçük bir Acem mitolojisi giriyor, fakat işlenmiş bir mitoloji değil. Evvelce iki mitoloji var: Hint, Yunan. Yunan mitolojisi yalnız kelimelerde kalmayıp heykele ve resme geçmiştir. Lisanı da şu tecrübeleri ve hususiyetleri getirmiş: Sıfat ve zarf Yunan mitolojisinin en güzel tarafıdır; kasvetli gece vs. gibi. Biz bundan da mahrumduk. İşlenmiş mitoloji değildi, tarihle masalın karışması idi. Bizim kendi mitolojimiz de vardı ve zaten onunla çarpıştığı için halka inememişti.

Hıristiyan tarihlerinde masal ve tarih ayrıldığı için, bizden daha önce inkişaf etmişti. Bizde masal ve tarih birbirine karışıyordu. Biz, masalı yaşıyorduk. Büyük başlangıçlar masalın etrafında teşekkül eder. Bizde evvelce bir hayal dünyası var, bir imajlar silsilesi mevcut. Bunda belki tasavvufun rolü var. Şimdiye kadar bu imajların menşei hakkında esaslı bir tetkik yok. Eşya arasında aradığı mutabakatlar ile bir şiir tarzı teşekkül ediyor. Realist bir şiir. Kelimeler hayatın etrafındadır. Sembol ve istiâreli şiirimizle Avrupa'nın Ortaçağ şiiri arasında bir fark yoktur. Avrupa'da en büyük şair Dante'dir bence. Avrupa'nın şiiri *Divina Commedia* ile başlar.

XIII., XIV. asırlarda Dante Alighieri vardır. Dante'de biz, Garp şiirinin büyük bir hususiyetini, muhayyelin reel bir şekilde anlatılışını görüyoruz. Avrupa edebiyatına bu reel fikri gene Latin'den gelmiştir denilebilir.

Avrupalılar, başta kilise olmak üzere Latinceyi bırakmadılar ve bu Latin terbiyesidir ki realiteyi şiirde yarattı. Vergilius ve Homeros'ta da realite ile beraber, eşya ile mutabakat halinde yürürler.

Mesnevilerimiz bizim hem masallarımız hem de *chanson de geste*'lerimizdir. *Binbir Gece*, halk muhayyilesinin mahsulüdür ve Şarkın en büyük kitabıdır. Tanzimat'ın ilk hikâyesine bile tesir eder. *Binbir Gece*'de insanın kaderi yoktur, tesadüfler bahis mevzuudur. *Binbir*

Gece'nin iki tercümesi yapıldı: Mardrus ve Galland. Galland'ınki daha iyi olup Fransızcadır. Mardrus sıfatlara çok önem verdi. Plastikte yani heykelde görülen kadın güzelliğini bilirdi Avrupa. Şarktan gelen kadın tasviri ise yumuşak hatlı ve şehevî şekilde tasvirdi. *Binbir Gece* toplayıcı, bir medeniyetin toplayıcısı bir kitaptı. Nefisle mücadele vardı; tasavvuf da ondan çıkmıştı zaten. Çin'den gayrı Şark, ölüm meselesini koymamış, hürriyeti koymuştu. Hürriyet nefsine karşı bir şeydi ve onu yenen hürdü. Şark burada büyük bir filozofi yapmıştır. Bu hürriyete o kadar bağlanmıştır ki maddî şartlar, mütefekkirin kafasında ikinci plana düşmüştür ve o zaman da hürriyet kalmamıştır. Hürriyet hülyada kendini bulmakta idi Şarkta. Şark'ı daima imparatorluk idare ederdi, mutlakiyetti. Filozofi ile idare şekli kendini tutuyordu. Tasavvuf, Müslümanlığın insan rahatı için fazla mantıkî kaidelerine aksülameldi. Müslümanlığın mistisizmi azdır, mantıkîdir. Tasavvufta ise: "Bin canım olsa da senin için bin defa ölsem" der Fuzulî. Tasavvufta insan maddesinin dışında kendini buluyor. İkinci bir *attitude*, realitenin içinde kaybolmak oluyor.

TANZİMAT HAREKETLERİ

1839'da oldu. Bu hareket resmî hayatı değiştirir. Bir insanın, bir devletin değişmesidir. Bu tarihimizde iki defa oldu: İslâmlaşmada ve o zaman. Ama İslâmlaşma parça parça olmuştu. Tanzimat aşağı yukarı, Kurûn-ı Vustâ'da Roma'nın Hıristiyan oluşu gibidir.

Eski ne idi? Müslümandı. Bunu unutmamak lâzım. Zira, bu sebepledir ki fatihler Türktürler. Anadolu'ya Türk olarak geldik ve belki bu sebeple Türkçeyi konuşuyoruz. Bizans'ta Hıristiyan olsaydık belki Bulgarlar gibi başka bir lisanımız olacaktı. Osmanlılarda padişah isimlerine bakacak olursak, İran'dan kurtulup İslâma bir dönüş görürüz. Selçuklîlerde ise Abbasî isimleri vardı: Keyhüsrev vs.

İslâmiyet, Arapların esas zihniyeti altında başlayan bir medeniyettir. Evvelâ ilimleri ile teşekkül etti, çok çabuk yayıldı. Hıristiyanlık bir devlet içinde teşekkül eden, İslâmiyet ise bir devlet kuran dindir. Bu medeniyet tercüme yolu ile rönesans yapar ve üç medresenin yardımı olur. İskenderiye ve dolayısıyla Yunan, Sâsânî ve bakiyyeleri, Sâsânîlerin ve İslâmların müteessir olduğu Hint medresesi.

Bu medeniyet, bir fütuhat ile başlar ve mezâlim görür. İkiye ayrılan Roma'yı Garpta bombalar, Şarkta ise İslamiyet yıkar. Hıristiyanlık mağdurların dini idi, gizli olarak başladı. İslâmiyet ise açık havada davetle başladı. Prensibi kelimetullah idi ve bugünkü her şeyimizi ona borçluyuz. Hıristiyanlık, bir müddet kendini Roma'da gizledi.

Eski Türk insanını İslâmiyette arayacağız, sonra da İslâmiyete ne derece intibak ettiğimizi inceleyeceğiz.

İslâmiyet, Arapça etrafında teşekkül eder; Arap nahvi, Orkun

Türkçesi'nin üzerine gelip eklenir. Buradaki Allah telâkkisi, Samî bir Allah telâkkisidir; evsaftan, şekilden münezzehtir. Hıristiyanlıkta ise Allah insana benzer; karısı olmamakla beraber oğlu vardır. Peygamberimiz ise Allah'ın sevgili kuludur, bir insandır; yani Allah'a nisbeti, mahlûk olmaktır. Burada bir uymazlık var; *Kur'ân-ı Kerîm*'de bir âyet var ki buna uymaz; Allah dünyaya benzemez; Allah nurdur, esmâ-i mücerreddir, insanî evsaftan münezzehtir. Hıristiyanlardaki Allah ise önce Mısır'da, sonra Yahudilikte görülen Allah'tır. Müslümanlıkta görülen Allah daha serttir, ama Arapları çölden çıkarmak, toplayabilmek için de bu lâzımdır.

Mısır'dan beri üçüzlü Allah fikri var. İsa, ölüp tekrar dirilen Allah fikridir. Hıristiyanlıkta ve Yahudilikte insan lânetlidir. Müslümanlıkta ise bu lânet yoktur ve insan Allah'a karşı mesuldür. İbadet ve iyilikle muvazzaftır. Hıristiyanlık ise vicdan azabı ve günahkârlık ile doğar ve bunun için ibadet etmesi lâzımdır. İsa, bunu kaldırmak için doğar ve günahları affettirmek için çarmıha gerilir. *İncil, Tevrat*'ın tabiî bir neticesidir. Zira *Tevrat*'ın adamı, İsa'dır.

Üçüncü fark, ibadette sembol olmayışıdır. Müslümanlıkta, ibadette sembol yoktur. Hıristiyanlıkta ise papazın verdiği ekmek İsa'nın eti, şarap da kanıdır.

Dördüncü fark, Peygamberin evvelâ şiiri sihirdir diye men etmesi, Allah'ın tenzîhi sebebi ile resmi kaldırmasıdır. Fakat sonra şiiri kabul etmiştir ve kendisine yazılan kasideye hediye vermiştir. *Kur'an*'ın bizzat kendisinde de sihriyet vardır ve bunu anlamayan bir gayri müslime okunduğunda karşısındaki kelime-i şahâdet getirip kabul ettiğini söyler. *Kur'an* 1400 senedir devam edegelir ve bugün 400 milyon Müslüman vardır.

Kısaca Müslümanlıkta şiire ve dile ait sanatlar kabul edildi de tasvirî sanatlar kabul edilmedi. Demek ki:

1. Güzel sanatların bir kısmı yok;
2. Mücerrede gidiliyor;
3. Dil hâkim oluyor;
4. İnsan meselesizdir. İbadette de mesele yoktur. Bunun için tiyatro, resim, heykel yoktur. Sâsânîlerde ise heykel var. Uygurlarda da

Hint tiyatrosu devamı olarak var.

*

Tanzimat'ta ikinci devrede Recâizâde ile Nâbizâde'yi buluruz. Gene bu devrede Beşir Fuad, ilk defa natüralizmden bahseder. Ve Kemal'in kendi içinde romantik olan edebiyatına aksülamel yapar. Beşir Fuad, *Victor Hugo* eserinde natüralizmin esasını verir. İkinci eseri, biyolojiden mektep sırasının dışında bahseden kafatası hakkında yazdığı eseridir. İntiharını anlatır. İlk materyalist görüşe inanandır; bunun için, hattâ, vücudunu teşrihhâne bile yapmıştır.

Nâbizâde ikincisidir; bir nevi teessüriyetin izahını yapar. Önce Hâmid ziyareti var. Bir *aventure*'le işe başlar. Nâbizâde Nâzım *aventure*'ü vermesini bilemiyor daha.

Sonra, *Servet-i Fünun*'un ilk edebî tefrikası olarak *Araba Sevdası* var. Daha sonra, Namık Kemal ile Servet-i Fünun'a intikal arası olan *Sergüzeşt* var. *Sergüzeşt*'te tenkide tahammül edecek taraf yoktur, ancak bazı anketlere cevap verir. Recâizâde ile bir *sentiment d'infériorité* giriyor: *Yazmış Bulundum* vs. gibi isimler.

Halbuki Kemal'de *Cezmi, İntibah* vs. var. Bu, ekol değişmesi sebebiyledir. Edebiyat-ı Cedîde'nin bir hususiyeti, küçüklük duygusundan çıkıp başka bir hâlet-i ruhiyeye girmesidir ki ardında bir *attribut*'yü gizler. Artık yol bulunmuştur; ikinci hal eserin birtakım bocalayışlardan sonra gelişidir. 1885-1895 arası edebiyatı dağınık ve küçük şeyler edebiyatıdır ve dokümanı verir.

Edebiyat-ı Cedîde, nesrin hâkim olduğu bir devirdir. Önce nesir ve şiir ayrı idi; sonra ise nesrin şiirde hakimiyeti başladı. Zira, nesir bir düşünüş tarzıdır. Fikret'in manzumelerinde bu var. Bu etrafında hususi *public*'i bulunmayan bir edebiyattır. Yani, evvelce okuyucusu içinden çıkardı. Halbuki Şinasi, edebiyatın şirâzesini bozdu. Yeni bir âleme açıyorlardı okuyucuyu ve okuyucu bilmediği şeyler karşısında şaşırıyordu. "Gel bu penceremize bak, ne güzel şeyler var!" diyordu. Resmi getiriyordu; halbuki o zaman Türkiye'de yoktu bu. Bu, dışardan gelen bir şeydi ve bir kişi getirmişti.

Edebiyat içinde roman nasıldı? Tanzimat'tan sonra vaziyet nasıldı? Tanzimat Fermanı niçin çıkmıştı? Cemiyetin strüktürünü değiştir-

mek içindi. Can, mal ve ırzdan masun olmak isteyen orta sınıftı; bir orta sınıf rahatsızlığı vardı. Bizde bir burjuvazi yoktu; hükümet istediği zaman her şeyi alırdı. Hürriyet-i şahsiyesi yoktu yani. Ahmed Midhat, bir burjuvazi teşekkülü peşinde idi.

İkinci hadise, zihniyet mücadelesidir.

Üçüncü hadise, yeni bir terbiye sistemi kuruluşu idi. *Kur'an*'ın mânâsı üzerinde duruluyordu.

Edebiyat-ı Cedîde romanı hamlesi, durdurulmuş bir cemiyetin roman hamlesidir. Edebiyat-ı Cedîde'de bir kelime var: Kaçma; hülyaya, eve, başka dünyaya. Halid Ziya eve kaçar, Fikret bizzat Âşiyan'a kaçar.

Tanzimat, uzun bir vetîrenin mahsulüdür. 1204 Bizans'ın Latinler tarafından yıkılışı, 1264 Malazgirt'tir.* Bunlar mühim tarihlerimizdir. Bizans'tan bize bir iktisadî tarih kalır. Öteden beri zannederiz ki Anadolu sahillerini Bizans'tan aldık; halbuki bunlar Ceneviz, Venedik vs. kolonilerinindi. Bunlar Fatih'ten sonra da müste'men ecnebiler olarak burada kaldılar. Fatih Kırım'ı alıp Karadeniz'i bir iç deniz yapmıştı. Karadeniz Asya'nın ve kuzey Rusya'nın içini boşalttığı denizdi. İtalyan siteleri de bu ticareti istiyorlardı. Böylece bir ithalât ve ihracat muvazenesi oldu.

Kırk üç sene sonra, 1590, 1596'da Ümit Burnu keşfedildi. Osmanlıların ve Kuzey Afrika'nın iktisaden yıkılmasına sebep bu keşiftir; Umman Denizi'ndeki adanın, Grönland'ın keşfidir. Ancak Kanunî devrinde Portekizliler buradan atılabildiler.

Bizans'tan gemiciliği öğrendik; zira, Asya'dan geldik. Başka devlet gemisini denizine sokmayan ilk devlet Türklerdir; kabotaj hakkı diyoruz buna.

İki hadise oluyor: Rusya uyanıyor; bu XVI. asırda başlar, XVIII'de Deli Petro ile patlak verir. İkincisi Almanlardır ve kendi işlerini düzeltmişlerdir.

* Malazgirt 1071'dedir; 1264 ise İznik Bizans İmparatorluğu'nun yıkıldığı tarihtir.

Mısır'ı aldığımızda, İtalya'da iktisadî hayat sarsıldı. Rönesans ile İtalya'da mekanik tazelenir. Fatih'in kitaplıklarında mekanik kitaplar var. *Cerr-i Eskal*'de vinç makinasından bahseder Evliya Çelebi. Mekanikteki yenilik XVI. asırda ileri gidip endüstride de oldu. Rum ve Hıristiyan bir patrik ekalliyeti vardı ve Avrupa ile temas bunlarla oldu.

XVII. asırda Şark ilimlerine sevgi başladı iktisadî sebeple. Kâtip Çelebi'ye kadar kitap az; daha önce Tophane'nin üzerinde bir rasathane açıldıysa da fetva ile kapatıldı ve adamcağız kederinden öldü. Kanunî kapattı.

Okunacak:
A. Adnan Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim.*

Asıl Anadolu ile temas Kâtip Çelebi iledir.

Üçüncü büyük temas, donanma iledir. Atlantik macerası: Korsanlık yapıyorduk; zira, bu ticaret ilerlememeliydi. Birçok da esir alıyorduk. Açık denize açılma isteği.

Daha üç şey vardı:

1. Avrupa ile temasta idik ve az da olsa bilgiler aldık;

2. Ama kendimizi beğeniyorduk, gururlu idik; Avrupa'ya karşı da tecessüsümüz vardı;

3. Avrupa bizden ileri gider ama medeniyetin cinsi değişmemiştir; manivela ve tekerlek devrinde idik.

1683 İkinci Viyana bozgunuyla bir zihniyet yerleşti bize: Biz geriyiz. Ordu o zamana kadar ecdat yâdigârıydı; o zaman ise: "O ordu bu ordu değil!" diye bırakıldı.

Lâle Devri'ne kadar Avrupayla temastan ileri gelen bir alma vardı, sonra ise fiilen Avrupa'ya gidilip örnek alınarak alma başladı. Önce matbaa alındı ve *Vankulu Lügatı* basıldı, yani halka doğru açılma. Sonra tarihler basıldı; *Usûlü'l-Hikem fi Nizâmi'l-Ümem* basılıyor. Bu Osmanlı İmparatorluğu'nda çalınan tehlike çanıdır. Burada, İslâm memleketleri birer koloni haline geliyor, onun için de "Türkleri Avrupalılaştırmalıdır" deniliyor. Eser I. Mahmud'a verilmiştir.

Okunacak:
Türkiyat Mecmuası bibliyografilerinde Köprülü imzaları okunmalıdır.

III. Selim irade ile hüsnüniyetin çarpışmasıdır, iradesizlik var; büyük bir anketle işe başladı, bu anketin en güzel cevabı *Nümûne-i Edebiyât-ı Osmaniye*'dedir.

Okunacak:
Enver Ziya Karal, *III. Selim'in Mektupları*.

Sekbanbaşı'nın cevabında var; Nizâm-ı Cedîd'i yaptı. Devir korkunçtu: Rusya'da II. Katerina vardı ve Rusya'yı dört misline çıkarmıştı ve biraz sonra Napoléon gözükecekti vs. Hülâsa, bu on sekiz sene Türkiye'nin kökünden sarsıldığı bir devirdir. İngiliz siyasetine bağlanmak lüzumunu hisseder ve İngiliz politikası tarafına da katılır, Avusturya da bîtaraf kalır bize.

III. Selim'in programı şöyle idi:

1. Ordu yenileşecek;
2. İktisadî program yapılacak;
3. Yol yapılacak vs.

Denizci yetiştirecektik. Ticaret-i Bahriyeyi kurar ve bunun için de Rumları alır. Tanzimat'ın yapacağı şeyi yapar, şirketler kurar; yani, askerî ve iktisadî yenilik yapar. Avrupa antik mimarîsi girer. Şeyh Galib, Dede yetişir bu devirde; güzel bir devir. Eskinin yenileştiği, yeninin de temellerinin atıldığı bir devirdir. Yeniçeri ordusu müteyakkızdır; imtiyazını muhafaza etmek isteyen böyle kitleler vardır.

Diğer taraftan sefahat da var; suistimal ne dereceye kadardır, o da belli değil sefahatte. Yalnız *Âsım Tarihi*'nde bulabiliriz bunları; Âsım nedense III. Selim'e düşman.

Kabakçı İsyanı büyük rol oynar ve taçlı bir şehit verir. XVI. Louis Paris'te, on sene sonra da III. Selim saray odasında boğulur. İki adam rol oynuyordu bu devirde: Lebib Efendi (*Hâce-i fitne vü fesad*). Eğer III. Selim iyi idare etse idi, belki bugün Rumeli'yi şehit etmezdik.

Hüsnüniyet sahibi idi ama fikr-i takipten mahrumdu.

Okunacak:

Melling'in hâtırâtı. Melling evvelâ ecnebi sefarette mimardır. İsveç sefiri onu padişaha vermiştir; Hatice Sultan'ın yalısını yapmıştır. Daha çok Boğaz yalıları yaptı. Paşa Limanı'ndaki Kuzguncuk'a gitmedenki depoları, çinko rengi; Fransız üslûbu ve bize yakın. Bize benzer eser yapıyor ilk olarak.

III. Selim devri, bir gaflet devri; sonra IV. Mustafa devri.

Alemdar vak'ası okunacak.

III. Selim'i halk sevmişti. Napoléonluk vardı zaten bizde; sahib-i huruçtu bizde padişahlar. Napoléon humması sarmıştı III. Selim'i de; biraz da müneccimbaşının kurbanıdır. Yukarıdaki de bizi hurafeye inandırmak için elinden geleni yapıyor. Atatürk'ün yağmur duası üzerine söyledikleri okunsun. III. Selim'in tahttan indirilmesi üzerine, Rumeli'den bir ordu gelir; başta Alemdar vardı ama, III. Selim öldürülür, yerine II. Mahmud geçer. Amcası III. Selim'den yenilik fikri almıştır. Avrupa'nın çalımından geçilmiyordu o zaman; Choiseul Gouffier namussuzdu bir defa.

Alemdar, önce dağ gibidir; padişah huzuruna kılınçla girer, ama üç ayda köhne Bizans onu yumuşatır. Bu sıralarda İstanbul'da bir feodalite âyan teşekkül eder, yani hânedanlık başlar. Alemdar, bir senet imzalatır: Âyan, padişaha sâdık kalacaktır. Fakat bu, âyanı rahatsız eder; Alemdar yeniçeriler tarafından öldürülür. Senet, bir taraftan feodalitenin çıkmasıdır; diğer taraftan da padişah hiç olmazsa bir zümre tarafından seçiliyor demektir.

II. Mahmud'un indirilmemesi için IV. Mustafa öldürülür. II. Mahmud zamanında sadrazamı kul taifesidir diye, Kırım hanını Tatar kişidir diye padişah yapmaz yeniçeri. O sırada bir adam parlar: Hâlet Efendi; Mevlevî ama külhanbeyi, güzel adam. II. Mahmud'un felâketini hazırlayan adamlardan biri de bu Hâlet Efendi'dir. Rum beyleri bunu gayet iyi tutarlar. Osmanlı yeniçeriyi kaldırmak ister:

"Yeniçeriyi kaldırayım ama aslanımı kim idare eder?" der; yani kuvvetlerin bozulacağını söylemek ister. Âyanı temizliyor; II. Mahmud, vatana bütünlük veriyor, ama bir tek adama yanlış olarak dokunuluyor: Tepedelenli Ali Paşa. Rumeli'den çıkar. Diğer bir *génie* de Mehmed Ali Paşa'dır. İkisi de birer uçtadır. Tepedelenli'nin müthiş bir ordusu var; Arnavutlar'dan kuvvetli jandarmaları var. Hâlet Efendi ile araları bozuldu, Hâlet Efendi Tepedelenli'yi öldürttü. Evvelce öldürtülecek adamdı ama o devirde değildi; çünkü Yunanlılar isyan hazırlıyorlardı ve Ruslar da bunu bekliyorlardı. İşte bu öldürülmeden sonra yol açıldı. Her halde Hâlet Efendi'nin ihaneti vardır; evrakı anlatır. Halbuki İstanbul zaptı hazırlanmıştır. Konya'ya nefyedilir ve öldürtülür. Yunan isyanı neticesinde de Vak'a-i Hayriyye olur.

HALİD ZİYA

Halid Ziya'ya realistler tesir eder. Hippolyte Taine, devrin münekkididir; XIX. asrın ikinci yarısına tamamen hâkim değildir. Tamamen zıddı olan Ernest Renan var. H. Taine, filozofiyi bir nevi tahlil şekline sokmuştur. Müşahadeyi ve tahlili tek başına yapıyordu. Tahlil, tabii olarak, bizi psikolojiye götürür.

Fransız realizmi iki türlüdür:

1. Halktan aldığını halka iade eden realizm. Üç kişi yaptı: Champfleury, Duranty, Murger.

Murger, Paris'te idi, kapıcı çocuğuydu, yaşanan hayatı biliyordu. *La Vie de Bohème* bundan çıktı; kendisi gibi talebelerin hayatı idi. Duranty, galiba Mérimée'nin gayrimeşru çocuğu idi ve onun gibi bir dokümanı vardı. Champfleury, taşrayı iyi biliyordu.

2. Üslûp sahibi muharrirlerin realizmi: Goncourt'lar, Daudet, Maupassant.

Natüralizm 1870'e doğru realizmden çıkar. O devirde 4-5 kitap tesirinde idik: *Sefiller*, *Graziella*, *Kamelyalı Kadın* (ne realist ne romantik), Dumas'nın eserleri. 1860'tan sonraki bu muharrirler, 1885'te okunur bizde. Hâlâ öyle: Nesirde Yaşar Kemal, Steinbeck'in tesirindedir. Goncourt'ların esası dökümantasyon oldu. Edebiyatçı değillerdi, tarihçilerdi; tarihle, yani dokümantasyonla girdiler. Tarihî dokümanı romana naklettiler. Buna Flaubert başlamıştı. Günlerce kır hayatını araştırdı, muazzam dokümanla çalışıyordu. Realizm için:

Doküman sahibi olmak;

Elément humain: Kendisi girecek ve dokümanları buna nakledecek demektir;

Üslûbun kendisi olacaktır.

Halid Ziya'nın realizmi, bir yerli hayatın idealizasyonu olduğu için, doküman sahibi olmayı hiç elde edemedi.

Goncourt'larda resmin üslûba tesiri vardı. Ve bunun için ilâve cümlelerle, sıfatlarla *écriture artistique* çıkardılar; Fransız edebiyatına acayip bir hava getirdiler.

Daudet, hayatı seviyordu; ihtilâl diye hiçbir şey yoktur. *Sensible* bir adamdır, fakiri sever; halkta *pittoresque* bir cümle gördü mü onu, hayattan diye hemen almak ister. İddiası yok; müthiş bir hayat anlayışı var. Dickens'ın tesirinde yetişmiş. Halid Ziya, bunun küçük müşahadelerini ve üslûp tarafını aldı.

Halid Ziya'nın yerli roman ile alâkasını keseceği eser *Mâi ve Siyah*'tır. Nereden bakarsak evi görürüz. Edebiyata ilk "ev" fikrini getiren Ahmed Midhat'tır. Namık Kemal'de Ali Bey'in romanı eski evin yıkılışı, *Letâif-i Rivâyât* ise yeni evin doğuşudur. Kemal, zengin bir ailenin çocuğudur.

Mâi ve Siyah'ın ilk kısmı, Ahmed Cemil'i tanıtır. Ahmed Cemil ve karşısındaki zıt zihniyet Râci var. İlk kısım durgunluk ve hareket halinde devam eder. Önce sofra başında yedi kişi anlatılır: Atalet. Sonra münakaşa başlar ki harekettir. Ahmed Cemil'in konuşması, romanın esasını izah eder gibidir.

Yeni bir tip insandır karşımızda; dili ortaya atar. Sonunda Ahmed Cemil bir *fondu* yapar; tam bir *fondu* değildir. Daha önce bir mûsikî var. Mûsikî, Rousseau ile girer. XIX. asır, mûsikî asrıdır ve edebiyata ister istemez girer. Yalnız Hugo sevmez; zaten ilk romantikler, mûsikîyi müphem görürler.

Tepebaşı'ndaki mûsikî faslı var. Ve Ahmed Cemil'in ne olmak istediğini anlatır.

İkinci kısım yani beşinci parçada, bütün Edebiyat-ı Cedîde'yi buluruz. Asıl Ahmed Cemil ikinci kısımdadır. Ev dördüncü parçadadır. Ve gene orada Daudet'nin *Küçük Şeyler*'i vardır. Gene dördüncü parçada tahsil seneleri var. Sıbyan mektepleri Muallim Nâci'de de vardır.

Mülkiye yıllarında Hüseyin Nazmi'yi, yoklamada bir isim etrafında meydana getirir; "Her şeyden evvel terbiye etmek lâzımdır" diyor.

Edebiyatta Tanzimat'la bir duygu mektebine girmiştik.

Beşinci kısımda baba ölür; realite ile temas başlar: Ahmed Cemil para kazanacaktır.

Edebiyat-ı Cedîde *esthète* hayatı sevendir: "Kaç bu hayattan kaç! Sev bu güzellikleri, sev!" der Ahmed Cemil.

Hiçbir devir, bu devir kadar "okuma" kelimesi üzerinde durmaz. Her edebiyatta okuma var ama okuma zevkinden bahsedilmedi. Hayat ve medeniyet iflâs etmiştir ve yeni milleti okuldan yetiştirecektir; diplomalı bir millet yetişecektir.

Recâizâde, *Araba Sevdası* ile *Graziella*'ya gider.

Ahmed Cemil'in *Mir'at-ı Şuûn'a* girmesine kadar hayatı, Türk matbuatının eseridir. Gazete bize yeni bir perspektif getirir. Şekille alâkalı değildir; şehirden kaçmak isteyenlerin gazetesidir. Abdülhamid devri ile karşılaşıyoruz burada.

Ahmed Cemil'in evi var burada; onu geçindirecektir. Halid Ziya'nın büyük bir tarafını görüyoruz. Küçük hesapların *poésie*'sini göreceğiz: Küçük saadetler, küçük hesaplar gibi.

Gazete, büyük bir can sıkıntısı makinasıdır Ahmed Cemil'de.

Üç ev var: Babasının evi, Hüseyin Nazmi'nin evi, Râci'nin evi. Râci eski tarz bir şairdir. Râci ile Muallim Nâci arasında bir münasebet var ama, aile bakımından tamamen ayrıdırlar. Nâci, gurbetzede bir adam, fakir. Tesadüfi olmuştur eskiyi koruyuşu da; Recâizâde'nin bir kıskançlığı sebebiyledir.

Râci meselesi sonra değişir ve Râci evini ihmal eder, yani yeni bir mesele çıkar: Ev ve evin mesuliyeti.

"Sinn-i tekâüde yaklaşmış kadınlar!" var Beyoğlu'nda; Avrupa'dan kadın hakları başlar.

Nazmi'nin evinde Edebiyat-ı Cedîde *sentimentalisme*'ine gireriz. Ve bundan *Çalıkuşu*'na kadar aşk, hep durgunlukla başlar. Mücadele de o gün başlar: Nazmi'lere gidiş; Râci'nin aleyhinde yazdığı makaleyi okuyuş.

Roman kadîmden beri iki tarz başlar:

1. *Bovary*. Çocuğun hayatından başlar. *Rouge et Noir*'da *province* romanı olduğu için kasaba dekoru ile başlar;

2. Bir kısım romanlar ise bugünden başlar, geriye gider; *Mâi ve Siyah*'taki gibi, Alphonse Daudet gibi.

Mâi ve Siyah, zaman romanı değildir. Halid Ziya hiçbir zaman hâtıralarla yürümez. Ahmed Cemil hâtıralarla yürüyemez, muharrirle beraber yürür. Mevzulu roman içindedir; Ahmed Cemil'in hayatıdır mevzu.

Néo-catholicisme, Verlaine ile başladı; kendini yeniden vaftiz ettirdi. Necip Fazıl bunları öğrendi. *Mevzûatü'l-Ulûm;* Şark medeniyetinin büyüklüğünü izah ediyor.

Aşk-ı Memnû, Bihter'in ölüm bahsi ile biter.

Modern Türk edebiyatı 1900'lere üç kitap ile girer: *Mâi ve Siyah*, *Rübâb*, *Aşk-ı Memnû*. Estetizm ve Bovarizm: Hayatını sevmeme, güzelden başka bir şey bulmama gibi iki prensibimiz var o devirde. Yabani gül çitine karşı kafesi açılmış bir kuş tasavvur edin o devri. Garpta böyle bir hürriyet ve yaşama var. Gençlik bir şey yapmak istiyordu ama sansür sebebi ile eser veremiyorlardı. Bu edebiyatımız nesirde Fransızların realizminden, parnaslarından müteessir oluyor.

*

1826: Tarihimizin kesim noktası; Yeniçeriliğin ilgasıyla yeni bir veche alır.

Okunacak:
Es'ad Efendi, *Üss-i Zafer*, *Es'ad Efendi Tarihi;*
Târih-i Cevdet'in son cildi.

Namık Kemal, Cevdet Paşa'nın, tarihini burada bitirişini, yani 1826'da, tenkit eder bir mektupta. 1826, modern Türkiye'nin başlangıcıdır.

Tanzimat'ta:

Osmanlılık ideolojisi: Tanzimat'ın kendisindedir;

Halk: Şinasi'dedir;

Medenîleşmek: II. Mahmud'dan beri var. Bakılacak: *Tezâkir-i Cevdet*.

İttihad-ı İslâm: Namık Kemal'den beri var. Önceleri hilâfete bağlılığımız bir formalite idi; sonra bize geçince imtiyazlar veren bir mühürdar vaziyetine geçtik, fakat hiçbir siyasî müeyyidesi yoktu.

Okunacak:
İslâm Ansiklopedisi, "Hilâfet" maddesi.

Türkçülük ideolojisi. Tanzimat bir terkiptir. Avrupa ilminden geldi doğruca; onlar Türkoloji ilmini tesis etmişlerdi. Suavi oryantalistlerle karşılaştı. Avrupa Panislâmizm korkusu ile halife mefhumunu ele alıp inceledi ve bunun babadan oğula geçemeyeceğini ortaya attı; işte Suavi'deki fikir budur.

Tanzimat siyasî hareket olarak başlar ve içtimaî devam eder; meseleler, evvelâ politik hadiselerdir ve esas, imparatorluktur.

ÂKİF

Akif'te insan kaderi, cemiyet meselesi olarak var; cemiyette yapılacak şeyin bilgi getirmek olduğunu söyler. Cemiyetin örf ve âdetlerine dokunulmasını istemez. Fikret'te de bu terakki meselesi vardır: "İnsan zekâsını işletirse terakki eder" der. Âkif, Kemal gibi; ama millî zemin olduğu gibi kalacaktır. İnsanın ferdî talihi üzerinde Fikret hattâ Ziya Paşa meşgul değildi; cemiyet kaderi mevcuttu. Âkif insanda çalışma iradesini kabul ediyor. Metafizik endişe yok Âkif'te. Mehmed Emin de insan talihi karşısında aynı istikameti tutar. Emin Bey nasyonalist, Müslüman ve halkçıdır. İlhamını halk diline vermiştir. Mehmed Emin ve Âkif'in müşterek tarafları, aktüaliteye bağlılıklarıdır. Âkif, medeniyet düşmanı değildir; iman esastı zira. Medeniyetle karşılaşmasına teknik vasıta oluyor. Moralsiz teknik vasıta olduğu için: "Tek dişi kalmış canavar" diyor. İnsanlığın yanlış anlaşmanın mağlûbu olduğunu, masal içinde yaşadığını, büyük hakikate açılmadığını söyler. Âkif cemiyet vak'alarını ve halkı aldı. Mehmed Emin sömürge milletlerinin kurtarıcısının Türkiye olacağını söyler; yani Enver Paşa devrinde esirlerin kurtarıcısı, ikinci devresinde ise esir bir melekten benzetme yaparak esir milletlerin hürriyet sembolü olarak anlatır Türkiye'yi.

Gizli konuşmak konuşmamak demektir. Servet-i Fünuncuların yaşadığı devir küçük aktüaliteler devri idi. Hamid vehhamdı, nötr bir edebiyat yaptırdı; hem de enfüsî olacaktı. Fikret'te de bunun payı vardır, "Gayyâ-yı Vücûd" gibidir Türkiye. "Bir Lâhza-i Teahhur", Ermenilerin padişaha attığı bombayı alkışlar; bu tek zaafıdır bence. Türk tarafından yapılmış olsaydı neyse...

Meşrutiyet'te fert meseleleri kalkar; Ziya Gökalp ve Yahya

Kemal'de ferdî meseleler yok. Ziya Gökalp, Namık Kemal'in Meşrutiyetteki şeklidir: Nasyonal ve sosyal.

Hâşim'de de ne nasyali ne de bu cinsten bir sosyali buluruz. Hâşim'in sanatı sosyale kaçacak bir sanat değildir; olsa olsa bazı büyük kaçma arzulayışı vardır. Hâşim'in dili, güzelliğin ve şiirin dilidir. Hâşim'de *superieur*'e kaçan bir şey, insanın hâl-i hâzırından kaçan bir şey vardır. Eksiği olan bir dünya tasavvur edemez.

Yahya Kemal, tarihi aldığına göre içtimaîyi de alacaktır. Koca Mustâpaşa'da ve Üsküdar'da bizden ayrılıp ölülerine kapanmış yaşayan bir grup insan vardır. "Deniz Türküsü"nde Yahya Kemal: "Duy tabiatta biraz sen de ilâh olduğunu" diyor. Kemal, bizim şairlerimizin en Yunanîsi'dir, historiğidir. İnsan zekâdır ama maddesi de vardır. "Kar Mûsikîleri": "Duydumsa da zevk almadım İslav kederinden" diyor. İslav kederinden uzaklaşmak! İşte Yunanî bir düşünce!

PARNASİZM

Leconte de Lisle ve François Coppée için Fikret iki yazı yazmıştır ki mühim. Ayrıca, sembolizmin bazı şiirlerinden de müteessir: *Rêve*, hülya, müzik vs.den.

Parnas hareketi XIX. asırdaki romantizmin havuz ve cedvele girişidir. Hugo terazileri kırılmış, konuşuyor: "Sen, Austerlitz güneşinde yanmış bir hırsız fenerisin!" der Napoléon için.

Parnasların aksülameli Hugo'ya değil, Lamartine ve Musset'yedir. Aksülamel tabii idi; zira Fransa akılcı idi. Descartes, Racine vardı. Parnas, evvelâ "ben" kelimesine aksülamel yaptı ki bu parnasın ilk koludur. Şiir resme ve heykele meyleder. Ve son parnaslar Baudelaire ve Flaubert'dir. Gautier'nin *Constantinople*'u da, Gautier'nin bir cümlesi parnasları anlatması bakımından mühim: "Benim için yalnız hâricî âlem vardır." diyor. Romantizmin cedleri Rönesans'a kadar gider müzikte, Alman klasiklerinden geçer. Beethoven ve Delacroix'nın küçük resimleri.

Baudelaire, İngiliz edebiyatından gelen bir can sıkıntısını getiriyor; katı realite var onda. Meselâ, sevgilisine, bir sıcak öğle zamanı gördüğü kurtlanmış leşlerden ve onun da öyle olacağından bahseder; "Voyage"ı *infini*'ye doğru çok güzel bir şiir.

Hugo'nun *Sefiller*'inden sonra epope başlar romanda; *Sefiller* ile parnasa, Coppée'ye sefaleti açar. Baudelaire *Fleurs du Mal*'i çıkarırken Flaubert, Goncourtlar var. Mallarmé yeni doğmuş; Verlaine o senelerde doğmuş, yani sembolist devir doğmuş. Hugo 1870 İhtilâli'nin aleyhinde; sınıfların anlaşması taraftarı; *Sefiller*'de 1848 İhtilâli'ni anlatıyor.

İki parnas, Coppée ve Gautier var; Baudelaire'i, Verlaine'i beğenirler. José María de Heredia da var. 112 manzumesi var ve Leconte'a, hocasına ithaf etmiştir. Bunlar içinde bütün bir medeniyeti anlatır, çok güzel peyzaj çizer.

Sembolizm, Mallarmé'de doğuyor ama kendini parnas zannediyor. Bu, yani sembolizm, tam Baudelaire'in "Correspondances"ıdır. Verlaine "Art Poétique" adlı şiirinde "De la musique avant toute chose" der: "Mûsikîyi gözetin, bunun içinde atlayan kafiyeyi, birbirine cevap vereni tercih edin. Daima müphemi ve havada kaybolanı düşün. Sembolizm daima havada eriyendir. Işık bize bir renk demeti gibi geliyor; mısralarında oturan, ağır basan bir şey bulunmasın."

Verlaine, ikinci olarak kafiyeyi alıyordu: "Kafiyeyi erit!" diyordu. Verlaine, teganni eden bir şiir yazıyordu. Serbest yazdığını söyler; zira, kafiyeye bağlı olmadığını söyler.

İkinci adam Heredia idi; tam parnastır. Hocası Leconte gibi yazıyor, sanatı kalp işi olmaktan çıkarıyor. Küçük parnaslarda hep bu karakter vardı. 112 sone yazdı; sonesi, bir eski zaman cildi gibidir. "Ben"den üç defa bahseder. Sokakta ve kahvede kullanılan dille yazılıyordu bu şiirler Fransa'da. Meselâ "Artemis" gibi. Parnaslar bir mısrada bir manzara olmasını istiyorlardı: "Çökmeye başlayan sisler içinde çan çalıyordu" der Heredia. Heredia'yı okuyan bir insan, eski Latin şiirini okumuş gibi olur. Kitap, Yunan-ı Kadîm'den başlar; Amerika'nın keşfi, Japon-Çin peyzajı 112 şiir olup biter. En düzgün mısraı yazmaya çalıştı daima. Rönesans kabartmalarına benzerdi. Meselâ, *İncil*'den bir sahneyi ufacık bir yere sıkıştırırdı. Şart, ele geçen satha, mevzu ne olursa olsun sıkıştırmaktı. Onun için de en hususi, en münasip çizgiler alınacaktı. Bu, parnas zevki idi. Yahya Kemal, bundan alınacak dersi aldı; ama burada kalmadı. Yahya Kemal plan, *architecture* ve bunun nisbetinde de, bunu bırakmamak şartı ile teganniidir.

Heredia nasıl şiir yazardı? Meselâ, Artemis'ten bahsedecek: "Ay ilâhi ve avcı bir ilâhedir. Sen bâkir ve erkekçe kudretin içinde, saçlarını arkaya atmış gidiyorsun." Bunu alırsak "Akıncılar"ın tekniğine gideriz.

Önce bir âhenktir bu sone. Sembolizm şiiri bir iç, bir rüya mahsulü istiyordu. Heredia ise: "Şiir sadece şiir söyleme sanatı ile meydana

gelir" der. "Artemis" manzumesini yüz, yüz elli vesika ile yazmıştır. Bu, bir *hérédition* oluyordu. Böyle olmasına rağmen, zevk alıyorduk; zira, Fransızca'nın ustalarındandı. Bizi bir Verlaine gibi tatmin etmiyordu ama söyleyiş güzel oluyordu. Yahya Kemal'in ilk şiirlerinin güzel kafiye ve mısra etrafında olduğunu tahmin ederim.

Kafiye nedir? "Allah için olsun anlat Eşber / Asker niçin bugün seferber?" Bu kafiye değildir; nalındır ki bir teki ötekine benzer. Kafiye, şiirin çakmaklı çeliğidir ve ikisi arasında beyit dediğimiz mucize çıkar.

YAHYA KEMAL

Namık Kemal Garptan edebî şekilleri, Servet-i Fünun da hassasiyeti getirir; fakat bunlarda insanı Avrupalı göremeyiz; bir ikilik vardır. Avrupa, insanın dışındadır. Bu ikilik, bilhassa Halid Ziya'da çok bellidir; insan olduğu yerdedir ve başka yerdedir. Bihter, bir gölge halindedir, yaşadığı hayatı üstten yaşar. Ahmed Cemil'de de bu yarımlık vardır. Sebep, meselelerimizi Avrupa karşısında halledemeyişimizdir.

Yahya Kemal'de insan Avrupalı olmuştur; Şark ve Garp ikiliğini sona erdirendir. Onun için onda *théâtral* söner, sükûnetle kendisi olur. Âkif de bu bütünlüğü verir. Âkif, çok Garplı bir alaturkadır; Şarklı kalıp Garplaşmıştır.

Yahya Kemal'de eski yeni beraber gider, çarpışmaz; gazeli modern şiirle beraber yürütebilir. Kendine has bir görüşü mâziye teşmil ediyor. Ama, mâzi de yaşayışla birlikte değişir; yani, tarihî çizgiyi bozmadan mâzisi de Avrupalı bir anlayıştır. Onda kritik ve dargınlık yoktur. Servet-i Fünun bir nevi sabırsızlık, hırçınlıktır. Cenab, zâhirî tebessüm altında hırçındır. Fikret de hırçındır: "Promete" ve "Sis"'te. Halid Ziya'da iç huzursuzluk sebebi ile bir dargınlık vardır. Kemal'de bu dargınlık yoktur; insan, talihinin karşısında bütündür. Âkif'te de aynı şey var ama geçilen yol bir değil. Âkif de cemiyetle barışıktır ama bu barışıklık Kemal ile aynı noktada değildir. Âkif'inki Garbı Şarka getirmektir. Eskinin tefsiri ve geniş bir şekilde ele alınışı var Kemal'de. Onun için tenkit yapmaz; ama hiç mi yapmaz? Aynı zamanda müverrihtir. Tarihi en iyi kaynak olan Hammer'den öğrenmiştir. Tarihte insanı karakterize eden çizgileri gayet iyi bulur.

Yahya Kemal'in *Hayat* mecmuasında iki hikâyesi çıktı. Burada İzzet Molla atılgan, Hâlet Efendi ihtiyatlıdır. Ve arasıra fırsat bulup vurur. Mâziyi olduğu gibi kabul eder. Yahya Kemal'deki yüz elli senelik bir iç mücadelesinin sona erişidir. İlk büyük vasfı, Garp karşısındaki davranışımızı değiştirişidir.

1903'te Paris'e gider ve 1912'de döner. Sekiz dokuz senelik bir hayatı var. Çok gençti. 1900 *époque*'unu yaşıyordu. Bunu Hugo'nun ölümü ile yani 1886'da başlatırlar. Paris'e talebe sıfatı ile gider. Fransız sembolist şairlerinden çoğu ölmüştür. Mallarmé ve Valéry'nin tesirinde kaldı. Havada Verlaine hâkimdi, Henri de Régnier vardı. Bu şair İstanbul'a da gelmiş ve Boğaziçi için güzel şiirler yazmıştı. Sembolistlerin ve küçük parnasyenlerin yani parnasların devamı vardı.

Bu devirde Türkiye nasıldı? Edebiyat-ı Cedîde 1903'te susmuştur. Ve beş sene sonra Fecr-i Âtî çıkacaktır. Yani bu devirde Edebiyat-ı Cedîde dili ve Türkçülük cereyanı var. Bir de Muallim Nâci var. Hâmid sefir, Fikret Âşiyan'da, Halid Ziya evine çekilmiş, Hüseyin Sîret menfâdadır. Hulâsa, susturulmuş bir edebiyat var; âdeta tercümelere ve Hamid cülûsiyelerine münhasırdır. Edebiyatın ucu, insan içi politikasına giderdi.

Kemal ve Hâmid'i iyi karşılamıyordu, fakat Fikret'in diline karşı bir aksülamel vardı. Mektep hocalarından ekserisi Nâci'nin eski içinde yaptığı dil sağlamlığına bağlıydı. Bu bağlılık, bir nevi milliyetçilik addediliyordu. Bu, Şarklı cephesi sebebi ile olan bağlılıktı.

Gazel, biraz da Fikret'in susması sebebi ile tekrar ele alınıyor. Zaten, Edebiyat-ı Cedîde'de de vardı.

Öte tarafta Mehmed Emin'le başlayan bir dil hareketi var; onda nasyonalizm, halkçılık ve dil hareketi vardı.

Yahya Kemal Paris'e gitmeden birkaç gazel yazmıştı.

Kemal'de irsiyet: Üsküp'lüdür; hayatında üç muhaceret var: Budin, Niş, Üsküp. Hiç neşredilmemiş bir manzumesinde: "Dün akşam dinledim genç bir uşaktan / Budin zindanlarının türkülerini" der. Ana tarafından hudut beylerindendir. Ailesinin elindeki çiftlikler, fâtihlerden kalmadır. Annesinin hâtıralarını anlatış tarzı, bir Rum feodalitesini belirtiyor. Annesinin, ihtiyaçlarını, ürünleri değiştirerek

karşıladıklarını vs. anlatışı gibi. Şarkta konforlu yaşayış, yalnızca devlet büyüklerinde görülürdü. Zenginlerde ise umumiyetle muntazam bir oda döşemesi bile olmaz, paranın kendilerinde olduğunu bile bilmezlerdi. Yahya Kemal paranın ne olduğunu bilmiştir, ama onun da eline para geçmemiştir.

Tahsilinin bir kısmı Selânik'tedir. O zaman Selânik, en Avrupâî memleketimizdir. Abdülhamid kontrolünden uzaktır. Oradaki bir çocukluk hâtırasında, sınıfta oturduğu yerden Olympos'u gördüğünü, oradaki ilâhları hayal ettiğini söyler. Askerlik kaybolmak üzere olan bir vatan, serbest bir şehirde yetişme, ailede Galib Bey gibi bir şair bulunması karakterinde rol oynayan hususlardır. Yani Osmanlıların son feodalitesi vardır onda.

Paris'e gidip önce bir lisede, sonra Science Politique'te okur, Sorbonne'a devam eder. Albert Sorel, en tesirinde kaldığı hocasıdır. Devrin en büyük müverrihlerindendir; eseri, İhtilâl'den 1900'e kadardır. İhtiyarlığına rastladığından son cildi biraz zayıftır derler. Yahya Kemal, tarih zevkini bundan almıştır.

O devirde Paris'te çok çeşitli gruplar vardı; bizim İttihat ve Terakki'ciler, Rum, Ermeni, Arap ve Rus ihtilâlcileri hep burada toplanmışlardı. Meselelerini Fransızlara empoze ediyorlardı. Yahya Kemal, bizim meselelerimizin bizdekinden daha serbest konuşulduğu bir muhitteydi. Hocaları ile bizim meselelerimizi rahatça konuştuğunu söyler. Üzerinde Paris'in de büyük tesiri vardı. Şehir sanat ihtilâli yapıyordu; her çeşit şey vardı; Rus ihtilâlcileri, Fransız ihtilâlcileri vardı. Fransa bir mayalı ekmek gibi mütemadiyen taşıyordu. Muhtelif sanatları takip edebiliyordu: Tiyatro, mimari vs. Yahya Kemal için artık yalnızca uzaktan temâşâ edilen şeyler değildi. Michelangelo, Verlaine artık onun için birer isim değildi.

Okunacak:
Yahya Kemal'in son şiirlerinden "Paris'te Bir Ömür Geçti".

Şiir o devirde mâzi ile alâkasını kesmemişti. Bizde şimdi genç nesil, tamamen mâzi ile alâkasını kesmiştir. Avrupa'da bu kesiş

Picasso ve Apollinaire'i bekleyecektir. O devir *vers libre*'in havada uçtuğu senelerdir.

Yahya Kemal Paris'ten klasik şiirler yazarak döner. İstanbul'da bulunan Hâşim ve arkadaşları ise *vers libre* ile yazarlar. Sebebi: Kemal, sanatta mektepten nefret eder. Sanat tabiî şeklinde mevcut olan bir şeydir. Halbuki *vers libre*, bir ekoldür. Kemal'e ise şiirin kendisi lâzımdır.

Neo-klasisizm klasik modaların yerleşmesini isterdi; Moréas vs. gibi. Moréas, aslında Yunandı. Sembolist olarak işe başladı, serbest nazımda yazdı; fakat, sonra vazgeçti ve bizim müstezata benzer bir şekli benimsedi. Bunu da eskiyi benimseyerek yaptı. Her mektepten ayrı, Fransızca ile başbaşa kaldı.

Yahya Kemal bu devirde Moréas'dan başka iki şairin tesirindedir: José Maria de Heredia ve Verlaine.

Verlaine, "Bir melek gibi şiir yazıyor, fakat bir külhanbeyi gibi konuşuyordu." Verlaine günahları ile istiğfar arasında bir ömür geçirmiştir. Ekseri ayağı çamurda, fakat başı güneşe yakındı. Sembolizmle alay ederdi, bir mektebe bağlı değildi. Onda, *impressionniste* resmin eşyayı silen karakteri vardı; "Art Poétique" şiiri mühimdir.

"Leylâ" şiiri, Yahya Kemal'in birçok hususiyetlerini verebilir; meselâ, dil hususiyetini. "Niğbolu Destanı"na başladığı gün de, aruzun içine, halkın konuştuğu dil ile Türkçe giriyordu. "Neler çeker bu gönül söylesem şikâyet olur" der bu tarzda XVII. asırda Yahya Efendi. İşte Kemal şiire bunu mal etti. Şiire dil meselesi olarak başladı. "Leylâ" bu dil meselesini halleden bir şiiridir. Konuşulan Türkçe'nin şiirdeki güzelliğine Yahya Kemal'de erdik. Bu Rus ve İslavların XIX. asır başlarında yaptıkları şeydir. Biz, bir asır kadar geriyizdir. Bu işi Şeyh Galib de yapmaya başlamıştır; ama, eskilerde şekil eski olduğu için ister istemez bundan ayrılırlardı. Bâki'de de Türkçe'ye bir adım kalmıştır. Bu adamlar biraz da isti'câlî olmasını isterlerdi şiirin. Bu, Şark estetiğidir.

Yahya Kemal'in ikinci formülü 1935'ten sonradır; şiiri, mektepten memlekete geçiş olsun istedi. Fransız edebiyatının taklidi edebiyat geçilsin ve memlekete dönülsün, yani mektepten dönülsün. *Dergâh*'ta da istediği gibi, taklit olmamalıdır edebiyat; zira taklit, daima ilk

söyleyeni hatırlatır. Edebiyat-ı Cedîde ve klasisizmin ilk devresi hep taklittir. Taklit bitmez, zira Avrupa'nın hiç olmazsa otuz *génial* şairi vardır; bu şairleri *culture générale*'e sokmalıyız. Saman kâğıdı taklidi yerine kendi şahsiyetimizi bulalım. Şair kendi nabzının atışını bulacak insandır Yahya Kemal'e göre.

Yahya Kemal'de dikkat edilecek nokta edebî *influence* meselesini muayyen bir şeye irca edişidir. Frengin nasıl yazdığını anlamak istedi. "Dü çeşm-i câna kan doldu / Buna sebep Hamîd oldu" (Abdullah Cevdet). Meselâ bu vatanperveraneydi. İşte Yahya Kemal, şair olarak bunu tanıyordu bizde. Racine'i vs. okurken: "Bizde klasikler nedir?" dedi ve Nedim'i buldu. Racine bir köprü oldu. "Türk şiiri nedir?" dedi. "Bir söyleyiş ve ses meselesidir eski şiirimiz" dedi. Bu sesi bulmaya çalıştı. "Türkçe direkt söylemenin lisanıdır" dedi. *Direct* söyleyince güzel olduğunu buldu. Şarkta muhayyile kıttır, zira *exercer* edilmemiştir. Zira muhayyile *développement*'ları muhtevîdir. Bir beyitte biten şeyde bu nasıl olacak? Din muhayyileyi reddetmiştir, istememiştir. Renkli, parlak değildir. Garplı Şark imajlarını görür hayran olur. Halbuki değil; muhayyile uydurmadır, eşyaya uygun şeyler bulmaktır. Muhayyile anonim, mevcut bir muhayyile olunca iş şekle kaldı. Şekli ustalaştırdılar. İşte Yahya Kemal işe buradan gitti; sesi buldu. Racine, evvelâ bir tiyatro muharriri idi. Bizde bu yok ama tiyatroya yakın olarak hikmet söylemişiz. Meselâ *Don Quichotte*, bizde Ragıp Paşa'da bir beyitte söylenmiştir; işi bir mısrada halletmiştir. Bizde Bâki'den itibaren Racine'ler vardır. Teophile Gautier, Racine'in tiyatrosunu değil Fransızca'nın yayını çekişini beğenir. Edebiyat-ı Cedîde bu söyleyiş tarzını bozmuş, çıkartma yapmıştır. Fikret'in şiiri, bu çıkartma nev'indendir. Âhenk deyince bir milletin dili ile münasebette bulunmalıdır. Havada dolaşan Fransız şairlerini taklitle yapacaksın bu işi Fikret'e göre. Bu olur mu? Biz, gaflet içinde insanız. Garptan geçmek sureti ile Şarka dönmüştüz. Paris'e kadar zahmetimiz ne? *Rübâb*'ın en fecî tarafı bu! Demek ki Garba gitmemize gerek yokmuş. Yahya Kemal, bu sesi buldu ve eskilerde bunu aradı; Nedim'de buldu. Anladı ki bir dilde yabancı kelime de olsa bir estetiği vardır. Direkt konuşmayı buldu.

"Ses"te eskilerden mısraı öğrendi; manzumeyi öğrenemezdi, zira eskilerde yoktu. Eskinin manzumesi bir zincir, bir kolyedir; ayrı unsur-

lardandır, ayrılabilir. Manzume ise beyit fikrine zıttır. Manzume olması için *développement* lâzımdır. Frenk klasisizminde şiirde hürriyet vardı. Bu *développement*'sızlık, yani inkişafsızlık var. Fikret, Hâmid, Kemal, Şinasi bu manzume fikrini getirdiler; Yahya Kemal'de teksif var.

Bizdeki eski manzumenin eksiği, birliklerden müteşekkil oluşudur. Eski şiirde gazeller gibi ya aynı redifli veya kafiyeli olarak iki çeşit manzume var. Redif aynı kelimede, kafiye aynı ses üzerinde toplanmıştır. Neşâtî'nin "nihânız" redifli gazeli tasavvufun şaheseridir. Bu gazel ki bir üniversitede bir ay okunabilir:

Şevkız ki dem-i bülbül-i şeydâda nihânız
Hûnuz ki dil-i gonce-i hamrâda nihânız
.....
Olsak n'ola bî-nâm u nişân şöhre-i âlem
Biz dil gibi bir turfa muammâda nihânız
.....
Ettik o kadar ref-i taayyün ki Neşâtî
Âyine-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız

Bunun *raffinement*'ı fevkalâde, fakat *développement*'ı yoktur; her beyitte biter, ufkî hatlara ayrılmıştır. Demek ki bizim klasik anlayışımızla Garbın klasik anlayışı farklı.

"Leylâ" şiirinin ehemmiyeti evvelâ dili bulması, sonra da manzume fikrini bulması ve bu manzumenin Türkçenin hususiyetlerinden çıkmış olmasıdır.

"Deniz Türküsü": "Dolu rüzgârla çıkıp ufka giden yelkenli!" mısrasında deniz, mavi bir Çin kâsesidir, porselendir ama küçüktür. Mavilik içinde serbest oluşu anlatmak istemiştir. Ve fevkalâde anlatmıştır. Sabahı anlatır. Gecenin mavi rüyasında sabahın aydınlığına çıkıyoruz. "Ağarır"daki gayın (ğ) mısraa bir yumuşaklık, beyazlık verir. Sabah, bir kuşun ağzında bir inci gibi geliyor bana bu mısra ile; sabah, kulağa ait bir ihsasla çıkıyor: "Musikîsiyle bir âlem kesilir çalkantı / Ve nihayet görünür gök ve deniz saltanatı."

Sonra tem değişiyor ve şiirin idealizasyonu başlıyor: "Girdiğin

aynada, geçmiş gibi diğer küreye"; *nature*'ün üzerindeki tesirini anlatmasıyla mühimdir. Psikolog: "Peyzaj bir hâlet-i ruhiyedir ama bu hâlet-i ruhiyeyi tabiat hazırlar" der. Uykusuzluk gecesi sonunda gelen sabaha insan sarılır.

"Yürü! Hür maviliğin bittiği son hadde kadar!" Fevkalâde. Ben buna mavi şiir diyorum; bir ideal şiir. Gök maviliğine kadar gitti.

"İlâh" kelimesi daima onda mevcut; zira sonsuzluğu getirmek istiyordu.

Bir şiir, daima en güzel mısralarla yazılmaz; *construction*'u da vardır. Meselâ en güzel, bir de duvarlarda var.

Yahya Kemal'den sonraki deniz, İstanbul şiirlerindekilerdir. Tevfik Fikret'in denizi de başka. Denizi *mouvement*'da yakalar. Ve o *mouvement* içinden geçip denizi verir. Engin deniz, kokusu, suyu ve yolculuğuyla gelir.

Yahya Kemal şiirde yapmak istediğini söylerken: "Ben *infini*'yi insana nakletmek istedim" der. "Onun için de dili buldum" der. Yahya Kemal her şeyden evvel dil hadisesidir. Zaten şiirin malzemesi dildir. Heykelin malzemesi tabiattaki şekiller ve mermerdir. Çizgiyle bulunur heykel, şiirin esası insan ruhudur. Yahya Kemal sarahat denilen şeyin adamıdır. Yani, ne söylemek istemişse onu söylemiştir. Eski edebiyatta lügat keyfîdir. Yabancı lügatın kendisi aruzu bozuyordu.

Yahya Kemal şiiri mısradan mısraa geçiriyordu; ana dil ile söylüyordu; şiiri mısralardan yapıyordu. "Açık Deniz"de meselâ kafiye, mafsal gibi mısraı döndürüyor.

Byron bilinmeyen bir azaptır; dâüssıla hastalığıdır buradaki. "Her yaz, şimâle doğru asırlarca bir koşu" diye hâtıra içinden hâtıra çıkarıyor.

"Bildim nedir ufuktaki sonsuzluğun tadı" diye bir değişiklik var ve sonra gene şiir kendi üzerine dönüyor. Yani: "Ufuk beni çekiyor" diyerek bunun tadını bildiriyor.

Birden manzume bir *désert*'deki gibi bırakıldı ve: "Gittim o son diyâra ki serhaddidir yerin" diye başka bir yerden başlıyor.

"Garbın ucunda, son kıyıdan, en gürültülü." Lisan, deniz oluyor.

"Sezdim bir âşinâ gibi, heybetli hüznünü!" Artık Türkçe giriyor: "Yalnız onundu koskoca meydan ve manzara!" Ağzımızda genişliyor. İnsan, önce deniz, sonra insan, sonra insanın hüznü oluyor. Bizde ruhî hadiseyi tam izah etmedi şiir, bir boş taraf bıraktı ve orada bir *infini*'yi buldu.

Deniz Temi: Yahya Kemal her şeyden evvel bir deniz şairidir. O zamana kadar deniz, gizli olarak girdi bize. Eskilerde deniz, bir kıyas unsurudur. Ama bu kıyaslar da tamamen ruhsuz değillerdi; bir deniz parçasını ve maviliğini koyarlardı. Eski Yunan'da halk bahseder denizden; bu onun deniz tecrübesinden ileri gelir. Mitoloji dışında, Yunan'da deniz yoktu; yani *antiquité*'de minkarına yazılmış bir deniz parçası yoktur.

Denizin edebiyat ve resme girmesi XVII. asırdadır; Vergilius ve Homeros'u taklit ederek Chateaubriand'dadır. Bir dalgayı anlatır. Baudelaire'de deniz birden büyür: "Hür adam, sen daima denizi seveceksin!" diyor. Hugo'da deniz çoktur; evinin üst katı bir kaptan köprüsü gibidir. Manş Denizi. Mallarmé'de "Deniz Meltemi". Loti'de deniz fevkalâdedir. Bu asır başında Joseph Conrad çıktı. Loti *exotique* denizi alırdı. Jack London'da denizden bahseden adam var.

Deniz, geniş bir mûsikîyi de istilâ eder. Debussy'de *La Mer*, *Suların Yuttuğu Katedral* gibi.

Asıl mühim şey denizin imkân nispetinde verdiği sonsuzluk hissidir. Yahya Kemal'de "Deniz" manzumesi: "Bir gün deniz ölgündü. Bir oltayla balıkta". Sanat, tekrarı sevmez; tekrar, mûsikînin malıdır, bir dereceye kadar o da; bu şiirde mânâsız sözler var belki, ama ses esastır. Deniz, ifritin karşısına çıkarmak içindir. Bir lâşe gibi denize atılan sevgili. Aslında: "Cemiyete karış" diyor; "Ummâna karış" dediği içtimaî sonsuzluktur.

Mallarmé bir şiirinde: "Kayalar, mercan adaları, rüzgârlar, ilim, altın, fırtına, ne çıkarsa çıksın, bu yolculuğa razıyım" der. Yani, elindeki kadehle mum, *mouvement*'larla anlatır denizi.

Yahya Kemal'de ikinci tem zamandır. Zamanı bütün alır; yani, mâziyi ve istikbali hâle nakleder; onları bir hal topluluğu içinde görür. Onun filozofisi hâfızanın filozofisidir. Yahya Kemal'in şiiri kaybolmuş

zamanın yakalanmasıdır. Baudelaire: "Ben mesut anları yaşatabilirim!" der. *Évocation* kelimesini kullanıyor burada Baudelaire. Yahya Kemal'in "söylenir" redifli gazeli, Bâkî'nin "söyletir" redifli gazeline benzer:

Hilkat lisân-ı hâl ile her bâr söylenür
Mânâ-yı Rabb'ı etmeyüb ızmâr söylenür

Her yanda mûsikîyle akar cûybârlar
Her bâd-ı subh ü şâm ile eşcâr söylenür

Bir keştî-i hayâl ile âfâka yelken aç
Deryâyı dinle gör nice esrâr söylenür

Yahya Kemal, estetiğe ait şöyle bir mısra söylüyor: "Peyzaj ve müzik gidip gelmeli bir şiirde" derdi. Fakat, manzumeyi muayyen bir yerde başlayıp bitiriyordu, her şey muntazamdı ama dil yoktu. Şiirin sayfada kalması, onu matbaa ve hattatın malı bırakmıştı. Nedim'den kalan kafada, beş on mısradır.

Eski şiirin zevki de vardı Yahya Kemal'de; bu, kendi kendini ikrar meselesidir. Önünde iki misal vardı: Verlaine, Heredia. Şiir hem kalp işi olabilir hem de tarih temleri içine girebilir. Verlaine *Fêtes Galantes* diye prensler eğlencesine ait bir kitap yazdı. Hafifmeşrep konuludur. Watteau, bunun ressamıydı; yarı tiyatro ve yarı hayattı bu. Verlaine, bu geçmiş zaman içinde kendini ifade ediyor. Yahya Kemal de: "Acaba şiiri bir *fêtes galantes* yapabilir miyim?" dedi. Lâle Devri *fêtes galantes*'ını yapmak istedi ve birden Nedim'i buldu. Nedim eski edebiyatın estetiğini, sıkı duvarını yıkan adamdır. Divanının iyi tarafı sokak dilini şiire sokması, şiirimizin gramerini değiştirmesidir.

Yahya Kemal *fêtes galantes* ile kalmadı ve ikinci bir şiir mecmuası yaptı; diğer *fêtes galantes*'ları geçti. Çaldıran ile Yavuz Selim devrine kadar geçti. Bu tecrübeleri eski klasik dil ile yaptı. Klasik tek şairimiz, bu yeni şairdi. Klasik, pürüzsüz bir dil, kaidelere uygun, iftihar vesilesi olacak, zevkli olacaktı. Bu pürüzsüz estetiği eskiler

nasıl yapardı? Yahya Kemal, eski zevki bir bütün haline getirdi. Kendi kendini tekzip etmesi 1913'ten itibaren. Otuz iki seneden beri kendi terkibini bozmadı. Eski dili kullanırken keyfî dili kullanmadı. Eski şiirin en kötü tarafı şu: Kelime kullanılan olsun olmasın, bilinsin bilinmesin alınırdı. Yahya Kemal bu bakımdan Avrupalılaştırdı şiiri. Meselâ "hâl"i Nedim'e tahmiste buluruz yalnız. *Klasik*, ayrılmış, tasfiye edilmiş demektir ki bunu yaptı. Sanat bir mukaveledir; şartlarını kendi tespit ettiği bir mukaveledir onca sanat. Demek ki dilde hassasiyetle durdu. Yahya Kemal'in şiirinin başında keşif vardı; dili keşfetti, ruhu da.

Yahya Kemal sembolistlerden ve parnaslardan gelen bir şiir anlayışı tesirindedir. Bu gayretin ilk mahsulü "Leylâ"dır. Cenab, bunu bir şeye benzetemedi; zira, o bir mücevherci idi. Ona göre, "Leylâ" Türkçe'nin basit bir oyunuydu. Yalnız Fikret anladı; zira *Şermin* tecrübesini geçirmişti. Bu, çok renkli bir Acem minyatürü karşısında bir mermer Yunan kabartmasıydı. Yunan heykeli, bir mermerin oyunuydu. Türkçe'yi hususi konuşma dışında bir lisanla dinliyorduk. Gelen şiir devrin şiiri idi. "Ses"i veya "Açık Deniz"i okusa Namık Kemal beğenirdi, Hâmid reddederdi.

Yahya Kemal'de deniz temine devam edelim: Deniz imajı hem hava imajına kalbolur ve deniz uçuş olur. Yahya Kemal'in idealizmi bu: İnsan, realitesi ile kaim olmamalı, kendi üzerine çıkmalıdır: "Ervâh açılır engine yelken yelken" Yahya Kemal'de bu yolculuklardan biri de alkoldür.

Ölüm, bazen böyle bir uçuş yani ideale yapışış, bazan da tamamen inkâr ediştir. Ölümü yedi sekiz cepheden ele almıştır. Brunetière adlı bugün okunmayan bir münekkit var; nev'ilerin kendine mahsus bir gelişmeleri olduğu kanaatindedir: "Bir şairi anlamak isterseniz Allah, tabiat, ölüm ve cemiyet içinde sorun onu" diyor. Bence Türkiye 24 milyon değil 500 milyondur; yani, ölenlerle beraberdir; ama 500 milyonu sevmek, bugünküleri sevmekle mümkündür, o da başka mesele. Benim milliyetçiliğim böyle. Bir insanda ki tarih fikri var, o cemiyetten ayrılmaz. Valéry: "Bir insanda ölüm ve düşünme vardır. Ölüm, düşünceyle yıkılır" der. Cemiyet yok onda, *toute humaine*'dir.

"Yeniçeriye Gazel"deki Yeniçeri, aslında o yeniçeri değil aynı zamanda Dumlupınar'daki askerdir:

Vur pençe-i Alî'deki şemşîr aşkına
Gülbangi âsmânı tutan pîr aşkına
.....
Düşsün çelengi Rûm'un eğilsün ser-i Frenk
Vur Türk'ü gönderen yed-i takdîr aşkına

İçtimaî meseleyi şiirin aldığı kadar sokmuştur, estetiğin müsaadesi nispetinde anlatır cemiyeti; cemiyette *révolution*'u, değişmeyi ister: "Az sürer gerçi fakir Üsküdar'ın saltanatı. "İşte bu kadar bahseder.

Nazım, şiir, bir tiyatrodur, romandır vs.dir. Şiir, nesirden ziyade mûsikî, resim, heykel, mimari vs. gibi sanatlara yakın olan bir edebî sanattır. Şiirle edebiyat ayrıdır. Yahya Kemal, şiiri bir dava meselesi addetmez.

"Kar Mûsikîleri", iki senede bitiriyor. Bu iki senede istiklâli kazanır. Polonya'da yağan karı anlatıyor. Her şeyi gömecek gibi yağıyor.

Yahya Kemal'in estetiği, edebiyatta ilk ilhamı kabul etmeyen bir estetiktir, hâlet-i rûhiyelerden, çalışmadan gelen bir estetiktir. Yahya Kemal'in beni en şaşırtan şiiri "Bâkî'nin Gazelini Taştîr"idir:

Baş eğmeziz edâniye dünyâ-yı dûn içün
Ettik fedâ zevâhiri şevk-i derûn içün
Sattık metâ-ı ömrü mey-i lâ'l-gûn içün
Nevbet çalınca rıhlet-i milk-i sükûn içün
Allah'adır tevekkülümüz itimâdımız.

Zira üç yüz sene evveline intibak ederek yazdı; mimar şairdir zira. Taştîr, beyiti ikiye ayırıp ortasına beyit sokmaktır. Tekniğin emrinde bir *poésie*'dir. Tekniğin emrinde nasıl şair olabiliyor Yahya Kemal? Şair kendi kendinin yapısında yazıyor; yani, metodunu *direct* denilen şekilde alır.

Yahya Kemal de ateş ve alkol şairidir Nâci gibi. Nâci: "Mes'ûd-ı

Harâbâtî" diyor ki, en güzel isim! Nâci'de her şeyi alkole götürebiliriz. Yahya Kemal ise ardı ardına bayramlar, şehrâyinler yapıyor, alkole çıkarmıyor. "Kadri'ye Gazel"de meselâ alkol var.

Meyhâne böyledir bir içen dâima içer
Mahfîce başlayan giderek bî-riyâ içer

Her rind-i Hak dolup boşalan bir piyâleden
Dünyâyı refte refte saran bir ziyâ içer
.....
Derpîş edince ömr-i azîzin hudûdunu
İnsan günâha girse de etmez hatâ içer

Kalkup Hudâ'ya doğru açılmış sefînede
Erbâb-ı neşve mest gider nâhudâ içer

İçkide kâinat ile Allah'ın birleşmesi oluyor. Sarhoş bir dünyada, kendisine bir şehrâyin yapıyor. Herkes mûsikî içinde; herkes günaha girmeden edemez, hattâ içer. Eski edebiyatta kendini yendiği yer; zira, nükte var. Bizim eski tasavvufî mesnevimizi alıp kendine bir âlem yapıyor. Gene uçma imajı var, her yerde olduğu gibi.

"Yenişehirli Avnî Bey'in Rûhuna Gazel"de Yahya Kemal eski şiirin bir tarafını almış: Neşve ve cûşiş. Onları temizleyip kendisine mal etmiştir: "Biz bülbül-i muhrik-dem-i gül-zâr-ı firâkız / Âteş kesilir geçse sabâ gülşenimizden" (Yenişehirli Avnî).

Yenişehirli Avnî için:

Bu şeb mest ol ki tâli' vâsıl-ı yâr etti sansınlar
Hurûş-ı neşve câm-ı vaslı serşâr etti sansınlar

Gönül hem aşka yan hem haşr ü neşr ol şûle-i meyle
Görenler sevdiğin ihraak bi'n-nâr etti sansınlar.

Ölüm fikri iki türlü onda. Ölümün bir şekli var: Mahfuziyet; bütün

mutlakçılardaki gibi. Eskilerde ise ölümde uyanılırdı, asıl hayat bu idi.

Ölümün bir tarafı da Yahya Kemal'de ebediyettir. Ölüm, Mısır mumyası gibi insanı süzerek çehresini muhafaza eden bir şeydir. "Yol Düşüncesi"nin ikinci kısmında bir tahayyülü var: Bir Mısır firavunu gibi, vatanı alır, Itrî'yi alır; bir nevi mahfuziyet var:

> Eğer mezarda, şafak sökmeyen o zindanda,
> Cesed çürür ve tahayyül kalırsa insanda,
> –Cihan vatandan ibârettir, itikadımca–
> Budur ölümde benim çerçevem, murâdımca:
> Vatan şehirleri karşımda, her saat, bir bir,
> .....
> İçimde dalgalı Tekbîr'i en güzel dînin,
> Zaman zaman da Nevâ-kâr'ı doğsun, Itrî'nin.
> Ölüm yabancı bir âlemde bir geceyse bile,
> Tahayyülümde vatan kalsın eski hâliyle.

Ça continue: Hayat devam ediyor. "Rindlerin Ölümü"nde de:

> Ölüm âsûde bahâr ülkesidir bir rinde;
> Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter.
> Ve serin serviler altında kalan kabrinde
> Her seher bir gül açar; her gece bir bülbül öter.

Beş nevbet gene devam var. Baudelaire'de de var bu ebedîlik: "Sen benim dört manzumemde yaşayacaksın" der.

İkinci zıt ölüm görüşü, materyalist görüştür: Anne toprak, maceramızı hatırlamaz; gelmemişe döner kişi:

> Duymaz bu anda taş gibi kalbinde bir sızı
> Farketmez anne toprak ölüm mâcerâmızı.

"Rubâi"de de böyle:

Bir merhaleden güneşle deryâ görünür
Bir merhaleden her iki dünyâ görünür
Son merhale bir fasl-ı hazândır ki sürer
Geçmiş gelecek cümlesi rü'yâ görünür.

"Leskofçalı Galib'e Gazel"de de aynıdır:

Bahşeylesün sükûn dil-i şeydâna der Kemâl
Ervâhı rahmetiyle sarıp perde-pûş eden

Yahya Kemal'de her mutlakçı gibi bir güzellik âlemi var. Bugün ile dün arasındaki en büyük fark, mutlak'ın yıkılmasıdır; asrın başında ebediyet fikri yıkıldı. Ezeliyet, eskilerde değişmezdi. O kadar ki, Fatih vakfiyye olarak Kırım'ı verir ve onun elimizden gitmeyeceğine kanidir.

Mallarmé tamamen ebediyetçidir; ölümde şair değişmeyecekti, ancak ebedîlik olacaktı.

Son otuz seneden beri, Valéry'den beri bir şeye inanıyoruz: Hal denilen zaman. Mutlak, beni tahrik eden bir şeydir. Ebediyyen yazacak zannedilmesidir: "Ben mutlakım; değişmeyen bir güzelliğin eserini veriyorum" der Yahya Kemal birinci estetiğinde. Mutlak fikri cemiyet fikrine bağlıdır. "Yol Düşüncesi" cemiyet hayatı ile beraber kendini aksettiren şiirlerindendir.

Yaşanmış hayat kaybolmaz; insan toprak olacak ama aynı toprak gibi değil, hâtırası kalacak.

Yahya Kemal tam Müslüman değil; tasavvufa meyyal bir nevi *panteïsme*'i var. Allah kelimesi onu ürpertir. Din millî hayatın bir hususiyetidir, cemiyetin bir yaşama tarzıdır onda din. Bir nevi *panteïsme*'e varır Allah'a imanı.

Bir de materyalist tarafı var: Halide Edip Hanım'a iki kıt'alık manzumesi var. İsyan etmez ölüm için: "Ben bende biterim" der.

Üçüncü bir hal kendini tasavvufa vermesidir. Açık bir dil ile yazdığı rubâilerde diğer iki hal var iken gazellerinde üçüncü hal yani tasavvuf var. Mutasavvıf olarak mı girer tasavvufa? Mistik tarafı olan bir şairdir; eskilerden mistisizmi biraz ayrıdır, Garba doğrudur.

Paris'e giderken ve orada eski edebiyat ile meşguldür. Orada da eski edebiyat arkadaşları var. "Mâhurdan Gazel", "Şerefâbâd", "O muğbeçeyle tanıştımdı Lâle Devri'nde" gibi şeyleri var eskiye ait.

Rıza Tevfik Bektaşî ve halk şiirini moda etmişti. Nur Baba tekkesine de devam ediyor.

Hamid devrinde Nur Baba ve Nâfi Baba kolu olarak iki Bektaşî tekkesi vardı. Samih Rifat: "Hezârân per açıp reng ü ziyâdan" diye bir Bektaşî nefesi yazdı; Yahya Kemal de ona cevap yazdı. Demek ki Yahya Kemal, Nur Baba'ya gidiyor, "İthaf"ı yazıyor, "Üsküdar Vasfında Gazel"i yazıyor. Başlangıcı bu.

"İthaf"tan:

Bu manzûmenle ey üstâd-ı hoşkâm
Alî'den doldurup iksîr-i ilhâm
Leb-i uşşâka sundun öyle bir câm
Ki yuğrulmuş türâb-ı Kerbelâ'dan!

"Üsküdar Vasfında Gazel"den:

Firdevs bu şehrin şeb ü rûzunda ıyandır
Her çeşmeden âb-ı Şerefâbâd revandır

Bir cûy-ı bahârın negamâtiyle dolar gûş
Dil farkına varmaz ki akan cûy-i zamandır

İbrahim Alâeddin kıskançtır; Şark kıskançlığı müthiş şeydir. Bu, Zenta mağlûbiyetinde Elmas Mehmed Paşa'yı intihar ettirir. Yahya Kemal'de:

1. Gazeller, dışardan gelen tesirle idi. Dışardan alacak ama onunla kaynaşmadan bir terkip yapacak. Bu devre, "Açık Deniz"e kadar süren ilk devredir. "İthaf", büyük kültür manzumesi; Şarkın yıkılışı. Rıza Tevfik'te de var; Zihnî'nin koşmasında bahsedilen yıkılmış diyarlar gibi.

2. O devirde hep tarihî tablo ile giden ikinci grup şiirleri var: "Mâhurdan Gazel":

Gördüm ol meh dûşuna bir şâl atıp lâhûrdan
Gül yanaklar üstüne yaşmak tutunmuş nûrdan

Nerdübanlar bûsiş-i nermîn-i dâmâniyle mest
İndi bin işveyle bir kâşâne-i fağfûrdan

3. "Mehlika Sultan" gibi üçüncü bir grubu var; Maeterlinck'e yaklaşır. Sembolizmin büyük sembollerini kullandı. "Mehlika Sultan"la Kemal bir *douche* (...) gitti.

Mehlika Sultan'a âşık yedi genç
Gece şehrin kapısından çıktı;
Mehlika Sultan'a âşık yedi genç
Kara sevdâlı birer âşıktı.

Bir hayâlet gibi dünyâ güzeli
Girdiğinden beri rü'yâlarına
Hepsi meshûr, o muammâ güzeli
Gittiler görmeğe Kaf dağlarına

Bu arada bir aşk şiiri var; Bektaşî sofrasında tanıdığı bir kadını anlatıyor. Bâkî'den gelen bir şiir ile *bezm-i elest*'e gidiyor.

Paris'e gitmeden, on altı yaşında eski şiirimizi tanıyor; içki zaafı ile tanıyor bunu. Paris'ten gelince mimariye saldırıyor.

*

Yahya Kemal'de ölümden bahsediyorduk: Kemal, bir nevi hidayete ermiş görünür. Ölüm şiirlerinin bir kısmında ümitsiz bir insan, bir kısmında tasavvuf havasına girmiş bir insandır. Âdeta Mevlâna, Yunus gibi bir insandır. "Sonbahar" manzumesinde:

Yazdan kalan ne varsa olurken haşır neşir;
Günler hazinleşir, geceler uhrevîleşir;

Teşrinlerin bu hüznü geçer tâ iliklere,
Anlar ki yolcu, yol görünür serviliklere.
.....
İnsan duyar yerin dile gelmiş sükûtunu;
Bir başka mûsikîye geçiş farzeder bunu;

Asıl şiirin üzerinde döndüğü mısra şudur bence:

Teşrinlerin bu hüznü geçer tâ iliklere

Sonra, peyzaj başlar. Sonra korkunç bir şey:

İnsan duyar yerin dile gelmiş sükûtunu;

İnsan tabiatın içinde kaderle başbaşadır; tabiatın ıstıraplarına bir şey söylenemez. Vigny'nin *Eloa*'sı ile birleşen bir taraf var: İnsan yalnızdır. Der ki: "İnsan kör ve sağır kudretlerin elindedir ki bu *nature*'dür. İnsan, onun içinde ağlamadan ölmesini bilmelidir. *Eloa*'da ise güzel bir kadına benzetilen dünya yıldızlar arasında ve kendi hayatını yaşar. İşte Vingy'nin bu imajını Yahya Kemal, insana çevirir. Hüzünlü bir *stoïsisme* veya *sentimental* bir materyalizm içindedir. *Stoïsisme* hayat karşısında şikâyet etmek ve bîçareliğini bilmektir. Hayyam'da da bir *stoïsisme* var. Hafif bir *sceptisisme*, *hédonisme* (zevkperestlik), ama bedbin bir zevkperestlik vardır, *stoïsisme* vardır.

Bu mistisizm, tasavvuf Yahya Kemal'e nereden geliyor. Allah'ı inkâr büyük bir şair için kolay değildir. Allah kafamızın zaruretidir. Bu satranç tahtasının işleyebilmesi için bir taşa ihtiyaç var. Din ve Allah ayrıdır. Din, bir sistem; Allah, insan kafasının bir zaruretidir. Sistemde kabul edilmeyen taraflar vardır; halbuki zaruret, tamamen kabul edilir. Yahya Kemal'de de bir nevi filozofik din var.

Yahya Kemal'in şiirlerinde hafif bir masal havası vardır: "Leylâ" ve "Mehlika Sultan". "Telâkî" ve "İthaf" gibi şiirlerle eski kültüre girer. Nedim'le girmiştir eski kültüre. Bu devirde "Deniz" manzumesi var. "İthaf"ta Şarkın bedîî bir tarifi var; mâverâdan âgâh bir dünyadır. Tasavvuf görünenin arkasındakine yakınlaşmak gibidir. "Telâkî" ile

eski edebiyatın *bezm-i elest* temasını yenileştirdi:

> Sen miydin o âfet ki dedim, bezm-i ezelde
> Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde,
> Bir sofrada içtik, ikimiz aynı emelde,
> Karşımda uyanmış gibi bir baktı sarardı.

Bu eski zevke gittiği şiirdir; Çamlıca'daki Nur Baba ile alâkalıdır. "Telâkî"nin yazıldığı devirde Yahya Kemal tarih içinde bizi bulmaya çalışıyordu. Avrupa dönüşünde "Çınaraltı'nda Musâhabeler"i var. Burada, yeni bir tarih görüşü peşindedir. Yeni teşkil edilen milletimiz, bir Akdeniz milletidir. İşte bu sebepten, bizi, toprağımızda yaşayan eski anlayışa götürmeye çalışıyor. Üç merhalesi var: Akdeniz milleti oluş, Yunanî zevk, Hıristiyanlığa karşı aksülamel. Doğrudur; biz bu toprakta dokuz asırda kültür teşkil ettik. Arap, İran vs.den ayrı yaşayışımız. Osmanlı devrinde çok İslâmî idik ama Arap gene bizi kendi gibi Müslüman telakki etmemişti. Bu halimiz, topraktan ileri geliyordu; bize bir başka şey girmişti. Meselâ tasavvufu *empire* felsefesi şekline sokmuştuk. Yunus yetmiş iki milletten bahseder. Mimarimiz de ayrı; ne Arap ne Selçuk mimarisidir. Farkında olmadan bir Yunan mimarisi var; camilerimizde aydınlık ve vuzuh var.

Yahya Kemal bizi arayandır: "Türk milleti ne yapmıştır?" dedi. Ve ilk müziği buldu. "Itrî" ile orijinal sanatımızı tebcil etti. Neyden fazla bahsetmez; uddan hiç bahsetmez, tanburdan bahseder. Ud, Arap; ney ise İran çalgısıdır. Tanbûr-ı Rûm'dan bahseder. Tanbur, ona göre, lirik bir cûşiştir. Itrî'den önceki mûsikîyi sevmez. Dünya, geniş bir kül tabağıdır; hendesî nizam ve aydınlık ile cûşişi birleştiren bir şey var bizim eserlerimizde. Mistisizm bile bizde bir çeşni almıştır. Ekseri şair, başka şey olmadığı için mistisizmi benimsemiştir. Halk, sistemli mistisizmi benimsemedi; Yunus gibi sistemi olmayan mistikleri kabul etti.

Yahya Kemal, bizi en çok ifade eden sanatın mûsikî olduğunu söyler. Ve Avrupa'dakinden bizim eski mûsikîmizin daha lâik olduğunu söyler ki ne dereceye kadar doğru olduğunu bilmem.

"İslav kederinden zevk almadığını" söyler: "Kar Mûsikîleri". Bu,

bir nevi romantizme kapısını kapamaktır.

Tasavvufa giden taraf Yahya Kemal'de mâzi (*historique*) ile gelmiştir. Bu derinliğe mâzi ile düşüp kalkarken varmıştır. Heredia'nın şâkirdi olmasıyla tarih *trait*'lerini yakalaya yakalaya varmıştır tasavvufa. Hugo, Lamartine gibi Yahya Kemal'in de merak sardığı şahıslar hep mistiktir. XIX. asrın bir tarafı tamamen mistiktir; bunu bulamayan derinleşemez; velev ki *antiquité*'ye gitsin.

Yahya Kemal'in ikinci büyük tarafı: Kemal İstanbul'a dönünce bir de eski mûsikî üzerinde durdu. Daha on altı yaşındayken mûsikî ile temas etti. İstanbul'a dönünce Tanburî Cemil Bey ile tanıştı. Dehâmızın mûsikîde olduğuna inanır: "Bir cûşiş mûsikîsidir, lâdinîdir; dinî değildir" der ama tenakuzda; zira sanat dinden çıkar ve ayrıldığı nispette inhilâle gider.

Sebastien, mûsikînin babasıdır ve dinîdir; Beethoven de baştan aşağı duadır.

Yahya Kemal, içki ve mûsikî ile bir nevi *dionysien* olmuştur. Garplı, şiirlerde şarap ve içkiden bahsetmez; Garpta Rabelais'den başka içkiden bahseden yok; Şarkta bizde ve İran'da var. Garpta içki cûşiş vesilesi değil. Meselâ, *Faust*'ta meyhane var; Mephisto meyhanesinde, talebelere içki içirirler. Fransız şiirine Baudelaire ile içki girer. Baudelaire hayattan kopma, hülyaya kaçma vasıtası olarak alır içkiyi. Aynı zamanda XIX. asırda içki yanında afyon da var. İçki içen şairler var. Romantizmin Kurun-ı Vustâ'ya düşen kısmında Théophile Gautier'ler mahzende ölü kafasından içiyorlar. Fransızların bir eli kadehte, bir eli karaciğerindedir. Baudelaire'in estetiği realite ile hülya arasındadır: Edebiyata çift odağı getirdi. Baudelaire afyonu ile gece, hülyasındaki odasındadır; sabah ise mübaşirin kapısını vurduğu ve ocağının tütmekte bulunduğu bir odadadır. Baudelaire'de içki, bir ilham vasıtasıdır. J. J. Rousseau'nun anlattığı ise içki ile hislerin dünyasına gidilişidir. Baudelaire'e uyan üstadı Nerval'e kadar akla hücum eden yok. Verlaine ve Rimbaud da içkiyi aklın hududunu aşmak için kullanırlar.

Bu içki nereden geliyor ve müzikle nerede birleşiyor? Şark cûşişi seviyordu; derûnî hayatta aklın hâkim olması lâzımdı. Şarkta akıldan

şikâyet vardır daima. İçki, bir defa, sarayın bir şeyi idi: İran'ın Arab'a aşıladığı şey, içki var. Tasavvufta içki tamamen semboldür. Şark, bir neşvenin peşinde:

Zekât-ı mey verilen bir diyâra dek gideriz (*Nâilî*)

Yahya Kemal, Şarklı değil ama Şarkı sevmiştir:

Ne inkırâz-ı bahârân ki hân-ı yağmada
Şerâb mahzen-i Cem'den sebû sebû dökülür

Ekseri gazellerin sonu nükte ile biter ki burada Şarklıdır.

Melankoli ve cûşiş, şiirde bir tarafta birbirine karışır. Eski şiir, Apollon ile Dionysos'un birleşmesidir. Nietzsche: "Apollon aslında yoktur, insanların uydurmasıdır" der.

Yahya Kemal, içkiden bir Şarklı gibi bahsetmez.

Baudelaire: "Ben bütün hayatımca bir isteriği besledim" der. Bu, melankolidir ki Yahya Kemal'de de var. Hayattan ayrılma arzusu, Baudelaire'de var; Yahya Kemal'de de var; hem rüya kelimesini de kullanır. Hattâ rüya kelimesinin terkipleri de var: Ölüm gibi.

Baudelaire, eşya arasındaki mutabakatları alıyordu; işte bunu afyonla temin ediyordu. İçkinin getirdiği *angoisse*'tır ki insana şiir yazdırır.

Okunacak:
Écrire l'angoisse, Saadet Çağatay tercümesi.

ŞARKTA NESİR

Nesrin teşekkülü için ilmin de teşekkülü lâzımdır. Humboldt ve dil âlimleri şiirin resim, heykel gibi bir sanat olduğunu ve dilin içinde yapıldığını söylerler. Şiir, kabilenin hâtıra defteridir; şiir için nesrin olması lâzımdır.

Nesrin bizde teşekkül edememesi neden? Bizde edebiyat bahis mevzuu olunca, önce Arap edebiyatını anlamak lâzımdır. Biz, edebiyata nesirle girdik; *Orhunlar* beyhude nesir değil. Bu mâzisiz bir nesirdir, kaynağı yoktur, kendimizindir.

İslâmiyet gelince Arap nesri ile karşılaştık. Bugünkü problem şu: İslâmiyetten önce bir nesir var mıydı? *Kur'an* seci'li, tekrarlı, aliterasyonlu, vâzıhtır; yani, kendinden önce bir nesir vardır diye kabul ettirir. Böylece *Kur'an* klasik kaidesini geçmiştir. Ama önce bir nesir yok, Câhiliye kasidesi var.

Okunacak:
Edebiyat-ı Arabiye, Şevket Bey. Bu, ilk Arap şaheserlerindendir, ama acaba *Kur'an* nesri bundan ne aldı?

Demek ki ilk İslâmî nesir *Kur'an*'dan çıktı. İkinci devre, Emevîler devrinde başlayan tercüme hareketleridir. Nastûrî'ler vs. kendi edebiyatlarını ve Yunan'ı tercüme ederler. Mekke ve Medine aşiret hayatındadır; devlet kurulması lâzımdır; Emevîler böylece devlet kurdular.

Kur'an semadan inmiş bir dildi. Her tercüme *Kur'an*'da bile, altta esas Arapça vardır. Emevîler Arapça'ya çok bağlıydı. Saray çöle yakındı ve Câhiliye kasidesinde söylenen şeyleri yaşıyorlardı. Bu dinde

mürâselât (mektuplaşma) başlıyor. Sonra, Cengiz ve Hülâgu istilâsı harab eder. Bağdat'ta mühim bir Kurûn-ı Vustâ hayatı vardı. Halk için bir nesir teşekkül etti burada; hikâyeler çıktı. Komiktir ve rivâyete dayanırlar.

Şaheserleri niçin halk okumuyor? Zira, zannediyorum ki, bu yalnız dil meselesidir. Romanın esprisini kavramıyor kafası; zira, onun okuduğu romanlar *Battal Gazi* vs.dir.

Okunacak:
Shakespeare'in *Jül Sezar*'ı.

Arap'ta siyer, hadis vs. vardı. Arap'ta hemen bir silsile teşekkül eder; peygamber etrafındadır bu. Hattâ, bir dinî aristokrasi teşekkül eder.

Arap nesri, kıssadan başlar, yani *fiction*'u seviyor; yani, hikâye sevmiyor.

Arap edebiyatında râvîler vardı; yani şair yamağı.

İslâm nesri, Bağdat nesridir; âlimler arasında yapılan nesirdir. Ortaçağ hep böyle. Fransa'da Latince bilinmeden anlaşılmaz nesir. Arap'ta da nesir, *Kur'an* ve hadisten alındı.

Acem, Arab'ın nesrine bir şey sokamıyor; kelimecilik devam ediyor. *Kur'an* gene esas oluyor. Arap dedikoduyu, gündelik hayatı seçiyor; Acem de seci'yi alıyor. O, daha *hélénistique*; süslüyü, renkliyi seviyor. *Kur'an*'da seci' vardı; Arap bir cümleyi *Kur'an*'dan alıp Arapça nesrin bünyesinde de devam ettirebilirdi.

Bizde Arap ve Acem olmak üzere iki klasiğimiz oluyor. Hem Acem'den hem Arap'tan iktibaslar yapıyoruz.

Şiire ait bütün sanatlar nesirde var. Her nesirde söyleneni şiire sokabiliyorsak bu hakikaten muvaffak olmuşuz demektir. XVI. asırda bizim şiirimiz böyledir. XVI. asırda nesrimiz mükemmel ama dil değil; iki dil karışmış vaziyettedir.

Bizde nesrin olmayışına sebep, lüzumunu duymamamızdır.

Nesrin ilmin disiplinini alması şarttır. İlim sarihi ister; nesirde de bu lâzımdır.

YAHYA KEMAL'E DEVAM

Goethe: "Sizi seviyorsam, bundan size ne?" der.

Hayyam, rubâilerinden birinde, hayatı bir satranç tahtasına benzetiyor ve kaderin eliyle insanlar birer dama taşı gibi oynuyorlar. Kaderin eli ile; sonra da tabut gibi bir kutuya taşlar atılıyor.

Mûsikîde, tabiatın saklayabileceği bir unsur yoktur. İnsanı en iyi ifade eder bu maddesi olmayan sanat. Mûsikî hafızanın kanunları ile birlikte gider; bir ikame sanatıdır. Resim ve heykel de ikame yapar ama insandan bir şey girer hep. Fakat, objeden tamamen kesilmiş sanat, yalnız mûsikîdir. Meselâ Beethoven'in "Ay Işığı Sonatı" hiç de ay ışığı için yazılmış değildir ama halk, ikame etmiştir.

Mûsikî insanın dışında mıdır? İçinde ve uzviyetindedir. Bu dili yirmi bin sene evvel keşfettik. Ama, gırtlak ve ses çıkarmamız bizim teessürî hayatımızın başlangıcıdır. Bilmem kedilerin muâşaka ederken çıkardıkları ses kadar aşkı ifade eden ses var mı? Sabahı, horoz sesi kadar güzel ifade eden ses var mı?

Şiirde mûsikî iki türlü yapılır:

1. Şiirin sesinin imkânlarından çıkan mûsikî, yani tekrarlarla: Bâkî'nin "Kanunî Mersiyesi", Nedim'in "Kış Kasidesi", Şeyh Galib'in "Tardiyye"si. Yahya Kemal'in Avrupa'dan dönünce iki ameliye vardı kafasında: Öğrendiği Şarkın tamamen yok olduğunu gördü.

2. Avrupalılık tam değil; eski kültürün doğması lâzım. Yazı güzeldi Şarkta, fakat resim değildi; mimari büyüktü. Teessür nağmede kalıyordu. Bir millette en az ve en güç değişen şey mûsikîdir. Değişebilmesi için birkaç *évolution*'un geçmesi lâzımdır.

Edebiyatımıza iki sanat tesir eder: Hat ve mûsikî. Garp edebiyatındaki resim gibi bizde de mûsikî vardır. Yahya Kemal: "Bizim romanlarımız şarkılarımızdır" der. Eski şiirle olan münasebeti şarkılardan almıştır.

Baudelaire, Verlaine ve sembolistler sıra ile etkilemiştir; yani iki ekol değiştirmiştir. Baudelaire'den beri olan şiir, mûsikîsi olan şiirdir. Baudelaire'in romantik şiirden ayrılması, alkol yani rüyalı anlar ve frenginin verdiği korkunç umutsuzluktan değildi; onda, mûsikîden alınmış bir ders vardı. İnsanlık Beethoven denen uğultu içinde, sağır bir devin elinde idi. Kâinatı mûsikî şeklinde görüyor, müthiş bedbin. Sonra Wagner geldi ve yepyeni bir estetik koydu ki Kemal bu estetikten müteessir oldu. Estetik, ikame idi. Şiirde, mûsikîdeki gibi serbest bir ikame olamazdı. Zira, kelimenin mânâsı silinemez; bu *phraséologie*'dir. Ama, kelimenin cümle bitiminde mânâsı değişir. Şair ya kelimeyi eski mânâsında, bilerek kullanır veya *combinaison*'u mânâyı değiştirir. Yahya Kemal kelimelerin kulaktaki tesirine ehemmiyet verir. Ve bunun için şiirin tercüme edilemeyeceğini söyler. Heyecanımızın en büyük sembolü mûsikîdir. Onun için, millî dehâ orada aranmalıdır. Şiir evvelâ mûsikîdir: "Mısra birkaç kelimeden müteşekkil kanatlı kelimedir" der Mallarmé. Tavsifî mûsikîyi bırakmak ister Kemal, güzelliği lisan ihata edemez. "Erenköyü'nde Bahar", tamamen mûsikîyle uğraşıyor:

Cânan aramızda bir adındı,
Şîrin gibi hüsn ü âna unvan,
Bir sâhile hem şerefti hem şan,
Çok kerre hayâlimizde cânan
Bir şi'ri hatırlatan kadındı.

Yahya Kemal tasvirî şiirin değil ses şiirinin peşindedir ve onun için sesin mâlikânesini alır, müphemin kapısını açar. Ama, Yahya Kemal anlatmaz mı? Yahya Kemal, doğruca söyler. Şiirde *exact* nedir? Yahya Kemal'de, meselâ "Koca Mustâpaşa"da bazı *exact* kelimeler var:

Koca Mustâpaşa! Ücrâ ve fakîr İstanbul!
Tâ fetihden beri mü'min, mütevekkil, yoksul,
Hüznü bir zevk edinenler yaşıyorlar burada,
Kaldım onlarla bütün gün bu güzel rü'yâda.

Gene "En sahîh aynadan aksettiriyor Üsküdar'ı", mûsikîyi, *exact*'ı aksettirmez ki! Hâşim, estetik uğruna şiiri feda etmiştir. Yahya Kemal'de ise kelimenin yeri daima boş kalır, kelimeyi arayıp bulur.

Yahya Kemal'deki merkezlerden biri, mâzi fikridir; bir nevi Proust. Kaybedilmiş bir zaman peşinde. Bu, destanî şiirlerde var, ama, onu âdeta bir romancı tahlili ile inceleyip yazar; Ramazan gecesi, oruçlu olmadığı için nedâmet duyar. Eskiye hasreti var.

Yahya Kemal'in bir tarafı da epiktir (*épique*). Meselâ, Niğbolu Zaferi. Bu destanı yazmamış, kullanmıştır. Sonra bu tarafını Selim'in etrafında topladı. Yani, bir destan fikri var. Ronsard ve Voltaire (*Henriade*) en son destanları yazıyorlar. Bu Yahya Kemal destanı bu devirden değildir. Zaten, artık destan, romandır. Onun için, destan unsurları üzerinde işleyerek, bunları ancak madalyon şeklinde verebilirdi.

Yahya Kemal hâtıra şairidir; geçmiş zamanın ve mesut dakikaların peşindedir. Bu *A la Recherche du Temps Perdu*'de toplanır nihayet. Geçmiş zaman sanatla elde edilir.

Yahya Kemal'in, her şiirinde masaya vurup bir zafer çığlığı atışı vardır ki bu, dile hâkim oluştandır.

Aruz, Osmanlı ordu sürücüsü gibidir: Topal, sağır, hepsini sürüklerdi askere. Yahya Kemal'in dil şuuru, yekpâre bir dil zevki vardı; bunu, Frenkleri kıskanarak yaptı. Hakikatte bu, mükemmeliyet fikridir. Eskilerde ise *diversité* vardı. Yahya Kemal mükemmeliyeti ses ile getirir. Şiir ya dua veya sesin kendisidir.

Ey nâz ü işve velvele-i şân olan sana
Ömrünce mestolur nice hayrân olan sana.

İşte bir dua.

"Itrî"nin sonunda bir de *dionysiaque* bir şey olan *possession du*

monde (kâinata hâkim olmak) var:

Öyle bir mûsikîyi örten ölüm,
Bir tesellî bırakmaz insanda.
Muhtemel görmüyor henüz gönlüm,
Çok saatler geçince hicranda,
Düşülür bir hayâle, zevk alınır:
Belki hâlâ o besteler çalınır,
Gemiler geçmeyen bir ummanda.

Yahya Kemal, Musset ve Fuzûlî gibi âşık değildir; bir *dépressive* hal içindedir, Verlaine gibi.

Kâinata sahip olmanın bir âleti de alkoldür; işte, onunla *dépressive*'den fırlamak ister daima.

Eskiler, güzeli mânânın yakınında ararlardı; yeniler Yahya Kemal'i fazla ölçülü ve *supérieure* görürler. Yani Yahya Kemal'in bütün meselelerini halletmesini tenkit ederler. Onlar, insanı istiyorlar.

Yahya Kemal'in en ön problemi: "Neyim ve neyiz?"dir. Bana da bunu aşılayan Yahya Kemal'dir. *Beş Şehir*'i yazarken ben oradaki ikiliği ondan almışımdır.

Estetiğe gelince, iki üç kelime arasındadır: Mûsikî, hayal ve rüya. Yahya Kemal'de bir kenara çekilip bir şey hatırlamak yoktur; doğrudan doğruya içine girmek vardır. Şiir zamanın, güzellik ırkın rüyasıdır. Yahya Kemal'in nazariyesinde her şey; ırk, millet ve dil tehevvür halindedir. Ve istikbale ait şeyler de şüphesiz bir rüyadır. Tehevvürde mûsikînin rolü vardır. Mûsikî, zaten önümüzde yapılır, bir oluş halindedir.

Yahya Kemal'in rolü ne oldu? Dil zevkini açtı. Dilin ayarını verdi ve *juste* bir dil anlayışı getirdi ve galiba millî dilin kapısını açtı. Millî şair, milletin realitesini olduğu gibi veren adamdır. Milletin devam edecek kıymetlerini veren adamdır millî şair. Dilde Mallarmé'nin fikrindedir. Mallarmé: "Ben dili Louvre'un kapıcısından öğrendim!" der. Zira o kapıcı, iki tabakanın ortalama dilini alır.

Aruzdan kelimeleri istif edebildiği, kaynaştırdığı için vazgeçemez.

Kelimeye hem bükülüş karakterini verdi, hem de ince işleme zevkini getirdi. Fransa'da ise bu işi ilkin Hugo gibi bir dev yaptı; diyalogları inceltip işledi. "Açık Deniz"de de tam âhenk ses var; kelime zevkinden ibaret değil.

ABDÜLHAK HÂMİD

Sanat, tarihî ve içtimaî bir vâkıadır. Sanat ferdî bir vâkıadır. Hâmid olmasaydı eseri olmazdı.

Bugün, sanat tarihçileri ile psikologlar arasında rekabet vardır. Psikologlar, sanat eserlerinin doğuşunu kendi metod ve nazariyeleri ile inceliyorlar. Bu yüzden, tek metod kullanıyorlar. Edebiyat tarihçileri de bunlara itiraz ediyorlar, onların sözlerinin kat'î olmadığını iddia ediyorlar. Burada haklıdırlar. Psikologlar, bir nevi araştırma yapıyorlar ki bu sanat tarihi değildir; Freud, Jung vs.

Hâmid, zaman ve muhit içinde içtimaî bir mahsuldür. 1852 senesinde doğar Bebek'te; Tanzimat'tan on üç sene sonra. O zaman, o muhit Tanzimat'ın en canlı muhiti idi. Şinasi *Tasvîr-i Efkâr*'ı, Ali Suavi *Muhbir*'i çıkarıyordu. Namık Kemal'den on üç on dört sene sonra, Şinasi'den yirmi beş yirmi altı sene sonra doğuyor. Onların eserlerini okuyup benimsiyor. O zaman, tahsilin buhranlı ânı idi. 1826'dan itibaren doğanlar, devlet mekteplerinde okurlardı: Rüşdiye, idadi, tıbbiye, harbiye vs. Münevverin üzerinde tahsil durumunun çok önemi vardı. Tahsil için iki yol vardı:

1. Medrese: Bitirenler, hususi olarak ders alıyorlardı; Ahmed Cevdet Paşa gibi;

2. Rüşdiye: Bunlar da medrese derslerini hususi olarak öğrenirlerdi.

Hâmid nedir?

1852'de doğdu, 1937'de öldü. Seksen beş yaşlık hayatında hep bir edebiyatçı olarak kaldı. Gibb, Osmanlı tarihini tedkik ederken iki tarih üzerinde durur: 1858 ve 1860. Bu, nesirlerin doğuşu, Şinasi'nin

bilfiil başlamasıdır. 1876 edebî nevilerin doğuşudur. Hâmid'in ilk şiir kitabını neşretmesi, şiirin yenileşmesi bu tarihlerdedir. İlk vâkıa, yani Avrupaî nesrin doğuşu bunu idrak ettirir; mühim olan da birincisidir.

Nesil, fikrin fırınıdır. Hâmid Tanzimat'ın üçüncü nesli, Kemal ise neslinin sonudur. Avrupalılar nesli otuz üç seneye ayırırlar. Hıristiyanlara göre İsa, işi bittiğinden otuz üç senede ölmüştür.

Otuz üç mistik rakamdır. Buna göre, bir asırda üç nesil vardır. Müslümanlıkta nübüvvet kırk yaşında başlar, altmış üç yaşında insanın dünyadaki işi biter. İki nesil arasında bir de orta nesil vardır.

Tanzimat edebiyatının doğuşu 1871-1877 arasındadır. Bu arada Ziya Paşa bir kısım eserlerini, Kemal roman ve tiyatroda büyük eserlerini, Recâizâde şiirlerini ve *Ta'lîm-i Edebiyat*'ını, Hâmid dört piyesini ve *Belde* adlı şiir kitabını çıkarır. Bu devrelerde eser verme sıklaşır, nesiller üst üste biner. Fransa'da natüralizm, parnasizm, son romantikler üst üste binerler.

İlk Tanzimat nesli, Reşid Paşa neslidir. Vak'a-i Hayriyye'ye göre de Şinasi ve Ziya Paşa neslidir. İkisi de 1825-1826'da doğdular. Kronolojik devrin yani neslin yanında bir de eser verme nesli oluyor:

1826-1839
1858-1870: Nesillerin doğuşu;
1871-1877: Eser verme.

Nesiller birleşiyor. *Collaboration:* Teşrik-i mesâi.

Şinasi ve Ziya Paşa birinci nesil ise Hâmid ikinci nesil, Kemal de orta nesil oluyor. Reşid Paşa'yı birinci nesil almak, bizi tarihe götürür.

Birinci nesil nesri tanzim edip halk dilini ön plana aldı; Hâmid nesline eser vermek kaldı. Hâmid doğduğu zaman İstanbul Avrupalılaşma yolunda idi.

Hâmid, hayatı eserine tesir etmiş adamdır; Bâkî'de ise bunun aksini görürüz.

Bazılarında eser kendinde vardır, hazırdır. Hâmid hayatı ile meşguldür, onu izah eder. Sonra da hayatının merhaleleri eserine tesir eder. Baudelaire'de bu yoktur. Valéry: "Bir eseri anlamak için yazarın hayatını bilmeye ihtiyaç yoktur" der.

Hâmid'in şeceresi geniştir: İzmir'den Mısır'a gitmiş bir aileye mensuptur. Mısır'da bu aileye Sümbâtî ailesi denirdi. Ailenin parlak devri II. Mahmud zamanıdır. Babasının üçüncü amcası *Letâif-i Rivâyât-ı Enderûn* adlı eseri yazandır. Hâmid'in büyük ağabeyinin Nasuhi adını alması tasavvufa bağlıdır. Hâmid'in de tasavvufa ve Mevlevîliğe meyli vardır: Abdülhak Molla'nın da Celvetiye tarikatında olması muhtemeldir.

Hâmid'in sanat hayatında belli başlı üç devre vardır:

1. Çamlıca devri: Bu devrede Hâmid, kendi kâinatını yapmaya çalışır. Paris'e gitmeden evvelki devridir;

2. Hindistan devri: Bu devirde *nature* adamı olur; *nature*'ün izahını *Bunlar Odur*'da görüyoruz. Kendini tabiata empoze ediyor. Dönünce *Makber*'in macerası başlar, olgunlaşır.

3. Bombay'dan dönüp Londra'ya gidişi ile başlar; Londra'da Hâmid'in sanatı ve kaderi değişir.

Londra'da Paris'teki itiyatlarını kazanır; mektuplarında, İngiliz ırkının güzelliğinden bahseder. Sonra orada sıkılır. Bu arada Namık Kemal'i kaybederiz. Mektuplarında, içtimaî sıkıntıları yazar. 1890'da Nelly isminde bir İngilizle evlenir. Sonra azledilip İstanbul'a döner; *Zeyneb* ve *Finten*'i bastırmak istese de müsaade edilmez. Londra'da *Finten, Zeyneb, İbn-i Mûsa* ve 1879'da başladığı *Garam*'ı yazar.

Hugo'yu ne zaman okuduğu belirsizdir; Hindistan'dan yazdığı mektuplarda Hugo'yu sevdiğini, Corneille ve Racine'den mevzu aldığını okuyoruz. *İçli Kız*'da Ahmed Vefik Paşa vasıtasıyla Molière'in, *Nesteren*'de Corneille'in, *Belde* ve *Sahra*'da romantiklerin tesiri vardır. "Kürsî-i İstiğrak"ta Lamartine tesiri görülüyor. Hugo'dan *contraste* (zıtlıkları) aldığını söyleyebiliriz. 1878-1879'dan sonra Hugo'yu iyice tanır.

Londra'ya gittikten sonra Shakespeare'in tesirini görürüz. *Finten, İbn-i Mûsa* gibi romantik piyes anlayışı, Shakespeare'in anlayışına uygundur. Sonra Dante'yi okur, tesirleri Meşrutiyet'ten sonra görülür.

Hâmid, Avrupa ile kültürel temasta bulunan ilk adamdır. Başlangıçta bir *circonstance*'ın (tesadüfün) eseridir. Hâmid için bir

biographie intellectuel'e çok ihtiyaç vardır. Bir eserin bir ucu muharririnde, bir ucu cemiyette, bir ucu da zamandadır.

Ölüm Fikri

XIX. asırda Lamartine gözü yaşlı bir adamdır; Hugo, şiirle kabir yapar. Büyük bir tem olan ölüm, Hâmid'de de başka şekillerde tezahür eder. Hâmid'de kendini kabul edememek de vardır.

Mezar fikri onda küçüklükten beri var; kalabalık bir ailede olduğundan ölümle daima karşı karşıya idi. Boş mezarı daima doldurmaya çalışır. Mezar, onun için bir semboldür. Hâmid'in ailesi yerinde bir fakir olsaydı onun türbedarlığını yapardı. Nitekim bu türbe *Garam*'da ortaya çıkar.

Eserlerinde bir mezar silsilesi vardır. Garpta ölüm fikrine ait belli başlı iki efsane var:

1. Persephone efsanesi: Bu, tam mittir, masaldır; altı ay kış ve altı ay yazın masalıdır;

2. Eurydike efsanesi: Şair Orpheus'un karısını yılanlar sokar; cehennemde Orpheus karısına gitmek ister. Ölüm ilâhı bir şart koşar: Efsanenin sonu, kaybolma masalıdır.

Hâmid'de harab etme, *nature*'e geçme şekli yoktur, bazan görülebilir; fakat *directement* tabiata geçmez. "Siyeh-pûş" kadın fikri de onda ölümle ilgilidir.

Hâmid'in Psikolojisi

Hâmid'in psikolojisini anlamak için, bir cümlesinden hareket etmek lâzımdır. "Ben dalkavuktan, beni eğlendiren adamdan, nasihattan hoşlanırdım" der. Kendini kabul etmek, onda bir *narcissisme* olduğuna delildir. Bu *narcissisme* kompleksi, iki haddi olan bir komplekstir. Kendine hayranlık ve boğulma, eski dünyasına dönme. Bu kompleksin muhtelif şekilleri vardır. *Narcissisme*'in esası kendini beğenme

olup sembolü ayna, su, göl, akis, ikilik demektir; aynada kendimizi görmemiz, benliğimiz ile karşı karşıya gelmemiz demektir. Tolstoy'un *Sergey Baba*'sı böyle bir tiptir. Bu adam bir işte devamlı kalamaz. Çeşitli işlere girer ve hep erbâbı olur. Nihayet, azîz olmaya karar verir ve olur. Kısa bir müddet sonra ondan da ayrılır. Valéry'nin "Narcissiste Konuşuyor" adlı bir şiiri vardır. Hâmid'de de bu, başka şekilde var. Hâmid mâdemki bir kriz çocuğudur, o halde kendinin de bir krizi olmalıdır. Hâmid yüksek bir realite duygusu ile yazdığı *İçli Kız*'dan sonra romantizme dönmüştür. Bunda basit bir realite var. Şahısları, etrafındaki adamları; *Validem*'de etrafındakileri göstererek alay etmek ister. Küçükken de babasının taklidini yaparmış. Romantizmin babası Rousseau da *narcissiste*'tir; eskiyi yıkmak için insana hücum eder. Hâmid'in *narcissisme*'i, kendini bir kriz hazırlamaya kadar gider.

Tebdîl-i Kıyafet

Bir başka şekil bulmak, Hâmid'in eserlerinde çok görülür. Hâmid'de ölü ile sağ, dünya ile âhiret arasında mesafe yoktur. *Makber*'i yazarken *Hacle*'yi de yazar. İkinci eserinde "Fatma'dan sonra nasıl üzüleceğim?" diye tasarladığını yazar. Kendine kriz hazırlar. Fatma Hanım'ın ölümünden evvel birkaç şiirinde ölüm ile karşı karşıya gelir; bu da *narcissisme*'den ileri geliyor.

Bir *narcissiste* hikâye: Bir adam annesini kaybeder; bu ıstırap içinde bir genç kız ile alâka peyda eder. Adam kızla evleneceği sırada bir maden ocağına gidip intihar eder; bu anneye bağlılık, annenin hayat yolunu kesmesi ve anne sembolüne dönüştür.

Karanlık da *narcissisme*'de bir sembol olabilir; zira suyun dibi de karanlıktır. Hâmid'in hayatı, annesinin hayatı ile beraberdir. Annesi, küçükken Kafkasya'dan getirilmiştir; bir gözü kör olup genç yaşta ölmüştür.* Anne, onun için bir destektir, kaderi paylaşan bir mahlûktur. Annesinden çok masal dinlemiştir. *Vâlidem* adlı eserinde

* Hâmid'in annesi Münteha Nasib Hanım genç yaşta değil 5 Nisan 1898 tarihinde, yani Hâmid 46 yaşında iken vefat etmiştir.

bir masal havası vardır. Eserde annesi idealize edilmiştir. *Zeyneb*'de anne, Hugo'nun kahramanına benzer. *Finten*'de anne hiçbir şey ifade etmez. İçtimaî kayıtlara bağlıdır; yalnızca oğlu Lord Dick'in ayıplarını gizler bir perdedir. *İbn-i Mûsa*'da evlât kaybeden, *Târık*'ta kızı ile aynı felâkete maruz kalan bir anne vardır.

Hâmid'de Oidipus kompleksi yoktur; Hâmid, babasından da bahsetmez. Babasının yerine Midhat Paşa geçer. Bu ideal baba *Liberté*'de görülür; burada Midhat Paşa hadisesi alegorikleştirilmiştir (*allégorie*). Bu kompleks en bâriz olarak Hâşim'de görülür.

Hâmid'in psikolojisine hâkim olan ikinci vak'a, hayatında bir mezarın bulunuşudur. Küçükken Kılıçlı tarafında gördüğü boş bir çukur, kafasına mezar fikrini sokar. Küçükken geceleri hep mezarı düşünür, korkar. Bu, kafasında muhakkak mezarın doldurulması lâzım geldiği fikrini uyandırır. Babası, büyükbabası, kardeşleri hep başka yerlere gömülürler; mezar yine boş kalır. Böylece boş mezar, onda bir sembol olur. Bu sembol onda aşk ile birleşir: Sevgili ölecek. *Garam*'da Hâmid iki kız kardeşi birden sever; fakat hangisi olduğunu seçemez. Buna *dublation* (çift olma) denir ve romantizmden gelir. İkisini de sevip ikisinde de aldanır. Bu, Shakespeare'den beri mevcuttur. Hâmid'de böyle olmaz; birisini sevip diğerinden nefret eder. Kadını, Fatma Hanım'ı iki görür: Biri boş mezardaki, diğeri yanındaki. Hâmid, bu ikisinde de kendini görür. O devirde cemiyet böyle muzlim şeylerden hoşlanırdı, çünkü kriz ânında idi. Tanzimat edebiyatı hissi ifadeye çalışır.

Sanat Anlayışı

Hâmid'in eserlerini tetkik edersek, lirik eserlerinin çoğunu Londra'ya gitmeden önce yazdığını görürüz: *Belde, Nazife, Sahra, İbn-i Mûsa*. Psikolojik halleri veren eserleri mevcuttur. Londra'daki çalışmaları *Finten*'e, *İbn-i Mûsa*'nın tamamlanmasına ve bazı şiirlerine inhisar eder. Hâmid, otuz beş yaşına kadar şahsiyetini teşekkül ettirir. 1885'ten sonra Hâmid Mektebi'ne karşılık Edebiyat-ı Cedîde çıkar. Hâmid istisnai kriz ânının çocuğudur. Bu içtimaî kriz, medeniyet değişmesidir.

Medeniyetin kendi içinde değişmesi: 1885'e doğru Avrupa'da endüstri hayatı başlar; bunu 1915'te anlarız. Türkiye'de medeniyetin kendi içinde değişmesi mevzubahistir. Böyle bir kriz, İslâmiyetin İran'ı zaptetmesinde de doğmuştu. Medeniyetin kendi içinde değişmesi, inkişafını gösterir. Medeniyetin değişmesi; bu, yeni bir medeniyete girmek demektir. Manevî kıymetlerin bazılarını atmak kabil değildir. Bu değişmenin yanında bir de his vardır. Bizdeki kriz, bu ikisinin çarpışmasındandır. Böyle bir kriz devresinde fert, kendini serbest hissedemez. Ancak sükûnet devrinde cemiyet insanı serbest bırakır.

1848'de III. Napoléon hükümet darbesi yapınca Hugo ve Lamartine Londra'ya kaçtılar. Tanzimat devri cemiyeti önde olmaya mecburdu. Bu, evvelâ mâzinin inkârı tezi; sonra onu realite edip yaşatmak ve ondan kıymetler almak antitezi; bunların sentezi ise tereddüt olarak görülür. Hâmid hiçbir zaman sağlam bir dille görülmez. Çünkü, etrafındaki kıymetler daimî değişir. Sağlam bir teknik olmamasına rağmen, bir şekil bağlanışı vardır: *Makber*.

Tanzimat devri eserlerinde görülen ikinci nokta, imparatorluğun inkırazıdır. Hâmid'e şahsiyetini kazandığı sırada inkıraz korkusu gelir. Bu, Ziya Paşa'dan başlar. Ziya Paşa, ders alalım diye, ilk defa *Endülüs Tarihi*'ni Türkçe'ye çevirir. Sultan Aziz ile Fuad Paşa konuşması, Aziz'in hal'i, Murad'ın cülûsu, Midhat Paşa'nın sürülmesi, bütün bunlar Hâmid'de isyan uyandırır.

Hâmid'de başlıca üç mesele var:

1. Medeniyet değişmesi;
2. İnkıraz;
3. Aktüaliteler.

Hâmid, bir tarafı ile içtimaîdir. Ve içtimaî mücadelenin edebiyatı ile beslenmiştir. Roman yazmıyor, trajedi yazıyor. İçinde mit, masal var. Hâmid'de mit ve sembol iradîdir. Bunları bulur, hayatla birleştirir.

Hâmid'de bunun yanında bir de karşılaştırma var: Bazı piyeslerinde kralı öldürme görülür. Bir tarafta Hamid'in zulmü, bir tarafta Midhat Paşa'nın nefyi, diğer tarafta hukuku yıkılmak istenilen bir milletin olması, onda bu fikri uyandırabilir. Hugo'da ise her şeyi gören bir göz var; sembol ve tedâiler sıra ile doğar.

Hâmid'de aile, yüksek bir şeydir; sonra, ailenin ikbali birdenbire kesilir. İlk mektuplarında para sıkıntısı görülmez, sonrakilerde görülür (Poti'den yolladığı). Yalılar satılır, annesi ağabeyinin yanına gider. *Vâlidem* adlı eseri anne ve vatan birleşmesidir. Hâmid'in Kemal gibi ciddi, klasik bir tahsili yoktur. Galatasaray'ın açılışına kadar bu hep böyledir. Tanzimat'ta her şey, çifti ile gelir; bir ikilik vardır. Bu hal, Hâmid'in sanatında da vardır; bir taraftan yeniyi korur, bir taraftan da eskiyi tatbik eder. Eskide alaya düşer, yenide titiz olmaz.

Sanatında rol oynayan diğer üç unsur şunlardır:

1. Âlim, felsefî lügata âşina, tarihi seven bir aileden olması;
2. Ciddi tahsili olmaması, kendini kabul etmesi;
3. Sanatını hayatının meselelerinden alması.

Vezin ve Şekil Meselesi

Hâmid, küçük manzumeye Hindistan'da başlar. XVIII. ve XIX. asırlarda Avrupa yazarları insan kalbini tabiatla birleştirmeye çalıştılar. Bizimkiler de bu asırda Avrupa'ya gittiklerinden bunu aldılar. Eğer XVII. asırda gitmiş olsalardı klasik cereyanı, trajedi ve alegori tarzını alırlardı.

Hâmid'in mektuplarında en önce üzerinde durduğu mesele, vezin meselesidir; sonra, lisan üzerinde durur. Lisanın değişmesi için, örneklerin, dünya görüşünün değişmesi lâzımdır. Hâmid, bunları birdenbire yapamazdı; aruzu, eski kelimeleri kolayca bırakamazdı. Hâmid'in bütün hedefi, eski şiir şeklini kırmaktı. Bunu diğer Şark milletleri bizim kadar yapamadılar. Şinasi'den sonra büyük pay Hâmid'e aittir.

Bu tabiî olarak Hâmid'e vezin meselesini getirdi. İngiltere'ye gideceği âna kadar üzerinde en çok durduğu şey, vezin meselesi oldu, kafiye oldu.

Vezin, cümleyi iki türlü söyleyen âlettir. Cümle iki türlüdür:

1. Derunî cümle;
2. Dramatik hal cümlesi.

Hâmid, *Duhter-i Hindû* gibi trajedi ve poemler yazıyordu. Bol

vezin bulunması, Hâmid'i hep tecrübeye götürür. Trajedide Hâmid, bir noktada yanılır: Devrin klasik görüşünü tiyatro anlayışı ile birleştirir, yani devrinin görüşü ile klasik görüş; bunu istiyordu ama yapamadı.

Hâmid, manzum tiyatroya inanmıyordu. Hâmid aruzu tiyatroya uygun bulmazdı. Kısa vezin ile tiyatroya başladı. *Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün* veznini kullansa idi Racine'i örnek alması lâzımdı. Ve mısra içinde daha kolay konuşacaktı.

Hâmid manzum tiyatroya inanmıyordu; bunu, Sami Paşazâde'ye yazdığı bir mektupta bildirir. Hâmid, Hugo'nun yaptığını yapıyordu. Hugo'nun mısraları da kesik kesikti. Buna sebep, kafiyenin müsait oluşu idi. Hâmid için müsait değildi. Mukayyed kafiyeyi çok seviyordu. Racine'in mısraında kafiye gizlenir; Hâmid'de mukayyed kafiye yüzünden görülmez. Onun için Kemal ve Fikret en evvelâ buna çattılar. Bu mücadele Hâmid'in on senesini doldurur. Verlaine kafiyeyi hafif geçer; Rimbaud basitleri ele alır, vezni serbestleştirir. Hugo sert kafiyeyi kullanır. Hâmid, çok gezdi ve hazırlandı. Garip bir ilhamı vardır, her şeyden çok çabuk nem kapar.

Dil Meselesi

Şiir bir bakıma dil meselesidir ve dolayısıyla sosyaldir. Şairin dil karşısında iki türlü münasebeti vardır:

1. Şair, dili yeni baştan yapar: Dante ve Yunus şiirlerinde dili kıvamına erdirdiler. Yunus'un diline ilave ettiğimiz Garptan ve medeniyetten aldığımız unsurlardır. Bu, ana bir dilden kopuş devresinde ve bazı coğrafî şartların tesiri ile olur. Dante: "Halkın dili bana hoş geldi, kullandım" der. Ondan birkaç asır evvel Latin dili kopmuştu. Hattâ Dante: "Grameri üzerinde durdum" der. Ve İtalyanca'nın teşekkülüne çalışır.

Fert, hiçbir zaman hazırlıksız iş yapamaz. Büyük şair kendisinden evvelini silen adamdır. Yunus ile beraber yürüyen birkaç Yunus daha vardır. Bu kategoride bir şair, kitlenin malıdır. Hareket, halka doğrudur. Ve ses halkın içindedir. Yunus, tasavvuf ve İslâm kültüründen halka gider. Yunus halkın konuştuğu dili tanzim eden adamdır. Dante

de Yunus gibidir. O da antik kültür ve Latin dilinden halka iner. Şu halde şairin yeni bir dil yapması için şu şartlar gerektir:

1. Yeni bir medeniyete girmek;
2. Yazılı edebiyatın eksikliği, değişmesi, unutulması;
3. Coğrafî değişiklik;
4. Bir üstünlüğün kabulü.

Bu vaziyette akîde, mebdeler hazırdır; şair o zaman dili kendisine göre yeniden tanzim etmeye kalkar. Bu şiir dili halktan ayrı, zümre dili olabilir; estetik heyeti ile dışardan alınabilir. Yalnız *rythme* (âhenk), *inconstance* (kararsızlık) değişir. Cemiyet şairi uyandırana kadar şair bir nevi unutulur, kaybolur. Müstear dille samimi bir şey söylenemez. Nedim ve Galib'deki dil, kitabî olmaktan uzaklaşır, halkın diline yaklaşır; halktan geliyor hissini verir.

Divan edebiyatının mühim bir kısmı benzetme ve kelime oyunlarıdır. Bunun için eski şiirin bazıları halka yaklaşır, tutulur; bir kısmı da kitabî kalır, tutulmaz: "Ey pây-bend-i dâmgeh-i kayd-ı nâm u neng"

Üçüncü bir ifade de Nâilî-i Kadîm'de görülen derbeder ifadedir. Edebiyat-ı Cedîde peder, valide dediği için komiktir. Karagöz-Hacivat kavgası buna telmihtir. Edebiyatta zümrelenme vahdeti bozar. Divan edebiyatı müşterek dil zevkini ortadan kaldırır, lâubali söyleyişler olur; güzeller çok nâdirdir, lügat teşekkül etmez, insanla dil birbirinin dışında kalır. Mevcut olmayan bir dil ile yazılan eseri halk benimsemez.

Şair, dili tevârüs eder; Nef'î, Bâkî'den kalan dili kendine göre tanzim ve tasfiye eder. Dil halkın ağzında her an yaşar. Şair bunu alır, ona kendi hayal ve fikirlerini yerleştirir; bir bakıma da halkın dilini temsil eder. Şairin yapacağı şey, bu dili kendine mal edebilmesidir. Her güzel şiir bir ameliye (*opération*) ile meydana gelir. Aynı motifler her şaire göre değişir. Meselâ Fuzûlî'de gül daima kanayan bir yaradır; Bâkî ve Nedim'de ayrı ayrıdır. Dil bir dünya yaratmaktır. Bâkî hiddetli, vakur, *impérieux* (âmirâne) bir adamdır. Muhasebecidir, rakamlar bilir, kelimenin kendisinden hoşlanır; hiddet etmediği zaman kendisinden bahsetmez. *Narcisiste* bir adamdır: "Ben ölürsem âlem-i mânâda bâkîdir gönül" diyor:

Minnet Hudâ'ya devlet-i dünyâ fenâ bulur
Bâkî kalur sahîfe-i âlemde adımız

Padişahı bile kıskanır; kendine göre bir üslûp yaratır. Bu, dili yaratma değil, tanzimdir.

Hâmid'e gelince: Tanzimat'ta dil neydi? Tanzimat'la milletimiz Garba yönelir; eski örfün bir yığınını atarız. Hâmid böyle bir devirde doğar. Daha evvel, Şinasi eski dili tasfiye eder. Kemal'in bir divanı var; bununla dile karşı mes'uldür. Bu divanın üslûbu Hersekli Ârif'in üslûbu olup yersiz kelimeleri bulundurur; yanlış kullanış yoktur. Hâmid böyle değildir; o dili mistik, müzikal, kapalı bir şekilde kullanmış değildir. Şinasi'nin asıl talebesi Hâmid'dir. Hâmid dilde, Şinasi'nin çizdiği hadlerin öbür tarafına geçer, kendine bir dünya arar. Hâmid, daraltmayı bilmez; yenilik fikri var fakat dilci değil. *Arzûlar*'ın başındaki cümle bunu anlatır. Bu fikir ona cemiyette birtakım kaidelerin yıkılmasından gelir.

Sahra ve *Belde*'de dil ve fikir bakımından bir serbestiyet görülür; Hâmid, bu serbestiyetten doğar. 30 bin mısraının % 90'ı mukayyed kafiyelidir.

Hâmid'de periyotlu şiir çok azdır. Şinasi'nin rehberi düşüncedir. Hâmid, yol ile başbaşa kalan adamdır. Ziya Paşa, eski zevkin adamıdır, gözüne hep eskiler görünür. Hâmid'de böyle şey yok; onda lisan tam teşekkül etmemiştir. Şiirlerinde onu dışarıdan bakar görürüz. Onda birçok kelime sarf içindir, inşa için değil. Kıt'alara *(strophe)* girince bir şeyler bulunur; *Makber*'deki gibi. Birçok imajları yarım kalmıştır; velûd olduğu için tanzim yoktur. Hâmid, söyleyişte Nâbî'ye yaklaşır.

Vezinleri ikiye ayırmak mümkündür:

1. Uzun vezinler lirizmi ve şiirin diğer unsurlarını getirir;

2. Kısa vezinler mısraı boğar; en tutunanı *Mef û lü Me fâ î lün Fe û lün*'dür. Biz daha kekelerken bu tutundu.

Kâinatı

Her sanatkârın bir kâinatı vardır. Hâmid'in kâinatı, oluş halinde bir kâinattır. Bu oluş fikri iki şekilde gelir:

1. Allah fikri;

2. Zaman fikri: Bu, her oluşun içindedir. Birincisinde kafanın, itikadın şekline göre zaruri; ikincisinde olayların oluşuna göre zaruri zamandır. Oluşu, yapılış şeklinde alırsak Allah fikri doğar. İlk manzumelerinde daima Allah fikri var. Bir kısım manzumelerinde Allah'tan neş'et eden ve Allah'a dönen bir oluş, bir dünya var. *Garam*'da zaman fikrini ileri götürür.

Hâmid *exotique* (görünmeyen) tabiattan bahsetmeyi sever. Yahya Kemal'de bu yoktur. Bu bakımdan Hüseyin Sîret Hâmid'e benzer. Hâmid Bey, tabiatı yıkmaz, onun içinde kaybolmak ister. Hâmid'in kâinatı, Allah'ın her an tecellîsidir. Hâmid'de, Tagore'da olduğu gibi sabah vakti kâinatın oluşudur.

Hâmid'in üç dünyası vardır: *Nature*, insan, düşünce.

Hâmid'de yerle temas eden bir mesele var. Sezâî'ye yazdığı bir mektupta: "Bazı yerler vardır ki insanı şair eder" der. Çamlıca Hâmid'e çocukluğundan beri tesir eder. *Dergâh*'ın ilk başta ismi "Üç Tepe" (Tepebaşı, Çamlıca, İnönü: Millî Mücadele Tepesi) idi.* Eski edebiyatta *nature* görünüşü Kâğıthâne'den gelirdi. Tepe fikri eski edebiyatta yoktu. Tepe, panoramik, geniş bir manzara demektir. Baudelaire'de "tepe" yoktur, şehrin içinde dolaşır; Hugo ve Lamartine'de vardır. Lamartine, kırda doğmuştur. Hugo deniz kıyısında doğar: Odası Manş'a bakar; kaptan kulübesi gibi odasında ayakta durup denize bakarak yazardı.

Hâmid manzaradan bahsedince tepeden görünen manzarayı kasteder. Hâmid gâh kendinin, gâh Sezâî'nin köşkünden her yaz tepeden bakardı. Hindistan'da da tabiatla karşı karşıyadır; böylece orada *nature*

* "Üç Tepe", Yahya Kemal'in *Dergâh*'ın 15 Nisan 1337 (1921) tarihli ilk sayısında yayımlanan makalesidir (bk. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul 1962, s. 36-38).

fikri tamamlanır. Fikret, Cenab ve Hâşim'de tepeden bakma göremeyiz.

İki türlü aydınlık var:

1. Bulut altından gelen aydınlık;

2. Fışkıran aydınlık: Hande.

Hande olması için ışığın dağılıp fışkırması lâzımdır; Hıristiyan tablolarında bu çok görülür. Burada Garp görüşü bir mistisizm var. Hugo: "Allah ve kâinat birdir" der. Nûrlar cevher, renkler de âarazlardır. Gökten aşağıya ziyânın inmesi, kâinatın şevkinin çıkmasına sebep olur. Hâmid'de bazan kâinata yükselme görülür; "Külbe-i İştiyâk"ta olduğu gibi. Bu şiirin dört kıt'asında üç türlü imaj var: Ağaçların kalkması, dalgaların öpüşmesi, kuşların ilâhiyi yıldızlara iletmesi.

Allah fikri:

Hâmid'de anahtar Allah'tır. Allah fikri iki şekilde gelir:

1. Hayattan Allah'a gitme: Hâmid'de bu var; bu, düşünceyle bağlanan bir fikirdir. Hâmid: "Ben dinlerin çerçevesine giremem!" der.

2. Dinî bir sistemden gelme: Birinci fikir *Garam*'ın esasını verir. Fatma Hanım'ın ölümü onu İslâmiyet'e götürür. Hâmid bir tarafı ile Allah arayıcısıdır. Dindar, Allah'ı bir sistem dahilinde arar; Hâmid ise müstakil arar.

İkilik fikri:

Ölüm fikri bizi iki yola götürür: Allah'a, hayatın inkârına.

Ölümün en kolay inkârı Allah'tır; çünkü ölüm, Allah'ta yoktur. Hâmid, *Sardanapal*'da ölüme meydan okur. Hâmid'in ikiliği *panthéiste* olmasından ileri geliyor.

Hâmid'de iki cihan vardır: Kendi hazları, Allah ve mevcudâtın çehresi.

Hâmid'de gülüş, bakış vardır; güzelde kaybolacak şeyleri arar. Zevke bir görücü gibi bakar, sırf yoklayıcısıdır. Normal aşk yoktur, sathîdir; zehirli bir zevk ve sefahat vardır. Hâmid, birbirine düşman iki adamdı: "Ben bir ifritim!" diyor. Onda ölüm fikri, hayat fikrini

doğurur. Mistiklerde olduğu gibi aydınlıktır, akıştır, sestir. Ölüm, sessizliktir.

Hâmid'de, hâletler üzerinde durduğu için, ikilik var. İnsanı bire irca edemez. Sevdiği kadına bile düşmandır. Trajedi yazar, aksiyon kabul etmez, kendini işler: "Zafer yahut hiç!" ifadesinde olduğu gibi.

Visionnaire: Görünenin arkasında görünmeyeni yakalamak; Hâmid de, Hugo da pek *visionnaire* olamamışlardır. Hugo'nun şekil tarafı geniştir; Hâmid'de plastik imajlar terbiye edilmiş değildir.

Ebû Ali Sinâ hikâyesinde Faust var, fakat şeytanla bilgi mücadelesi yok. *Ebû Ali Sinâ* beş hasse ile iş görür. Şeytan, bizde çehre olmamıştır. Hâmid tezaddan hoşlanır; kendini kahraman yerine kor.

İnkılâp:

Değişme, kaybolma, yeniden ortaya çıkma; bu, Hâmid'in hayatında da var. Babasının ölümünden sonra dokuz ay İran'da dolaşır, kaybolur, ailesi matem tutar. Sonra İstanbul'a gelir; Paris, Poti, Berlin ve en son Golos'u dolaşır. Hâmid'in kahramanları kaybolmazlar, güneş stilini takip ederler, devirlerini tamamlarlar.

Ruh fikri:

Bâlâdan Bir Ses'te ruhların bekasına inanır; madde değişir, ruh daimidir; bu, mistikliğini gösterir. Bazan da hayret eder: Akıl ile eserlerinde beka ile fena, iyi ile kötü mücadelesi vardır; fakat Hâmid bize bu mücadelenin şeklini anlatmaz. Sistemin eksik taraflarından biri de budur.

Zaman fikri:

Hâmid'de zaman, "Tanrı'nın dünyaya düşmüş gölgesi'dir. Zamanı Allah ile birleştirir. Diğer taraftan zaman kâinattaki değişiklikleri doğurur; bir saniyede yüz bin şey olur. Zaman muhiti de içine alır: "Cümle mevcudâta bir sensin muhît."

Yirmi beş yaşında, 93 Muharebesi'nden (Ruslar'la, 1877'de) evvel *Sardanapal*'ı yazar. O devir Hâmid'e şunları söyletir: "Zamânın yed-i bî-amânındayız."

Her filozof zamanı başka türlü alır. Diderot, zamanından korkar. Hal, bir lekedir, istikbal halden geçerek her an mâziye akar. Sıkıntı ve buhran ânında yalnız hal vardır. Napoléon devrinde, "Zaman yanımda hazırdır" derler. Baudelaire bazan ebedî zamanla reel zamanı birleştirir; zamandan korkar: "Her şey uçurumdur." Her an ne olacağını bilemeyiz.

Hâmid'de iki zaman ayırabiliriz; şöyle ki: Ma'şerî: tarihî zaman, şahsî zaman. Bazı şiirlerinde, meselâ "Kuş"* manzumesinde iki zaman fikrine de rastlanır. Kuş ötünce mâziyi hatırlar; bu bizi Bergson'un zaman anlayışına götürür. Bu, iradenin dışında hatırlanan zamandır: *Réminiscence* (irade dışı hatırlama). Hâmid, bunları derinleştirip sistemleştiremez. Mâzi, Hâmid'de hazırdır. Piyeslerinden *İlhan*'da ve *Hakan*'da son sözü söylemez; sonu daima bir devre sonra gelir. *Hacle* ve *Ölü*'de de aynı zaman fikri var. *Makber*'de de mâzi, hal ile beraberdir. *Bir Sefilenin Hasbıhâli*'nde üçüncü bir zaman fikri var. Bu mûsikîdeki zamana benzer; zaman dışı zamandır. İki zaman birbirine karışır, gerginlik olur. Burada hal ile mâzi beraber yürür. Mâzi bir zillettir, bunun sebebi bir adamdır: Hayalet. Bu Hâmid'in mâziye bağlandığını gösterir. Mâzinin müdahalesini en iyi *Zeyneb*'de görürüz.

Hâmid'de içtimaî zaman, Kemal'le beraberdir; "Merkad-i Fâtih'i Ziyaret", "Kabr-i Selim-i Evveli Ziyaret" adlı manzumelerde ebedî zaman görülür.

Yahya Kemal'de zaman çeşitlidir:

1. Mutlak zaman: "Körfezdeki dalgın suya bir bak göreceksin";
2. Estetik zaman;
3. İrade dışı hatırlanan zaman: "Kar Mûsikîleri";
4. Mâziye ait zaman: "Görmüş ve geçirmiş denizin kalbine sindi."

Kahramanın Doğuşu

Baudoin, psikanalizi edebiyata tatbik eder. Hugo ile Hâmid ara-

* Burada bahsedilen, "kuş"un alegorik bir biçimde kullanıldığı "Hyde Park'tan Geçerken" adlı şiirdir.

sında tuhaf bir benzerlik var; bu benzerlikler sadece tezat ve imajlar bakımından değildir. Hugo'nun en belirli farkı, lügatının geniş olmasıdır. Hugo bugün hâlâ mirası taksim edilen insandır. Hugo, Milton ve Dante ayarında şairdir. Hugo insan ruhunun epopesini yazmak istedi. Hugo, Allah'ı arayan adamdır. İki türlü Allah'ı vardı: Kâinattaki Allah'ı, ehramın zirvesindeki, zirve olan Allah'ı. Hugo'nun Allah'ı her tarafı, kendini ihata eden, taşan bir sonsuzluk içindedir. Hugo müspet haldeki bir dini kabul etmez. Kâinatı, Allah'ın dağılışı, *sudûr* etmesidir. Baudoin'a göre Hugo'nun kâinatındaki uçurumu, anne kucağı ve babanın doğrudan doğruya reddidir.

Kahramanın doğuşu güç olur. Bizim masallarda da kahraman güç şartlar içinde doğar. Kahraman ekseri iki defa doğar: Romülüs ve Remüs küçükken kaybolurlar, bunları kurt besler. Sonra, bunlar Roma'ya gelirler; bunların eski Roma kralının çocukları oldukları anlaşılır.

Bizde, kahraman doğmaz; Hızır yetişir, elma verir, bu doğmaya sebep olur. Sonra bu kahraman birtakım maceralar geçirir. Bazen ihanet görür, babasının yanından ayrılır, bir işi görür. Herakles'in ejderi öldürmesi bizde de var. Bazan, biri kendine yardım eder; Hızır, Anka kuşu gibi.

Esas mesele, ikinci bir doğuştur. Bu *condition*'a, yani şarta itirazdan ileri gelir; Oidipus'un babasını öldürmesi gibi. Bu tekrar doğuş her insanın hayatında olabilir. Hugo'nun babası bir generaldi. Yapma olarak bir Hugo sülâlesi yaratır. Yeniden doğma, komplekslerimize karşı bir mücadeledir. Benliğimiz, *conscience* ile *inconscience* (şuur ile gayr-i şuur) arasındaki tabakadır. Bir de bize cemiyetin verdiği ilâve bir benlik vardır. Hugo'nun *Notre Dame de Paris*'sinde esas, kaderdir. Bunun tekabül ettiği bir sembol vardır: Örümcek. Şeytanın icat ettiği örümcek, Allah tarafından güneş oldu, hayatı kapladı. Kaderin karşısında kendimiz varız. Hugo kendi içinde mücadele ede ede kader fikrinden kurtulur.

Sur moi (ben'in fevki: içimizdeki ben) nedir? İnsan trajedisi aile içinde başlar; ana-baba kutupları arasında çocuk, uyanan bir şuur ve tecessüstür. Evvelâ, seksüel hayat tesir eder, sonra *déterminisme* başlar.

Hugo'nun ikinci bir isim babası vardır; annesi bunu hükümetin emrine aykırı olarak evinde saklar. Babaya karşı isyan edince kafamızda ideal baba canlanır, sonra buna rücû edilir. Hugo'nun annesi de bu şahsa göre asilleşir. Sonra bunun yerine Chateaubriand geçer. İkisi de hükümet nazarında firarîdir, âsidir. Hugo'nun da hayatının mühim bir kısmı başka yerlerde geçmiştir: III. Napoléon devri.

Kahramanın doğuşunda ailenin de tesiri vardır. Bazan, baba değiştirme de olur. Bu ideal babada cemiyetin verdiği ahlâkı, adaleti aramak, *sur moi*'dır.

Hâmid'in babası Hayrullah Efendi, o devrin münevver adamıdır, fakat büyük otorite değildir. Hâtıralarında, kendisini Şeyh Sümbâtî ailesine bağlar. Hâmid, babasından ziyade dedesine hayrandır. Babası şişman bir adamdır. Beş yüz altın borcu var; ödeyemez, yalıyı satar; buna dayanamaz, ölür.

İçli Kız ve *Sabr ü Sebat*'ta ihtiyarlarla alay eder. Hâmid'de ideal baba Namık Kemal, Midhat Paşa; zalim baba ise Abdülhamid'dir.

Hâmid'in hayatında da yeniden doğuş var: Babası ölünce dokuz ay Tahran'da kaybolur. Hâmid'de örümcek sembolünün yerini mezar alır. İnsan kafası iki kutup arasında, müspet ve menfi arasında işler. Hugo'da aydınlığı temin eden kartaldır. Beden gözü görmeyince kalbin gözü açılır; bu, Gide'de de var.

Elektra kompleksi kardeşle birleşip anneyi öldürür. Kahraman, bir ifriti yenendir: Klasik kahraman.

Örümcek, Hugo'da ahtapot, cüce, cenin şekillerine girer; bunlar hep oturuş vaziyetindedirler. Kader rolünü oynarlar. Buna mukabil Hâmid'de ölüm vardır. Hugo ölümü yener; onu kabul eder, öbür tarafına geçer; nefsini yener. Hâmid'de bu görülmez. Bu cüce çirkin çocuk nereden geliyor? Hugo'nun *inconscience*'ında bu cüce ve onu dev yapma vardır. Hugo kafatasının içine insanı hapseder. Onda da eşya, tasavvuf gibi Allah'tan insana, insandan Allah'a geçer. Onda da ruhu cezalandırmak vardır. Hugo, bundan nasıl kurtuldu? Hugo kendi azabını içtimaî sahaya geçirdi ve nefsine karşı yaptığı mücadele onu öldürmedi. *Inconscience*'ta mücrim yerine *tiran* geçti. Napoléon III, bütün zalimler oldu. Bu, irademizin dahilinde yapılmaz. Psikolojiye

göre günahlarımızdan kurtulmak, kendimizi daha iyi ile birleştirmekle olur. Hugo: "Ben kendimle doğanım" der. İlk önce ideal babayı, sonra Allah'ı arar. Yarasa *athéisme* (Allahsızlık, tanrıtanımazlık), baykuş şüphedir. *Scepticisme, maniheisme, fatalisme* (kadercilik), *paganisme* (putperestlik). Hugo nihayet kurtuluşu *spiritualisme*'de (ruhçuluk) bulur. Hâmid buna varamaz; Allah'ı bulan Hâmid ölümü yenemez. Mezar Çamlıca'da çukur olur, Tahran'da boşluk, Beyrut'ta kum olur ve hep Hâmid'i takip eder. Bu da Hâmid'in maddeyi yenemediğini gösterir.

Hâmid, Allah'ın üzerinde fazla spekülâsyon (tetkik, nazariye) yapamaz; meseleyi İslâmî akide ile halletmeye çalışır. Hugo'da beden, Hâmid'de mezar bir tuzaktır. Hugo'da beden aynı zamanda bir örtümcektir.

Hâmid önce vaizî mahiyette şiirler yazar. Hugo'nun dehâsı terakki kaydeder. Hâmid, büyük problemleri sonuna kadar takip edemez. *Bâlâdan Bir Ses, İlhan, Turhan* ve *Arzîler*'de tekrar bu probleme döner, felsefesini tamamlar. Hugo, ölümü âhirete kadar götürür. Hâmid'de ise ölüm böyle değildir; her şeyi yıkar: "Esrârını zâtı müştemildir", yani esrarı ancak Allah'a mahsustur. Hâmid'de âhiret dinlenme ve düşünmedir. Fakat ölümü hemen bırakmaz, âhirete de cezayı götürür. Heidegger: "İnsan mes'uliyet hissidir!" der. Hugo bir kahramanına: "Vazifeyi tanıma; tanırsan rahat yok" dedirtir. Hâmid'in tiyatrolarında bu vazife hissi açıkça görülür. Vazife mesuliyeti bilhassa *Eşber*'de ön plandadır.

Garpçılık

Hâmid'de Garpçılık nelere tekabül eder? Dünyasını değiştirmeyenlere kızar. Yeni kıymetlerin yanında eskiye de eğilir, oradaki alınacak kıymetleri arar. Hâmid'in birtakım eserlerinde Şarkın birtakım kıymetlerini görürüz. Bu, *Târık*'ta vardır. *Târık* şunun için yazılmıştır:

1. Ahlâkî kıymetlerin tekrar elde edilmesi. Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunu İslâmiyet'in inkişafı devrindeki kıymetlere

bağlar. Bu eserde adalet fikri, istibdatla mücadele ön plandadır. Ahlâkî kıymetlere değer vermeyenlerin alçaklığı ve bir hükümdarın yerinde öldürülmesi görülür. Hâmid fikirlerini bu eserdeki şahsiyetlerle ortaya koyar.

2. İttihâd-ı İslâm: Garba karşı İttihâd-ı İslâm fikri Nâmık Kemal'de de var. Bu nereden geliyor? Evvelâ, müdafaa-i nefisdir. Hâmid ve nesli Garbı severdi, fakat Hâmid Şarkı da unutmaz. Garpta medeniyeti görür sever; sonra Şarkta aldıkları vaziyeti görür. *Târık*'tan evvel *Duhter-i Hindû*'da bir İngilizin alçaklığını gösterir. Hintli kızda bütün iyilikleri toplar; daha sonra *Finten*'de İngiliz sevgisi, oraya ait bilgisi görülür. Şarka bir dava olarak bağlılık, Garba bir dava olarak düşmanlık var.

O devirde hisler de iki yüzlü. Valéry: "Aşkla kinin arasında çok az fark var" der. Namık Kemal bir taraftan eskiyi yıkarken bir taraftan da onu yenileştirir. Bu, Tanzimat aşkına da hâkimdir. Hâmid on yaşında Paris'e, on beş yaşında İran'a, sonra Bombay'a, Londra'ya gider. Mütemadiyen Şark-Garp arasında dolaşır. En az İstanbul'da kalır. Onda Şark-Garp müsâvidir.

Şiir Anlayışı ve Estetiği

Şiir nedir? Şiir, kelimelerle yapılan bir sanattır ki kelimelerin ötesinde bir şey arar. Dil dolayısıyla sosyaldir. Şiir telkinle konuşur, sükûtun karanlığında şimşeklenmedir. Şiir söylediği ile değil söylemediği ile konuşur. *Makber*'in mukaddimesinde şiire ait fikirlerini söyler; buradan, şiirde üç vasıf aradığını görüyoruz: Güzellik, doğruluk, büyüklük. "Hakikat-ı müdhişe" ölümdür; *existence*'ın yok olması. Eski edebiyatta ma'şerî kahramanın ölümü vardır. Ölümle *directement* temas yoktur. Ölüm en fazla bizim cemiyette hayatın içinde değildir. "Şiir, bir hakikat-ı müdhişenin tazyiki altında hiçbir şey söyleyememektir!"* diyor. Hiçbir şey söyleyememek! Fransızcada bunun karşılığı olarak: "Zekâsını merdivende bırakmak" tabiri kullanılır.

Hâmid'in kâinatı, şiir anlayışına tekabül eder; mistiktir. Tasavvufa

* *Makber* Mukaddimesi.

felsefe, bilgi yolu ile gider. Bu onun *inconscience*'ında olan bir gayrettir. Hâmid'in şiirlerinde kâinat her an kurulur: "Kürsî-i İstiğrak". Büyük manzumelerinde eşyayı sayar: "Tevhîd".** Hâmid'in estetiği buradan çıkar. Hâmid'de mutlak, ideal estetik yoktur. Hâmid'de imaj sistemi bir *conflit* (mücadele) üzerinedir; imajları birbiri ile kaynaşmamıştır. Baudelaire'de ise kaynaşmıştır. Hâmid'de irticâlî (*improviste*) bir mûsikî var. Tekevvün şeklindeki şiirlerde mükemmellik ayrıdır, dalga dalga bir inkişaf vardır; bu da dile bağlıdır. Hugo mükemmel değil, fakat şiirlerde mükemmel unsurlar vardır. Şiirimizin güç tarafı teksiftir. Latin şiirinde de böyledir, mânâ bir yerde toplanır. Şiir bir *possession*: mülkiyettir; yani kâinatı zaptetme ve kendimize mal etmedir. Kâinat nizamdır. Nizam, ayrı ayrı olan şeyleri bir metod halinde bir araya getirmektir. Hâmid'de mükemmeliyet yok, zenginlik vardır.

"Kuş" manzumesinde kuş, kayıtsızlığın, hürriyetin timsalidir. Kuş ve yılan gaipten haber verirler. Birisi göğün, diğeri yer altının hâkimidir. Kuş, insanın büyük dâüssılasıdır; çünkü sema ile münasebeti temin eder. Esaretimiz câzibe-i arzda başlar; kuş buna uymaz.

Hâmid'de devamlı bir şekilde bulunan makber, canlıdır ve feryad eder.

Hâmid'in estetiğinin bir aksak tarafı da lisandır. Hâtırâtında şöyle bir şeyden bahsederek bir ipucu verir. *İçli Kız*'da şu söz var: "Allah'ın 'Tabib' adına yemin ederim ki..." der. Memduh Paşa kendisine: "'Tabib'i 'Hekim' yap!" der, düzeltir. Bu bize Hâmid'in lisandan koptuğunu, ona iyice vâkıf olmadığını gösterir. Burada şüphesiz büyük kabahat, devrinin dilindedir.

Manzum Eserleri

Hâmid'in eserlerini bellibaşlı üç devreye ayırmıştık: Çamlıca, Hindistan, Londra devreleri.

Divâneliklerim: Bunun *Sahra* ile beraber yazıldığı için aldığı bir

** Abdülhak Hâmid'in manzumeleri arasında bu ismi taşıyan bir şiiri bulunmamaktadır; bu olsa olsa "Münâcât" başlıklı şiiridir.

mânâ vardır: Eser Hâmid'in hissî tarafını gösterir. Hâmid, hislerine bir fikir çerçevesi yapmadan giremez. Tabiatı aradığını gösterir. Hâmid daima *constructif* (yapıcı) olmaya çalışır, yani kâinatı inşaya çalışır. İkinci önemi şudur: Bu âna kadar şiirimizde Avrupa'dan bir isme, yer ve şahıs adı olarak, rastlanmazdı. Hep İslâm âlemindeki isimler kullanılırdı. Şu halde bunun ikinci mühim tarafı, başka iklimden bahsetmesi. Bu yüzden lisanında da bir değişme görülür.

Sahra: Sahra iki kısımdan ibarettir:

1. Pastoral bir eserdir. Kır hayatını anlatması, o zaman için yenidir. Bunu, kâinatı değiştirmek maksadıyla yazar;

2. İkinci kısımda Lamartine ve Musset ile basit irtibatlar buluruz. Dinin dışına çıkıldığında, ölüm bir hadise olur. Bu bizde Avrupalılaşmadan önce de vardı: Âkif Paşa'da, Dede Efendi'nin mersiyelerinde. Cenab, *Sahra*'dan bahsederken: "Türk şiirinin dili açıldı" der. Daha ziyade şiirinin iklimi değişir. Hâmid, tasavvur ile icra arasında tereddüt göstermeyen adamdır. *Sardanapal*'ı yirmi dört günde yazmakla öğünmez: "Âdetim böyledir" der. Sonra, Hâmid Karadeniz'de dolaşır; sıkıntılıdır, Tebriz'e gider. Baykuş sesi dikkatini çeker; baykuş sesi ve ona benzer sesler ölümü hatırlatır. Bir mısrada: "Vahşîye kadınlar gibi" demekle kadın kelimesini şiire sokar. Bu imaj sonradan *İbn-i Mûsa* ve *Zeyneb*'de görülür.

Oscar Wilde: "Tabiat, sanat eserinin tesirindedir." der. Hâmid, tabiatı görüp duyuyordu, fakat hazırlıksızdı; tabiata sanattan gidilir. Poti'de, Golos'ta denizi görür. *Bir Seflenin Hasbıhâli*'nde birden denizle karşılaşırız. Muayyeni sevmezdi; *Bunlar Odur*'da. Hint peyzajları var.

Garam: Garam'ın özü, sevilen bir kızın ölümüdür; hayalî bir hikâye. Bu kızın ölümü boş mezarı doldurmak için bir teşebbüstür; fakat mezar ayrı, kız ayrıdır. Pascal: "Ölüm düşüncesi, hazlara yol açar." der. *Garam*'ın başında eğlence, ayş u nûş vardır (buna Frenkler *orgie* derler). Şu halde mezar onda iki şey yapıyor:

1. Eğlenceye yol açar. Tezat, bunun içindedir;

2. Ölüm korkusu doğurur.

Hacle: Hacle, zifaf odasıdır. Bu, mezarın başka şeklidir. Hâmid'de, nefsine azap verme (*morbide*) vardır. "Hacle" kelimesi'nin ikinci mânâsı, insanın makberle beraber iki haddini vermektedir.

Hacle, Hâmid'in en fazla üslûp değiştirdiği eserdir. İki lisanı bulundurur: Âşıkane ve alaylı dil, kederli bir insanın dili.

Hacle ve *Ölü*'de Ziya Paşa ile at koşturduğu görülür. *Hacle*'nin en mühim tarafı, Fikret'in dilini daha önce vermesidir. Edebiyat-ı Cedîde'nin esası, renk ve durumda nüanstır. Bazan üslûp muhayyilenin, bazan da muhayyile üslûbun emrindedir. Bu eserde Hâmid, kelimelerini iyi seçememiştir. Güzelin karşısına Hamlet gibi çıkar; çünkü güzeller ona azap verir. Petrarca ise güzel karşısında kendisini siler. Hâmid kendini güzelliğe lâyık bulmaz; Hâmid burada resmî kelimeleri de kullanır: "Mâveceb" gibi.

Ölü: Doğrudan doğruya tercî-i benddir. Hâmid, iki şeyi almaya çalıştı:

1. *Sonnet*: Bu bizde koşma şekliyle vardı;

2. *Terza-rima*: Bu da bize gelmez. Buna mukabil eski divan şekillerini aldı. *Ölü*'deki bendler mânâ bakımından birbiri ile alâkalıdır. Hâmid burada kafiyenin emrindedir.

Hâmid, büyük poemin peşindeydi. Neden büyük kompozisyon peşindeydi? Hâmid küçük şiir ve manzume de yazıyordu. Herhalde bunun sebebi velûd ve kâinatının geniş olmasıdır. Fakat, manzume ne kadar büyük olursa olsun özü, esası, şiiriyeti muayyen bir yerde toplanır. Hugo velûd bir sanatkâr olmasına rağmen büyük değildir; her şeyi şiirine sokmuştur. Cocteau: "Hugo, kendini Hugo sanan bir insandır" der. Hâmid de hâtırâtında: "Kaçmaktan kovalamaya vakit bulamadım!" der.

Makber: *Makber, angoisse,* sıkıntı, azaptır; *Garam* ise krizdir. Bu, insanın *existence*'ının şuuruna vardığı ânın azabıdır. *Existence,* kâinatın insanın üstüne yıkıldığı anda kendine döndüğü andır. Kâinat bizi ezdiği anda varlığımızı ve varlık şuurumuzu idrak ederiz. Bazan müspet, bazan menfî konuşuruz. Fakat, daima cemiyet bizimle beraberdir; onun emrindeyiz; hürriyetimiz onun tesirlerini almak şeklindedir. Hâmid'de de böyle kriz vardı; *Garam*'daki bazı felsefi fikirleri cemiyetten almıştı fakat iç insana girmemişti, yani bu aldıklarını varlığının

esas unsuru haline getirememişti.

Valéry: "Bulmak bir şey değildir; onu şahsiyetimize mal etmek lâzımdır" der. *Makber*'de Hâmid gömlek değiştirir, *Garam*'da olmayan çığlığı bulur: Ölüm, ıstırap, zihin. Baudelaire şiiri zekânın, şuurun malı addeder; hayatın şiiri olmayacağını söyler. *Makber* bu bakımdan orijinaldir. Hâmid sanatına ıstırap çekerek erişti. Rimbaud: "Kelâmın simyası" dediği şiirde, şiiri bulmaya çalışır. Şöyle der: "Ben her şeyi denedim; tâ ki kendime bir hassasiyet bulayım; bu benim olsun, ben bununla şiir yazayım." Bazı şairler şiirlerini hayatlarının hadiselerinden mülhem olarak yazarlar. Bazıları da bunları hiç katmazlar; bunlar ekseriyetle hangi durumda olurlarsa olsunlar şiirlerini yazabilirler. Baudelaire böyledir. Bazıları da şiirin söz ve fikirden ibaret olduğunu bilir, ona göre hareket ederler.

Hâmid'in sanatı tezatlar sanatıdır: Sükût ve çığlık gibi. Çığlık romantizmin malıdır. Romantikler, bilhassa bunun üzerinde durmuşlardır. Musset, "Pelikan Kuşu" adlı şiirinde bunu iyi gösterir: Kuş, geceleri dolaşırken bir çığlık atar, ciğerlerini koparır. "Istırap ustadır, insan onun çırağıdır" der. Yine Musset: "Ben insan oğullarının çığlığındaki haşmeti severim" der. Hâmid: "Şiir, bir hakikat-ı müdhişenin tazyiki altında bir şey söyleyememektir" demekle *Makber*'in *poésie*'sini yapar. Hâmid ölüm karşısında üzüntüyle kalmıyor, onu zihnîleştiriyor.

Mitolojik bazı ilimler bize Tanzimatla girdi. *Mythe* (ustûreler) cemiyette vardır. Hâmid'de başlangıçtan beri zulüm, istibdat fikri vardı; bunu trajedi haline koydu. Hâmid'de mit yaratma acemiliği vardır.

NAMIK KEMAL, HÂMİD, TİYATRO

Namık Kemal'in aydınlık tarafları çoktur. Yaptıklarını isteyerek yapmıştır; Namık Kemal iki şey yapmıştır:

1. Tarihî mevzulardan piyes;
2. Halk hikâyelerini başka şekle sokmak.

Namık Kemal mistik lügatı bilirdi; bunları kendine mal edebiliyordu. Divanında böyle birçok şeyler getirmesine rağmen *poésie*'de bir şeyi yoktur; başkasını göremediği gibi kendisini de göremez. Bir iki mısradan sonra kendine döner. Bu hiçbir zaman realitedeki "ben" değildir. Namık Kemal'in kahramanı kendisidir. Hâmid kahramanını Midhat Paşa'nın şahsında arar. Bir mektubunda: "Ben miskin değilim, sağırım" der.

Hâmid kızdırıldığı için mâziye hücum eder. Karısının ölümüne kadar sanatının malzemesini toplar. *Makber*'in esası Fatma Hanım'ın ölümü ise sebebi kendi hayatıdır.

Namık Kemal Magosa'da serbesttir. Dostoyevski gibi bir hayat sürmüyordu; ıstırabını başkalarının ıstırabı ile birleştiremezdi. Fikri başka idi. Hürriyet fikrini, peygamberi kendisi olmak şartıyla benimsiyordu. Hâmid hayatından sanatını çıkardı; bu, o zamana kadar bizde yoktu. Psikoloji Hâmid ile gelir. Bu psikoloji, kahramanlarında yoktur. Hâmid, iç gözlem yapar. Şiirlerinde kendisiyle alay eder; bu psikolojiyi sahneye koyamaz.

Eskiden fert, cemiyete göre şekil alırdı; onu cemiyet aydınlatır, şekillendirirdi. Fert küçük, cemiyet büyüktü. Sonra, durum tamamen ters oldu: Fert büyük, cemiyet küçük oldu. Avrupa sanatının en önemli

tarafı budur. Racine evvelâ umumîydi, rasyoneldi; sonra mit'i, herkesin hayatını anlatan hikâyeyi almakla iki kat umumî oldu.

Hâmid'in yaptığı en önemli şey, cemiyete ferdiyeti getirmektir. Eserlerinde düşüncesi, fikri, arzular, kâinatı, velhâsıl her şeyi olan bir insan vardır. Ondan evvel edebiyatımızda böyle bir tip görülmez.

"Kürsî-i İstiğrak": Bu şiirde kafiye mukayyeddir. Mukayyed kafiyeden Hâmid de mustariptir. Sebep, kendisine tesir eden adam oluşudur. Çok defa fikirleri yan yana konulmuş; bütünlük sade zihinde var, eserlerinde yoktur.

Kafiye, ritmin sese intikalidir, figürdür. Kafiyenin vazifesi ilham getirmektir. Mukayyed kafiye ile kafiyenin arasına girmek ister: "Akış", "bakış" vs. Kafiye tekniğin muhayyileye arzettiği bir haddir, bizim sistemimizdir; bizim hayal arama sistemimizdir: "Hiç ummadığın yerde / Nâgâh açılır perde." Burada fikri yoklayan, hayali zenginleştiren kafiyedir. Halk edebiyatının cılız olması kafiyenin muayyen olmasındandır. Baudelaire: "Bir kelimenin bütün kafiyelerini bilmeyen eline kalem almasın!" der.

Bu şiirde Hâmid:

1. Bize yüksek bir yerden tabiatı seyrettiğini anlatıyor. Edebiyat-ı Cedîde'de de tefekkür vardır.

2. Burada yerin Hâmid'e yaptığı telkini görüyoruz. Kâinat acz içinde bulunuyor, kanunlara bağlıdır. Aynı zamanda kâinat Allah'la da doludur. İstiğrak, derin metafizik düşüncelere dalmaktır: *Contemplation*.

3. Burada kendine varır: Hâmid'le beraber kâinat da düşünür; ağaçlardan çıkan fikir, göklere yükseliyor; ırmaklar denize varıyor. Hâmid, kâinatın içinde erimek ister.

4. İstikbal karanlıktır: Her şey, zaman da karanlıktır. Bu zulmetler sonsuzdur. Kâinat birbirini seviyor, vecd içindedir. Kâinatın esası, Allah'a râci bir sevgidir. Hıristiyanlık: "Allah'ta kardeşiz!" der. Bu şiirin büyük tarafı budur. Şiirde esas sevgidir; Hâmid'in felsefesi buna dayanır.

Vezin Meselesi

Vezin, bize bir âhenk vermekle beraber bazan bir âhengi de kaybettirebilir. Bugünkü edebiyatta dünyayı küçültmek, muhayyileyi azaltmak, eşyayı çıplak görmek ön plandadır. *Inconditionné*: Düşünmeden kendiliğinden söyleme, vezne karşı ilk iddiadır. Bunun güzel bir şekli Hâşim'de görülür:

> Bir lamba hüznüyle
> Kısıldı altın ışıklarda akşamın güneşi.

Hâricî nağmeyi derûnî nağmeye feda ettiler. Hâricî nağme, vezindi. Mallarmé buna: "Resmî mısra, nağme" der. Araplarda bu iyi görülür: Deve yürüyüşünde, oyunda vs. Bunlar, dışarda görülen işin ritmidir, umumîdir, içtimaîdir. Vezin, içeriden ziyade dışarıdaki ritmi alır. Sembolistler bu nağmeyi içeriye doğru verdiler. Bir rûhî olayı dışarıya aksettirmek için evvelâ onun bir kalıbı doldurması lâzımdır: "Estikçe bâd-ı subh perişansın ey gönül." Beş buçuk asırlık divan edebiyatının büyük vak'ası ve yaptığı, aruz veznini Türkçeye mal etmesidir. Fransız şiirinin de büyük macerası *chanson*'lardan Verlaine ve Valéry'e gelmesidir.

Mallarmé: "Biz kelimelerle yazarız, fikirlerimizle değil!" der. Bunu ressam Degas'ya demiştir. Sanat muhtelif üstün hususiyetleri bir araya toplamak demektir: *Perfection* (mükemmeliyet). Valéry: "Bir sanat eserinde ilk defa gelen sonra atılır!" der. Meselâ, ekser ilk mısra gayr-ı şuurîdir. Rüyasını anlatan insan uyanık olmalıdır. Bu yüzden sanat şuurîdir. Firdevsî'nin *Şehnâme*'sini yazmasının sebebi, İslâmiyetle kendini kaybeden, mâzisini unutan İran milletini tekrar kendine getirmekti.

Tiyatro Nedir?

Tiyatro nedir? Tiyatro, roman-hikâyedir; konuşma haline indirilmiş bir vak'adır ve söz sanatıdır. Bu tarif kâfi değildir. Tiyatro hikâye

etmez, hâli canlandırır. Hal keyfiyeti var. Roman ve hikâye ise bizi kendi zamanına atar. Tiyatro vak'a hâlinde geçtiği için bizi hâle atar. Tiyatro, okuyucunun yerine şahidi, seyirciyi koyar. Tiyatro aksiyon (hareket) haline gelmiş tasavvur ve düşüncedir. Aksiyon gözümüze unsurları ile beraber gelir. Tiyatro her sanat gibi düşüncenin değiştirilmiş şeklidir; muvaffakiyeti, unsurlarının âhenginden gelir.

Alfred de Vigny: "Tiyatro makine haline gelmiş düşüncedir" der. Bu sözü tiyatronun rağbet görmediğinden söylemiştir. Jouvet ise: "Bu seyirciyle doğrudur" der. Tiyatroda bu makine haline gelme esastır. Bu:

1. Muharririn kafasındaki şekliyle. Muharrir bunu kafasında oyun haline getirir;

2. Kendi.

Tiyatroya bazan düşünce, bazan da vak'adan gidilir; roman için de öyledir. Bazan da bir mısradan, bir *idée fixe*'ten gidilebilir. Tiyatro nereden gelir? Romanı başlatan şey, itiraf ve hikâyedir. Tiyatro âyindir (*représentation*). Bizdeki Nevruz, Hıdırellez ve Muharrem ayı âyinleri gibi. Demek *représentation*, insan hayatında da var. Tiyatronun başlangıcı budur.

Tiyatroda değişme var: Vak'a, aktörler, düşünce daima bir hareket, bir değişme halindedir.

Tiyatro eseri nedir? Tiyatroyu biz bütünü ile görürüz. O halde kendi dışında olup âhengi bozan her şey onun aleyhinedir. Tiyatroda konuşmalar, nesic hep bütün içindedir. Bu konuşmalar parça parça yani konuşma, hitâbet, şiir, darbımesel vs. halinde olabilir. *Hamlet*, tiyatro bütünlüğünün içinde bir parçadır. Tiyatro bir yığın detaydır; bunların bir kısmı kendisi, bir kısmı söz sanatı, bir kısmı başka unsurlardır. Bu bütün, neyi hedef alır? Bu bütün, bir bakıma hayatın kendisidir fakat tam hayat değildir.

Hayat merkezden dışa doğrudur, dağınıktır; tiyatro ise bir teksiftir. Jouvet: "Tiyatro, hakikatte gördüklerimizden, işittiklerimizden, tasavvur ettiklerimizden biraz daha fazladır." der.

Tiyatro, hayatla başlar; bize kendini yavaş yavaş empoze eder. Dinamizmi nispetinde kuvvetlidir. Parçalanınca hayata benzer, bütünlüğü ile sanattır, dolayısıyla hayat değildir. Tiyatro hayata bir şeyler

katar. Tiyatroda kahraman en kat'î çizgileriyle ortaya konur. Bu, kırk türlü tefsir (*explication*) edilse bile yine o kahramandır. Tefsir, temsil mânasındadır. Bu temsil nereden çıkar? Bu vak'a ve düşünceden çıkar.

Tiyatroda Aristo altı unsur arar:

1. Entrika: Bu, hazırlanmış vak'adır. Şahsiyet, *existence* ile alâkalıdır. Herhangi bir vak'adan tiyatro olmaz; karşılaşmalar, *situation*'lar lâzım;

2. Şahıs: Bu da iki türlü olur: a) Tip: Bu umumî olandır; b) Karakter: Bu hususîdir. Bazen tip ve karakter birbirine karışır; Ophelia, genç kız rüyası ile tipe yaklaşır. Hamlet ise karakterdir. Kral Lear, başta *contraction* (çatışma, karşılaşma), sonra karakterdir;

3. Oyun: Vak'ayı şahısların oynamasıdır;

4. Fikir: Fikir bazan piyesin esasını, menşeini teşkil eder;

5. Seyir kabiliyeti: Tiyatro ekseri seyircinin muhayyilesiyle tamamlanır;

6. Şiir: Bunu Aristo ilâve etmiştir.

Piyes Tekniği

Piyes, konuşmadır; hayatta yüz çeşit konuşma vardır: Hitap konuşmadır; diyalog değildir. Bir nevi raksa benzer. Tiyatro diyalogdur. Bu konuşma bizlere ferdiyetleri çizgi çizgi yapar. Bu arada vak'a da ortaya çıkar. Bir bakıma piyes hazırdan gelir. Aiskhylos'tan evvel tiyatro bir kalıptır. Mitlerden, dinî âyinlerden çıkar. Aiskhylos, Sophokles, Euripides elinde bunlar hazırlanır. Aktör fikri de ortaya çıkar. Âyinlerde kullanılan maskeler atılır; böylece hikâye, müşahhas olarak sahnede canlanır.

Tiyatro ile Sinema

1. Sinema, evvelce hazırlanmıştır; tiyatro, karşımızda *créer* edilir, yaratılır.

2. Tiyatro, daima küll olarak görülür, yeni terkipler yapar; sinema ise her bir cephe ile görülür.

3. Sinemanın dekoru daha geniştir, imkânları daha fazladır.

4. Tiyatro konuşma, sinema ise eşyanın aksine (*réflexion*) resimle gösterme sanatıdır.

5. Tiyatro dekorunu kendisi yaratır; tecrit, tercih vardır. Tiyatroda tamamlayıcı unsur muhayyiledir.

6. Sinema, bir bakıma endüstri, tiyatro sanat eseridir.

7. Sinemada rejisör mühendistir; terazinin iki kefesi daima birdir.

Tiyatro, şiirden sonra söze en çok kıymet veren bir ekoldür; vak'anın söz haline gelmiş şeklidir. Aristo: "Tiyatro seyirdir" diyor, doğrudur. Tanzimat tiyatrosunun eksik tarafı aktör ve temsildir. Aktör, temsilin elemanıdır. Aktör evvelâ dil ile piyesi temsil eder. Tiyatro daima üslûp arar; yazılırken de oynanırken de.

Bizde Tiyatro

Menşe itibarıyla tiyatro, birçok sosyal müessese ile ilgilidir. Âyinler de cemaat olması dolayısıyla tiyatroya benzer. Tiyatro değil, köy temsilleri buna benzer. Fakat menşeinin ne zaman olduğunu bilmiyoruz. Bizde Ortaoyunu da var, menşei belli değil. Karagöz ise bizde bidâyetten beri var. Köprülü: "Müslüman Mısırlılarda da Karagöz var" der. Eski Roma'da Ortaoyunu'na benzer tiyatrolar. Muhakkak olan, bizde Tanzimat'tan evvel Ortaoyunu, Karagöz ve Meddahlık mevcuttu. Karagöz ve Ortaoyunu'nda şehirli ve köylü tipler canlandırılır. Karagöz'de tipler sabittir: Karagöz, Hacivat. Sinemada da ekseri tipler sabittir; bazı artistler hep aynı rollere girer. Karagöz'de de Yahudi, Ermeni, Laz, Tuzsuz Bekir vs. gibi tipler sabittir. Sinema, bu bakımdan sabitliğe gidiyor.

Kukla bizde kat'î olarak Tanzimat'tan sonra görülüyor. Kanunî devrinde Hürrem Hanım'ın sarayında kukla oynatıldığı rivayet edilir. Fâzıl Ahmed Paşa devrinde Fransız sefarethânesinde Molière'in temsil edildiği söylenir. Bizde buna benzer bir şeyin olmadığını Yirmisekiz Mehmed Çelebi bize anlatır, Paris'te tiyatroyu, operayı görüp nakle-

derken. Eğer olsaydı var derdi. Şu halde Tanzimat'tan evvel tiyatro, ecnebi sefarethânelerinde vardı; Tanzimatla, umuma açık bir tiyatro görülür.

Bizde tiyatro nev'i, Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* ile başlar: 1860. Bunun üzerine Tanzimat yazarları tiyatronun üstüne düşüp onunla halka gitmeye çalışırlar. Tiyatro, Tanzimat'a bir çerçeve olarak girer. Çünkü tiyatronun diğer şartları yoktur. 1871-1874'te tiyatro birden çıkar. Birkaç tiyatro açılır, eserler yazılır. Tiyatro şehirli halkın arasına girer. Âli Bey'den sonra devlet ricâlinin, Saffet Paşa'nın, tiyatroya yardımı, iştiraki görülür. Avrupa'da dahi XVI. asra kadar tiyatro pek rağbet görmezdi. Molière'i *Tartuffe*'ünden dolayı öldürmeye çalışırlar. Uzun müddet, kadınlar sahnede görülmezler; kadınların yerinde recûliyetten mahrum erkekler, zenneler oynarlar.

Müslümanlık resim ve heykeli men ettiği gibi, tiyatroyu da mahrum eder; bugün bile. Onun için, Tanzimat'ta ekalliyetin çok faydası görüldü, bilhassa Ermeni münevverlerinin (Rumlar bunu yapmazlar), meselâ Güllü Agop'un tiyatrosu.

Tiyatro yalnız mekân ve yazmak değildir, tiyatro konuşmak sanatıdır. Düşünceler his halindedir; tiyatro tiyatrodan doğar. Evvelâ tiyatro öğrenilir, taklit edilir; sonra doğar. Bizde tiyatronun doğması için şartlar azdı.

Shakespeare, İtalyan tiyatrosundan doğdu. O zaman, İtalyan tiyatrosu halkın arasına girmişti. Elizabeth devri tiyatro yazarları halkı hazır buldular. Shaekspeare halkın içinden saraya yetişti. Bizde, halkta tiyatro kültürü ve tiyatroyu kavrayan yoktu. Bizde iki şey yoktu:

1. İç gözlem: Cemiyet, kendi içine bakamıyordu. Hayat tabiî, kader Allah'ındır. Cemiyetin filozofik terbiyesi yoktu. Tanzimat muharrirlerinde hissin kendisi yok, taklidi vardır. Namık Kemal "Hürriyet Kasidesi"nde arslanlar gibi kükrediği halde, Celâl o şekilde haykıramaz, sessizdir. Bir cemiyette kadın erkek münasebeti oldu mu his inkişaf eder. Avrupa salonlarında bunun için hissin erken inkişafını görürüz. Hissin lisanı inkişaf eder. Tanzimat'ta, konuşmamız pratik sahada olup his bölümüne girmemiştir.

2. Tanzimat'ın büyük icadı (*invention*), tabiî nesri bulmak oldu.

Bu Rönesans nesridir. Nesir yerine bizde oyun, basit ve alelâde konuşma vardı. Mektup yoktu; ferman, klişe aşk mektubu, münşeat yani ısmarlama mektup vardı, derkenarlar vardı. Mektup o andaki düşünceyi bildirir. Mektup Eflâtun'da, Kadîm Yunan'da vardı.

Tiyatroya nesirden gidilir. Bizde tiyatronun mevzuu yoktu. İlk tiyatro yazan adam ne demektir? Şinasi yalnız bir tiyatro yazmadı, tiyatroyu halka verdi. Şinasi işaretle konuşur, onun için büyük eseri yoktur. Tiyatro ve roman yazmamız bizi millî hayatımızı yapmaya, insanı bulmaya götürdü. Şinasi, adam arayan insandır; aradığını sokakta bulmakla iktifa etti: Ebu'l-Lâklâka.

Sanat eseri bir meseledir ve mükemmeliyeti olan bir oyundur. Tanzimat muharrirlerinin gayesi halka bir mesele aramak ve *créer* etmektir; dolayısıyla milleti yeniden şekillendirmektir.

TANZİMAT'TA TİYATRO

Tanzimat yazarları her işi gördükleri gibi tiyatroyu da kolay zannettiler. Tiyatro konuşma idi; o halde konuşmayı yazmak ve eksik olan bir tiyatroyu kurmak lâzımdı. Fakat, tiyatronun kendine mahsus bir konuşması vardı. İkinci mesele, hayat ve insan üzerinde düşünmek lâzımdı. Tanzimat'a kadar bu mesele üzerinde durulmamıştı. Tanzimat, bir de millete meseleler bulmaktı. Bunu kolayca bulamazdık; onun için icada kalktılar. Konuşma da boş olmazdı, onun içini doldurmak lâzım gelirdi; bu da kolay değildi. *İntibah*'ta Kemal, konuşmanın üstünden atlar; *Cezmi*'de biraz buluruz. O devir tiyatro eserlerinde bu görülür. *Celâleddin Harzemşah*'ta da böyledir. Tiyatro dili yerine Tanzimat yazarları ekser hikâye, roman dilini kullandılar.

XVI. asırda tiyatronun zuhuru, insan muammasından, insanın obje oluşundan çıkmıştır. Tanzimat'a kadar bu yok; "Ben neyim?" suali bulunmaz. XVIII. asırda bu soruyu Şeyh Galib'de buluyoruz; fakat filozofi yolu ile değil, şiir yolu iledir. Bunu bir de Nâbî'de görürüz. Bunlar bizim hayat hakkındaki ilk suallerimizdir. Bu devre kadar bir hazırlık, bocalama devresi vardır. Rus edebiyatı da Puşkin'e kadar bocalar.

İkinci büyük mesele, nazım meselesidir. Avrupa'ya yöneldiğimiz zaman dilimiz güvenilir halde değildi, bir dil meselesi vardı. Avrupa'da tiyatro, nazım ile başlamıştı. XVII. asırda Avrupa'ya yönelseydik manzum tiyatro ile karşılaşırdık. Romantizimle nesir oldu tiyatro dili. Tiyatronun dilinin mensur olacağında Şinasi ile Namık Kemal zerre kadar şüphe etmediler. Bunların ikinci bir tercihleri: Drama kaçan mevzuları aldılar. Bu, Shakespeare'in tesirini gösterir. Bir kültürün en güç, en sonra alınabilecek tarafı klasik ve saf olan tarafıdır. Bizim edebiya-

tımız bu tecrübeyi bir defa denemişti; Şeyhî ile bizim divan edebiyatımız da klasikleşir; ondan evvelki hazırlık devresinde kendini yeniden yaratır. Klasik az ve öz ile iktifa etmektir. Racine saftır, Shakespeare ise geniştir. İstanbul'da görülen ilk piyesler Shakespeare ile Goldoni idi.

Diğer bir mesele şiirimizin normal dile ermemesi idi. Namık Kemal mazmunlardan kurtulamamıştı, eskiye bağlıydı.

Bir diğer mesele de, biz Tanzimat'ta romantizme yöneldiğimiz zaman Avrupa'da natüralizmin dili nesirdi ve realizm ile natüralizm yaygındı. Bunun için Shakespeare'in bir sözünden faydalandılar: "Şiir ile nesir karışabilir." Bundan sonra insanı yaratmayı denediler; Namık Kemal *Vatan yahut Silistre*'de Abdullah Çavuş'u, bazı cümleleri tekrar etmek yönünden, yarattı.

Bizde ilk otantiklik (ayniyyet) meselesini ele alan Şinasi'dir. *Şair Evlenmesi* ihtilâle kadar gittiği gibi, bir Şarklı ile Garplının alay etmesidir.

İkinci bir mesele, heyecandı. Bunu *Vatan yahut Silistre*'de, zulmü ise *Gülnihal*'de görürüz. *Âkif Bey*'de "Dilrübâ" fikri tekrar ortaya çıkar. Namık Kemal tiyatroyu öğrenmemişti. Bunlar milletin psikolojisini yaratmaya kalktılar. Namık Kemal millet aşkı duyuyordu, fakat ifade edemiyordu. Buna alışmalıydı. Namık Kemal'in bazı saplantıları olmasına rağmen kafası iyi işler. O, kurtuluş çaresini bir düşüncede buldu. Diğer bir saplantısı Avrupalılaşmaya alışmaktı. Kemal'in en çok üstünde durduğu, edebiyat malzemesini koymaktı. *Kara Belâ*'da halk mitini değerlendirir, ortaya çıkarır. Diğer yaptığı şey biyografiden tiyatro çıkarmasıdır: *Celâleddin Harzemşah*. Namık Kemal'de hayatın kendisi, sırları yoktur; düşünce ile heyecanı birleştirmeye kalkar. Shakespeare'den beri modern tiyatronun hedefi, en kıymetsiz ve basit meselelerden en elzem olanını çıkarmaktı. Bizde de bir nevi bu yapılmaya çalışıldı.

Namık Kemal'in tiyatrolarında ortaya koymak istediği vak'alar:

1. İhanete hazır kadın: *Âkif Bey;*
2. Bir medeniyetin ortaya konması: *Celâl;*
3. İsyan fikri: *Gülnihal;*
4. *Fatalisme* ile gaflet fikri: *Kara Belâ.*

HÂMİD'İN TİYATROLARI

Tanzimat'ın ilk devresinde tiyatro dili nedir? Şinasi, halktan aldı; Namık Kemal dil yapmak istedi; tiyatroyu his zannediyordu. Namık Kemal'de konuşma hususiyetini nidâlarla görürüz. Ahmed Vefik Paşa ise dili daha iyi ele alır. Molière'i tercüme etti, bu tutundu. Direktör Âli Bey de o yolda gitti. İkinci yaptığı iş, Bursa'da tiyatro kurmasıdır. Yalnız dili ıttıradsızdı: Sadeye gitti; *fantaisiste* olduğu için dikkatsizdi. Tercümelerini halka uydurması kuvvetlidir: *Scapin'in Dolapları*.

İkinci devre tiyatromuz Hâmid'le başlar; onda, ekseri tesir görülür: Nâbizâde, Cenab tesirleri çoktur. Hâmid'in tiyatrosu *héritage*, mirastır. Ona en çok tesir eden Şinasi ve Ahmed Vefik Paşa'dır: *Sabr ü Sebat*. *Duhter-i Hindû* ile başka bir âleme ayrılır. İlk piyesi *Mâcerâ-yı Aşk*'ın tesiri devam eder. *Sabr ü Sebat*'ta tem, basit bir aşk temidir. En orijinal eseri *İçli Kız* ile biz halkın içine gireriz. Otantik bir piyestir. *Şair Evlenmesi* ile *İçli Kız*'da bir sürü şeyleri görürüz. *Duhter-i Hindû*'da Hint isyanının tesiri görülür. Mukaddimesinde: "Ben yaşayan hayatı kopya etmem, uzak memleketin hallerinden bahsederim" der. XIX. asırda seyahat edebiyatı mühim bir yer tutar. *Duhter-i Hindû* ağır işleyen bir makine olduğu gibi, bizden hiçbir şey işlemez.

Târık ibn Ziyad ile zulüm fikri bir vak'a içine girer, müşahhaslaşır. Onda ekseriyetle romantizmle idealizmi, ideolojiyi beraber buluruz. Eserlerini çeşitli tasnife tabi tutmak mümkündür:

1. Manzum ve mensur;
2. Mekânlara göre:

İspanya dairesi: *Târık;*

Asya dairesi: Eski medeniyetlerden *Eşber, Nesteren, Sardanapal, İlhan, Turhan, Zeyneb;*

3. Klasik bölüme girenler: *Eşber, Tezer, Nesteren, Abdullahü's-Sagîr;*

4. Müstakil olanlar: *Finten.*

İlk manzum piyesi *Fe û lün Fe û lün Fe û lün Fe ûl* vezni ile *Sardanapal*'dır. Bundaki hususi tiyatro anlayışını Racine'den aldığı muhtemel.

Eşber edebiyatımızda akisler yapmış bir eserdir. Yetmiş sene evvel Hint halk hikâyeleri de bize girmişti, bunu bize masallar veriyordu. İran bize komşu olduğundan biliniyordu. İskender de divan edebiyatı mazmunları dolayısıyla biliniyordu; Aristo da öyle.

Hâmid'in ilk manzum denemesi *Sardanapal*'dır. *Eşber*'de Racine ve Corneille'deki gibi "kardeş ölümü" vardır. Horace'ın kardeşini öldürmesi miti de var. *Eşber*'de vak'a, her şey Eşber'in etrafında toplanır. Mesnevi vezni, ender vezindir; onun için konuşmaya gelmez.

Hâmid'i düşündürenlerden biri de, aruzun sahneye gelip gelmeyeceği idi. Aruz sahneye gelirdi, şayet 14, 15'i kullansaydı. *Eşber*'de mısralar şahıstan evvel konuşur; birbirine cevap verir; şahıslar konuşamaz.

Hâmid bunu kolayca yapamazdı, çünkü ondan evvel Avrupaî mısra yapısı üzerinde kimse uğraşmamıştı. Bu mesnevi veznini *Makber*'de de kullanır.

İspanya'da "Le Cid", büyük mitlerden biridir; bizde bu yoktu. Hâmid bunu alıp benimsedi.

Târık

Târık, bir kahramanın etrafında dönen bir piyestir. *Fatalisme*'den çok destan fikri idare eder. Bunda bir devri kurabilmeye kalkar. *Finten*'de de *Târık*'taki kalabalığı görürüz. Bu nereden geliyor? Her halde Hâmid'in kafasında evvelâ sahneler canlanıyor, sonra diyalog kuruluyor. Târık'ın İspanya'ya çıkışından sonra gemileri yaktırması,

"zafer veya şahadet" fikrine dayanır. Bu *moeurs* (inanış), İslâm düşüncesinde var. *Târık* bir *épopée*'dir. *Târık*'ta nesri aldıysa da bu konuşma değildir.

Finten

Vak'a, *situation*, şahıslar; bunların üçü de muhayyileye dayanır. Baudelaire: "Muhayyile melekelerin kraliçesidir; yaratma kabiliyetidir" der. Kompozisyon icra ve tasavvurda daima muhayyile rol oynar. Baudelaire: "Ressamın muhayyilesi renklerle, şairin kelimelerle çalışır" der. Tiyatronun da mevzuu bir vak'adır ki orada hakiki muhayyilenin nizamı kurulmaya çalışılır.

Namık Kemal'in tiyatrolarında görülen şey, tek bir mevzuun sütun gibi yükselmesidir. Hâmid'de ise çok defa mevzu enine genişler; bir vak'anın yanında birkaç vak'a olur. Birisi ağaç gibi, diğeri yani Hâmid'inki bir fundalık gibi enine genişler. *Sabr ü Sebat*'ta bir yayılma görülür; *Tezer*'de de tek vak'alı olduğu halde bir yayılma vardır.

Bazı tiyatrolarda vak'a esası teşkil eder. Shakespeare'in tiyatrolarında ise esas vak'anın yanında birtakım tâli vak'a ve şahıslar yer alır. Klasik devirde olduğu gibi romantik devirde de yazılan trajediler tek vak'alıdırlar.

Hâmid'de vak'a endişesi yoktur; bazen vak'ayı kaybeder: *İbn-i Mûsa*'da her sahnenin sonu bir bitiştir.

Finten, bir kadının ihtirası ile yazılmış bir eserdir; bu *impossible* (gayrıkabil) bir vak'adır, karmakarışıktır. Büyük eserler ekseri çok basit bir kaynağa dayanırlar. Meselâ *Faust*'un esası, şeytanla yapılan bir mukaveledir. Goethe'ye göre, yaşanan zaman kaybolmaz, başka durumlarda devam eder. Muhayyilenin rolü, eline ne geçerse, fikir, mit vs. onu kendi içinde eritmektir.

Finten bir *passion*'dur. Ve bu *absurde*'den (abes) yürür.

XIX. asır popüler romancılığının Hâmid'in üzerinde tesiri olsa gerektir. Hâmid'de çok zaman vak'anın yerini mucize alır; veremli kızın ölmeyip iyileşmesi bir mucizedir. Sanat eserlerinde olması lâzım

gelen şeylerin bulunması şart değildir. Sanat, kendini yükselten unsuru içinden bulur. Bir sanat eseri bizi yakaladığı, kendi varlığını üstümüze empoze edebildiği ve bizde kendine uygun bir değişiklik yapabildiği nispette muvaffak olmuş demektir.

Finten'in başından beri aklımıza neden, niçin sualleri gelir. Bu bir dramcı muhayyilesinin karşısında olmayışımızdandır. Doktor Thomas bir filozoftur. Hâmid'de bu filozof tipleri sık görülür. *Eşber*'de Aristo'dur. Lady Dick mutaassıp İngiltere'yi temsil eder. Finten'in gayrimeşru çocuğu hatanın, günahın timsalidir. Dr. Thomas Finten'in en gizli, korkunç tasavvurunu açığa vurur. Namık Kemal'in tiyatrolarının bir bakıma üstün olmasının sebebi, sahnenin mevcudiyetidir. Hâmid, zamanında ürperme vermiş adamdır. Hâmid'de romantiklerin olduğu kadar Namık Kemal'in de tesiri vardır. Hâmid'in sahne ile teması yoktur; Namık Kemal, Direktör Âli Bey ve Ahmed Vefik Paşa'nın sahne ile temasları vardır. Sahne ile teması olmayan muharririn tiyatro eseri yazması zordur. Hâmid oynanmayan tiyatro da olur zanneder. *Faust*, *Cromwell*, oynanmak için yazılmayan eserlerdir.

İlk Tiyatroları

Hâmid'de ilk tiyatro faaliyeti, 1873'de kurulan bir tiyatronun teşekkülü ile başlar. İlk tiyatro teşekkülünü Güllü Agop kurar. Namık Kemal buna *Vatan yahut Silistre*'yi, Recâizâde *Vuslat*'ı, Ebüzziya *Ecel-i Kazâ*'yı, Şemseddin Sami *Besa*'yı yazarlar; Hâmid de *Mâcerâ-yı Aşk*'ı bu teşekkülün oynaması için yazar. Bu kuruluşun gayesi temiz bir lügatın kullanılması, Türkçeyi Ermeni şîvesinden kurtarmaktı. Namık Kemal, Recâizâde vs. birçok piyesler yazdılar. Bu arada Hâmid *Mâcerâ-yı Aşk*'ı yazdı. Zamanında kuvvetli tenkitlere uğradı. Teknik kusurları çoktur. Eserin yazılış tarihi olarak 1873 gösterilir. Hâmid bu zaman Mâliye Kalemi'ndedir.

Daha sonra yazdığı ikinci deneme *Sabr ü Sebat*'ta müşevvik Ahmed Vefik Paşa'dır. Mahallî karakter gösterir: Rumeli köylüsü, Türk evi gibi yerli unsurlar var.

Üçüncü tiyatro tecrübesi *İçli Kız*'dır. Buna müsebbib, Namık Kemal'in Hugo'nun *Hernani*'sine nazîre yazdığı *Zavallı Çocuk*'tur. Anlatılan, İstanbul hayatı ve aileleridir. *Sabr ü Sebat* müstesna, diğer ikisinde, eserinin tiyatroda oynanmayacağını kabul etmiştir. İmkânsızlık eserinin kompozisyonundadır.

Duhter-i Hindû

Bu, eserlerinde bir dönüm noktası teşkil eder; eski eserlerini inkâra gider. Müstakil eserlerinin tohumunu atar. Burada ele aldığı fikirleri diğer eserlerinde devam ettirir. Hindistan umumî valisinin karısı, Finten'in küçük bir örneğidir. Hâmid, "Eserlerimi Nasıl Yazdım?" adlı makalesinde: "Bu eser bana evvel yazdığım iki millî eserimi unutturmuştur" der. Esas şöhretini bununla temin eder. *İçli Kız*, Namık Kemal'in alâkasını çeker. Bu eser için: "Eğer bu eseri senin benim gibi biri tashih etmemişse, büyük bir eser karşısında bulunuyoruz!" der Recâizâde'ye. Bununla Namık Kemal, Hâmid hakkında bir sezişte bulunuyor.

Bu eseri Sadâret Kalemi'nde bulunurken yazdı. Hâmid, bu eseri yazmasına ve Avrupaî bir şekil kullanmasına sebep olarak mektuplarında Mîzancı Murad'ı gösteriyor. Bu, onunla tanışma devrine rastlar. Bu devrede Hâmid'in egzotik bazı eserler tanıdığını biliyoruz. *İçli Kız*'ın basıldığı sırada Recâizâde'nin *Atala* tercümesi basılır; bu tesir eder. Yine Kalem'de iken arkadaşı Zîver Paşazâde Memduh, Fransızca'dan Türkçe'ye Bernardin de Saint Pierre'in *Hintli Kulübesi*'ni tercüme eder; bunun da tesiri olsa gerektir. Hâtırâtında, eserin ortaya konulmasında bir Hint kızı biblosunun da tesiri olduğunu söyler. Bu sırada Hint tarihini de okumuştur; 1875'te basılır.

Buradaki tiyatro telâkkisine gelince, romantik tiyatro anlayışı var; bunun için egzotik (*exotique*) bir âlemde geçer. Osmanlı tiyatrosunda eser muayyen yerlerde cereyan eder. Hind'i tiyatromuza getiren Hâmid'dir. Eser tam mânâsı ile romantik değildir. Avrupa'da romantizmden evvel bir klasik tiyatro anlayışı vardı; romantizm buna reaksiyondur. Fakat Hâmid'den evvel bizde böyle bir şey yoktu. Mevzu

bakımından, klasik tiyatronun mevzuları Greko-Romen câmiasından geldiği halde romantik tiyatro bunu reddeder. Romantizm klasisizm prensiplerini yıkar. Romantikler ekseriya ya egzotik veya tabiî konuları ele alırlar. Zaman ve mekândan uzaklaşma var. Hâmid'in eserlerindeki romantik taraf bu yönde tezahür eder. Tarihî mevzulara büyük ehemmiyet verir. *Duhter-i Hindû* bir bakıma sembolik ve politik bakımdan angaje bir eserdir. Eserin mukaddimesinde fikirlerini yazar; burada tercüme piyesleri millî, mahallî konuları işleyen piyeslerden üstün tutar. Ona göre piyes mevzuunu ya tarihten veya yabancı, başka kavimlerin hayatından almalıdır.

Duhter-i Hindû, evvelki eserlerine nazaran bir sadelik gösterir. Aşk evvelki eserlerinde girifttir. Bir münasebet sekiz, dokuz kişi arasında geçer. Burada böyle bir şey yoktur. Evvelki eserleri gibi bu da nesirdir; yalnız arada manzum kısımlar bırakır. Burada kullandığı şekil Avrupaîdir. Ve bunu ilk defa kullanmıştır.

Eserin yapısı ve şahıslar şöyledir:

1. Seven ve sevgisine ihanet gören kadın: Sürüciyi;
2. Mürâi erkek tipi: Thomson;
3. Kocasını aldatan kadın: Elizabeth;
4. Zalim tipi: Sir Borthel;
5. Zulme karşı koyanlar: Torromtor, Bedrjapum;
6. Efkâr-ı umumiye tipleri: İkinci plândaki tipler.

Bu tipler, diğer eserlerindeki tiplerin esasını teşkil ederler. Eserlerde efkâr-ı umumiye tipleri ile münferit tipler çarpışma halindedir. Efkâr-ı umumiye kendi örf ve âdetlerini muhafazaya çalışır. Münferit tipler baskıya çalışırlar. Piyes iki entrika etrafında toplanmıştır:

1. Aşk: Sürüciyi, Elizabeth, Thomson, Torromtor;
2. Politik: Sir Borthel, Bedrjapum, Hintli ihtiyarlar, Torromtor, Celâleddin Sâhib.

Dramatik eserlerin bir hususiyeti, şahısların başı boş değil birbiri ile münasebetli oluşudur. Hâmid şahıslar arasında ne gibi bir *situation* kurmuştur? *Situation* birbiri ile münasebetli iki şahıs arasındaki gerilme, gerginliktir. Bu gerginlik aşk, rekabet, fikirde ayrılık şeklinde tezahür edebilir. Bu, şahıs *situation*'udur. *Situation*, başka şekilde de

olabilir; meselâ, duygu *situation*'u; bir şahısta iki zıt duygunun bulunması. Bunun gibi, fert ile topluluk arasında da olabilir. Bu işi tetkikte evvelâ Schiller, Goethe var.

Alman müellif Wilhelm Vonscholz, *situation*'u dramatik eserin ilk şartı, esası olarak alır. Ona göre eserler, bu *situation*'lardan doğarlar.

Eserin inkişafı:

1. Sevme-aldatılma: Sürüciyi Thomson'a âşıktır fakat Thomson onu aldatıp iğfal eder, sonra reddeder;

2. Hintliler tarafından fena duruma düşen Sürüciyi'yi Torromtor'un himaye maksadı ile alması;

3. Elizabeth'in kocasını aldatıp Thomson ile sevişmesi;

4. Sevişenlerin Sir Borthel'i ortadan kaldırmayı düşünmeleri;

5. Durumu Hintlilerden öğrenen Sir Borthel'in hesap sorması ve karısı tarafından tekrar aldatılması;

6. Hintlilerin zoruyla Elizabeth'in kocasını öldürmesi;

7. Sürüciyi'nin Hint âdetlerine göre Torromtor'un ölümü ile yakılmaya girişilmesi, buna karşı Thomson'un vazifesine lâkayt kalması, Sürüciyi'den kurtulmak istemesi;

8. Thomson'un ölümle tehdidi, meselenin açıklanması, Thomson'un Sürüciyi'yi alması, meselenin aydınlanması;

Eseri şu safhalara ayırmak mümkündür:

1. İhanet: Sevilenin ihaneti: Thomson-Sürüciyi; kocaya ihanet: Elizabeth-Bedrjapum;

2. Kendini feda etme: Sürüciyi'nin Torromtor ile evlenmesi;

3. Bahtsızlık: Bu evlenme trajik durumu hazırlar: Sürüciyi yakılacaktır;

4. Darbe-i mukabil: Sürüciyi'yi kurtarmak için Hintlilerin tertibatı;

5. Netice: Durumun aydınlanması ve düğümün çözülmesi.

Eserdeki trajik unsurlar şunlardır:

1. Aşk ve din: Thomson, yabancı bir milletten ve dinden, Sürüciyi

başka dindendir. Bu evlenmelerine bir mânidir;

2. Aşk ve aşkı gizleme: Torromtor'un Sürüciyi'yi sevdiğini gizlemesi;

3. Kocayı aldatma ve öldürme: Elizabeth, Thomson'u sever. Neticede, Hintlilerin zoruyla kocasını öldürür;

4. Hintlilerin Thomson'a düşman kesilmesi, Elizabeth'in Thomson'u kaybetme korkusu, Sürüciyi'yi kurtarmaya çalışması;

5. Aşk entrikası: Thomson, Elizabeth, Sir Borthel arasında;

6. Politik entrika: Torromtor ve Hintlilerin Thomson ve Sir Borthel'e karşı aldıkları tedbir;

Politik ve aşkî entrika ayrı ayrı gelişiyor. Neticede, durumun aydınlanması ile bu ikisi evlenmeyle birleşmiş oluyor. Böylece düğüm çözülüyor.

Eserin tenkidi:

Hâmid eserde aksiyon bakımından birçok aksaklıklar yapmıştır. Sir Borthel intikam aldığı sırada Thomson'da bir bocalama görülmüyor. Thomson'un yaptıklarına göre Sürüciyi'de kin, nefret doğmaması psikolojiye aykırıdır. Üçüncü perdede Sir Borthel daha fazla vergi almak için Hint ihtiyarlarını toplar. İhtiyarların ağır laflarına karşı sakin kalması, infial etmemesi gariptir. Bir İngilizin iki karı alması imkânsızdır. Thomson'dan nefret eden Hintlilerin onu başlarına vali seçmeleri, İngiliz hükümetinin de buna lâkayt kalması eserin aksak taraflarındandır.

Psikolojik hususiyet ve üslûp:

Bu eserdeki hususiyetler bundan sonraki eserlerinde devam eder. Hâmid'de her şahsın kendine mahsus, psikolojisine göre konuşması yok. Bunlara Hâmid'in üslûbu, fikir seviyesi, muhayyilesi hâkim. Bundan yüzde yüz kurtulmak mümkün değildir. Her şahıs, isim değiştirmiş Hâmid'den ibarettir. Bundan evvel *Sabr ü Sebat*'ta ise böyle değildi; burada her şahsın *condition*'una (şartına) göre muhavere kurmuştur. Fakat bu da bütün esere şâmil değildir. Hâmid bunda yerli halkı konuşturmak ister; her şahsı atasözleri ile konuşturur. Burada

Rumeli köylülerinin konuşma tarzını yer yer tespit eder; bu bir tecrübe olarak kalır.

Hâmid'in muhaveresine hâkim hususiyet, tumturaklılıktır, eskilerin "elfazperestlik" dediği şeydir. Bu eserde Hint köylü kızları şâirane, beliğ konuşmak, imaj ve teşbihleri sık sık yapmak isterler. Karakteristik noktaları vermiyor. Anlatmasına yığma hâkimdir. Heyecan durumlarını verememiş, yakalayamamıştır. Psikolojik ifadeyi bulamamıştır.

Hâmid heyecanlı durumlarda büyük bir kusur daha yapar: Şiddetli bir heyecan ânında şahıslar birdenbire heyecanlarını unutup fikirlerini bildirmeye başlarlar; bu da şahısların psikolojisini yakalayamamaktan ileri gelir. Bu, esere bir kesintilik verir.

Eserin fikir tarafı:

Hâmid'in her eseri bizi bir fikir cephesine götürür. Bu, ilk eserlerinden son eserine kadar devam eder. Hâmid bu yüzden dramatik eserlerinde duygu tarafından fikir tarafına kayar, dramatiği sağlayan duygu ve ihtirasları bırakır; eser kesintili olur.

Bu eserde fikirler başlıca iki grup etrafında toplanıyor: Politik fikirler, din ve din adamları hakkındaki fikirler. Bunlardan başka bazı fikirlere rastlanırsa da bunlar çok azdır. Bu bizi Hâmid'in o devrede problemlerinin bu iki fikir grubu etrafında toplandığını gösterir; meselâ, o zaman ölüme pek yer vermiyordu.

Dinî fikirlerinde dinin yanlış anlaşıldığı zaman insanları birbirinden ayırdığını, bir birleşme, kaynaşma rolü oynayamıyacağını ileri sürüyordu. Bu, dramatik esere bir çatışma veriyor. Sürüciyi başka, Thomson başka dindendir. Bu, onların birleşmesine, evlenmelerine mâni olur. Hâmid yer yer dinî taassupla beşerî düşünceyi mukayese eder. Yerli tipler taassubu, Sürüciyi beşerî düşünüşü temsil eder. Yerli kızlar Sürüciyi'yi başka dinden biriyle seviştiği için azarlarlar, günahkâr sayarlar. Bu düşünce, seneler sonra Hâmid'de tecellî eder. Bu eseri yazdığı sıra, Fatma Hanım'la evlidir. Sonra, üç defa yabancı milletten kadınlarla evlenir. Torromtor da serbest düşünüşlüdür; Thomson'dan nefreti din dolayısıyla değil, onun insan olmayışındandır.

Dramatik aksiyonda dinî diğer bir fikir, dinin din adamları tara-

fından tağyir edilmesidir. Sürüciyi'yi yakmaya götürürler; Sürüciyi Brahmanlara dinin esasında kadınların kocaları ölünce yakılmıyacağı bulunduğunu söyler. Hâmid burada da din adamlarına çatar. Hâmid bu eserde Brahmanlar sembolü altında bütün din adamlarına çatar. O eserlerinde, hemen hemen, fikirlerini hep alegori ve ima olarak belirtir. Bu fikirlerini ise açıkça *Garam*'da ortaya koyar. Politik fikirlerini ise, Abdülhamid devrinin istibdadını gerek *Duhter-i Hindû*'da, gerek *Liberté*'*de* alegorik olarak ortaya koyar. Bu fikirleri yüzünden eserleri *théâtral* ve teknik kusurlara düşer. Devlet adamlarına, hükümdara temsilî çatar. "Eserlerimi Nasıl Yazdım?" makalesinde bunu belirtir. Thomson ile Sürüciyi konuşurlarken Hâmid padişahların askerlerle muharebeye gitmediğine çatar: "Hamiyetli bir hükümdar askeri ile muharebeye gitmeli!" der. O devirden iki asır evvelinden beri Osmanlı hükümdarları muharebeye gitmiyorlardı; muharebeyi kumandanlar, serdâr-ı ekremler idare ederlerdi. Bu, ilk politik tenkididir. Abdülaziz devrinden beri bizde casus teşkilâtı vardı; Hâmid buna da çatar. Hindistan umumî valisi hayatını korumak için casusluk teşkilâtı kurar. Hâmid şu cümle ile tenkidini açıklar: "O kadar alçak düşmeli ki casus teşkilâtı kullanıyor!" Bunları Hâmid kasten söyler.

Torromtor: "Biz devlet kapısında memur değiliz, fakat milletin selâmeti için çalışmaya mecburuz!" der. Bu fikri Namık Kemal de söyler: "Çekildik izzet ü ikbâl ile bâb-ı hükûmetten" dedikten sonra: "Usanmaz kendini insan bilenler halka hizmetten" der. Bu, Tanzimat devrinin fikridir.

Hâmid zamanında Osmanlı mâliyesi ciddi bir iflâsa, enflasyona gider. Hattâ Cevdet Paşa bu yüzden bir lâyiha kaleme alır. Hint yerlilerinden Sir Borthel daha fazla vergi isteyince yerli halk genel valiyi tenkid eder; bî-haber müsrif olduğunu, Rusya'nın Hindistan'ı almaya çalıştığını söyler. Hâmid bunu iyi bulmuştur; çünkü Rusya Hindistan'a komşu olduğu gibi, Osmanlılara da komşuydu. Rus hududunda da o devre hiç kuvvetimiz yoktu. Hâmid zalimlerin cezasız kalmayacaklarını, yine yerli halkın ağzından genel valiye söyletir. Zalime karşı tehdit savurur, meydan okur. Bu fikir "Hürriyet Kasidesi"nde de vardır. Bundan başka Hâmid, bir zalimin dünyadan kaldırılmasına taraftar olur. Hintliler genel valinin öldürülmesine, ortadan kaldırılmasına

çalışırlar. Elizabeth'in mektubunu yakalayınca kocasını zehirlemesini telkin ederler. Elizabeth önce reddeder, fakat sonra zehirler. Hintliler Thomson'u birtakım şartlar altında genel vali seçerler; Hâmid bununla hükümdarın selahiyetini şartlara bağlar, meşrutiyeti ortaya sürer.

Eserin örgüsü mensurdur, fakat yer yer, devamlı ruh hallerinde manzum parçalar vardır. Meselâ aşk duygularının ifade edilmesinde, eserin son kısımlarında, yakma pasajlarında. Burada ilk olarak Hâmid manzum tiyatroyu dener. Bazı muhâvereler manzumdur; bunlar gayet ağır ifadeleri hâizdir.

TANZİMAT DEVRİ

Tanzimat devrinde hayatımızda olan mühim değişiklikler şunlardır:

1. Muâşeret: Tanzimatla eski muâşeret kaidelerinin yerini Avrupâî muâşeret kaideleri aldı;

2. Mektep: Avrupâî mektepler açıldı. Bunların ekserîsinin müessisi devlettir. Tanzimat ediplerinin ekserîsi artık medrese yerine bu resmî mekteplerde okumuşlardır;

3. Giyim: II. Mahmud zamanından itibaren kıyafet Avrupalılaşmaya başladı; setre, pantol, kolalı gömlek, uzun ceket vs.;

4. Belediye: Bugünkü mânâda bir şehir belediyesine ihtiyaç duyuldu; daha sonra tesisine başlandı;

5. Saray: Mimaride de bazı değişiklikler oldu; kubbe yerine dam yapıldı. Dolmabahçe Sarayı'nın damı düz olmasına rağmen kubbesi gizlidir, yani içten kubbelidir;

6. Salon: Tanzimatla salon hayatı yavaş yavaş başladı;

7. Resim: Üç asır resmi unuttuk; Tanzimatla resim yapma merakı tekrar başladı;

8. Araba: Eskiden saltanat kayıkları vardı veya koruda at kullanılırdı. II. Mahmud'dan itibaren araba, fayton kullanılmaya başlandı;

9. Kanun fikri: Tanzimat'ın en önemli cephesi Avrupaî kanun fikrinin doğuşu ve kanun vaz'ına çalışmaktır;

10. Yiyecek: Avrupa'dan çeşitli yiyecek ve maddeler, konserve vs. ithal edilmeye başlandı;

11. Gazete: Fikir hayatında bilhassa gazete, evvela resmî sonra

şahsî gazeteler mühim rol oynamışlardır;

12. Kapitülasyonlar: Tüccarlar ilgili oldukları devlet ricâline muayyen hediyeler getirirlerdi; bunlar Avrupa'nın tanınmasında mühim rol oynamışlardır;

13. Faiz: Faiz hayli ilerler ve devlet bunun altından kalkamaz hâle gelir;

14. Tenkid: Gazeteler yardımı ile tenkid fikri doğar ve devlet müesseseleri tenkid edilmeye başlar;

15. Tecessüs: Tanzimatla başlayan mühim bir olay tecessüsün doğmasıdır. Halk, aydınlar her an yeni bir şey öğrenmek sevdasındadır. Bu öğrenilen yeni şeyler, eski durgun ve kalıp inançlarından şüpheyi doğurur;

16. Hayatın değişmesi: Tanzimatla hayatımızda olan bu değişiklikler bizde hayatın değişmesinden doğan bir ıstırap da uyandırır; madalyonun bir yüzü Avrupalılaşmaksa diğer yüzü bunun azabıdır;

17. Şevk: Yeni hayatın getirdiği bir şey de şevktir. Herkes bir şey yapmak için çalışmaya koyulur, durgunluk kalkar;

18. Bâbıâli'nin teşekkülü: Her ne kadar Bâbıâli var idiyse de Tanzimat ile bunda da değişiklik olur. Bir fikir etrafında toplanan zümreler doğar: Mustafa Reşid Paşa, Âlî Paşa, Fuad Paşa zümresi gibi. Bu politik bakımdan bir teşekküldür; bundan sonra cemiyeti idare edecek bu zümrelerdir.

ZİYA PAŞA VE DEVRİ

Ziya Paşa çok enteresan bir kimse olup devrini dolduran adamdır. Hudutsuz bir ihtirası ve "Neyim?" sualine karar veremeyen bir kimse oluşu, hayatını bir roman kahramanının hayatına benzetmiştir.

Edebiyat tarihçileri arasında eser ile muharririn hayatı daima münakaşa edilir. Bazı muharrirlerde hayatla eser müsâvidir. Ziya Paşa hudutsuz bir acele içindedir; çok hususi bir psikolojisi vardır. Eserle hayatın münasebeti daima münakaşa edilir, fakat bazan hayatla eser ayrılır; Yahya Kemal'de meselâ. Ziya Paşa'nın eserleri hayatına yapışıktır; bu eserler, hayatının getirdiği muayyeniyetlerdir. Yani bu hayatı yaşayan bir insan, bu tip eserler verir. 1825'te doğar, yani Şinasi ile beraber. Erzurumludur; orta halli bir devlet memuru çocuğudur. Beyazıd Rüştiyesi'nde* okur. Medreseye gitmedi. Tanzimat muharrirlerini ayıran bir unsur, medrese tahsili yapmamalarıdır; yalnız, Cevdet Paşa istisnadır.

Defter-i A'mâl'de lalasından halk şairlerini öğrendiğini söyler. Lalasından aldığı tesirle "Kayabaşı" derken hep Erzurumlu oluşunun tesirindedir. Arap ve Acem tesirini eğer mektep vasıtası ile alsaydı, bu tesir onda belki olmayacaktı.

Kalem'e girdi; Mahmud Nedim Paşa, Sadâret Mektûbî Kalemi'nde âmirdir. Divanında yalnız Mustafa Reşid Paşa'ya mersiye vardır. Bu demektir ki en çok onu takdir eder. Ziya Paşa'yı Mahmud Nedim Paşa ve Mustafa Reşid Paşa Mâbeyn'e yerleştirdiler. Devlet âdeta Mahmud Nedim Paşa'nın Kalem'inden çıkmıştır. Edhem Pertev Paşa

* Süleymaniye'de Mekteb-i Edebiye'de.

vardır, Ziya Paşa'yı himaye eder ve kitaplar tercüme ettirir. *Engizisyon Tarihi*'ni Edhem Pertev Paşa'nın: "Şunu üslûptan geçir!" diye ona verdiğini söylerler. *Endülüs Tarihi*, Osmanlı İmparatorluğu için ikaznâme olabilirdi, fakat bu tesadüfidir. Yeni ve değişik bir tarzdır.

1855-1861'e kadar Mâbeyn'de kalır. Abdülaziz tahta geçince Reşid Paşa ile üç damat arasında mücadeleler olur. Fakat kendi yetiştirdiği ile aralarına zıddiyet girince iş değişti. Reşid Paşa mektebi Kırım Harbi bitince iş değişti; zira, bu arada Reşid Paşa bir hile yapmıştır: "Ben şimdi sadâreti bırakıyorum, fakat sonra Âli Paşa'yı indirip gene beni geçirirsiniz" dedi. Fakat Reşid Paşa tekrar sadârete gelemedi ve Paris Muahedesi'nden yıpranmış çıktık. Halbuki kazanmıştık; Reşid Paşa'nın bu muahedede başmurahhas olmaması etrafta bir şüphe uyandırdı: "O gideydi böyle olmazdı!" Reşid Paşa bir lâyiha sundu; bu tenkid lâyihası daima bir Tanzimat aleyhtarlığı fikrini besler. Islahat Fermanı'na kadar devam eder.

Mecid'den sonra Aziz geçti. Gösterişsiz; saltanatı Avrupa hükümdarları gibi yapmak, verâset usûlünü onlar gibi yapmak, büyük oğlunu veliaht yapmak istiyordu. Demek ki Ziya Paşa Mâbeyn'e girdiği zaman ortada bir verâset meselesi vardı. Mâbeyn'in en karışık devriydi: Tenkit lâyihası, Mısır hidivliği, borç meselesi, verâset meselesi vardı. Abdülaziz tahta geçince bir cülûsiye ile hazırdı ve sonuna kadar korundu. Fuad Paşa'ya, Ziya Paşa birleşme teklif etti; gizli ittifak teklif ettiği için Âli Paşa tarafından uzaklaştırıldı.

1861'de Zaptiye müsteşarı oluyor, Âli Paşa Atina'ya göndermek istiyor fakat o istemiyor ve Kıbrıs'a gidiyor. Sonra İstanbul'a dönüyor. Daima rüşvet almakla itham edilmiştir. Tekrar Meclis-i Vâlâ âzâsı oluyor, yani 1860-1866 arası bir dama taşı gibi oynatılmıştır. Bunda hep Âli Paşa mı kabahatlidir?

1856'da Abdülaziz ilk defa "hâkimiyet-i âmme" kelimesini bir fermanda kullanır. Bu, "meşrutiyeti istiyoruz!" demektir. Âli Paşa bunda müteredditdir, Fuad Paşa muârız, Midhat Paşa ise buna susamıştır; "eb-i hürriyet" lâkabını alır. Abdülaziz istemeseydi bu kelimeyi söyleyemezdi. Yalnız memleketin vaziyeti müsait değildi. Meşrutiyeti ilân etmek gün meselesi haline geldi.

Yeni Osmanlılar Cemiyeti bir adam, bir sistem istiyordu; bu işleri tanzim edecek ve yarı yoldan bizi ileri götürecek bir adam. Âli Paşa, milleti evvelâ hazırlamak yoluna girer, onu tutar. Âli Paşa hükümetinin mensupları hep inkılapçı kimselerdi.

Hürriyet gazetesinin anahtarı hürriyet, meşrutiyet; diğeri ise milletin kültür ve mâzi meselesidir. *Hürriyet* evvelâ Namık Kemal ve Ziya Paşa tarafından çıkarıldı; sonra Namık Kemal ayrılır, Ziya Paşa yalnız kalır. Âli Paşa ölünce memlekete dönerler. Âli Paşa Mısır hidivi ile dosttur, "Birâder-i ekremim" derdi. Fransa 1871'de mağlûp olunca Âli Paşa Mısır hidivi İsmail Paşa'yı ezmeye başladı, donanmasını satın aldı. Mustafa Fâzıl Paşa affedilince Âli Paşa ile araları iyi olur. Âli Paşa Mısır meselesini gevşetir. Mustafa Fâzıl Paşa, Namık Kemal ve Ziya Paşa'ya bir milyon frank teklif eder Âli Paşa'yı vursunlar diye. Namık Kemal kabul etmez, Ziya Paşa eder. Yalnız gazeteyi idare etmektedir. Sonra iş kalmayınca Mustafa Fâzıl Paşa parayı keser. Bir müddet sonra Fuad Paşa kalp krizinden gider, arkasından Âli Paşa ölür; böylece Abdülaziz yalnız kalır. Sadârete Mahmud Nedim Paşa gelir. Abdülaziz tahmin edilmeyecek şekilde onu tutar. 1855'te Mâbeyn'e girmiş olmasına rağmen Ziya Paşa'yı büyük hareketlerde, Encümen-i Dâniş teşekkülünde görmüyoruz. 1855-1856'ya kadar Ziya Paşa Mâbeyn'de kalır. 1859'da Reşid Paşa, 1861'de Abdülmecid ölür ve yerine Abdülaziz geçer. Ziya Paşa'nın ihtirası Reşid Paşa'nın ölümünden sonra, hattâ birkaç sene evvelden başlar: Damatlarla mücadele.

Kırım Muharebesi, Tanzimat'ta mühim bir hadisedir; âdeta Tanzimat'ı ikiye ayıran bir hadisedir. 1856'da Kırım Muharebesi bitmiştir; muzaffer olmamıza rağmen fazla bir netice elde edemedik. Bu muharebede Fransızlarla anlaşamayan Reşid Paşa, bir manevra yaparak sadâretten istifa etti ve hâriciye nâzırlığına geçti; yerine Âli Paşa'yı geçirdi. Reşid Paşa, sonradan arzu ettiği gibi tekrar sadârete gelemedi ve Âli Paşa sadârette kaldı. Sulh muâhedesinde Reşid Paşa bulunamadı ve muâhede istenilen neticeyi vermedi. Sulh sonunda Reşid Paşa bir lâyiha hazırladı ve işte bu lâyiha Yeni Osmanlılar'ın teşekkülüne sebep oldu. Yeni Osmanlılar'ın Âli Paşa'ya karşı husûmetlerinde Âli Paşa'yı yetiştirmiş olan Reşid Paşa'nın rolü vardır.

Reşid Paşa'nın ölümünden sonra ihtiraslar bir müddet gizli kaldı,

çünkü tahtta yine Reşid Paşa'nın büyük bir talebesi olan Abdülmecid vardı; meşrutî idi ve Reşid Paşa'dan çok korkardı. Abdülaziz tahta geçince vaziyet değişti; bu, meşrutî değildi. III. Ahmed'den beri verâset meselesi kalkmıştı; ricâlin tayin ettiği veya büyük olan kardeş tahta geçerdi. Abdülmecid, büyük oğlu V. Murad'ı veliaht yapmak ister. Abdülmecid, Avrupalılaşmakla itham edilir. V. Murad'ın karşısında ise Abdülaziz vardır. Bu meselenin doğuşuna sebep, Mısır'da bulunan valiliğin tevârüsü ikame ettirmesidir. Abdülmecid'in saltanatının son zamanlarına tesadüf eden Kuleli İsyanı bu meseleden doğdu denilebilir. Esasında bu, padişahı devirmek için yapılmıştır.

Bir de borçlar meselesi var: Ziya Paşa Mâbeyn'e işte bu karışık zamanda girmiştir. Abdülaziz'e kaside yazmışur. Bunun için Abdülaziz, sonuna kadar Ziya Paşa'yı tutar ve ona daima vazifeler vermiştir. Buna sebep bir ruh çağırma toplantısında -Abdülaziz ruh çağırma toplantılarına çok düşkündü- Âli Paşa hakkında Ziya Paşa'nın soğuk bir söz sarfetmesidir. Mâbeyn, padişaha yakın ve devlet sırlarının bilindiği, padişahla münasebette aracılık yapan bir yerdi. Bu bakımdan Mâbeyn'e herkes alınmazdı.

Sultan Mecid'in ölümüne kadar Ziya Paşa'nın bir hareketi görülmez. Ziya Paşa Avrupa'daki hürriyet mücadelesinde daima padişahı masun bırakacaktır.

Ziya Paşa'nın 1864'ten sonraki hayatı, memleketin gerginliği etrafında döner. 1867'de Avrupa'ya gider. *Hürriyet* gazetesinde çalışır; *Muhbir* gazetesi daha evvel Mısır meselesini alevlendirir. Abdülaziz'in sözüyle Âli Paşa cezrî tedbirler alır. Yeni Osmanlılar meselesi ortaya çıkar ve Ziya Paşa Girit'e gider. Ziya Paşa'nın Namık Kemal'le tanışması bu devrelerde olur. Bir rivayete göre daha evvel bir defa görüşmüşlerdir.

Hürriyet gazetesi, ilk fikir gazetesidir; ondan evvelki *Muhbir* ve *Tasvîr-i Efkâr* kültür ve haber gazetesiydi; tesirleri vasıtalıydı, *Hürriyet*'in ise direkttir.

Osmanlı İmparatorluğu teşkilâtında bir kuvvetler muvazenesi vardı. Onlar şunlardı:

1. Padişah: Mutlak otorite değildir;

2. Divan: Devletin idarî mekanizmasında rol alan resmî memurlardır; bunlar idarede bir kuvvettir;

3. Ulema: Evvelce bunlar yalnız himaye edilirdi; Fatih ve Kanunî'den sonra temsil edilir bir sınıf halini aldı;

4. Çarşı: Eskiden esnaf bir teşkilâta bağlıydı; bir organizmaları vardı ve bazan padişah için yeniçerilerle çarpışırlardı;

5. Yeniçeriler: Bunlar da bir teşkilâttı ve mühim bir rol oynarlardı.

1826'da Yeniçerilerin kaldırılmasıyla hükûmet şekli tam bir mutlakiyet halini aldı; ulema kuvvetlendi ise de bastırıldı. Abdülmecid devrinde fermanla kanun ortaya çıktı. Bu kanun, millî irade değildi. Daha evvel kanun şeriattan çıkıyordu. İmparatorluğun meşrutiyete gitmesi tabii idi. Mustafa Reşid Paşa Tanzimat Fermanı ile dört unsur kabul ediyordu: Mal, can, ırz, hürriyet. "Kanun" kelimesi cemiyetimize birdenbire girdi ve meşrutiyet bundan doğdu. O devirde bize bağlı topluluklarda, Eflâk, Boğdan, Lübnan, Suriye vs.de meclisler vardı. Osmanlı İmparatorluğu kendi evinde mutlak, bağlı yerlerde meşrutî kraldı. İkilik ilk defa buradan doğuyordu. Daha evvel, padişah efkâr-ı umumiyeye hesap vermek mecburiyetinde değildi, fakat vaktâ ki son zamanlarda işler bozuldu, o zaman padişah hitap etmek zorunda kaldı. Hitap etti, çünkü:

1. Kırım elden gidince sarsıldı; bu yüzden Mecid, hitap etmeye mecbur kaldı;

2. Devlet, ıslahat yapmaya mecburdu, çünkü Avrupa bizi takip ediyordu. Meşrutiyet'in ilânından evvel meşrutî bir yola girdik: Mısır'da örnek Nüvvab Meclisi açıldı.

Abdülaziz'in son senelerinde Ziya Paşa Şûrâ-yı Devlet âzâsıdır ve parasızdır; para kazanmak için *Harâbât*'ı yazar. Bütün yenilik fikirlerini unutmuş gibidir. Namık Kemal sürülür. 1876'da Abdülaziz tahttan indirilir. Ziya Paşa Mâbeyn başkâtibi olur; V. Murad tahta geçer; Namık Kemal ve arkadaşlarının affı için uğraşır. Bir rivayete göre, bunu padişah ister, fakat getiremez. O sıra Abdülaziz hal' edilmeden imparatorluğun idare edilemeyeceği fikri uyanmıştı. Daha evvel bazı haller olmuştu, fakat büyük bir şey olmamıştı. Âli Paşa devlet idaresinin önünde bir setti; o kalkınca Abdülaziz kaldı. O da kalkın-

ca işler değişti. Murad, babası gibi işrete müptelâydı. Abdülaziz'in zamanında korkmuştu ve deliydi. Zorla cülûs edilince deliliği patlak verdi. Arkadan Çerkes Hasan adında biri, Bâbıâli'yi temizlemeye kalktı. Hüseyin Avni Paşa'yı öldürdü. Rical korktu. Arkadan üçüncü vak'a Abdülaziz'in intiharı oldu. Bu, halkın muhayyilesini uyandırdı; şarkı çıktı. Halk nazarında Abdülaziz masum görüldü, borç bıraktıkları unutuldu. V. Murad, istikrazlardan hissesini alırdı. Meydanda yegâne şahıs Abdülhamid vardı. Centilmendi, politikti, muktesibdi, iyi çalışabiliyordu; fonksiyoner memur bir padişahtı. Sessiz iş görür, kimseye bir şey söylemezdi. V. Murad'ın cinneti ortaya çıkınca konuşmaya başladı. Ziya Paşa, Mâbeyn'de uzun zaman kalamadı, yerine Sadullah Paşa geçer. İkinci bir cülûs lâzımdır. V. Murad hal' edilir, II. Abdülhamid tahta geçer. Namık Kemal ve Ziya Paşa Kanun-ı Esasî'yi hazırladılar. İlk sadrazam Rüşdü Paşa oldu, fakat sonra Midhat Paşa geçti. Abdülhamid yalnızca 113. maddeyi istedi: "Padişah, iradesi ile bir kimseyi sınırdışı edebilir." Midhat Paşa safiyetle başta bunu kabul etti; sonra Abdülhamid Midhat Paşa'yı uzaklaştırdı. Abdülhamid önce onunla anlaşmak istedi; sonra, Tercüme Bürosu kurmak istedi. Ziya Paşa ve Namık Kemal vardı, Abdülhamid yalnız Suavi ile çalışmalarını istedi, fakat Ziya Paşa kabul etmedi. Beş dakika sonra, büronun lüzumsuzluğu bildirildi. Karadağ isyanı sırasında Midhat Paşa'nın bir hatası oldu; Beynelmilel bir konferans, sekiz kazayı vermemizi istedi. İngiltere, bir müttefik sıfatı ile yardım edemeyeceğini bildirdi. Midhat Paşa vermedi, kendine güvendi; halbuki verseydi, feda edilmezdi. Kanun, bir kelime olarak vardı; bunu temsil eden yegâne adam oydu. Bunu düşünmedi, efkâr kendini tutar zannetti. Aynı hatayı Namık Kemal'de de görürüz: Magosa'ya sürülünce halk isyan edip kendisini kurtaracak zannetti, fakat olmadı.

Sultan Murad tahttan inince sükûnet buldu. İhsanlarla birçok adamı vardı. Abdülhamid hürriyet taraftarlarını dağıttı. Meclis-i Mebusan açılınca Midhat Paşa meydanda yoktu, memleket dışındaydı. Hürriyeti yaşatacak adamları çıkarttı ve sonra hürriyeti kabul etti. Hürriyet yalnız kalınca tabii ki kayboldu. Ziya Paşa bir müddet Suriye valiliği yaptı, sonra Adana'ya geldi. Adana'da iken rüşvetle üç defa

itham edildi; fakat meclisin seçtiği heyet bir şey bulamadı.

Âli ve Fuad Paşa'lar sabırlı insanlardı, Ziya Paşa ise sabırsızdı, sırasını bekleyen bir kimse değildi; yalnız Abdülaziz kendisinden olduğu için onu tutardı. Namık Kemal'e emniyet daha fazlaydı. Âli Paşa, memlekete dönen Namık Kemal'i kabul eder fakat Ziya Paşa'yı etmez.* Şahsî politikası olmayan adamdır. Sadrazam olmak istedi, olamadı; buna sebep kendisine genç yaşta ikbal kapılarının açılmasıdır. Onda, kaybedilmiş bir şeyi isteme var. İdeali için kendini feda eden adam değildir. Zekidir, son Tanzimat'tır. Namık Kemal'in bir ayağı Tanzimat'ın dışındaydı. Ziya Paşa bazan Tanzimat'a cephe de alır: "Efkâr-ı frenge tebeiyet yeni çıktı." Tenakuz var; eserleri küll değildir. Mizacı ile fikirlerini hiçbir zaman uyuşturamamıştır, daima bu ikilik içinde kalmıştır. Ziya Paşa, hadiselerden çok insanla yüzyüzedir: Âli Paşa vs. ile.

Şiirleri

Ziya Paşa, Süleyman Nazif'in dediği gibi eski edebiyatın son şairidir. Eskiyi iyi bilirdi. Gazel kısmı eksik olmakla beraber bir divanı vardır, içinde kuvvetli mısraları bulunur. Dinî şiirlerinde daha ziyade küçük sığınmalarda kalır. Bu eserin bir hususiyeti de birtakım fikir ve sanat motiflerini edebiyata getirmiş olmasıdır; bu da onun için bir mazhariyettir.

Ziya Paşa eski bir şairdir, fakat devrine hitab eden bir tarafı vardır. Devri ile haklı veya haksız kavga etmiş insandır. İyi konuşmuştur. Şairliği bakımından üçüncü dördüncü derecededir. Divan şairlerinden Ârif Hikmet, Leskofçalı Galib, Üsküdarlı Hakkı, Namık Kemal gibi şairlerden farklıdır. Tam mutasavvıf değil. Çok kaside yazmaz; bendleri olmasaydı tam divan şairi, Abdülaziz devri şairi olurdu.

Eserlerine yeni gözüyle bakılamaz; şekil, his, lisan bakımından bir orijinallik yok. Yenişehirli Avnî ile lisan bakımından mukayese edersek Ziya Paşa'yı derbeder görürüz. İlhamı derbederdir. Avnî

* Ziya Paşa ancak 1871 yılında Âli Paşa'nın ölümünden soura İstanbul'a dönebilir.

böyle değildir, şiirin dil ile yazılabileceğini insana hissettirir. Nef'î, Nâilî, Nedim arasında bir gidiş geliş görülür. Belâgatta Nef'î'nin tesiri görülür. Ziya Paşa tek şahsın tesirinde kalmaz; divanında aynen eski divan hususiyetlerini görürüz. Küçük bir kısım gazelleri de var. Dinî şiirlerinde ne tam mutasavvıf, ne tam dindardır. Bazan dindarlığa yakışmayacak tarzda konuşur. Hayatla didiştiğinden ilticaya muhtaç adamdır. Samimi olarak sığınır; hayatla didişme diğer şiirlerinde de görülür. Divan şiirlerinde, hayatı diğer şairlerden daha çok şiirlerine koyduğu görülür.

Mizacında kavga esastır. Zihnî adamdır. Kafası düşünüşünde, duygusunda hâkimdir, kalbi değil. Naatında bile iltica vardır; dinî hislerini bile bir mantık oyunu ile ortaya koyar.

Bendlerin nüvelerini diğer şiirlerinde ararsak bu ikisini bütün hayatında yazdığını görürüz. Çok şeyleri içinde buluruz. Bunlar, o eserlere geçmedir.

Ziya Paşa iki adamdır: Biri, kendisine yüklenen, kinini söylemekten çekinmeyen adamdır; ikincisi dindar, fakat iltica edeceği yeri matematikman arayan bir adam. Bunun yanında mâziyi, bazı hislerini gömen bir tarafı da vardır.

Daha ilk naatı bize şiirleri hakkında bir fikir verir; naatta ilk önce hikmet ağzı ile konuşur, sonra filozof gibi düşünür ve kâinatın sırrını didiklemeye başlar. Sonunda yirmi beyitlik "nedir?" sualini sorar; ondan evvel XVII. asırda da bunlar vardı. Yalnız onlar Ziya Paşa kadar israf etmediler. Ziya Paşa ihata eden bir adamdır. Eski şiirimizde suallerle kâinatı dağıtmak, sonra yine Allah'ta toplamak vardı. Fakat Ziya Paşa öyle değil. Naatta, dinî şiirlerinde dinî sığınma, iltica varsa da yanında hiddet, dünya ile mücadele vardır.

Mersiyesi

Bu karakteristik mersiyesi Reşid Paşa'ya yazdığı mersiyedir. Bundan başka mersiyeleri de vardır. Ondan evvel Şinasi eskiden olmayan bir lisanla Reşid Paşa'yı tebcîl eder.

Ziya Paşa'nın 1859'da yazdığı bir manzumede dahi bendlerinin izlerini buluyoruz; lisan, üslûp, düşünce vs. bakımından benzerlik görüyoruz. Ziya Paşa Allah'a itikat eder; yalnız tabiî bir şey bulmamak yolu ile tabiatın devr-i dâimine daima bir sual sorar. Onda, sabit bir dünya meselesi vardır. Reşid Paşa için yazdığı mersiyede yine mücerrede girer. Reşid Paşa'yı tam mânâsıyla anlamamıştır. Şinasi'nin "medeniyet resulü" dediği adam, bu mersiyede yalnız bir Osmanlı veziridir. Bu mersiyede Bâkî'nin çok tesiri var fakat bu nazîre derûnîdir.

Sultan Aziz'e verdiği kaside biraz bizi tasvir eder psikolojikman. Birinci, bu kaside-i cülûsta Mecid'den kurtulma ifadesi var. Meşrutiyeti istediği için -Âli Paşa istemezdi- Avrupa'ya gider. Fakat orada yazdığı kasidesinde meşrutiyetle alâkası görülmez: Sultanın evvelâ iyi görünüşünü alır; vükelânın tesiri ikinci gelirmiş. Burada mutlakiyeti tutan bir tavır takınır.

Abdülaziz, Reşid Paşa'nın ölümünden üç sene sonra tahta çıkar. Şiirdeki ifadesinde sanki Reşid Paşa etrafı berbat etmiş gibi gösterir; tam Bâbıâli gazete dilini kullanır. Bu Hâmid'de de vardır. Ziya Paşa zihnî ilhamını sıka sıka eserini yapar; üç şairin üzerinde durur: Nef'î, Nedim, Rûhî. Nefî'nin peşinden gitmek zor. Nedim kasideyi mahallîleştirir. Nef'î sözünün büyüsüne inanır. Ziya Paşa'da bu yok; kararsızdır. Avnî'de söz var, fakat bu söz zenginliği ile doludur.

Gazelleri

Bunlar sarımlacak gibi değildir; ilhamı durmuştur, nazîrelerden ibarettir. Bir devrin görüşünü gösterir. Nazîre, şeklin tam haline gelmesidir. Şiir, redif ve kafiye ile tanınırdı. Bunlar, aynı zamanda şiirin mevzuu idi. Nazîre, pek kötü bir usul değil. Dört asır bir kafiyenin peşinde koşmak, onu tekâmül ettirmek, şairi tahkir ve mahkûm etmektir; bu bakımdan kötüydü. Sanat taklitle başlar; klasik anlayışın unsuru ustayla rekabet, onu geçmekle başlayıştı. Eski şiir bir rekabet ve iddia idi. Türk şairleri İran şairlerini geçmeye çalışırlardı. Klasik devirlerde güzellik dardı; bir evvelki disiplindi. Bu devirlerde yeni eskinin için-

den çıkarılırdı. Halbuki bunlar taklit değil ders olmalıdır. Her edebiyat kendi büyük an'anesiyle beslenir. Fikir ve hislerin çok zaman kalıpları vardır. Garp şiirinde yeni farz ettiğimiz şiirler bile evvelki asırlara dayanır. Eski şiirimizde, meselâ "olsa gerektir" redifini kullanan şair ister istemez onu ilk kullananın dairesine girerdi. Tanzîrin yanında bir de ayak uydurma (tahmis) vardı. Ziya Paşa'da nazîre esastır; eski edebiyat içinde bilhassa devrinde okunanları tanzîr etmiştir. Bu tanzîrin ilk başında Nedim gelir. Nedim dünyaya metelik vermeyen adam, *hédoniste* adam. Eskiye bağlı, yeni unsurları da bulan adam. İki Nedim vardır: Medreselerde öğrenilen kelimeleri kullanan Nedim, bir de Türkçe'nin güzelliğinden şiiri çıkaran adam:

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

Nedim, rüzgârlı adamdır.

Ziya Paşa hiddetlidir; bu hiddet Ziya Paşa'ya imaj getirmez, fikir getirir. Ne Nef'î gibi hadîd, ne Nedim gibi rahattır. Divanında Nefî'ye nazîreler var. Ona düşkünlüğü ikinci şahsiyetindendir. Ziya Paşa seçen, antoloji yapan adamdır. Bunları yalnız seçmemiş, sistematik tanzim etmiştir.

Sanatı ile hayatı ilerleyip münasebet arttıkça gazelleri biraz daha kımıldar, bir orijinallik gösterir. Fakat bu söyleyiş tarzında Nedim, Nef'î, Rûhî gibi değildir; Nâbî ayarındaki şairlere yaklaştığı andadır. Kendine has bir dili yoktur. Nâbî, mutavassıt bir dil bulmuş adamdır; Ziya Paşa'da bu yok, onun gibi zengin ve kusursuz değil.

Ziya Paşa'nın kendisini ve dilini gazellerinde değil, bendlerine bağlı olan şiirlerinde aramak lâzımdır. Şiir hususiyeti olmasa da şahsiyeti ile alâkalı bir kesâfet gösteren iki eseri mühimdir, yani bendleri. Bu iki eseri hayatının ortasında verir. Eskiyi taklit ettiğini ve felsefe yaptığını zanneder; yaptığının farkında değil, çıkınca farkına varır ve devam ettirir. Hâmid'deki asıl tem ve fikir Ziya Paşa'da vardır. Ziya Paşa bu iki şiirde yeninin kapısını açar; eserin muhtevası yeniliği göstermez. Ziya Paşa'nın kin ve hiddeti yanında kendine acıma ve ölüm

korkusu da vardır. Ölümü inkâr, ondan korktuğunu gösterir. İnsiyakı felsefeye götürür; ölümü kabul etmez. Namık Kemal de ölümden korkmaz; kahraman için ölüm hayatın kendisidir, devamıdır. Ölüm aksiyondan gelir; kahraman, tabiî ölümü bile kabul etmez: "Altı da bir üstü de birdir yerin" derken aksiyonu devam ettirir. Ziya Paşa'da bu yok. Ölümden korkmak için bir şeyin içimizde sarsılması lâzım. Dünyevî adam Ziya Paşa, ölümü *directement* söylemez. Ziya Paşa hissî adam değildir; onda bizatihi ölüm korkusu yok, ölüm fikri vardır. Çünkü insan ve kâinat üzerinde düşünmüştür.

"Tercî-i Bend" ve "Terkîb-i Bend"

Bu iki manzumesi onu bize toplu olarak tanıtabilir.

"Tercî" ve "Terkîb-i Bend", bizde eskiden vardı; büyük manzumeler için musammat şeklini alırlardı. Şeyhî, Rûhî ve Bâkî'nin almasına rağmen pek rağbet yoktu. Fuzûlî'de çoktur. XVII. asırda Hayâlî ve Nev'î'nin de vardır. XVII. asırdan sonra birden moda olur, Nedim yazmaz ama ondan sonrakilerde, Şeyh Galib'de de vardır.

Ziya Paşa'nın eseri abes (*absurde*) fikri etrafında toplanır. Hayata en şümullü dikkattir. Eserin çözüklüğüne, derbederliğine rağmen rağbet görmesi bundandır. Bu abes fikri eski edebiyatımızda, eski çeşnide vardır. Biz eski edebiyatta hayat fikri yoktur zannediyoruz, halbuki bidâyetten beri bir mücadele vardır: Sofu ile sûfiyye, medrese ile tekke. Medrese *orthodoxe*, yani su katılmamış Müslümanlığı temsil eder; buna karşı tekke, bunun haricinde bir hürriyet çerçevesi kurar. Bu ayrılık nereden geliyordu? Tasavvufta bidâyetten beri şüphe ve tefsirler bir terkip halinde değil, yan yana bulunuyordu; bu fikirler tasnif edilmemişti, sistematik değildi. Bizde Bektaşî tipi de araştırılmamıştır. Biz Bektaşîyi bir iki hikâyeden tanıyoruz. Bunun yanında bir de kitaptaki Bektaşî var: Hacı Bektaş Velî vs.

XVII. asırdan sonra eserlere insanın reaksiyonu girer, şüphe girer. Siteler mağlûp olunca kabahatler biraz da ilâha verilir ve şüphe başlar.

"Bu kâr-hânede bilmem aceb benim nem var?" der. Bununla "Ben

neyim?" sualini soruyor. Bu, edebiyat üzerinde hâkim bir sorudur, kendi üzerinde düşünmek demektir. Fert endişesi gelir; bu bizi kımıldatmıştır. Kanunî devrinde de "Biz neyiz?" suali vardı, ikinci olarak Şeyh Galib gelir; onda bu şüphe tekrar kabarır. Şeyh Galib de mutasavvıf ve Müslüman, Mevlâna'ya bağlı, fakat *angoisse* ânında bir şey koparır, bir mısrada bir tablo çizer: "Belâ mevc-âver-i hayret" (Belâ hayret dalgaları)! Şeyh Galib'de varlık ıstırabı var:

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

Bu *angoisse*'tır; bu an, karşısında sen yoksun ama o var. "Zübde-i âlem, âdem, belâ, mevc-âver-i hayret", bütün bunlar tasavvufta vardı. Bu beyit bir bakımdan *nihilisme*'in en keskini. İnsan, mevcut yok; meydanda bir *angoisse*, varlık ıstırabı var. İkinci beyitle tekrar insana dönüş var; bu beyit evvelkine cevap veriyor.

Ziya Paşa "Tercî-i Bend"i bitirdikten sonra meyhaneye gider.

Şeyh Galib'den sonra muhammes çok alınır. Vâsıf'ın tasavvufunda *épicurisme*'e bir dönüş görülür: Hiçbir şey istememe fikri.

Nâbî, Şeyh Galib ve Vâsıf halkasından sonra Âkif Paşa gelir; "Adem Kasidesi"ni yazarak varlıktan şikâyet eder.

Beşinci halka olarak Ziya Paşa gelir ve tasavvuf fikri onunla tamamlanır. Meseleleri toplar; Nâbî cömertçe soyunur, sual sorar. Galib bir anda coşar; varlığının acısını, ıstırabını duyar. Ziya Paşa'da ise bunlar toplanır. Bunun yanında Ziya Paşa'da akıldan şikâyet görülür. Şark hikmeti akıldan şikâyet eder, akla güvenmez. Bu, bir isyan halidir; akıl ve hayat, insan *condition*'u beraber gidemez. Bunlar filozofta yok; şairde, kendini dinleyen adamda var. Bunları küll halinde Ziya Paşa'nın bendlerinde görüyoruz. Demek ki münferit halde bile olsa bu gibi sorular Şarkta var.

"Tercî-i Bend":

1. İnsan talihini alır; cemiyet ve kâinat içinde insanı alır. Fikir itibarıyla çok eski bir şeydir. Yaratılan dünya bir dershanedir; iç kita-

bından bir remizdir.

"Gerdûn: Felek"; bu, insanın gidişini Allah'a sormamak için yaratılmış bir kelimedir. Yunan mitolojisinde kader merhametsizdir.

Daha evvel tasavvufta vardı: İnsan kaderin karşısında yalnızdı, bundan kaçamazdı. Şark düşünceyi derinleştirmez, ondan kaçar, her şeyi inkâr eder; uyku, hayal, masal üzerinde durur.

İki bendde de cennet yoktur, zevk yoktur. Ahlâk, rûz-ı ceza ile beraber yürür. *Nihilisme*'e, yani dini inkâra kaçabilir. Aklın kifayetsizliği de Yunan-ı Kadîm'den gelen bir fikir; Hâmid bunu *Makber*'de *développer* eder. Ziya Paşa bu manzumede ısrarla tesir eder, ağır basar.

2. Bu bend kozmik âlemi ele alır; sonsuzlukla ferdin mücadelesi vardır. Son beyitte "hayret" fikri çıkar. Hâmid de: "Hayret ile pâyân veririm hayrete tekrâr" der.

3. İnsan bir kozmik *circonstance*'ın mahsulüdür; kâinatı tasarruf eder, bir hayatı inşa eder. Bu, kozmografyadan gelir. Camille Flammarion'un kitabını okuduktan sonra, Ziya Paşa'ya bir *fatalité* fikri gelir. Bu, üçüncü parçada var: Darwin ve Lamarck nazariyesine göre kuvvetli zayıfı yer. Fakat Ziya Paşa bunları okumuş mu bilmiyoruz. Bu *fatalité* üzerinde ikizli düşünce yapar: Sineği örümcek yer, yani kuvvetli zayıfı yer; bunu Galib, "zebûnu yer" diye toplar. Burada bir adalet fikri gelir: Tabiatın kendinde adalet yoktur, insanı ihtiraslar yer.

4. Burada din tarihini veriyor: İnsan bir acayip çarelere baş vurur; zira, inanmak çok güçtür. Çareleri: Güneşe, yıldızlara, ateşe, zulmete, meleklere inanmak. Sonra *scientifique* bir mısra geliyor: Tek Allah'a inanmak. Böylece Allah, insan aklının icadı oluyor. Tek Allah'a inanmakta da rahat yok; bin türlü fitne geliyor:

> Encâm erdi nevbet-i tevhîd-i zât-ı Hak
> Geldi zuhûra bunda da bin fitne bin fesâd

Ziya Paşa akıl kelimesini kullanıyor ama bu anlaşılan akıl değildir. Buraya kadar kâinatı filan anlatıyor: "Rivâyet muhteliftir ama maksûd birdir."

5. Kâinatın tezadı, hayatın mantıksızlığı geliyor. Ziya Paşa'da adalet fikri tıpkı Dostoyevski'deki gibidir. Ama Dostoyevski bir filozof, bir dâhidir; halbuki Ziya Paşa, Şarkla Garbın arasında ıstırap çeken adamdır. Bu manzumeden, kafasından hasta olduğunu anlıyoruz. Bir şeyi aklı almıyor ve hakiki olmayan bir *mythe*'le başlıyor: İnsan, aklı yüzünden rahat edemiyor; bir *angoisse* vardır. Âli Paşa âdeta onu bir feylesof yapmıştır. İnsan ayrılığı, komikliği var. Her an tehlikede bir insan var: "Bîmâr ihtizârda ücret diler tabîb"; "Lâşe gibi kuvvetli vücûd yere düşmüş" diyor; para ihtirasını ele alıyor: "Bezm-i tarâba ışık veriyor pervâne ışıkta yanıyor." Tekrar Âli Paşa'ya dönüyor.

Düşünen insan her yerde ıstırap çekiyor. Evvelâ akıldan şikâyet ediyor: Akıl ile nereye baksan içinde huzur yok; nereye hayalini sevketse aklı yetişmiyor. Tecrübeyi ilmin kapısına getiriyor, biz ancak zanlarla iş görürüz diyor. Akıl müspet ilimlere yardımcıdır; aşağı yukarı akıl için felsefî bir huzursuzluk yaratıyor: Aklı olan insan huzursuzdur. Bu nereden geliyor? Bütün Şarkta var; çünkü Şark *nature*'ü kabul etmiyor, yani tabiata inanmıyor. Sonra faziletlinin mevkiine, Şarkın ezelî şikâyetine geliyor. Ve oldukça lügat kullanıyor; Allah sevdiği insanı ıstıraba düşürür diye misaller veriyor. En sonra Allah'ın tehlikeli bir sevgili olduğunu söylüyor: Kahraman, talihi ile pençe pençeye gelen adamdır.

Sonra: "Bu acz ki insan oğlunun malıdır, bunu insana kim veriyor ve bu acz ile beraber onu hâkim kılan kimdir?" diye mutasavvıfların sorduğu sualleri, yani eski diyalektiğin bütün suallerini sorar. Tekrar ihtiraslar görülür; insanın ihtiraslar elinde bir oyuncak olduğunu anlatıyor. Hülâsa insan talihi bir karar bilmez, arkasında daima ihtiraslar vardır demek istiyor.

İnsan lâkayttır, şuursuzdur; zâlim, günah yaptığının farkında değildir. Cemiyetler vardır ki iyiye kötü kötüye de iyi derler; dünyada iyiyi, kötüyü, güzeli, çirkini, zıtları birbirinden ayıracak bir terazi yoktur neticesine varır. Burada Ziya Paşa eskiden dağınık olanları teksif etmiştir. Bazan ileri gider: Allah'a perdesiz yaklaşır. Balzac gibi, insanı al müşahadeye koy, diyor.

Fiiller müspettir; kimse yaptığı işe kötü diyemez. Cefadan doğru

bir mîzan yoktur; Allah muzipleşiyor: "Yıllarca bir emelle gönlü kararsız yapar." Sonra, daha korkuncu gelir: "Yüz yılda bir vücûdu yapıp sonra öldürür." Kâinatta insan önce talihinden, sonra aklından mağdurdur: "İnsanoğlu sen bedbahtsın! Öyle bir kuvvetin elindesin ki, o isterse kâinatı bir anda yok eder veya var eder!"

"Terkîb-i Bend":

"Terkîb-i Bend"de tekrar eski şeylere döner: Perdeyi kaldırmaz, çemberi kırmaz, ulûhiyet güzelliğini çıkarır. İrade fikri "Terkîb-i Bend"de görülmez. Bunu diğerinden altı sene sonra yazmıştır. Bunlar birbirinin bittiği yerden başlamış gibidir.

Şarabı, meyhaneyi alarak başlıyor: Huzur ister; içki aklı uyuşturur, melâmetin rahatsız ettiği akla sükûnet verir. Şark şiirinde akıldan şikâyet görülüyor: Dalga, denizi döver; bu Herodot'un bir lafıdır. Şark, *nature*'ü kabul etmez, mutlak hakimiyeti ister; buna şarap ve beng ile gider. Avrupa'da bu iki yüz seneden beri var; din sarsılınca bu doğar.

"Terkîb-i Bend"i tamamlayan bir beyit: "Akıl ile yürüyemeyeceğiz fakat rindlerin yolu ile gidebiliriz!" der. Evvelâ: "Bir menzile ermez mi aceb kevkeb-i âlem?"; yani "Acaba yürüyüşümüz hep böyle mantıksız devam edecek mi?" diyor. Sonra birden Allah'a iltica eder: "Ey kudretine olmayan âgâz ü tenâhî"; "Bir münâcâttan sonra senin hükmünle hayır ve şer ef'âl olduğuna göre" diye Allah'a isyan başlıyor. Allah'ı bırakmıyor ama mes'ul addediyor. Çare gelir: Bütün emellerden kurtulmak! Böylece mes'uliyet fikrine sahip olunur, yani hür olunur. Ziya Paşa'ya göre hür olmak mesul olmaktır. Aşağı yukarı bu fikir, modern felsefeye yaklaşmıştır:

> Âdem olanın hayr olur âdemlere kasdı
> İnsanlığa insanda budur işte delâlet

İnsanın tarifine başlıyor: Bu bendlerde söylenenlerin çoğu evvelce vardı. Burada kuvvet itibariyle kesif ve yeni görülüyorlar. Burada yer yer insan mesuliyeti duygusu, fikri bulunur. Ziya Paşa ve Namık Kemal ile "hür", "hürriyet" kelimeleri girer. Bu kelimelerin kullanışı

yenidir. Eskiden de "hürriyet" vardı ama cemiyet meselesi olarak yoktu; bu kelime yerine "serâzâd" kullanabilirdi eskiler.

Ayrıca bir insan telakkisi, anlayışı verir; insana mesuliyet yükler: "Nefsinde dahi eyleye icrâ-yı adâlet" der. Bu, kaderi ve arzuyu atmak demektir, insana pek inanmaz. Bir fikirle başlar bende, fakat sonra kuvvetli ve yavaş yavaş kafiye onu *écarter* eder ve bayağılığa düşer.

İnsan mefhumu Şeyh Sa'dî'de de vardı: "Bütün insanlar tek vücuttan ibarettir!" derdi. Fakat insan üzerinde bu kadar ısrar yoktu; "Kalbi kendi nev'inin elemleriyle üzülen insana insan derler!" diyor:

İnsan ana derler ki ede kalb-i rakîki
Âlâm-ı benî-nev'i ile kesb-i melâlet

İnsana âdeta mesulsün diyor: Bu, keyfiyi, kaderi atmaktır. Ama insana tek olarak inanmaz. Bu hususta XVIII. ve XIX. asır idealizmine inanmaz.

Bu iki manzume iyi okunsa bize bir heyete, bir sisteme gidiyor gibi görünür ama aslında eskinin tam kendisidir.

İkbâl için ahbâbı si'âyet yeni çıktı
Bilmez idik evvel bu dirâyet yeni çıktı

bendinde bir elinde tebeşir varsa diğerinde de silgi vardır; bunda demagoji ve bayağılık var, âdi bir hicivdir. Osmanlı devrinde gelseydi Ragıp Paşa gibi ya ikbâlin sonuna kadar çıkar veya Anadolu'da unutulurdu. Fransa'da yetişseydi etrafını gürültüsü ile dolduran bir kimse olurdu, devlet ricalinden olurdu. Meseleleri devlet ricali gibi ortaya koyar; acayip kuvvetli bir şahsiyeti vardır. Her iki *Rüyâ*, aralarındaki farkı tam olarak belirtir. Namık Kemal'in *Rüyâ*'sında hep ideal ışık vardır; idealisttir. Ziya Paşa'nınkinde ise ihtiras, realite vardır. Sanatta yalnız iyi hisler mevzu değildir; en iyi eserler partizan eserlerdir, Dante gibi.

Okunacak:
Les Châtiments (Mücâzâtlar; Cezalar).

Hugo, Napoléon için: "Austerlitz güneşinde yanmış hırsız feneri!" der.

Ziya Paşa'nın *Rüyâ*'sında bazı pasajlar vardır ki insan birden yazarın neden roman yazmadığını merak eder: Âli Paşa'nın edâsı gibi *immédiate réalité*'ye, o andaki realiteye bağlıdır. Namık Kemal realite karşısında daima tenkitte kalmıştır. Ziya Paşa eski-yeni, istikbal karşısında doludizgin gitmez. Namık Kemal'in eskiye bakışı Ziya Paşa'dan başkadır. Ziya Paşa, önce Garba doğru giderken birden korkmuş, çekilmiş ve bu yüzden üslûbunu bir türlü düzeltememiştir. Hiçbir zaman şiirde dili bir mesele olarak almamıştır, daha ileri gidip: "Yapamayız" demiştir. Zira Ziya Paşa'nın beklemeye vakti yoktur, o andaki realitedir. Namık Kemal'in ise beklemeye vakti vardır. Namık Kemal'in realizmi zaman ölçüyor, kendi eserlerini tecrübeler diye ortaya koyuyor, dil teşekkül etmeyince edebiyat olmaz diyor. Ziya Paşa'nın eserleri ise, içindeki derdi anlatmak içindir. Namık Kemal beş nev'in kapısını açmıştır: Makale, tenkit, roman, hikâye vs. Halbuki Ziya Paşa yeni nev'ilerden çekinir, eskiye döner; bu mühim bir noktadır. Edebiyatı ön safhaya alamaz. Buna rağmen Ziya Paşa, edebiyatımızda bir hüviyettir, bir merhale, bir mebde'dir. Politika dışında edebiyat bilmeyen, Garpta yüzerken eski edebiyata meftun olan bu adam, yeni devrin bir tarafını çok sağlam tutmuştur. Yine eskinin tesirinde kalmak şartı ile Şinasi'den sonra ilk sağlam nesri kuran adamdır. Namık Kemal edebî nesri tesise çalışır; Namık Kemal için hayal, imaj ayrılınmaz şeylerdir, daima imaj düşünür, gazete makalelerine bile imaj girer. Ziya Paşa bizim müelliflerin dilini Voltaire, Montesqieu, Anatole France dili, *maniable* dil haline getirir. *Verâset Mektupları* okunurken çok iptidai bulunur belki ama ne kadar sade de denir. Fakat bu sadelik şayan-ı dikkattir: Ziya Paşa'nın Türk nesrine bir teklifi vardır: "Şiir ve İnşâ" makalesi çok şaşırtıcı bir mahiyettedir, zira bir daha bu fikre dönmemiştir. Bu makalesinde sadeliğe bağlıdır, sadelik endişesini şiire kadar götürmüştür. Sonra da eski şiirlerle antoloji topluyor.

Nesrinin sadeliğini buradaki misalle izah edemeyiz.

Ziya Paşa'nın yarım kalmış bir eseri var ki bu bizi şüpheye götürür: *Defter-i A'mâl*, hâtırattır. Ziya Paşa burada çok canlı yaşayan, mücadeleden hoşlanan bir adamdır.

Manzumenin sonu, hürriyet fikrine ve padişaha, ikisine birden şüphelenecek bir ithaf olur.

Bevvâl-i çeh-i Zemzem'i lâ'netle anar halk
Sen Kâ'be gibi kendini hürmetle be-nâm et

Yukarıdaki beytinde adalet fikrine dönüyor.

Bu filozofik manzumeden sonra ölümüne yakın bir "Tercî-i Bend" daha yazmıştır. Burada kendini inkâr ediyor gibidir:

Bir zamanlar ben dahi düştüm belâ-yı gayrete

diyor. Hicvin ve şakanın da bir hududu vardır. Siyasî bir adamın ihtiraslarına kavuşamamasından doğan bir hal görülür. Korkunç bir *fatalisme*'i var. Hareketlerini takdir isteyen bir insan vaziyetine düşüyor ki bu, nefsinde adalete uymaz.

Ziya Paşa, bir fikir için azap çekecek adam değildir; para için yazıyor gibidir. Sonra da Orta Şark insanının içine düşüş vardır. Ziya Paşa kahraman değildir. Bundan da anlıyoruz ki cemiyet meselelerinde bir isyan fikri ile sarsılmış fakat bu içinden gelen hareket üzerinde tam olarak durmamıştır; fikirlerle oynar ama onların dışına çıkabilir, kendini inkâr edebilir.

Küçük Eserleri

Namık Kemal-Ziya Paşa: Ziya Paşa, Namık Kemal'den çok ayrıdır. Kemal'de kayıtsız şartsız ileri hamle vardır. Rüyası uğrunda realiteyi unutabilir, hattâ buna temas bile etmez. Ziya Paşa hâl-i hâzırdır; onun için realite ile ilgisi keskindir. Namık Kemal daha yekpâredir, Ziya Paşa karışıktır; sarih vaziyet olsa bile dönebilir, müterediddir. Mizacı *égocentrique*'tir; cemiyet kaideleri ne olursa olsun kendini unutmaz. Namık Kemal idealisttir, Ziya Paşa daha politikacı ve bencildir. Ziya Paşa'nın *Verâset Mektupları*, *Tercî* ve *Terkîb-i Bend*'lerdeki ve *Zafernâme*'deki fikirleri, muayyen bir mesele etrafında veren bir

eserdir. *Rüyâ* ise belki en polemik eseridir. Bu eserde Ziya Paşa bir romancıdır denilebilir. Bu romancılık onda sonradan bir daha görülmüyor. *Rüyâ*'da bir plandan ötekine çok kolaylıkla ve güzel geçer. *Rüyâ*, âşikâr hınç almaktır; *Rüyâ*'dan genişlersek yalnız kin kalır. İnsan *Verâset Mektupları*'nı okuyunca niçin vak'anüvis olmadı diyor.

Rüyâ, pamphlet'dir (mensur hiciv yazısı); Namık Kemal'in *Tasvîr-i Efkâr*'daki "Ramazan Mektubu" da öyle. *Rüyâ*'da "acâib" ve "garâib" seci'leri ikiye bölmüş, yani eskilik içinde yenilik yapmıştır. Eskiden olsa "acâibü'l-garâib" derdi, yani müteradif seci' olurdu. Hasbıhal tarzı sadedir yani üslûp yenidir. "Tuhaf", "garib", "acîb" gibi üç sıfat geçiyor; fakir cümle, kendi kendini tekrar eder, beslenmemiştir. "Şehid kemikleri çakıltaşları gibi parlar." Fakir cümle uzundur, fakat bir fikir ile yapılmıştır. XVIII. asır resmî kitâbetinden değildir. Ziya Paşa hukuk nesri kullanıyor; "çünkü" edatı eski devirden kalma. Cevdet Paşa da kullanmıştır. Fransızca'yı örnek alınca bu daha fazlalaştı; bugün pek kullanılmaz, zira buna lüzum kalmıyor, sîgalarımız çoktur. Meselâ: "Şayet bunu yapmasaydı" demezdi. Gene "eğer" edatı da lüzumsuzdur.

Tanzimat'ta yaptığımız en mühim şey ne roman ne makaledir, nesirdir. Nerede bir çömlek parçası varsa orada şiir vardır. Ziya Paşa nesirde hukuk nesri kullanıyor; Tanzimat, bir hukuk meselesi olarak bize geliyor.

Ziya Paşa'nın makalelerinde güzel olan taraf, devrinin realitelerini vermesidir, yoksa fikir hamûlesi değildir. Gördüklerini rahat, sade yazar; bu onun kuvvetlenmesine yarar, doğruluğunu arttırır. Âdeta bir nevi *nihiliste* kafası ile yazar.

Émile tercümesi yarım kalmıştır; aksayan tarafı J. J. Rousseau ile bir garâbet hissini vermesidir. Acaba Rousseau'yu okudu mu, bilinmez. *Defter-i A'mâl* de acaba onun mu diyoruz ve bu, yukarıdaki garâbeti kuvvetlendiriyor. Politika fikirleri bakımından Rousseau ile münasebettedir gibi geliyor insana. Aklı her an ileriye sürmesi, biraz Rousseau tesiridir. Ziya Paşa'nın *Émile*'i tercümeye kalkması yalnız pedagoji için değil, herhalde Rousseau'yu da okumuş olmasındandır.

Harâbât

İlk edebiyat tarihi tecrübesi olan bir mukaddimesi vardır. O devrin edebiyatı hakkında toplu bilgi veren eserlerden biridir. Diğerleri Ebüzziya'nın *Nümûne-i Edebiyat-ı Osmâniye*'si ve Recâizâde'nin *Ta'lîm-i Edebiyat*'ıdır. Biri de Namık Kemal'in *Tahrîb-i Harâbât*'ıdır. Edebiyat tarihleri XVIII. ve XIX. asırlarda başlamıştır; biz elli altmış sene sonra görmüşüzdür. Ahmed Paşa ile lisanın başladığını ve Bâkî'de kemâlini bulduğunu, Nefî'nin ölümünü, Nedim'in sanatını ve Fuzûlî'nin hissî tarafını vermiş bir eserdir *Harâbât*. Yanlış olan tarafı, bizim bugünkü anlayışımıza uymayışıdır. Türkçe'nin tekâmülünü bilmez, Çağatayca'yı ayrı olarak alır. *Harâbât*, eski edebiyatın sönmek üzere olduğu bir zamanda tekrar yakılmasıdır. Ziya Paşa burada o kadar eskidir ki kendi eserlerini dahi antolojiye Ziya Bey diye alır ve bendlerini umuma ilk olarak burada verir. Bu eserin antolojiden ileri bir tarafı vardır: Metinleri Arapça ve Farsça parçalarla beraber verir.

Namık Kemal eski ile alâkasını tamamen kesmiştir; yeni bir Namık Kemal çıkar, geriye dönmek için kat'iyyen bocalamaz. Onda tövbe istiğfar yoktur, şahsiyeti birdir. Ziya Paşa *Harâbât* içinde kaybolur, Namık Kemal ise seçtiği yolda kalır.

Edebiyatta muvaffakiyetin sırrı çok okunmaktır zannederiz, ezberlenmektir zannederiz. Halbuki, Ziya Paşa bunu tekzip eder; misyon sahiplerine okunması kâfidir. Ziya Paşa çok okunmuştur, fakat halkta dağılır, kaybolur. Namık Kemal ise *mission* sahiplerince okundu. Her sanat eserinde kendinden sonra gelecek ustaya bir mektup vardır: Eski mineli cep saatlerinin kapaklarının içinde bulunan yazılar gibi.

Ziya Paşa okunmuyor, ezberleniyor; bazı mısraları darbımesel olmuştur. Ziya Paşa'da fikri halka indirebilmek meziyeti var. Namık Kemal ise coşturucu kabiliyettedir. Ziya Paşa ise düşünemeyen insana düşünebiliyor hissini veriyor; efkâr-ı umumiye onun için onu tutar. Namık Kemal düşündürmez ama coşturur. Hislerinin o vasfı vardır ki tefekkürün yerini tutar. Ziya Paşa'da tefekkür başta gelir. Ezberlenmiş fakat sevilmemiştir, Namık Kemal ise sevilmiştir; ona yetişemeyenler, onu geri bulanlar da sevmiştir. Namık Kemal yazı masasını âdeta

sokak ortasına kurmuştur, hatiptir. Namık Kemal dostluğu Ziya Paşa'yı örtmüş, aleyhine olmuştur. Namık Kemal asıl eserini Ziya Paşa ile dostluğu bittikten sonra yazmıştır, yani 1871'den sonra. Ondan önce gazetecidir. 1871, Ziya Paşa'nın istiğfar devresidir. Sonra *Harâbât*'ı, *Tartuffe* tercümesini yaptı. Halbuki 1865-1870 arasında velûddu. Namık Kemal Avrupa'dan döndükten sonra Namık Kemal'dir. Ziya Paşa'da aktüalite, Namık Kemal'de fikir ve şiddet galiptir. Ziya Paşa Avrupa'dan gelince vazgeçti. Neden vazgeçti? Vazgeçmek var mıdır onda? Evvelâ, *İbret*'e dahil olmaz. Meşrutiyet'in ilânında bir iki yazısı çıkar. Meşrutiyet'te mebusluğunu koyar. Artık hiçbir zaman tam olarak yazı yazmaz; demek ki vazgeçiş var. Yalnız bir iki bend-i mahsus var. Demek ki fikirlerinde iki defa istiğfar ediş var: Abdülaziz'den Meşrutiyet'in ilânına kadar, Meşrutiyet'in ilânından sonra.

"Tercî-i Bend" gösteriyor ki o demagojiyi yapan insanda tam Avrupa yoktur; kızgın bir demir parçası gibi Avrupa'ya gitmedi, müteredditti. İkincisi, edebiyatın yenileşeceğine kani değildi. Ziya Paşa eserlerini yakamaz, politikadan ve eskiden ayrılamaz. Namık Kemal ise yakmıştır. Ziya Paşa kendini eskinin devamı sayar, Kemal ise: "Biz onlardan farklıyız, başka edebiyat yapacağız." der. Eskiden aruz, Acemce ve sonra da mûsikî öğrenilirdi; Ziya Paşa'nın da şairliği bu an'aneye uyacaktı. Kalem'den gelme şairdir. Âkif Paşa'da istidat yok, fakat bundaki gibi siyasî ihtiras var: "Allah canını alsın!" diyeceği yerde "Adem Kasidesi"ni yazar. Ziya Paşa da budur; Âli ve Fuad Paşa'lara kızınca kaleme sarılır; gazeteci, devlet adamı ve şahsî kindardır.

Kemal'in gazeteciliği burada bir, Avrupa'da üç sene olmak üzere dört sene sürer. *İbret*'ten itibaren mürşittir.

Ziya Paşa Garplı olamadı, zira Garplı edebiyatı tasavvur edemiyor. Yeni edebiyata aksülameli, değişmemizin derecesini ölçemediği için midir? Namık Kemal yalnız istikbale bakan adamdır. Onun şeriatçılığı bir tekliftir: Kanunun yapılması, şeriattan ayrılmak demektir. Şeriat Allah'tan gelir; kanun ise semâvî değildir. Namık Kemal ve Ziya Paşa devrinde eski çok canlı idi, yeni bir teklif yapılabilir ümidi vardı. Avrupa'yı tecrübe ediyorduk. Namık Kemal, bir zaman sonra

dilde ve edebiyatta büyük değişikliğin olacağına inanıyordu. Nef'î gibi hep "hayâlât" yazılmamasını söyler. Ziya Paşa ise Nef'î'yi över. Ayrıca: "Lamartine ve Hugo, Nefî gibi kaside tezyîn edebilir mi?" der. Kemal ise ona: "Nefî gibi değil Lamartine gibi yaz!" der. Sonra iklim meselesini ortaya atar: "Sanat iklimdir, ırktır, insandır!" der. Kemal'in haksız olduğu taraf şudur: Avrupalı şiir yapabilmek için önce kendimiz de Avrupalı olacağız diyordu.

Ziya Paşa kaynaktır, şahsiyetini tam yakalayamıyoruz. Ziya Paşa arzusunu kalıba koydu mu söyleyeceklerini aynen söyleyiveriyor. Hakiki şair etrafı bulandıran şairdir; hükümetin kararlarına göre hareket etmez.

Zafernâme

Ziya Paşa heccavdır; yalnız Âli Paşa'yı değil etrafındakileri de hicvetmek ister. Dili, Cevdet Paşa'nınki gibi, eskiye yakın bir Tanzimat diline benzer. Girit meselesini hal için Âli Paşa iki bohça ile Girit'e gider; Ziya Paşa bunu fırsat bilerek Âli Paşa'yı, etrafındaki onu sevenlerin diliyle vurmaya çalışır. Bunlar Fâzıl, Hayri ve Hüsnü Paşa'lardır. Hüsnü Paşa, Genç Osmanlılar'a dahildir; Namık Kemal ile münasebetteydi, onun kurtulmasına da çalışmıştır. Hakikatte, iki taraflı bir adamdır; hattâ Ebüzziya'nın sürülmeyip İstanbul'da kalmasına sebep bu adamdır.

Eserin kaside kısmı Fâzıl, tahmis kısmı Hayri ve şerh kısmı ise Hüsnü Paşa'nın dilindendir. Ziya Paşa düşman edinme konusunda emsalsizdir, tahripkârdır. Namık Kemal öyle değil; ısırmaz, ısıracağı yeri bilmez. Namık Kemal'in eserlerinde belirli bir şahsa çatma görülmez. Namık Kemal sisteme, fikre hücum eder. O, memur ocağına girmemiştir; bu bakımdan Ziya Paşa gibi memur ocağını tanımaz; onların diliyle konuşmayı, ısırmayı bilmez.

Ziya Paşa herkesi ayağına takmak ister, bundan zevk alır; *sadiste* ve kindardır. Eskiden mevkie gelmek bir sıraya tâbi idi; Ziya Paşa sırasını beklemez, sabırsızdır. Yusuf Kâmil Paşa sırasını bekledi ve sadrazam oldu. Ziya Paşa komiği şöyle yakalar: Evvelâ klasik başlı-

yor, sonra tenakuzları gösteriyor. Bilhassa cümle bozukluğu ile komiği yakalar: "Kat'en ve istihkakım yok iken" (s. 25). Bu cümlede bir istihzâ var: "Ben buna lâyık değilken" demektir. Namus ve iffeti, hırsızlığa cür'ete mâni oluyor: "Hırsızlık yaparım, yalnız üstümdeki hırka cür'ete mâni oluyor, hırsızlığa değil!" der. Tanzimat'ta her vezirin bir sarrafı vardı ve bir sarraf meselesi çıktı. Bunun fenalığı, mâliyede aksaklık doğurmasıydı. Vali, sarraftan borç alır, sonra bunu halktan istihsâl ederdi. Lefter ve Menon, o devrin iki eşkiyasıydı. Bu satırlardaki, bakkal hicviyesidir; zarif bir hicve rastlayamayız. Bu satırların güzelliği, bir hıncı göstermesidir. 26. sahifeye kadar esaslı bir şey yok; yalnız yuvarlana yuvarlana mevkie kavuşan bir adamın hâli var. Eskiden bir kimse dışarıdan gelmişse ona Boşnak, oğluna da Boşnak oğlu denirdi. "İntisab" kapı kulu olmak, "damatlık" da ondan daha önemli bir rütbe idi. Damat, ekseri kapı kulundan yani müntesiplerden alınırdı; bunların yanında bir de yetiştirmeler vardı.

Şerh kısmı: Bu kitabın bir kusuru da *esprit* sisteminin aynen devam etmesi, hiç değişmemesidir. Otuz-kırk sahife olsaydı daha iyi olurdu.

Beşâret: Bunlar eskiden kölelere verilen isimlerdi, sonra zencilere verildi.

Cemiyet: Eskiden bu tabir vardı; bazı çok şeyden bahseden beyitlere "cemiyetli beyitler" denirdi.

Şiirde *esprit*, evvelâ, gayri muntazam kafiye ile yapılır.

NAMIK KEMAL

Hiçbir kimsenin tesiri, gerek edebiyatımızda gerek cemiyetimizde Namık Kemal'inki kadar olmamıştır. Namık Kemal aksiyon demektir. Tanzimat dökümtülü olmuş, sağlam olmamış, sürüncemede kalmıştır; insan yetiştirememiştir. Tanzimat, çölde kaybolan nehre benzer. Namık Kemal, bu nehri biraz aleniyet haline getiren adamdır. Namık Kemal'in iki tarafı vardır:

1. Cemiyete aşıladığı fikirler: Hürriyet, nizam, insanı hürriyette arayan bir fikir. Bu ana fikir etrafında acele bir terkip yapar; kafası terkibe müsaittir.

2. Eserleri: Edebiyatımıza nev'ileri getirir; edebiyatı Garplılaşmaya yaklaştırır. Romanda Ahmed Midhat daha evvel olmakla beraber ilk derli toplu Türk romanı *İntibah*'tır.

Tiyatroda, daha evvel Şinasi vardı; yine ilk önemli tiyatro Namık Kemal iledir.

Tenkid, doğrudan doğruya Namık Kemal'in eseridir. Namık Kemal eseri içinde alınırsa, daima tenkid edilecek tarafları vardır; bu bakımdan münekkid değildir.

Edebî nesre onunla başladık. Namık Kemal'i ilk büyük gazeteci olarak alabiliriz. Bunun yanında Namık Kemal yeni nesri icat eden adamdır. Nesir Şark dünyasının en mahrum ve muhtaç olduğu şeydir. Nesir fikrî hayatın tek vasıtasıdır. Daha evvel Reşid Paşa'nın, Şinasi'nin gayretleri inkâr edilemez. Namık Kemal'in nesrinde rahatlık vardı, bazı cümleleri mihanikiydi ve devrinde bile alay edilecek tarafları vardı. Namık Kemal yeniliğin sembolü olmak için her tarafı ile

hazırdı. Evvelâ, divan şairiydi sonra bıraktı. Namık Kemal temsil ettiği değişmeyi bizatihi kendi nefsinde meydana getiren adamdır.

Hayatı

Namık Kemal 1840'ta doğar. Tanzimat'ta üç nesil vardır:

1. 1812-13-14: Cevdet Paşa nesli;
2. 1826'da doğanlar: Şinasi-Ziya Paşa nesli;
3. 1840'ta doğanlar: Namık Kemal nesli.

Son iki nesil, medrese tahsili yapmamışlar, yeni yetişme tarzı içinde yetişmişlerdir.

Namık Kemal aile itibarıyla bir tecrübeye sahiptir, sarayı ve "muhit"i iyi tanır. Babası Abdülaziz devrinde iltifat görmüştür ve Namık Kemal üzerinde tesir yapmamakla beraber onu frenlemiştir diyebiliriz. Bilerek veya bilmeyerek babası onu daima himaye etmiştir diyebiliriz.

Namık Kemal'de Rumeli ve Anadolu hâtıraları çok canlıdır. Tekirdağ'da doğmuştur; kahraman aradığı zaman Süleyman Paşa'yı bulmuştur. Babası, Müneccimbaşı Mustafa Âsım Efendi'dir.

Edebiyata şiiri ile intisab eder; 14-15 yaşlarında divanı olduğu, 18 yaşında beğenildiği söylenir. Bu şiirler eski zevk bakımından önemlidir. Yenişehirli Avnî gibi devrin üstadları yanında zâhiren olsa bile bir mevki sahibidir. Namık Kemal'in hayatında şiirden sonra iki mühim hadise olur:

— 1863'te Bâbıâli Tercüme Odası'na girer. Şinasi ile tanışması, daha doğrusu eseri ile tanışması bundan sonradır. Tercüme Odası'nda Fransızca öğrenir, devrin gençleri ile tanışır: Sadullah Paşa, Ebüzziya gibi. O zaman çıkan *Mir'at*'ta Montesqieu'den tercümelere başlar: "Roma'nın İ'tilâ ve İzmihlâline Dair Mülâhazalar". Buradaki hukuk fikrine sadık kalır.

Şinasi ise, âdâbı bizce bilinmeyen bir âlemin mürşidi gibidir. Namık Kemal'e ilk tesiri şiiri iledir. Bu, "Münâcât"tır. Tesiri nesri ile

değil şiiri iledir diyebiliriz. Bidâyette Reşid Paşa'nın nesrinin tesiri vardır. Cevdet, Fuad ve Âli Paşa'lar bunu taklit ederlerdi; bu üslûp zamanla ağırlaştı. O zamanlar dört üslûp vardı ve bunlar yan yana yaşıyorlardı:

1. Şinasi'nin gazete üslûbu;
2. Münif Paşa üslûbu;
3. Ziya Paşa üslûbu;
4. Cevdet Paşa üslûbu.

Namık Kemal bu üslûpları görmüştü, fakat asıl inkılâba sebep Şinasi'nin "Münâcât"ıdır. Namık Kemal'in nesrine bu şiir çok tesir etmiştir. Namık Kemal, gördüğü güzel şeyin benzerini yapmak isteyen adamdır; ilk matbu eseri, tercümesidir.

Az da olsa Namık Kemal'de Şinasi geçer; Ziya Paşa'da hiç geçmez. Ziya Paşa müstakil yetişmiştir. Namık Kemal Şinasi'ye bağlıdır.

— Hayatının ikinci merhalesi Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ne girişi ile başlar. 1864-65'te Şinasi'nin Avrupa'ya gitmesiyle gazetenin başına geçer ve çok sevilir. Her şeyi, Reşid Paşa tarzında makale yazmasını çok iyi biliyordu. Yine bu arada, Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ne girer, hattâ kurucusu olur; sonra âzâlarla Avrupa'ya kaçar. Gitmeden evvel dört beş eseri çıkar; bunlar devri için kıymetlidir: "Ramazan Mektupları", "Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir", "Tıbbiye Tahsili Üslûbu", "Yangın" vs.

Namık Kemal hilkaten gürültücü adamdır; bu senelerde *Devr-i İstilâ*'yı bir gecede Ebüzziya'ya dikte ettirmekle vücuda getirir. Recâizâde'yi tanır; Avrupa'ya giderken *Tasvîr-i Efkâr*'ı ona bırakır.

Avrupa'da ikameti 1867-70 senesine kadardır. Bu seneler *Hürriyet* ve *Muhbir*'in çıkış seneleri, Yeni Osmanlılar'ın neşir seneleridir. Mustafa Fâzıl Paşa kendini, kendi resmini üzerine yaptırdığı bir halıyı Abdülaziz'in ayağının altına serdirip affettirir ve İstanbul'a gelir. Fakat, Yeni Osmanlılar'ı da bir silâh gibi elinde kullanacaktır.

Namık Kemal ve arkadaşlarının Avrupa hareketinden iki üç ay sonra Abdülaziz Avrupa'ya gitti. Yeni Osmanlılar Cemiyeti Âli Paşa'yı öldürmek gayesini tuttuğu için kapatılmıştı. Bunu haber veren Hamdullah Suphi'nin kardeşi Âyetullah Bey'dir. Yeni Osmanlılar

Paris'te uzun zaman varlığını muhafaza edemez. Cemiyete dahil âzâlardan Mehmed, Nuri, Reşad ve Âsaf Bey'ler vardı. Asıl bunlar ihtilâlcilerdi. Bunlar bir grup, Suavi tek başına bir grup; Ziya Paşa ve Namık Kemal üçüncü gruptu. Ziya Paşa'nın ayrılması ile Namık Kemal yalnız kalır. Sonra ona Ebüzziya ve Reşad Bey katılır. Kemal, şef vaziyetindedir. Doğuşunda, onda bir hareketin mes'uliyetini üzerine almak vardır.

Namık Kemal'in hayatında üçüncü devre, *Hürriyet* gazetesinden sonraki devredir. *Hürriyet*'te politik yazılar yazıyordu, 1870'te affı üzerine Avrupa'dan İstanbul'a döndü. Dönmesine sebep babası ve Zaptiye Müşîri Hüsnü Paşa'dır. Dönünce Âli Paşa'yla konuşur; Âli Paşa ondan Şark meselesine ait bir rapor ister, o da verir; bundan başka, gazetecilik yapmayacağına dair söz verir.

1871 seneleri önemlidir: O sıra Rusları yenmiştik, ittifak yapılmıştı. Şark meselesi bu ittifaktan doğdu. III. Napoléon Prusya'ya saldırınca, biz İngiltere ile yalnız kaldık. Fransa karşısına müttehid bir Alman İmparatorluğu çıktı; Fransa, Almanya'ya karşı Rusya'yı tuttu. Fransız politikası daima Almanya'ya karşı Rusya ile ittifak halindedir. Âli Paşa bundan istifade etti; Fransa çekilince Mısır hıdivi yalnız kaldı. İngiltere bizi bırakır, yalnız kalırız. 1877'de harp başlar: 93 Harbi. Âli Paşa'dan sonra sadârete Mahmud Nedim Paşa geçer. Bu, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkımı olur. Namık Kemal Mehmed Bey'i -*Hemdem* adlı bir şiir kitabı var- bırakır, sonra Ebüzziya'ya bağlanır. Ebüzziya matbuat ajanıdır. Namık Kemal, Âli Paşa'nın ölümüne kadar -6 Eylül 1871- yazı yazmaz.

1871'den sonraki devir buhranlıdır. Rus ricali, Mahmud Nedim sadâretten ayrılınca mahzun olur. Namık Kemal Âli Paşa'nın ölümünden sonra *İbret*'i çıkarır; Âli Paşa olmadığından meseleleri ele alır ve kendisini bulur. Bu devir aynı zamanda Namık Kemal'in edebî çalışma devridir. 1840'tan beri ecnebilerin taşıdığı tiyatro, bu devrede mahallî bir karakter alır. *Vatan yahut Silistre*'yi yazar, Magosa'ya sürülür: 9 Nisan 1873. 5 Nisan'da *İbret* kapatılır. Asıl kendisini edebiyata Magosa'da verir, sükûnu bulur. Abdülaziz devrinde Mahmud Nedim Paşa ile hükümet âdeta Rusya'ya tâbi olur. Midhat Paşa meydana

çıkar. Daha evvel Âli ve Fuad Paşa'lar onu örtmüşlerdi. Midhat Paşa bazı müspet işler yaptı: Ziraat Bankası'nı kurdu; iyi idareci idi. Âli ve Fuad Paşa'lar ölünce kalanlar şunlardı: Veliaht V. Murad, Midhat Paşa, Namık Kemal ve arkadaşları.

Namık Kemal'in dördüncü devresi de Kanun-ı Esâsî devresidir. Kemal'in İstanbul'da bulunduğu sıradır. Bunun sekiz ayı hapistedir. V. Murad'ın cülûsu ile İstanbul'a gelir: 1876. Midhat Paşa'nın isteği ile Kanun-ı Esâsî'yi hazırlama komisyonuna girer, Tercüme Odası'na girer. Halk onu Midhat Paşa gibi sever. Kanun-ı Esâsî sarhoşluğu geçince Hamid dizginleri sıkar. Murad'dan birkaç ay sonra II. Abdülhamid tahta geçmiştir: 31 Ağustos 1876. Midhat Paşa'yı nefyeder. Kanun-ı Esâsî 14 Aralık 1876'da kabul edilir. Abdülhamid 113. maddeye dayanarak birkaç ay sonra Midhat Paşa'yı nefyeder; Ziya Paşa Suriye valiliğine gider; Kemal bazı ufak hadiselerle hapse atılır. Sami Paşazâde'nin ve Suphi Bey'in himmetiyle çıkar.

Hapisten çıktıktan sonra Midilli, Rodos gibi yerlerde mutasarrıflık eder, İstanbul'a dönemez. Eski otoritesini kaybeder, bir memur gibi olur. Bu sıra Sultan Hamid'e yazdığı mektuplar dalâlet görülür. Sebepleri var:

1. Padişahlık o devirde şimdiki gibi ele alınmıyordu; herkes ona bağlıydı;

2. Ferd, memur o devirde padişaha bağlıydı, hareketlerini o ayarlardı; bu bakımdan Kemal, Hamid'e bağlı kaldı;

3. Kemal'in bir kabahati de 113. maddeyi teşvikkâr olmasıdır.

O sıra Midhat Paşa'nın muhakemesi olur; namuslu, namussuz belli olur. Cevdet Paşa bu muhakemenin reisi olmakla ahlâka ihanet etti. Midhat Paşa, Sultan Aziz'i öldürmek suçuyla yargılanıyordu. Bu muhakemenin esası Sultan Murad'ı yıkmaktı, çünkü, Sultan Murad indirildikten sonra iyileşti, üç defa Abdülhamid'in yerine geçirilmek istendi. Bunlardan ikisi Suavi tarafındandır. Abdülhamid'den dört sene evvel Murad öldü, demek Hamid ancak dört sene rahat nefes aldı. Onu hapsetmekle beraber ondan korkuyordu, veliahd Reşad'dan korkmuyordu.

Abdülhamid istibdadının en kötü tarafı adaleti yıkması, muhakemeyi ifsad etmesidir. Midhat Paşa muhakemeyi kaybetti, fakat oldu-

ğundan çok sevildi. Bu bakımdan istibdad maske takamadı.

1884'te Kemal Rodos'a, daha sonra Sakız'a tayin edildi; burada 2 Aralık 1888 günü çifte zatürrieden vefat eder. Cenazesi Bolayır'a nakledilir; orada çok sevdiği Rumeli fatihi Süleyman Paşa'nın yanına defnedilir.

Namık Kemal ve arkadaşlarının Paris'te bulunduğu sırada Fransız edebiyatı da değişiyordu. Romantiklerin yerini parnaslar almıştı; roman, realizmi esas alıyordu.

İbret Mahmud Nedim'in ilk sadrazamlık devrinde, 1872'de çıkıyordu. Kemal Magosa'da *Vatan* ve *Kara Belâ*'dan mâada olan piyeslerini, *İntibah*'ı, *İrfan Paşa'ya Mektup, Ta'kib* ve *Tahrîb-i Harâbât*'ı, *Mes Prisons Muâhezenâmesi*'ni yazdı.

Hayatını, başka tarzda da, birkaç devreye ayırmak mümkündür:

1. Divan tarzı şiirler yazdığı devredir;

2. İstanbul'a gelişi ve Şinasi'ye rastladığı devre arasıdır. İstanbul'a gelince evvelâ Hariciye'ye memur olur. Hersekli Ârif Hikmet'in delâletiyle Gümrük Kalemi'ne girer. Bu devrede iki şahıs ile tanışıyor: Hersekli Ârif Hikmet ve Memduh Bey; ikisi de şairdir. Bu memurlukta iki sene kalır, sonra Ârif Hikmet Trablusgarb'a gider, Kemal Bâbıâli Tercüme Kalemi'ne girer. Hersekli dostu, Leskofçalı biraz üstadıdır. Bu devirde asıl şair Avnî Bey'dir.

1862'de Şinasi ile tanışır; kendisinin dediğine göre Refik Bey'i de bu ara tanır. Hâtıralarında Şinasi'yi nasıl tanıdığını anlatır: Evvelâ bir ilâhisini görür; "Gittim gazetesine muîn oldum" der. Yani, ona yardımcı olur. Refik Bey, vebadan ölür.

3. Bu devirde birdenbire yüzünü Garba çevirir: "Edebiyat-ı Garbiyye" der. Bu, Namık Kemal'in çıraklık devridir;

4. Şinasi'nin Avrupa'ya gittiği sıradır: Şiiri bırakır, nesir yazar. Siyasî, politiktir; *Tasvîr-i Efkâr*'ı idare eder. Bu devrede henüz Genç Osmanlılar'a katılmamıştır; bu bir buçuk iki senede Montesqieu ile düşüp kalkar, onu tercüme eder: *L'esprit des lois* (*Rûhü'l-Kavânin*). Bu devre, Genç Osmanlılar'a giriş sırasıdır.

5. Bu, Avrupa'da Namık Kemal'dir. Bu devrede *Tasvîr-i Efkâr*'da

iken üslûbu tanınır Âli Paşa, Ziya Paşa ve Murad Efendi tarafından. Murad Efendi dostu olur; bu, Avrupa'ya gitmeden evveldir. Avrupa'ya gidince Suavi, Ziya Paşa ve Mustafa Fâzıl Paşa'yı tanır. Reşad, Mehmed ve Nuri Beyler dostlarıdır.

Burada dikkati çeken, Ziya Paşa ile olan dostluğudur; onunla anlaşır, Paris'te Ziya Paşa ile beraber otururlar, Londra'ya, Belçika'ya beraber giderler. Bu anlaşmaya sebep, ikisinin de eski şiiri bilmeleridir.

Avrupa'da ilk seneleri boş geçer; *Verâset Mektupları* çıkınca Fâzıl Paşa *Hürriyet*'i çıkarmalarına müsaade eder. 67'de giderler, 68'de *Hürriyet*'i çıkarırlar; 63 nüshadır. 1870'e kadar Namık Kemal Avrupa'da kalır. 63. nüshadan biraz evvel, Namık Kemal geriye dönmeye azmeder.

Bu devrede atılgan, basîretli, telifkâr görünür; bir para meselesi var, *Hürriyet*'ten ayrılır;

6. İstanbul'a döner, Âli Paşa ile barışırlar. Evvelâ, bir sükût devri geçirir. Bu sırada, *Diyojen*'i çıkaran Teodor Kasap görülür. Hürriyetçi, iyi bir Rumdur. Tiyatroda mizahı bununla Âli Bey tesis etmişlerdir. Midhat Paşa ile meşrutiyet fikri uyanır. Bu sıra Ziya Paşa İsviçre'de, Suavi Paris'tedir. Âli Paşa'nın ölümü üzerine Reşad, Nuri ve Mehmed Bey'ler İstanbul'a dönerler. Ziya Paşa da gelir, Namık Kemal'in hareketlerine katılmaz. Namık Kemal devrin gençlerinin reisi olur. Bu devrenin birinci kısmı budur.

Devrenin ikinci kısmı Magosa'dır: Namık Kemal bir tiyatro yazar. Bilinen sebep yüzünden Es'ad Paşa zamanında Magosa'ya sürülür. Namık Kemal'in sürülmesine sebep ne *Silistre* ne de Mısır meselesidir, asıl sebep onun şehzade Murad'a intisabıdır. Abdülaziz o devre şehzadeyi kıskanıyordu. Bu devir, onun edebiyatla en çok uğraştığı devirdir. Magosa'da tenkidlerini, *Gülnihal*'i ve bazı eserlerini yazar. Sonra, Abdülaziz hal'olur, Murad meselesi ortadan kalkar. Abdülhamid otoriteyi ele alır; Namık Kemal'i ve Ziya Paşa'yı etrafına toplar.

Meşrutiyet'in ilânı sırasında İstanbul'da büyük bir hadise var: Karadağ ve Bulgaristan'daki bazı isyanları bastırmak için Midhat Paşa ile Namık Kemal'in etrafında *Asâkir-i Milliye* teşekkül eder; bunlar gönüllülerdir. Hamid, karşısında böyle bir milis kuvveti görmek

istemezdi. Midhat Paşa'lar bu devirde Tanzimat'ın son halkası olarak Kanun-ı Esâsî'yi hazırlıyorlardı.

Abdülhamid Midhat Paşa'ya Namık Kemal ve Ziya Paşa'yı merkezden uzaklaştırmasını söyledi. Ziya Paşa kabul eder, fakat Namık Kemal dayatır. İki ay olmadan Abdülhamid otoriteyi ele alır, Midhat Paşa hapse atılır.

IV. Mustafa, III. Selim öldürülür, Abdülaziz hal' edilir.

Bu devre için Mahmud Celâleddin'in *Mir'at-ı Hakîkat* adlı eserine bakınız.

Tanzimat II. Mahmud'dan sonra fiilen yoktur.

Tanzimat'tan evvel, Osmanlı İmparatorluğu'nun tenkidi yapıldı. Bu, padişahın hal'i idi; bu, otoritenin sarsılmasıydı. Sultan Aziz'in hal'i ile tekrar anarşi doğdu. Tanzimat, kendi içinde muvaffak oldu, dışarıda değil. XIX. asırda idare dairelerinin saray dışında oluşu yalnız Osmanlı İmparatorluğu'nda idi: Osmanlı İmparatorluğu idareyi saraydan çıkarmıştı, Tanzimat bunu muhkemleştirdi. Avrupa'da nâzırlıklar, idareler sarayın içindeydi. Tanzimat kanun da yaptı; yalnız iki şeyde muvaffak olamadı:

1. İktisaden milleti yükseltemedi; yollar, madenlerin işletilmesi vs.;

2. Maarifi yapamadı.

Tanzimat, programı geniş tuttu; israf fazlaydı; ricâlin ikişer üçer maaşı vardı: Muhtelif memuriyetler, saray ihsanı, hediye vs. 245 milyon altın borç almıştık. Abdülhamid'den evvel inşaat namına bir şey yoktu; Rumeli şimendüferi vardı vs. Tanzimat'ın bu israfında saray da âmil oldu. Evvelce saray bezirgânlar ve bohçacı kadınlar vasıtasıyla dışarı ile temastaydı. Abdülhamid devrinde saray kadınları, dışarıdaki Rum, Ermeni kuyumcuları ve sarraflara borçlanmışlardı. Abdülhamid devrinde saray kadınları arabalarıyla dışarıya da çıkmaya başladılar. İşte bu durum karşısında II. Abdülhamid mâliyeyi saraya, idaresine aldı.

Namık Kemal böyle bir adamla karşı karşıya idi; II. Abdülhamid

Namık Kemal'i sofrasından alıp zindana atar. Sürülmeden üç gün evvel sofrada beraberdiler. Namık Kemal, sadrazam olmak istiyordu; Tevfik Paşa, Hilmi Paşa gibi sadrazamlar Kemal'in kâtibi, yetiştirmeleriydi.

Namık Kemal son devrinde, Adalar'da namuslu bir hayat sürdü. Namık Kemal bir vali, bir mebus idi; hakkı hukuku gözetirdi.

1878 Harbi'nden sonra üç dört sene karışıklık, bir şey yapamamazlık oldu.

Namık Kemal sarayla ilgili bir ailenin çocuğuydu.

Namık Kemal çocuk tabiatlıydı, paraya alışmıştı, eğlenmeyi severdi, midesine düşkündü; ailesine, çocuğuna düşkündü; bohem, vakur bir insandı.

Namık Kemal'in hayatının en büyük tesadüfü Şinasi'dir; sonuna kadar ona bağlı kaldı.

Yeni Osmanlılar

İki şeyi birbirine karıştırmamak lâzımdır:

1. Şinasi, Ziya Paşa, Ali Suavi'nin mücadelesi;
2. Yeni Osmanlılar.

Yeni Osmanlılar, bir gençlik hareketidir; etraftan tesirlerle oldu. En önemlisi şunlardır:

1. Fâzıl Mustafa Paşa para yardımı ile;
2. V. Murad.

1867'de Genç Osmanlılar Paris'te toplandığı sırada Fuad Paşa, padişahla oraya gelir. Bu sene üç şey olur:

1. Yeni Osmanlılar'ın Paris'te olmaları;
2. Abdülaziz'in hal'i;*
3. Baudelaire'in ölümü.

Yeni Osmanlılar ilk toplantılarında *Muhbir*'i çıkarırlar; Ali Suavi tarafından çıkarılır Londra'da. Londra'da cemiyet organize edildiği sırada Mustafa Fâzıl Paşa padişahla barışmış, İstanbul'a dönmeye karar

* Sultan Abdülaziz'in hal'i 1867'de değil, 1876'dadır.

vermiştir. Bu sıra Namık Kemal tereddüt içindeydi, Genç Osmanlılar sarsılmıştı, herkes çıkarına bakıyordu.

Hürriyet çıktığı zaman Mustafa Fâzıl Paşa İstanbul'dadır: 1868. Maliye nâzırı olacaktır. Fâzıl Paşa Mısır meselesi için Avrupa'da Genç Osmanlılar'ı tutuyordu, onlar adına Avrupa'da para yatırdığından bu seneler mensuplar rahat bir hayat sürdüler. Şinasi İstanbul'a gelir, karısını boşar, tekrar gider.

Namık Kemal İstanbul'a gelir; dört genç etrafındadır: Ekrem, Reşad, Nuri ve Mehmed Beyler. Mehmed Bey daha ateşliydi; Ali Suavi hepsiyle dargındı. Yeni Osmanlılar, Namık Kemal ve Ziya Paşa dostluğudur, idare eden ikisidir.

Eserleri

Namık Kemal'in en büyük eseri, edebiyatı tesis etmesidir; bu, havadır, harekettir. Ayrıca, şu nev'ileri getiren adamdır: Tenkid, roman, tiyatro, siyasî makale, şiiri yenileştirme.

Namık Kemal'i evvelâ şair olarak görürüz. *Dominante* noktası, onu terbiye eden budur. Midhat Efendi'de şiir terbiyesi yoktur.

Şiirleri:

Namık Kemal'in şiirleri üç grupta toplanabilir:

1. Şinasi'den evvelki şiirleri;
2. Şinasi'yi tanıdıktan sonraki şiirleri;
3. Hâmid'in *Sahra*'sını neşrinden sonra yazdığı yeni teknikteki manzumeleri.

Namık Kemal XIX. asır şiir kaidelerine göre başladı; bu asırda bizde şiir üç defa değişti:

1. Vâsıf ve İzzet Molla'nın şiir yeniliği;
2. 1826'da doğanların yaptığı şiir ekolü: Bu ikisi arasında üslûp vs. bakımından büyük farklar vardır;
3. Yenişehirli Avnî ve Leskofçalı Galib'in şiir anlayışı.

Namık Kemal bu üçüncü gruba dahildir. Namık Kemal'in ilk şiirlerinden ibaret divanı vardır. Bu şiirleri musanna, parlak ve az çok tasavvufîdir. Parlak hayaller, güzel söylemeyi dener. Divanda birçoklarının tesiri vardır. Bu ilk şiirleri Namık Kemal'in nesrini besler. Encümen-i Şuarâ'dan büyük şair çıkmaz, güzel parçalar çıkar.

Bu devirdeki mistik harekette biraz *narcissisme* vardır. Avnî'nin divanının başında böyle bir şiir var. Devirde mistik hareket epey ileri: Mevlevîlik, Melâmîlik vs. Bunun yanında bir de kendini idrak var. Bunlar tasavvufun içinde olur; "Ben" etrafında dönülür. Tasavvuf, *narcissisme*'i men eder. Anlatabilmek için *narcissisme* dedik; "Ben"i silmiyor, tebcîl ediyor.

İlk şiirlerinde dikkati çeken "şehîd", "şehîd-i aşk" kelimeleridir. Bu vakfetme fikridir. Şinasi'yi tanıdıktan sonra Namık Kemal bu şiir tarzını bırakır. Eski tarzda yeni muhteva bulan şiirleri güzeldir. Namık Kemal eski tarzda da şiir söylemesini bilirdi, ustaydı. Hâmid'in tesiri altında yazdığı şiirlerde biraz değişir, yeniyi adapteye bakar; iki zevk arasında bocalar: "Hürriyet Kasidesi", "Vatan-ı Osmânî", "Vâveylâ" vs. şiirleri, son zamanda yazdıklarıdır. Yeni şiiri estetiğini tayin edememiştir. Namık Kemal bir edebiyat yaratmaktan evvel bir adam yaratmak yolundaydı. Başladığı edebiyat insana mukaddimedir.

Hikâye ve romanları:

Namık Kemal'den önce bizde hikâye ve roman var mıydı? Hikâye ve roman Avrupaî bir tarzdır. Şarkta da hikâye var ama başka türlü. Şark, Asya değil Müslüman dünyasıdır; Şark ile Müslüman Şark bir değildir. Meselâ Müslüman Şark ile Hint birbirine benzemez, Şark bütün Asya değildir. Hint, Çin, Japon başlangıçtan beri birbirinden ayrıdır. Ayrı ayrı medeniyetlere sahiptirler.

1. Müslüman Şarkın başlangıçtan beri hikâyesi vardı: Yarı tasavvufî hikâyeler, *Leylâ vü Mecnun*, bilhassa tasavvufî hikâyeler Müslüman Şarkın hikâyeleridir. Bunlar ayrı ayrı menbalardan gelir. Arap, Acem, Hint menbalı hikâyeler ayrı ayrıdır. Acem menbalı hikâyeler destanîdir. İslâmiyetin Hint menbalı hikâyeleri popüler ve didaktiktir. Bazısı fabller halindedir: *Kelile ve Dimne*. Hint menbalılar

hikemî, ahlâkî ve popülerdir.

2. İslâmî hikâyelerin diğer bir stili *Binbir Gece Masalları*'dır: Arap menşelidir, Bağdat sokaklarında teşekkül eder. Bu hikâyelerin esası, bir esas vak'aya zincirleme hikâyeler konmuştur. Meselâ, padişah aldığı kadınlara birer masal söyletip öldürürmüş. Şehrazad ekleme masallarla bin bir tane söyler ve hayat hakkını kazanır. Bu ekleme iç içe hikâyeler, kubbe mimarisi ile hiç alâkalı olmamalıdır. Bunlardan bir kısmı Hint'ten gelen hayvan hikâyeleri bir kısmı da Arap, Mısır, Yunan menşelidir. Asıl Şark, Abbasî devrinde teşekkül eden İslâm medeniyeti ile bu hikâyelerden doğar. Şark, bir mücevher parlamasında, bir de *Binbir Gece Masalları*'nda toplanır. Bu hikâyelerin Avrupa'ya çok tesiri oldu. XVIII. asırda Galland, XIX. asırda da Dr. Mardrus tercüme etti ve edebiyatlarına bunlar çok tesir etti. Voltaire'in hikâyelerinde de çok tesiri vardır. Bizde de Aziz Efendi tarafından kötü bir şekilde tercüme edildi.

Bir de *Tûtinâme* ve *Ebû Ali Sinâ Hikâyeleri* vardır. Bir de mesnevi mevzuları vardır. Dinî hikâyeler azdır. Evvelâ mit yok; Müslümanlık vâzıh bir din olduğu için masal tarafı yoktur, sembol yoktur. Tasavvufî hikâyeler, Şark hikâyesini muayyen mebdelere bağlamıştır. Tasavvufî hikâyenin esası bir disiplindir: Fuzûlî, Şeyh Galib mesnevîleri.

3. Bundan başka, bir de şehirli hikâyeleri vardır; bunları meddahlar yazar ve söylerlerdi.

4. Bir de hem dinî hem destanî hikâyeler vardır: *Battal Gazi Hikâyeleri*, Hz. Ali ve Hz. Hamza etrafında doğan hikâyeler gibi. Bunlar umumiyetle cihad üzerinedir. Bu nevi hikâyeler Ortaçağ Avrupa'sında da var.

5. İstanbul hayatına ait küçük anekdotlar var: Bunlar önce şifahî iken sonra mektup haline geçmiştir.

6. Bir de bizde bir nevi hikâye daha çıkar; bu, âşık edebiyatına bağlanır. Onların şiirlerinden doğar. Âşıkların şiirlerini *illustrer* etmek üzere yazılmış gibiler: *Âşık Garip, Tahir ile Zühre, Kerem ile Aslı* gibi. *Kerem ile Aslı* bir ırk, din mücadelesini gösterir. *Âşık Garip*, toprak aristokrasisi ile fakirlik arasındaki mücadeledir. *Tahir ile Zühre*, harem

ağasına bir itirazdır.

Roman

Garpta roman nasıl teşekkül eder? Ortaçağ Avrupası'nda destan çeşnisi kuvvetli hikâyeler ve bizim Keloğlan gibi çeşitli burjuva hikâyeleri vardır ve tiyatroya geçmiştir. Oradaki uşak bizde Keloğlan'dır. Ama ikisinin de doğuşu aynıdır ve muhtemeldir ki Yunan-ı Kadîm'den gelir. Belki de bizim en eski devrimizden gelmiştir. *Hüsn ü Aşk*'tan dört asır evvel yazılmış olan *Roman de la Rose*, bizim *Hüsn ü Aşk*'a benzer. Bu, XIV. asrın malıdır. *Hüsn ü Aşk* tertipli bir romandır, diğeri ise zengindir. Şark değişmez, inhilâl eder, çözülür; Garp ise değişir.

Romanın Garpta diğer bir şekli şövalye romanlarıdır: Hz. Ali ve Hz. Hamza hikâyelerine benzer. Şövalyenin esası üç şeydir: Zayıfa muâvenet, zulümle mücadele, dinsizle ve büyü yapanla mücadele. Çoğu kontes, bir kadın vardır; onunla münasebettedir. Bizim destanî hikâyelerimizde esas dine davettir.

Bütün dünya masallarının birleştiği nokta dünyayı ifritten temizlemektir: Herkül böyle yapar. Bundan başka büyü masalları bizde, Britanya'da ve Almanya'da var. Bu demektir ki medeniyet altında bir folklor zenginliği vardır ve müşterektir.

Romana gidiş nerededir? Asıl roman nerede ve ne zaman teşekkül eder? Asıl roman *antiquité*'de vardır, fakat asıl modern roman, romanesk insanlara karşı, sihirbaz ve şövalye romanlarına karşı teşekkül etmiştir. Babası Cervantes'tir. *Don Quichotte*, Kurûn-ı Vustâ romanına karşı teşekkül etmiştir: Albert Thibaudet'ye göre ilk roman Dante'nin bir parçasındadır. "Cehennem"in beşinci şarkısında Francesca vardır. Bu kayınbiraderi ile bir Kurûn-ı Vustâ romanını okuyan kadındır. Ve kocası her ikisini de seviştikleri için öldürmüştür. On, on iki mısra içinde modern romanın bir mevzuu çıkar. Francesca'nın kayınbiraderini sevmesi, eskiden edebiyatta yoktu. Bu bir *situation*'dur; sonra bu ufak mevzudan bir tiyatro yazılmıştır.

Romanın iki şartını biliyoruz:

Tenkid fikri ve romandan müteessir olma: Bu iki şart *Don Quichotte*'ta ve Francesca'nın romanında var.

Bizim romanımız bu sıçramayı yapamamıştır; *Tahir ile Zühre*'de bu tip romanın esası vardır denilebilir. *Leylâ vü Mecnun*, hicve çok yakın olabilir. Yani, onu tasavvuftan atlatabilirsek çok güzel bir hiciv romanı olabilir.

XVIII. asra kadar tiyatro çok tutunur, XVIII. asırda roman birden terakki eder ve İhtilâl-i Kebîr'e kadar sürer. Namık Kemal'in ilk roman yazması 1874 seneleri olsa gerek. Demek ki biz XIX. asrın üçüncü kısmında romana başlıyoruz; yani üç buçuk asır geriyiz. Ahmed Midhat *Don Quichotte*'u alır ve *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'yi yazmaya kalkar. Bizde roman, Avrupa romanını tam tanıyarak yazılmadı. Rus roman anlayışıyla aramızda bir asır fark var ama benzer yer de var: Orada önce Avrupalı karî yetişti, sonra roman yazıldı; bizde böyle değil; Avrupa dilini ilk öğrenenler roman yazdı. Rusya'yı Avrupalılaştıranlar Alman kolonileridir. Ruslar Puşkin'den evvel Racine'i okuyorlardı; onlara Avrupa kültürü daha evvel giriyor. Böylece, adaptasyon daha kolay oluyor. Bizim romanımız bilhassa muharrirler ve tercümecilerle getirilen roman oluyor. İlk tercüme romanlar kısaltılmış, hulâsa şeklindeydi. İlk tercüme roman *Télémaque*'tır. Télémaque (Telemakhos), Ulysses'in (Odysseus) oğludur, babasını aramaya gider. Roman, tiyatrodan daha ziyade yardımcı isteyen bir sanattır, muayyen bilgileri zaruri kılar. Asıl büyük romanın ansiklopediden sonra inkişaf edişi bunu gösterir.

Tiyatro bizde böyle olmuyor; 1843'ten itibaren Türkiye'de ecnebiler tarafından tiyatro oynanıyordu. Demek ki yazılmadan evvel biliniyordu. Karagöz ve Ortaoyunu'nda ise tiyatronun bir tarafı vardır. Tiyatro tecrübelerimiz daha fazlaydı; küçük tiyatro tercümeleri vardı. Romanda böyle bir mukaddime yok. Romanın tiyatrodan ayrı bir tarafı da var: Muayyen bilgiler ister; tiyatro ise tecriddir, halk ağzına dikkat edilerek de tiyatro yapmak mümkündür; roman böyle değil.

Namık Kemal'de asıl mesele, insanın kendisidir: Onda sık sık "efkâr ve hissiyât-ı âliyye", "efkâr ve hissiyât-ı beşeriyye" geçer.

Namık Kemal'in Romanları

Namık Kemal romancı olarak Balzac ve Hugo'yu zikreder; Goethe bir defa geçer; Alfred de Musset de öyle; eserlerini okuyup okumadığını bilmiyoruz. Ama Alfred de Vigny'nin *Cinq-Mars* adlı romantik romanını okuduğunu biliyoruz tahminen. Ayrıca, Alexandre Dumas'nın romanlarından bahseder.

Namık Kemal doğrudan doğruya romana girmedi, biyografi dolayısıyla girdi. Cemiyete evvelâ kahraman tipini teklif etti. Bu, dört tanedir: Fatih, Yavuz Sultan, Selâhaddin-i Eyyûbî, Emir Nevruz. Sonra bunları roman yaptı; bir tanesi piyestir. Namık Kemal, tarihin edebiyatını yapmak istiyordu. Bu, Avrupa'da çok önemli bir koldur; Voltaire'den başlar. Voltaire XV. Louis'ye kızar ve dedesi XIV. Louis'nin kitabını yazar. Bu *individualité*'den doğar. Eski çağda en önemli eserini, Plutarque yazdı. Voltaire'in eserine çok tesir etti. Arkadan Voltaire *XII. Charles* (Demirbaş Şarl) kitabını çıkarır. Bizde Kara Çelebizâde Aziz Efendi var: Çok muhteşem tip, devrine hâkim adam. Bunun gibi birçok tipler bizde işlenmemiştir.

Namık Kemal evvelâ biyografi fikrini getirdi; bunu yaparken aklına roman fikri geldi. Biyografi de insan tipini, yani kahramanı sentetik olarak yaratmaya kalkar. Tarihçi bir bakıma biyografi yapar. Biyografi bir bakıma *empire*'lerin malıdır. İngilizler biyografiye bayılırlar. Biyografi ile roman arasında bir bağ var: ikisinde de insan merkezdir.

Namık Kemal bir taraftan *Kanije Muhasarası*, *Devr-i İstilâ* gibi küçük biyografilerle hem edebiyat tarihinin temelini attı, hem de biyografiyi tanıttı. Sonra birden roman yazmak ihtiyacını duydu. İki roman yazdı: *Cezmi*, *İntibah*. Bir edebiyat ilk önce benimsendiği zaman onda hiçbir zaman şaheser olamaz. Ama Namık Kemal bunlarla hikâye tarzını kurar: Bunlardan birincisi ideale, ikincisi psikolojiye gider.

İntibah:

Esas fikir, terbiye meselesidir. Namık Kemal "Ben *Âkif Bey*'i işretin tesirini göstermek için yazdım." der. Ali Bey'de de bu var. *Âkif Bey*'de bunu tam gösterememiştir, bunun da tesiri vardır. İşret keyfiyeti

ile Ali Bey sukut eden bir insan değildir. Halbuki Namık Kemal bunu eserinin ortasında söyler. Kemal dil meselesini de ortaya koyuyor ve onun için yazdığını söylüyor.

Ali Bey'de hazır karakterler çeşnisi var, yalnız Ali Bey kendi içinde değişir.

Evvelâ zıtlar var: İki kadın: Dilâşub ile Mahpeyker. *Cezmi*'de de aynısı: Perihan ile Şehriyar. Demek romanlarında mutlak şekilde iyiye ve kötüye ait iki tip var. Kötü tipleri iki türlüdür:

1. Daimî kötü tip: Mahpeyker'in zengin Suriyeli dostu Abdullah Efendi;

2. Değişen kötü tip: Ali Bey; bu saf, temiz fakat değişen kötü tiptir.

Bir romanda başlıca üç unsur var: Vak'a; karakter; *idée*, esas *idée*.

Vak'anın icadı nasıldır? Ali Bey, zengin çocuğudur; annesi elinde şımartılmıştır: Temiz, afif, kadın tecrübesi olmayan bir tiptir. Kaleme devam eder, arkadaşlarıyla gezer. Çamlıca'da kötü bir kadına tesadüf eder. Kadınla münasebet peyda eder. Annesi anlar ve eve bir cariye alır. Kadınla arası açılınca Dilâşub'u sever. Mahpeyker intikam almak için plan kurar. Ali Bey Dilâşub'u atar. Esas kıskançlıktır. Ali Bey, Mahpeyker'in mâzisini kıskanır; sonra Dilâşub'un ona ihanetini kıskanır. Mahpeyker hem Dilâşub'u küçültmek ister, hem de Ali Bey'e suikast hazırlar. Üçüncü safhada Mahpeyker, Dilâşub'u satın alır.

Romantik, roman tipidir: Mutlak iyi ve mutlak kötü, romantizmin getirdiği bir şeydir. İntikam hissi de romantiğin malıdır. Bu roman bir bakıma entrikalar romanıdır. Burada bir de kıskançlık vardır. Bu Namık Kemal'e nereden geliyor? Kıskançlık, insanın tabiî hasletidir, İçtimaîdir. Eskiden cemiyetimizde "rakîb" kelimesi muazzam yer tutardı. Namık Kemal'de bunların tesiri olsa gerek. Çok inzibatlı cemiyetlerde ufak bir şey insanda *idée fixe*'i yaratabilir.

Bu roman tabiî yazılsaydı nasıl olurdu? Meselâ bir Fransız yazsaydı, Mahpeyker aşağı yukarı *La Dame aux Camélias* gibidir. La Dame aux Camélias, Mahpeyker ile Dilâşub'u bir arada temsil eder. Dilâşub gibi fedakârdır. Müşterek tarafları: Sevgilisine zarar vermemek için ölmek.

İntikam sahnelerinde roman popüler hâle gelir. Acaba romanda Namık Kemal'in hayatından bir parça var mı? Onun hayatında da sonradan tiksindiği bir kadın var; *İbret*'te çıkan "Muhabbet" eserinden de buna zâhib olabiliyoruz.

Mahpeyker, seven bir kadındır; onu her şeyi ile kabul etmesini ister. Ali Bey, hürriyeti iyi sarfedemez, 1870-72 devrinin gencidir.

Cemiyetimize psikolojik dikkat yeni giriyor; insan hayatına bakmamışız, *apriori* yürümüşüz, tabiat-ı beşeriyeyi kabul etmişiz, hisse yer vermemişiz. Yalnız XIX. asırda Âkif Paşa ile ilk olarak çocuk sevgisi girer; çocuk ölümü ve sevgisidir. Macera askere, sadrazama aittir. Tabiatiyle Ali Bey, içi boş bir zarf olacaktı. Mukaddimesinde, psikolojik bir tahlil yapmak istediğini söyler. Cemiyet hazır değildir.

Ali Bey bir anne kuzusu, kadınla temas ediyor, onun mahremiyetine giriyor. Kadını anlamayacak kadar safdil; anlayınca dövüyor, atıyor. Sonra evdekiyle, Dilâşub'la münakaşa başlıyor; sonra onu da dövüyor. Bu bir itiyat haline geliyor. Bu, Kemal'in insan-kahraman anlayışıyla ilgilidir. *Mes Prisons* için yazdığı mukaddimede: "Ben zaaf kabul etmem!" diyor. Onda zaaflar inkişaf etmemiş; toptan hesap soran adam. Böyle bir adam psikolojik romanı nasıl yapardı?

Roman üçüncü kısımda, Mahpeyker'in entrika ve intikam kısmında, bir de Ali Bey'in sevgi kısmında aksar. Romanın sonuna varamaz. Buna rağmen roman, ilk roman olmakla dikkate değer. Evvelâ dış âleme çok ehemmiyet verir. Romanın başındaki kısımlar, Çamlıca, onun eski şiirle bağlılığını gösterir. Kitaptaki hayaller Şarktan gelir; bunu bir Şarklı edası vermek için yapmıştır. Konuşma az ve zayıftır. Bayağı neo-klasisizme çalışır; Şinasi'nin *Durûb-ı Emsâl-i Osmâniye*'sine ithaf edilmiştir. İmajlar önemlidir; terbiye veren bir tarafı vardır. Üstünde çok durmakla beraber eserden şu fışkırır: İnsanın yetişmemesi. Garp edebiyatını daha çok okuyunca *Cezmi*'yi yazar.

Cezmi:

Daha iddialı bir eserdir, ideoloji esastır. Üslûbu yenileştirerek tamamen Garplı bir üslûp yapmak niyetindedir. Diğer sanatlarla, resim, mimari, müzik sanatını beslemesini bilmez; onlara karşı lâkayttır: "Ben

çalıkuşu değilim ki öteyim!" der. Teganniyi reddeder; jest ve hareket de yok. Tarihen olmuş bir vak'ayı almıştır. Eser, Âdil Giray'ın İran sarayındaki macerasıdır. Cezmi, tarihlerde kayıtlı sipahi kâtibi Cezmi Bey'dir. Bu, bir sipahi isyanında öldürülür. Roman bunu alır. Cezmi'ye at ve kılıcından başka bir miras kalmamıştır: Şairdir, iyi cirit oynar ve romana da cirit sahnesiyle girer. Cirit oyunu sahnesi, romanın en muvaffak sahnesidir.

Cezmi, bir dost tipidir ve birinci ciltte yalnız dost olarak mevcuttur. Roman Âdil Giray-Perihan vak'ası etrafında dolaşır. Romanın bütün *intéressé*'sini üzerinde toplayan İttihad-ı İslâm fikridir. Vak'a hakikaten olmuştur. Perihan-Âdil Giray, Şehriyar vak'ası; bu, Namık Kemal'e hazır bir vak'aydı. Namık Kemal bir de Osmanlı inhitatını göstermek istiyordu, gösteremedi.

Romanın *fatalité* tarafı Alfred de Vigny'nin *Cinq-Mars*'ını hatırlatır. Namık Kemal iyi bir askerî tarih müverrihidir, fakat Hugo gibi değildir; *évocation* tarafı çok zayıftır. Kalabalık bir kahraman topluluğu vardır ama bunlar isim, kalıp olarak buradadırlar. Entrika Acem sarayında başlar.

Kitap, Namık Kemal'in niyetlerini âşikâr kılan bir girizgâh ile başlar. Burada bir Rönesans anlatışı var: "Yine o asr içindeydi ki..." tekrarları gibi. XVI. asrın bir medhi, Osmanlı İmparatorluğu'nun biraz inhitatı var. XVI. asrı anlatırken hep tarihte kalır, sanata temas etmez, asıl Rönesans yoktur. Demek alâkası maddî, siyasî tarih noktalarında kalıyor.

Romanın bellibaşlı kahramanları Cezmi ve Âdil Giray'dır. Âdil Giray, bir *fatalité* içinde doğar; kahramandır. "Ayağında bir demir küre varmış gibi.." derken de bir *fatalité* içindeymiş gibi söylüyor. Âdil Giray'ın çocukluğunu tasvir ederken sanki Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ındaki Aşk'ı anlatıyor gibidir. Buna sebep, Galib'in tesiridir. Namık Kemal eski motifleri yenileştirmeye çalışan bir adamdır. Âdil Giray'ı Şeyh Galib'den gelen bir ışıkla aydınlatır. Şeyh Galib Aşk'ı istikbale hazırlar, önüne korkunç tecrübeler koyar. Aşk, bir nevi *fatalité* altındadır. Âdil Giray'ın üstünde de böyle bir *fatalité* var. Bu romantik bir *conception*'dur.

Namık Kemal'de kadınlar şuurlu ve sıhhatlidir: Perihan, cesur ve kahramandır. Kötüler şeytan, iyiler sıhhatlidir. Bu hazır tiplerin muâşakasında garip bir romantizm vardır.

Roman içinde mektup, ilk olarak *Cezmi*'de görülür. Bu mektuplarda *effusion lirique*, bir de kendini yetiştirme vardır. Bu Perihan'la Âdil Giray arasındaki mektuplar, *Nouvelle Héloïs*'i hatırlatır.

Romanda bir de Namık Kemal'in irade ve insan telâkkisini gösteren bir Tercî-i bend vardır. *Celâleddin Harzemşah* hariç, hiçbir eseri insan hayatına bu kadar mânâ verememiştir. Onda ölüm ekonomisi vardır. Ölüm bile boş yere olmayacak, bir yere sarfedilecektir. *Fatalité*-irade birbirini tekzip eder.

1884 senelerinde, yani Kemal'in bu romanı yazdığı senelerde roman neydi? Bu asırda roman, büyük inkişaf gösteriyordu. Namık Kemal'de bu yok; üslûp itibarıyla Hugo ve şakirtlerinin tesiri ortasında kalmış gibidir; sembolleri bile ondandır. Hugo'da ahtapot, örümcek ağı, çölde kuma batan adam sembolleri var. Bunda onun yerine denizde boğulan adam, yangın sembolleri var. Namık Kemal'de tam *adaptation* yani aynen taklit yoktur, böylesi taklit vardır.

Namık Kemal'in bu romanı bizi onun aşk anlayışına götürür. *İntibah*'taki aşk, fiyaskoyla neticelenir. Başlangıçta muhayyile var, fakat Ali Bey ile Dilâşub ve Mahpeyker'in aşk psikolojileri işlenmemiştir. Ancak bazı meseleler ele alınmıştır, tam işlenmemiştir. Meselâ günah, bir erkeğin kadının tuzağına düşmesi, sefil olması, birtakım meseleler. Cariye, eve başka hanım gelmemesi demektir. Namık Kemal'in Dilâşub'u eve getirtmesi, ikinci bir aşk sebebi değildir; üç sebep var:

1. Dilâşub tekrar satılacak. Aile kızı satılmaz, babasının evine döner; satılmayınca intikam olmaz;

2. Ev kadınının evi benimsemiş olması;

3. Ali Bey'i bir emrivâki karşısında bırakmak. Namık Kemal bunu, eseri kolayca işleyebilmek için yapar.

Her piyesinde aşk var: *Silistre*'deki *Romeo-Juliet*'vâri aşk. *Gülnihal*'de Muhtar Bey'le İsmet'in aşkı, aileden başlayan bir aşktır,

çok sadakatlidir, Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnun*'undaki gibidir. *Âkif Bey*'deki Dilrübâ tipi, onun en çok beğendiği kadındır. Bu kadın *nymphomane*'dır, kadın bütün varlığı ile vardır. Dilrübâ, erkek avcısıdır, erkek yiyici bir kadındır. Kemal'de tam tipik şeklini bulan bir tiptir. *Âkif Bey*'de Balzac ve *Colonel Chabert*'in tesiri var; Avrupa'dayken bu eserin hem tiyatrosu, hem kendisi vardı; ondan tesir almış olmalıdır.

Ne Namık Kemal, ne de Ahmed Midhat paradan bahsetmiştir; para meselesini tam bilmezler. Dilrübâ parayı bilmez, çocuğu yok, *situation*'u bilmez, gözüne kestirdiği erkekleri avlamayı bilir. Reel aşk, Namık Kemal'in bu romanında görülür. Namık Kemal bir piyesinde de, *Âkif Bey*'i içki aleyhi için yazdığını söyler, fakat bu eserde yoktur. Namık Kemal bunların tam psikolojisini yapamamıştır. Namık Kemal'in bütün arzusuna rağmen piyesi Dilrübâ taşır, Âkif Bey taşımaz. *Tahir ile Zühre*'nin sembolleşmiş şekli de *Kara Belâ*'dır; Namık Kemal'in sevdiği aşk tipi görülür. Burada Kaplan Paşa tipi hareme girmiştir.

Celâleddin Harzemşah'ta üç aşk var: Burak Hâcib'in Gıyâseddin'in annesine olan aşkı, *arrivisme*: erişmektir. Uşağın efendisinin malıyla beraber karısına da sahip olmayı istemesidir. Burak Hâcib'in aşkı *Othello*'daki Iago'nun aşkına benzer. Bu tam bir aşk değil, bir *condition sociale* ile yürüyen aşktır. Celâl'in birinci karısı Neyyiretü'l-İkbal ile olan aşkı bir harp meydanında başlar. Âdil Giray-Perihan ve Şehriyar arasındaki aşka benzer. Karısı Celâl'i bir kahraman olarak sever. Âdil Giray da böyledir. Bu, Ortaçağ'daki aşk tipidir. İnsan kalbi cemiyetin kıymet hükümleriyle ilgilidir. Aşk bazan görmeden de olurdu. Kahramanlar turnuvalarda yüzü kapalı dövüşürdü. Kadın, onun yüzünü görmez beğenir, bir eşarp gibi bir şey verirdi. O zamanlar kahramanlık baştaydı. O zaman her iki taraf *partenaire*'ini kulaktan öğrenirdi. Celâl ile Neyyiretü'l-İkbal arasında büyük bir sadakat vardı.

İkinci aşk, Celâl ile Tebriz hâkimesi arasındadır: Kadın Celâl'e kulaktan, kahramanlığına âşıktır. Onu görmemiştir. Celâl'de dikkate değer olan, yaşanmış zaman fikrinin doğması, mâziye dönüştür. Namık Kemal'in romantizmle en keskin alâkası budur; ikinci karısının birinci karısına benzemesidir. Yani, *déjà vu;* vaktiyle görülmüş sevilmiş şeyin hatırlanıp yaşanılmasıdır. Romantizmin büyük bir tarafı budur. Bu

bilhassa Théophile Gautier'de ve Nerval'de görülür. İkinci bir tefsiri de, aynı kıymetleri, aynı insanı sevebilmektir. Celâl'in hayatında bir trajedi var: Celâl'in çocuğunu ve karısını kaybetmesi, boğulmaları. Celâl karısını ve çocuğunu iyice hatırlamak için ikinci karısını birinciye benzetebilir. Üçüncü tefsir, Kemal'in biraz da hissiyât-ı âliyeden bahsetmek istemesidir. Eserin birinci kısmında saadet, ikinci kısmında da bazı detaylar var: Yaşayanın arkasından öleni sevmek, yani bugünden dünü sevmek vs. Bunu Kemal benzeme keyfiyeti ile yapmıştır: *Accentuer*. Bu, Namık Kemal'in bir buluşudur. Namık Kemal'de aşk psikolojisi üzerinde en ince, en mu'dil, en düşünülmüş olanı *Celâl* piyesidir. Bu şahısların arkasında Namık Kemal aşkı nasıl telâkki ediyordu? Namık Kemal'in de Stendhal gibi aşka dair bir yazısı, makalesi var. Namık Kemal psikolog değildir, felsefeyle beslenmemiştir. Onun için, "Aşk" makalesinde bir şey yoktur.

Cezmi'de Rousseau'nun izleri var. Bir defa Rousseau ona mektuplaşmayı koydurtur; sebebi, kolaylık olmasıdır. Mektup tarif ve tasviri kaldırır. Namık Kemal'in *Cezmi* romanında tarihçilik, romancılığa galebe çalar. Perihan'ın Âdil Giray'a mektubu var. Hakikatte bizde mektup yoktur, bizde resmî risaleler vardır. Mektup Yunan-ı Kadîm'den beri, yani Eflatun'dan beri var; Leibniz ve Voltaire'e kadar gelir. Asıl mektup ikinci şeklini Rousseau'da alır. Rousseau, klasik insanın zübbesidir. İnsanı insan olarak alır. Avrupa'da mektup fazla, zira Avrupalı, söylemekten üşenmeyen adamdır. Mektup Mme. de Sevigné'de tatlı bir dedikodu hâlini aldı. XIX. asırda yine mektup tarzı roman başladı. Rönesans'ta azdır; sonra gittikçe çoğalıyor. Gide'in, Valéry'nin mektupları var. Flaubert'in on dört cilt mektupları var. Montesqieu'nün bir kıza yazdığı mektuplar mühim ve şaheserdir.

Mektup, karşımızdakinin müdahalesi olmadan kendimizi anlatmaktır. Başladığı ânın *état actuel*'idir. Mektup tarzı hem kolay hem güçtür. Kolaylığı, bir vaziyetin olmasıdır. Şahıslar, karşı karşıya değildir. İnsan, sadece kendi içini anlatır; unsurlarını kendi içinde bulur. Güçlüğü, iki tarafı birden idare etmektedir.

Kahkaha Zindanı, Yedikule Zindanları'na benzer; Âdil Giray Kazvin'de sarayda hapistir. Kardeşi Gazi Giray, büyük bir serhad kah-

ramanıdır. Bâkî'den sonra en çok *épique poésie*'ye yaklaşanlardandır. Gazelinde:

Râyete meylederiz kamet-i dil-cû yerine
Tuğa dil bağlamışız kâkül-i hoş-bû yerine

Heves-i tîr ü keman çıkmadı dilden asla
Nâvek-i gamze-i dil-dûz ile ebrû yerine

Bunun Osmanlı lehçesine çok tesiri olmuştur.

Aşk bizde umumiyetle ölümle biter; aşkı hâlâ hâl-i hâzır zevki olarak alamamışız. Aşkın istikbale teveccüh etmesi lâzımdır. Kemal'de Perihan'ın temennisi, sevgilisinin kucağında ölmek istemesi Namık Kemal'in *sentimentalisme*'ini gösterir. Aşk anlayışında Şarkın, eski şiirin tesiri görülüyor. Canı vermekle aşk ortadan kalkar. Bu, bizi tasavvufa götürür. Tasavvufta niçin edebiyat ve psikoloji yok? Zira, hemen kurban olunuyor: Edebiyat olamaz, zira yolları o kadar kısaltılmıştır ki!

Namık Kemal'de genç kız ve kadın tereddüt eder. Kadının erkek güzelliğinden bahsetmesi gülünçtür. Bu, eski edebiyatta vardı, erkek güzelliği anlatılırdı. Bu, eski Yunan'da da vardı; demek oradan İslâm şiirine geçmiştir.

Kemal'de "nur, can, şehid, yakıcılık" kelimeleri fazladır. Kemal'in bu kitaptaki üslûbu tam Encümen-i Şuarâ zümresini andırır.

Fransız edebiyatının hisleri, derûna inmesi, kadın ve erkeğin birlikte bulunmasındandır. Fransız şiiri saray ve salonda teşekkül eder. Bizde kadın-erkek yakınlığı yoktur. Kadın anlayışımız estetiğimizde önemli yer tutar. Kadın ağzı var dili yok olacak. "Ben" biraz kültürdür. Bu kültür, yaşanmış kültürdür. El, maharetli olabilir ama bu "ben" değildir. Meselâ, güzel bir halı dokumak gibi: Bu, endüstridir.

Âdil Giray esirdir. Genç kız derdini anlatmak istiyor, fakat mümkün değil, dili yok. Namık Kemal, Avrupalı gibi anlatmak için teşbihlere başvuruyor; dolayısıyla tekrar eski edebiyata dönmüş oluyor. Namık Kemal aşk telâkkisinde ister istemez gene hürriyete kaçıyor. Perihan mektubunda: "Ah! Sen ne için bu memleketlere düştün?" diyor. "Of!

Ah!" gibi nidâlar tiyatroyla dilimize geçer. Eskiden bunlar yazı dilinde çok değildi; nesir derli topluydu. Bu "Of!" ile bir de nidâ gelir: "Off!", "uyku"nun girmesi onu anlatmasının sebebi olabilir. Namık Kemal bunu yazmadan evvel iki defa hapiste yatmıştır: Magosa'da ve Abdülhamid'in cülûsu sırasında. Uyku da mahpusun hürriyetidir. Bu mektup işte bu hâli ile bir psikoloji tecrübesidir. Fakat Namık Kemal, koyduğu hadlerden ileri gitmemiştir; aşk anlayışı aynı, kadın tipi aynıdır: Zekiye, Perihan gibi.

Âdil Giray aynaya bakıyor: Bu bize Namık Kemal'de hafif bir *narcissisme* olduğunu gösterir. Erkek niçin aynaya baksın yoksa?

Namık Kemal'in bir devrinde, kendine acıma vardır; fakat hakikatte *passion*'u anlatamadığı için bu duruma düşer. Yoksa, kendine acımazdı. Goethe'ye göre aşk alınıp satılmaz: "Ben sizi seviyorsam, bundan size ne?" der. Cemiyetimizde aşk örnekleri yoktur. Kadın bizde kapalı idi; Avrupa'da böyle değil; örnek aşklar var. Eskiden bizde sevgi güçtü. İnsanın varlığını harekete geçirecek aşk yoktu. Kadının kıymeti fazla değildi: Damat esastı. Kadın, Eflatun'un nazariyesindeki gibi, hep yarım kalmıştı. Eflatun'da eş yaratılmış iki ruh var; Eflatun'a göre insan bir olarak yaratılmış, sonra iki parçaya bölünmüştür: Erkek ve kadın. Onun için hayat boyunca bu iki parça birbirini arar.

Namık Kemal'in aşkı anlatırken sık sık ölüme geçmesi hâl-i hâzırı bilmemesindendir. Hâl-i hâzır aşk yok. Ölümde birleşmek, ölümü zaptetmek demektir. Ölüm tabiîdir: Adalet-i İlâhiye bir bürhan olamaz. "Sevgide eş yaratılmış ruhlar" (Eflâtun). Bu Namık Kemal'de, dolayısiyle bizde ilk görülen şey. Namık Kemal mutekiddir ve âhirette visâle kanidir. 303. sahifenin son paragrafı onun tasavvufla alâkasını gösterir. 204. sahifenin başında da: "Aşkın dünyada da doyulamayacak zevkleri vardır." deniliyor; tasavvufu reddediyor. O halde Namık Kemal'de aşk nedir? Namık Kemal'de aşk bir terbiye ve zevk kaynağıdır, kendi kendini terbiye eden bir şeydir. Romantik aşkın aynıdır; tasavvufa benzer ama o değildir.

Namık Kemal'in 8, 80 rakamlarına bir düşkünlüğü var.

Sahife 236: İyi nesir, tabiî şekilde birbirini kovalayan cümlelerden yapılan nesirdir. Namık Kemal'in cümlesi kendi içinden çıkar.

Namık Kemal'de göze ait muhayyile çok kuvvetlidir: İmajları evvelâ göz önünde teşekkül ettirir, sonra yazar.

Nesirde sıfatlar hâkimdir, onlarsız olmuyor: Nazlı nazlı, hırâmân gibi. Burada ayrıldığımız, daha doğrusu hoşlanamayacağımız bir estetik görünüyor. Avrupa'da ihtişamla yürümek, ağır ve vakarlı yürümek vardır. Bu "nazlı nazlı yürüyüş" Yahya Kemal'de de başka şekilde vardır. Bu tarz, bu ifade eskinin malıdır: "İmtihan-ı letâfet." Bu da eskinin malı. İbdâ kabiliyetinden mahrum nesir, çare olarak resme başvurur; tasvirler, manzaralar yapar: Nuran, Güneş, Cemal, Ay kelimeleri birbirine tekabül ediyor. Bu da eski şiirden gelmedir. "Ülfet-i mâsumâne": Bu, Namık Kemal'e *pre-romantikler* kanalıyla gelse gerek. Bazı yerlerde hafif tasavvuf da var. Ekseriyetle edatların kullanılması, bu gibi zor nesir yazanlarda görülür: Vaktâ ki, yalnız vs.

Eski şiirde teksif yani toparlama esastır; Namık Kemal de cümlesini böyle bir toparlama şeklinde kurar; bu, eski şiirden gelmedir.

Namık Kemal'in Tiyatroları

Namık Kemal tiyatroyu faydalı bir eğlence olarak kabul eder; buna rağmen tiyatrosu bir dava tiyatrosudur.

Tiyatro yazarları Hugo, Shakespeare, Corneille'dir. Hugo'nun tesiriyle olacak, romantik dramı tercih eder; klasik tiyatronun aleyhindedir.

Muhayyile noksanlığından tiyatrolarını trajedi üzerine kuramaz, bir atmosfer yaratamaz.

En büyük noksanı karakter yaratmasında ve üslûbundadır: Şahıslar ne tespit edildiği gibi karşımıza çıkarlar, ne de muammadırlar. Onların noksanı, kendi talihlerini yaşayamıyacak kadar hayata yabancı olmalarıdır. Bu noksanda dil ve üslûbun da tesiri olduğu gibi, tiyatro dilinin teşekkül etmeyişinin de tesiri vardır.

Eğer Kemal, Şinasi'nin başladığı yerden devam etseydi, şüphesiz başka türlü eser verecek, dolayısıyla hayatın içine girmiş olacaktı. Bunun sebebi, Şinasi ile aynı yaradılışta olmayışıdır.

Namık Kemal'in Şinasi kadar dahi mizah ve hicvi yoktur; bu sahada devrinin en kabiliyetsizidir.

Tiyatro yazarı için en çok lâzım olacak olan, şahısları konuşturabilme de onda yoktur. Derli toplu piyes yazan Namık Kemal var, inşâdır. Halbuki Hâmid'de bu yok, birbirine ilâve ederek iş görür. Sebebi belki de vaktinde neşredememesi ve adaptasyon yapmak isteyip de klasik tiyatro şartlarını bizim Şark tiyatrosuna nakletmek isteyişidir. Hâmid plansızdır; inşa itibariyle en zararsız piyesi *Eşber*'dir. Bir *vodvil* olan *İçli Kız* da böyledir. Namık Kemal, piyesi ilk denediği için ufak tefek kusurları vardır. Namık Kemal Hâmid'den daha aklîdir, aktüel mevzuları sever, romantik konuları sevmez; klasikleri sever, Fransızların III. İmparatorluk piyeslerini sever. Sahneye bağlıdır. Eğer elinden gelseydi sahneyle teşrik-i mesai ederdi. Güllü Agop Tiyatrosu'yla üç ay beraber kaldı. Tiyatro, edebiyatla sahne arasında bir çekişmedir. Tiyatro, her şeyden önce bir dildir; sahne dilidir. Tiyatro *directement* hayatı nakleder, anlatmaz. Bu kesilmiş, sıkıştırılmış, komprime bir hayattır. Roman ise gittikçe genişler; hayatın kendisi, psikoloji, şiir, her şey vardır. Kemal *Mukaddime-i Celâl*'de: "Tiyatro gözle görülür, kulakla işitilir!" der. Bu sözde mühim bir şey vardır. Cocteau: "Tiyatro dili işitmek için değil, görülmek içindir, yani gözle görülecek gibi olan bir dildir." der.

Okunacak:
Aktör Nedir?, Diderot.

Gülnihal:

Bu romantik bir tiyatrodur. Evvelâ bir hazırlama yapıyor; bu nevi hazırlama ve sonra esere giriş, Alexandre Dumas ile başlar.

Bütün romantizm İngilizler'den istifade ettiği halde Hugo Alman romantiklerinden tesir almıştır. Hugo'da, bir eserinde, bir Ortaçağ şatosu vardır; burada da ona mukabil konak var. Abdülhamid devrinde önce âyân diye, meselâ Alemdar Mustafa Paşa gibi, bir zümre türedi ki bu böyle bir zümre konağıdır.

Gülnihal'de önce bir atmosfer yapılıyor. Namık Kemal, tam bir

romantik değildir, romantik-*fataliste*'tir. Kaza ve kaderi değil iradeyi alıyor; konak da o kaza ve kaderin sembolü oluyor. Sahife 8: Konağın tasviri. Gülnihal'in ağzından: "Ben ömrümün on beş senesini o konak dediğin ecel-i kaza mezarlığında geçirdim. Damlaya damlaya taş delen sular gibi bu kalın kafaya da göre göre çok tecrübeler yer etti. Bunlar seyl gibidir kızım, sâkin göründükleri vakit kork. Dokundukları evi temelinden yıkarlar." Hep Hâmid'in imajı: Bu insanlar dünya ve âhiret arasında bir yer tutmuşlardır. Romantizmde bu hal var ama tiyatroda yok.

Fransız romantizmi hançer, bıçak, darağacı vs.den hoşlanır. Bu takdirde İngilizler XVI., XVII. asra kadar gelir.

Sahife 11: Kemal, sabahı rûhânî (*spirituel*, mânevî) yapıyor. Bu, ilk defa onda görülür: "İnsan gün batışının mahzunluğunu, sabahın rûhânîliğini, mâhitâbın safâsını nasıl sever!" Gülnihal aşkını anlatırken Namık Kemal konuşmaya başlar: "Gün batışının mahzunluğu" derken yepyenidir.

Sahife 13: "Mehtâbın safâsı": Umumîden yerli bir şeye giriyoruz: Mehtap, bizde safâdır, Avrupa'da değildir. Ay Şark için güzeldir; eski Yunan'da mehtap Hekate'nin ışığıdır, ay soğuktur, ölüler vardır. İngilizler'de ayın on beşinde hortlaklar dirilir. Kurûn-ı Vustâ edebiyatında mehtap safâsı yok, zira şato içindedirler. Bizim eski edebiyatımızda da yok; bize mehtap safâsı ancak Tanzimat'la ve iyi bir teşkilâtlı polisle gelir.

Namık Kemal'de "de" edatı çok kullanılır; daha lisanın kolaylığını bulamamıştır da "de"nin te'kidine ihtiyaç göstermiştir. Halid Ziya'dan itibaren edatlar yerli yerini bulur.

"Beyim, efendim!": Eskiden kadın kocasına "bey" derdi; bunda biraz da esir usulünün tesiri olsa gerektir; esirle izdivaç âdetindendir. Eskiden aile *patriarcal*'dı, karşılıklı hürmet vardı. Daha evvel bizde devlet ricalinden olan birinin çocuğuna "bey" denirdi.

Sahife 14: "Denizin dalgaları gemiye doğru yığılıp geldikçe sanki mezarlık yerinden oynamış, beni içine almak için çalkana çalkana üzerime atılıyordu." Denizdeki ölü; denizin mezar oluşu fikri ilk Namık Kemal'de görülür. Kemal denizi eğlence dışında gören ilk adamdır.

Fakat, belki bu imajı, Hugo'nun gemiciler için yazmış olduğu bir eserden almış olabilir.

Eserde üç noktaların vaziyeti, mânâsındadır; daha henüz *ponctuation* tamamen alınmamıştır. Tiyatro zaaflarından birisi de, biri konuşurken diğerinin ancak bir laf söyleyebilmesidir.

Sahife 14-15: "Yine o kanın soğuk soğuk cehennemin dereleri gibi bir dakika buzu çözülmezdi." "Soğuk bir cehennemin dereleri"; üç nokta; espri yapmak için cehennemi de soğutuyor. Gülnihal, bir trajedi hazırlıyor, hayatını vs. anlatıyor. Bu hazırlama bazı bakımlardan aksaktır: "Bilmiyorsun... Anlatayım... vs." tarzında cümleler var.

Namık Kemal'de hiç kin yoktur, ama bu eserde kin görülüyor. İki mühim imaj gördük: Çiçek açmış ağaç, denizin mezar oluşu.

"Tabiat yerinden oynadı", yani insan tabiatı değiştirdi demek istiyor. IV. Murad devrinde Tanzimat'tan evvel Avrupa'dan bize hokkabaz, canbaz gelirdi. *Takvîm-i Vekâyî*'de bunların ilânlarını bulmak mümkündür.

Verlaine: "Sevdiğimiz kadının sesi, bizim için aziz olan ölmüş insanların seslerinin inhinasıdır." der.

"Yedi başlı ejder" dedikten sonra yedi tane fiil sıralıyor: Bu kadar sarahate lüzum yok, bazı fiiller fazla. Bu, tiyatro üslûbunu henüz idare edemediğini gösterir.

Sahife 22: *Situation-dramatique*'e girdik: İki adam bir kızı seviyor.

Sahife 27: Piyes inkişaf etmiş oluyor; "... var ... var ..." tekrar ediliyor. Halbuki bunu hareketlerle biz anlamalıyız, o izah etmemeli.

Sahife 30: Efkâr-ı umumiyeden ilk bahseden Namık Kemal, o devirde yani Abdülhamid devrinde; en son bahseden de Cevdet Paşa'dır. Tanzimat devrinde bunlardır. *Cevdet Paşa Tarihi*'nin 12. cildinde bir efkâr-ı umumiye tiradı vardır. Eskiden "Halkın muhabbeti" fikri yoktu, yalnızca asker ocaklarında vardı. Halkın muhabbetini Ahmed Midhat da, Abdülhamid de düşünür. "Efkâr-ı umumiye"nin tesiri büyüktür. Namık Kemal büyük Fransız İhtilâli ile büyüdü; onun elebaşılarını sevdi, jestlerini öğrendi; bizde de öyle bir şey bekliyordu. Halka karşı daima muhabbetli ve terbiyelidir.

Namık Kemal'in dedesi Abdüllatif Paşa merkeze doğrudan doğruya değil, âyan vasıtasıyla bağlıydı. Aralarında mücadeleler, entrikalar olurdu. *Gülnihal*, bir bakıma buna dayanır ve piyes böyle biter.

Piyeste ölüm fikri: İntihar her iki dinde de günahtır. İslâm dini intihar edeni defneder, Katolikler dinî âyin yapmazlar. Bize intihar Namık Kemal ile girer; burada karşılıklı şekildedir. Bütün zehir şişeleri *Romeo-Juliet*'ten gelir.

"Sandalye-i hükümete çıkamam!" Siyasî deyimin edebiyata geçişidir. Bizde sandalye yoktu; sefirlere kürsü verilirdi.

Namık Kemal'de bazı halk tabirleri de var; terazili cümleler de çok görülür.

Okunacak:
Maeterlinck'in *Evin İçindekiler* (*Interieur*).

İkinci fasıl: Sahife 38: "Çekemiyorum" demesi tam *oratoire* bir üslûp. Buradaki ihtiras, Namık Kemal'in içinden geliyor, çünkü şahıstan belirtilmiş değildir.

Sahife 39: "Bir vuruşta bin cellâdın çıkması", ahlâkın ne kadar bozuk olduğunu gösterir. Zehir, bilhassa Osmanlı sarayında şehzadeden gebe kalmış cariyeler için kullanılırdı.

Sahife 40: Kaplan Paşa'nın: "İstersen bir adama anasının derisini yüzdürebilirsin." sözleri bir melodramdır fakat güzel değildir. Romantizmin bizdeki dıştan taklididir; bu söz sahnede bir şey ifade etmez.

Sahife 42: Zehir, bilhassa Fransız romantizminden gelir. Bizde gizlidir. Kaplan Paşa'da aşağılık duygusu var, konuşması sarihtir. Zayıf bir kimsedir. Psikolojisi konuşmayla anlaşılıyor. Bilerek âlet olma Hâmid'de de var; bu bakımdan Namık Kemal'in tesiri çok büyüktür. *İbn-i Mûsa*'sında da böyledir.

Sahife 43: Burada bir realite var: Sarayda kadın hâkimdir; oğlan daima annesine mahkûmdur. Annesinin bu kadar açık itirafı hoş değil. Bu sahne, *Celâleddin*'de başka bir şekilde geçer.

İkinci perde: Osmanlı sarayında padişahın yanında iki cellat bulunması; bu İran'da var. Masal unsurudur. Romantik piyeste *couleur local* (mahallî renk) esastır. Küçük parçalar ve konuşmalarla o devrin havası verilir. Klasik tiyatro bunu böyle yapmaz, doğrudan doğruya mevzuun içinde yapardı. Romantik piyeste bu ekseri başta olur; burada ikinci perdede, birinci meclistedir.

Dördüncü fasıl, birinci meclis: *Romeo-Juliet*'in, *Hamlet*'in tesiri var.

II., III. Meclis: Sukut-ı hayal psikolojisi var; sevdiği insanı kaybettiğine yanıyor.

Sahife 123: Namık Kemal'in insan telâkkisini gösterir: İnsan, başkasına yardım etmekle tatmin olur; ideal insan tipi, insana hizmet edendir.

Namık Kemal, bazan piyes içinde piyes yapar; asıl piyesi bırakır, ideolojik fikirlerde bulunur. Kız kardeşi öldürüldüğü zaman çıkmalıydı.

V. Meclis: Modern hece vezni Kemal'le başlar.

Sahife 126: Bizde hece veznini Avrupalılaştıran Kemal'dir. Baudelairien bir şiir vardır Paris hakkında.

GARP VE ŞARK ŞİİRİ

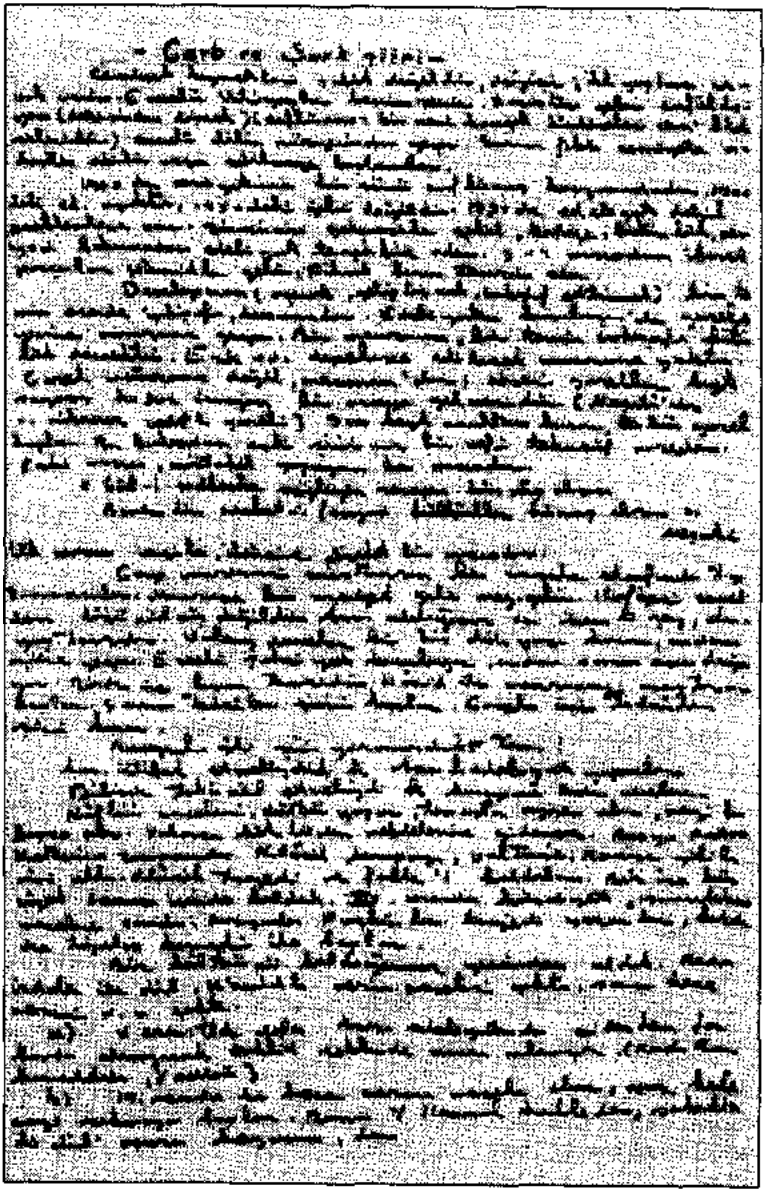
Cemiyet kıymetleri sabit değildir, değişir; ihtiyaçlara cevap verir. Evvelâ ihtiyaçlar benimsenir. Hariçten gelen *influence,* bir nevi karışık cemiyet hadiseleri, evvelâ dilin süzgecinden geçer; sonra fikir cemiyete adapte edilir veya edilmeye başlanılır.

1900'de cemiyetimiz bir sürü *influence* karşısındadır. 1900'deki edebiyat açıktı, 1850'deki gibi değildi. 1850'de edebiyat değil, problemleri var. Şinasi'nin gelmesiyle şekil, kafiye, bütünlük, *période* bakımından edebiyat teşekkül eder. Üç dört mısradan ibaret parçalar Hâmid ile gelir, Fikret bunu tanzim eder.

Développement (açmak, geliştirmek, inkişaf ettirmek), bir *thème*'in eserde inkişafı, devamıdır. Edebiyatın kuruluşu ile, gazelin yerine manzume geçer. Bir mevzuun, bir temin (*thème*)inkişafı, bütünlük demektir. Eski edebiyatta *développer* edilecek manzume yoktu. Gazel, manzume değil mecmuadır; ekseri gazeller beyit sayısı kadar imajın bir araya gelmesidir. Neşâtî'nin "nihânız" redifli gazelinde son beyit anahtar kurar, bütün gazeli kaplar:

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

Bu bakımdan eski şiirimiz bir nevi tekâsüf arzeder. Eski mısra, müstakil yaşayan bir mısradır:



Gül-i sad-berke söyleyin serâpâ gûş olsun
Benimdir nevbet-i feryâd bülbüller hâmûş olsun *(Neşâtî)*[*]

İlk mısra vesile, ikincisi direkt bir mısradır.

Garp manzumesi *existence*'ın bir mesele etrafında toplanmasıdır. Manzume, bir uzviyet gibi meydana gelir; kafiyesi evvelden düşünülmüş değildir. Avrupa'dan aldığımız en önemli şey duyuş tarzıdır. Valéry evvelâ bir his dünyası kurar, ondan şiire geçer. Evvelâ şahsiyet kuruluyor, ondan sonra eser doğuyor. Bizde ise bunun tersidir. Hâmid ile manzumeyi araştırma başlar, sonra tedâîler şiiri kaplar. Garplı için tedâîler şiiri kurar.

Avrupalı gibi şiir yazamazdık; zira:

1. Avrupa'ya intibak etmeliydik ki Avrupalı edebiyat yapalım;

2. Dilimiz tekâmül etmeliydi ki Avrupaî eser verelim;

3. Kültür meselesi: Kültür yaşar, temasla aynen alır, neyi bulursa alır. Yabancı kültürün mebdelerine gidemez. Rusya, Petro, Katerina zamanında klasik Avrupa'yı, Voltaire, Racine gibilerini aldı. Klasik trajedi *ve fable*'ı buldular. Biz ise hürriyet davası içinde bulduk. XIX. asırda hürriyet, romantizm meselesi vardı. Rusya'da Puşkin trajedi yazar, bizde ise tiyatro komedi ile başlar.

Biz kültürü bulduğumuz yerinden aldık. Recâizâde ile dil, Hâmid ile vezin meselesi çıktı; sonra hece vezni vs. çıktı.

a) Vezin: İlk defa Acem edebiyatında giderken farkında olmayarak taklit şeklinde aruzu almışız (Kadı Burhaneddin, Yesevî).

b) XIX. asırda ise hece vezni mesele olur, aruz kelimeyi sıkmaya başlar. Bunu Yahya Kemal halleder, "Sokaktaki dili aruza koyarım" der.

Bugün dahi lisan meselesi hallolmadı; bugün nahvi değiştirmek suretiyle nesrin ilkasına doğru gidilir.

Bu hal, Avrupa'da da var; Avrupalı, nesri yaptıktan sonra gidiyor.

[*] Birinci mısraının vezni bozuk olan bu beytin kime ait olduğunu tespit edemedik. Tanpınar, her ne kadar *Yahya Kemal* adlı eserinde sadece ikinci mısraı anarak Cevrî adını zikrediyorsa da (İstanbul 1962, s. 125), bu beyit ne Neşâtî, ne de Cevrî divanlarında bulunamamış, bir antolojide biraz farklı bir şeklinin Vecdî adlı bir şaire ait olduğu tespit edilebilmiştir.

Edebî mektepler bize dışarıdan empoze edilir. Yahya Kemal'den evvel Servet-i Fünun nesli vardı. Servet-i Fünun, lâzım olanı düşünmedi. Yahya Kemal ne yaptı? Servet-i Fünuncular böyle yapmakla mektebe doğru gittiler. Cenab, müzikalite yaptı ama bu hazırdı; Arapça, Türkçe, Acemce imkânları bir araya topladı. Bu bir nevi dolma plaklara benzerdi. Hâşim'de de müzikalite vardı ama bizim değil; bunlar kültürümüzün malı değildi. Yahya Kemal gitti, lüzumlu olanı, mektebe bağlı kalmadı, dilin kendisinden çıkardı. Yahya Kemal bazı bakımlardan sembolizme bağlıdır ama Hâşim gibi mesnedsiz değildir.

1920'den sonra aruz Türkçe'den çekildi, Yahya Kemal'de kaldı, yerine hece geldi. Bu üç istihâle geçirdi:

1. Mehmed Emin devri: Hecenin iptidai devri;
2. Ziya Gökalp devri;
3. Tanpınar, Muhip Dıranas devri.

Ziya Gökalp, bir çocuk kıvraklığı bulur, Mehmed Emin'de ise mısralar yan yana getirilemez. Aruz muayyendir, serbestlik yoktur; hece serbesttir. Zaruret böyle olunca, vezin disiplin meselesinden çıkar. Türkçe'de uzun hece azdı, ağızlara göre de değişirdi; aksan da ağızlara göre değişirdi. Türkçe'yi olduğu gibi alıp imkânlarından faydalanmak lâzımdı. Ayrıca, halk şiirinin çoğunda nükte hâkimdi.

Avrupa'da sembolizme karşı bir cereyan doğdu; klişeleri kırmaya baktı, yeni bir resim anlayışı çıktı. Avrupa'da XVII. asırda romantikler bulundukları yerlerden bahsettiler, XX. asırda bu kâfi gelmedi.

1914, Büyük Fransız İhtilâli gibi bir şeydir: Münevverlerin hayatını birdenbire değiştirdi, onları teknikle karşı karşıya getirdi; bunlar vatana dönünce eskileri beğenmez oldular.

Biz asırlarca resim sanatını külliyen lüzumsuz addettik. Resim, gözün istiklâlidir; fotoğraf, bir zaman realiteyi, anları yakaladı; sonra renkli sinema çıktı; binlerce tabloyu bir araya getirdi. Bunlar ressam yerine mühendisler tarafından tertip edilirdi.

Şiir de böyledir; evvelâ birtakım modaları kalktı. Şiir, herkese şamil bir şey gibi göründü. 1920'den sonra, eski şiir iki şeyden zedelendi:

1. Tekniği, şekli vs. tarafından;

2. İnsanın kendi içinden. İnsan, saadeti başka türlü anlamaya başladı; aşk yerine istihza geldi. XVIII. asrın mükemmel bulduğu şeyi bugün şüpheyle karşılıyoruz. Eski kıymetler bugün kendisini cebretmez; biz ihtiyarî alıyoruz. Bugün problem kıymetlerin yeniden doğmasıdır.

Tanzimat'tan beri yeni bir muhteva âlemi teşekkül eder. İnsana ve cemiyete ait meseleler, eskiden ender görülürdü. Nesrin teşekkülü, düşüncenin teşekkülüdür. Midhat Paşa: "Eskiden şairlerimiz vardı, fakat mazbut bir dilimiz yoktu; bu, Tanzimat'la teşekkül etti." der. Tanzimat'la bizde edebî dil teşekkül etti. Nesrin teşekkülü, lisanın kaide altına alınmasını ve müşterek bir imlâyı ister. Eskiden şairlerimiz vardı, nesrimiz yoktu.

Tanzimat nesri Şinasi ile başlar, Namık Kemal'e geçer, ondan yayılır. Şinasi, Namık Kemal, Ekrem, Hâmid, Sezai bir fikir hânedânıdır. Bu nesir, üç dört koldan ilerler. Galip gelen Şinasi-Namık Kemal nesridir.

Ziya Paşa, Suavi, Cevdet Paşa, Namık Kemal, Ahmed Midhat, Ahmed Vefik Paşa gibi böyle beş altı üslûp var. Bunların içinde en çok Garp ile düşüp kalkan Namık Kemal nesridir. Midhat Efendi daha ziyade konuşma tarzını alır, Suavi de böyledir.

Bu nesir dışardan mı geldi, yoksa içerden de tesirler var mıdır? Eski edebiyatımızın negatif tarihi yazılmamış, çeşitli haller olmuş, ufkun darlığından muvaffak olunamamıştır. Nesrimiz XIX. asır başında, III. Selim zamanında değişir. Bu arada İngiliz Mahmud Efendi, Türkiye'yi tanıtmak için Fransızca kitap basar. İkinci olarak, tercümeler yapılır. Nesrin değişmesi, politik hadiselerden ileri gelir. Evvelâ divân-ı hümâyunlarda görülür. Bir mektup tarzı, yine bu arada doğar. Yeniçerilerin ilgasından sonra devlet efkâr-ı umumiyeye hesap vermeye başlar: Sık sık beyannâmeler yazılır, dil sadeleşir. Dili sade kullanmak Bâbıâlî'de terfi sebebi oluyordu. Demek evvelâ nesrin değişmesi divân-ı hümâyunlarda, kâtipler arasında oluyor. Nesri ile şöhret bulan adamlar çıkar: Âkif Paşa, Pertev Paşa gibi. Âkif Paşa ufak mektuplar ve Avrupaî *Tabsıra* eserini verir. Rahat bir nesir görülür, çünkü kendi kendini bulmuştur. Namık Kemal'in nesrine Âkif Paşa çok tesir etmiştir.

SEMBOLİZM

Sembolizm, Baudelaire ile çıkar; modern şiirin babasıdır. Wagner, Proust'a kadar olan sembolistlerde, Beethoven de Baudelaire'in üzerinde çok tesirlidir. Wagner, romantik mûsikîyi yapıyordu; büyük bir şair ve filozoftu. Nietzsche, onun talebesiydi. Wagner, muazzam bir sahne adamıydı. Alman efsanelerini alıp yeni bir mûsikîyi tesis etti. Bu telkine dayanan ve fikri yakından takip eden bir mûsikîydi. Vigny de tanıştı: "Mösyö, biliniz ki ilâhlar konuşmaz, üstüste yıldırım yağdırırlar!" demiştir.

Okunacak:
Guille de Potaines, *Wagner* (Fransızca).

Baudelaire'den sonra mûsikî edebiyat dünyasını sardı; Baudelaire'in şiirinde Wagner'in tesiri yoktur, Beethoven'in vardır.

Mûsikînin sanatlara hâkim olması: Eskiden mûsikî şaire hâkimdi. Hoffmann, Beethoven'in talebesiydi ve Baudelaire onun da tesiri altındaydı. "Mutabakatlar Sonesi", onun malıdır. Burada, kâinatta, mûsikîde olduğu gibi her şey birbirine cevap verir. Mûsikî, maddesiz konuşur. Onun için ihsaslar birbirine çabuk girip mutabakat eder. Baudelaire kısır; fakat derinleşmesini biliyor ve işe mûsikî ile giriyor.

Le Chat Murr Hoffmann'ın bir romanı var; burada kahraman bir mûsikîşinastır.

Sonra Wagner geliyor; Wagner, operada şöyle bir şey yapmıştır: Wagner'in operasında şahıslar yeni motiflerle gelirler.

Sembolizm hareketi *Revue Wagnerienne* etrafında başlar.

Mallarmé estetiği, mûsikîden servetini almak ve şiire nakletmektir. Şiir doğrudan doğruya *chant* ile, âhenk ile alâkalıdır. Bu, Mallarmé'de bulunmaz. Wagner mûsikîsi, nizamda sembolizme tesir eder. Mûsikî nizamı, eşya ve his hayatımıza yabancı olmayan bir dille tesir etmektir. Mallarmé bunu: "Kelimeyi yıkıp gündelik temaslardan çıkarırım" dedi. Şiirde bir hakiki mânâ, bir de şiir boyunca kelimelerin söylediği bir mânâ vardır. Mallarmé gülsuyuna: "Güllerin ihtiyarlığından alınmış koku" diyor. Mallarmé hayatının sonuna kadar bir tek manzumeyle uğraştı. Nesri bir dantel haline getiriyor; çok ağırdır. Bir de "Kuğu Sonesi" var, on dört mısra. Bunu "i" harfi üzerine yapıyor. Bir kuğu yazın yüzmüş, yıkanmış, sabahı tanzîr etmiş, yaşamış. Kuğu gitmiş, buzlu suda hâtırası kalmış; şimdi oradan tekrar o kuğu fışkıracaktır. Sembolizm bir uçurumun tepesinde raksa benzer. Onun içindir ki sembolizmin yarısı kaybolmuştur.

Sembolizmin bir başlangıcı da Edgar Allan Poe'dur. Üç *manifeste*'i (makalesi) vardır ki bu Baudelaire'e tesir etmiştir. Valéry: "Birinin diğerine tesir etmesi için kardeş ruhlu olmaları lazımdır." der. Poe, Baudelaire'in eliyle yaşamıştır. Poe saf şiiri istiyordu. Poe'ya göre şiirde:

1. Manzume küçük olacak, büyük manzume bu küçük şiirlerden teşekkül edecek. Bizde büyük şiir yoktur, mesneviler hikâye idi;

2. Manzume başından sonuna kadar yekpâre olacak, birbirini tutacak, şair böyle düşünecek. Poe, "Karga" adlı bir şiir yazar: Şair azaptadır; sevgilisi ölmüştür, karga geceleyin odasına gelir. Şairin tanzimi mükemmeldir. Kargaının nerede oturduğunu bile münekkitler tespit etmişlerdir. Ürpertici bir şiirdir.

Edgar Allan Poe ve Dostoyevski de Hoffmann'ın tesirindedirler. Poe: "Kari ile bir münasebet tesis edeceğim; bir medyum gibi olacak ve benim aklımdan geçenleri ona aynen nakledeceğim." der. Her şeyi, harfleri hesaplayacağını söyler. Poe, lüzumsuzu atıp lüzumluyu almayı son haddine getirmiştir ve çelik gibi bir zekâya dayatmıştır. Şiirin de ölçüsü vardır, sona doğru okuyucuyu ezer. Bütün şiirleri böyledir. Bu nereden gelir? Kari ile münasebet, psikolojik bir irtibat kurmak ister.

Okuyucuyu emri altına alır. Sonra klasik ölçülerin, kendi kurduğu nizamların dışına çıkmak istemez. Hikâyelerinde lüzumsuzu lüzumludan ayırma, analiz görülür.

Baudelaire, Poe'yu okuyunca yeni bir dünya tanır gibi olur; onu yedi cilt olarak Fransızca'ya tercüme eder. Fransa Poe'yu Baudelaire ile tanır.

Sembolizmin büyük bir vasfı da mûsikî gibi kâinatı dağıtıp yeniden kurmasıdır: *Correspondance*. Şiir, nesirde harap olur; o halde nesir tamamen atılmalıdır. Âkif'in kusuru nedir? Yedi cilt içinde bir tek satır şiir bulunmayışı. İşte sembolizmin bir tarafı da Poe'dan gelen kuvvetli bir nizamdır: Şiir artık apayrı bir şey olur, yani nesirden ayrılır; zira şiire en büyük zarar nesirden gelir.

Ressam Degas, Mallarmé ile dosttu; ressam bir gün ona: "Ben *sonnet* yazmak istiyorum, iyi fikirlerim var!" der. Mallarmé ona: "Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır!" der. Ressamın bazı güzel *sonnet*'leri vardır.

Baudelaire, şekil ile muhtevayı bir arada yürütmesini bilmiştir. Avrupa şiirine merhamet, ama zalim bir merhamet Baudelaire ile geldi. Sonra da Dostoyevski ile gelir; arkasında Oscar Wilde, Gide var.

Baudelaire, nefsini ezen adamdır. Can sıkıntısı bilhassa modern şiirde olur; daha evvel olamazdı, meselâ Milton'da. Boş zamanları ibadet doldururdu. Mallarmé'ye gelince, şiirin mûsikîye benzemesi için bir gömlek değiştirmesi lâzımdı. Baudelaire mûsikîden faydalanırdı. Mallarmé için şiirin muhtevası yok, vesileleri vardı. Dil ile mûsikî yapmak düşünülünce muhteva meselesi çıkmıştı. Romantizmde ise muhteva vardır.

Mûsikînin şiiri değiştirmesi bugün de devam ediyor; mûsikî, resmi de değiştiriyor. Bugün dünya resim olarak görülüyor; eskiden, resim dünya olarak görülmek istenirdi. Picasso ve taraftarları, bugün dünyaya resmin dağınık unsurları gibi bakıyor. Mûsikînin tesiri ile direkt ve taklit ifade kalkıyor.

Saf şiir, ilk mısradan itibaren başlar. Valéry: "Ben yazmak için yazarım. Meselâ pastaneye giderim, orada bir kâğıt bulsam bir kalemle üstünde oynarım. Bir mısra bulur, devam ettiririm. Bu ilk mısrai ata-

rım, bu benim değildir." Hakikaten şiirleri böyledir; bu bir nevi ulvî, saf şiirdir. Valéry'nin şiirlerinin ilk müsveddesi, son şekline benzemez. Böylece şiir, vesilelerle ve bir çalışma neticesinde doğuyor.

Poe ile üçüncü bir saf şiir çıkar. Poe: "Ben manzumeyi baştan sona kafamda yazar, sonra kâğıda geçiririm." der. Valéry için Poe'dan büyük insan yoktur. Mallarmé, Valéry hep Baudelaire yoluyla Poe'nun çıraklarıdır, ondan faydalanırlar.

Sonra şiire dikkat gelir. Valéry: "Bir çizgiyi çizmeden göremeyiz." diyor. Bir insanın, meselâ portresini çizmek için baksak, çizmeye başlamak için insana bakmamız hâtıra olur. Onun için, çok dikkat gerektir. Zaten, mutlağına imkân yoktur. Bu anlarda şiir bir dikkat meselesi oluyor.

Poésie pure nazariyesi, Papaz Brémond nazariyesidir. Brémond: "Şiir, duaya benzer." der.

BUGÜNKÜ EDEBİYAT

Evvelce sanat, sanatkarâne, ciddi bir tavır alırdı. Evvelce şiir kilise ve cami etrafında doğar; saraya, münevverlere, halka geçerdi. Şiir, edebiyat, bugün mihverini değiştirmiştir. Bugün *développement*'lara ehemmiyet verilmiyor. Bugünkü vaziyet şiirsiz şiir, edebiyatsız edebiyat, resimsiz resim, mûsikîsiz müzik yapılma yolundadır; *développement* gitti. Bugün iki türlü edebiyat var:

1. Köklere inen geniş edebiyat: Henry Miller, Virginia Woolf (eseri *Dalgalar)*, Faulkner, Aldoux Huxley, Kafka. Avrupa kültürü bugün kendini muhafaza ediyor.

2. İşin şaka tarafında olanlar: Orhan Veli.

Bugünkü şiirimizin manzarası dışarıyı takip ve taklittir. Yalnız, filozofisini yapamıyoruz, eksiğimiz budur. Avrupa'da edebiyat felsefe ile beraber yürür: *Existentialisme*. Bizde felsefî buhran yok. Bu nereden geliyor? Tarihimiz hep geri kalmıştır. Örnekler karşımızda hazır yalnız bir seferde felsefeyi alamıyoruz. Felsefeyi yalnız filozoflar kurar zannediyoruz; felsefeyi filozoflar kurar ama hayat taşır.

Artaud, son zaman Fransız şairlerindendir. Bu adam deliydi, tımarhanede öldü; bunu taklit ediyoruz. Bu adam akıldan bıkmıştı, halbuki biz aklın dairesine bile girmedik, rasyonel düşünce yok. Avrupa ise bugün aklı istemiyor. Avrupa'daki edebiyat her an *vision*'ları ile devam eder, biz ise tutam halindeyiz, devam yoktur. Sonra biz kaynaklarımızla olan münasebeti kaybettik; tarihimizin zarureti icabı bunu beş defa kestik: Orhun, Yunus Emre ve Ahmed Paşa, Tanzimat, yeni harf. Demek edebiyatımız kendisiyle beslenemiyor. Geriye halk edebiyatı-

mız kalır, bu bir tutamdır, kâfi değil. Bu vaziyet karşısında beklemek lâzım.

Bugün şiir, nesre doğru çöktü. Nesir ne yapacak? Nesir büsbütün fakir oluyor. Bugünkü nesir, şoför konuşması gibi işaretlerledir. Kelime hâzinesi çok dardır; *développement* yok. Arasıra bir imaj kırıntısı, *construction* bozukluğu. Biz röportajı nesir yerine alıyoruz. Bugün şiir ve nesrimiz de içinden değişmeli. Bugünkü nesir nahvi zayıflatıyor; yersiz *inversion*, yani cümleyi ters çevirme var. Konuşma başka, yazı dili başkadır; nahvi değiştirmek dili yıkar.

Bugün bir buhran var insanın içinde. Bugün eskiye, kısa bir zaman evveline kadar dönülemez. Bugünün insanı her şeyi değiştirmiştir. Bugünün insanı sade ezilme değildir; zaferi var, sevinci, düğümleri, meseleleri vardır. Eliot, eskiye dönüp onun içinde sert bir lisanla *poésie*'yi vermeye çalışır. Nesrin *poésie*'sinin teşekkülü için beklemek lâzımdır. Valéry bize öğretti ki, nesrin ve nazmın yolu çetindir, sürprizli olmalıdır.

Bizim edebiyatımızda iki mühim mesele var:

1. Dil; dilimiz yok. Nesir dili mütekâmildir, fakat bizim dilimiz değildir. *Hadîkatü'l-Vüzerâ* zeylini yapan Dilâverzâde'nin dili mühimdir.

2. Vezin; vezin yok. Aruzu bıraktık, heceyi yaptık; bugün heceyi de bıraktık. Dokuz yüz sene edebiyatımız var şimdi vezin yok. *Alexandrin*'li (12'li) piyes yazılıyor. Biz vezne sırtımızı çevirdik; heceye dönüp ona aruzun kıymetlerini yüklemeliyiz.

Şiirin bir yolu var: Vezin ve Kafiye. *Chant* (nağme) bir dilin esasıdır; bu, vezinle olur. Aruza yaklaşmak için onun kıymetlerini aramalı, bunları heceyle birleştirmelidir. Divan şiirinde en muvaffak vezin 15'lidir:

Mef û lü Fâ i lâ tü Me fâ î lü Fâ i lün

Mef û lü Me fâ î lü Me fâ î lü Fe û lün

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

Estikçe bâd-ı subh perişansın ey gönül

Şiiri derinleştirmeliyiz, yoksa folklorda kalırız.

Bugün edebiyatımızda iki cereyan var:

1. Ağır başlı, yavaş hareket eden, ufak eserler verenler;

2. Tercüme cereyanına kapılanlar. Bu tercümeye dikkat etmek, edebiyat için faydalı olur.

Nahiv ve geniş cümle lisanı yapacaktır. Lügatı yapmak lâzımdır, bizim lügatımız yok. Dili tecessüs meselesi kabul etmek lâzım. Bugünkü şiirde de, eskiden de buluş çoktur. *Poésie*, yalnız buluşla olmaz; kendisini yoklamalı. Bizde esas, söylemektir. Bu, aruzun etrafında teşekkül etmiştir. Şimdi bizim büyük kaynaklara gitmemiz, insan talihini öne almamız lâzımdır. Eskiden şiir yalnız mazmunu görmekti, halbuki şiir bize çarpmalı, onun trajedisi olmalıdır.

Asıl mesele, içimizdeki durgunluğu yıkmaktır. Nereden insana başlayacağız? Bizde buhran yok, *individu* yok; hazır kaynaklardan istifade ediyoruz, kolaya kaçıyoruz, değerlerimizi bilmiyoruz. Hazır kalıplara düşeriz; hazır kalıplarda insan kendisini yapamaz. Sanatkâr kalıbını kendisi yapar: Buna şüphe ve isyandan gitmişler, mutasavvıflar vs. hazır kalıbın dışına fırlamak istemişlerdir. James Joyce'un *Ulysses*'i, Proust, Faulkner, Miller'in eserleri orijinaldir.

İki türlü üslûp var:

Poésie'ye kaçan üslûp;

Statique üslûp (Dostoyevski, Stendhal vs.)

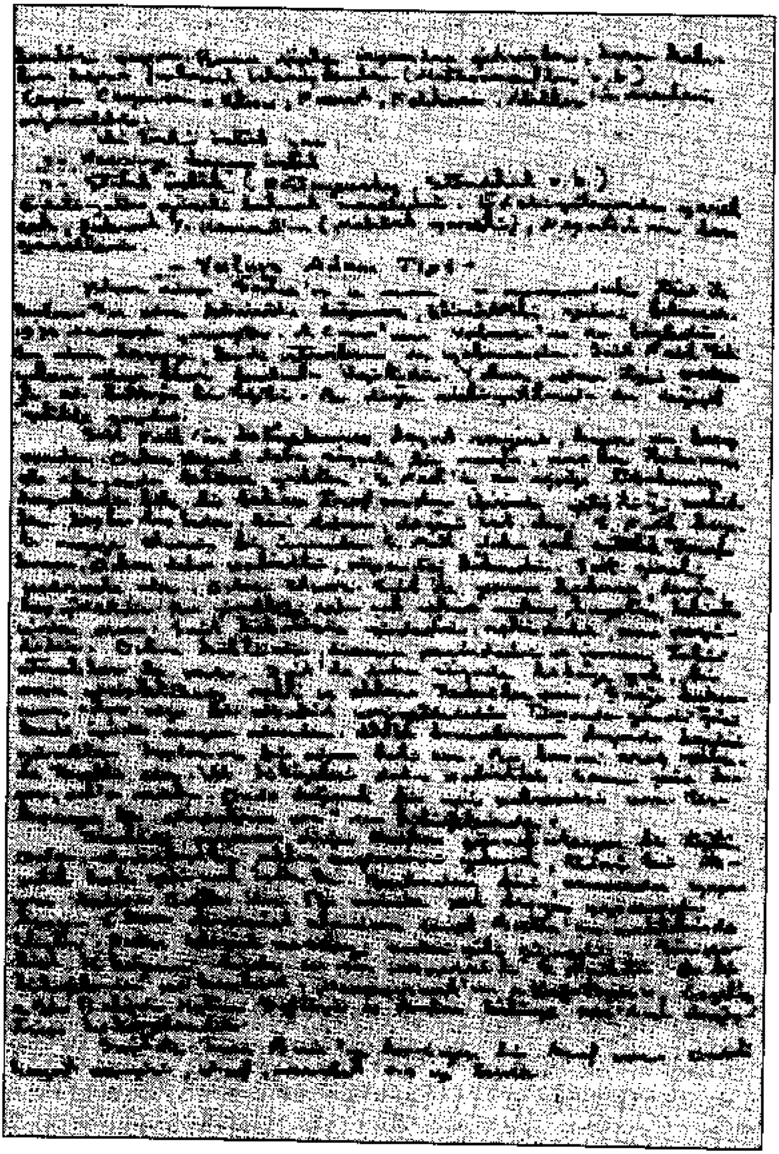
Edebiyatta güzeli bulmak meseledir. Edebiyatımızda gazel çok fakat Yahya Kemal'in "Mehtap Gazeli" ve Neşâtî'nin bazı gazelleri daha güzeldir.

YALNIZ ADAM TİPİ

Yalnız adam Sartre'ın *La Nausée* (*Bulantı*) romanındaki tiple başlar: Bu adam kâinatı beğenmez, kâinattaki yerini bulamaz. 1936 sırasında yazılmıştır. Albert Camus'nün *Yabancı*'sı da böyledir: Bu adam her şeye, kendi ıstırabına da yabancıdır. Sait Faik'teki "yalnız adam" biraz bunlarla ilgilidir. Yalnız adam tipi, modern Fransız edebiyatının bulduğu bir tiptir. Bu, diğer edebiyatlarda da değişik şekilde vardır.

Sait Faik'in hikâyelerinde hayat sevgisi, biraz da kaçış vardır. Orhan Kemal daha ziyade bir sınıfı, rençber takımını ele alır; onda bohem (*bohème*) yoktur. Sait Faik'te en aşağı tabakanın hayatında bile bir bohem taraf vardır. İkisinin yetiştiği muhitler başka başkadır; biri Adana, diğeri İstanbul'dur. Sait Faik, hayatı angaje (*engagé*) etmemiş bir insandır. Sait Faik, daha çok estetik tarafa kaçar; Orhan daha realisttir, röportaj hâkimdir. Sait, güzeli *présenter* eder, Orhan etmez. Sait'te yosun kokusu, deniz hep güzeldir; bu güzelliği daha çok şehire açılmış hayatın, tabiatın içinde arar. Sait köksüzün içindedir, şehirdedir, onun peşindedir. Orhan köklünün, davanın peşindedir ve insanı tabiî ıstıraplarıyla verir. Sait'te daha ziyade hikâye yok, bir ânın genişletilmiş şekli ve ekleme tedâiler var. Çoğu kahraman odur veya bir müşahit vaziyetindedir. Dışarda gördüğünü kendi içinde arayan adamdır. Ahlâk kanunlarının dışında kendini görmekten hoşlanan bir adam hâli var. Bu, bazan azap şeklinde tecellî eder. İlk hikâyeleri daha realisttir; sonra şiire kaçar, vak'a azalır. Onda, dağınık bir şiir malzemesi var. Beslenmeyen bir sürrealizm var son hikâyelerinde.

Rimbaud, eşyanın diğer tarafını görmek isteyen bir tiptir. Onlar,



sürrealistler, aklın çerçevesini yıkmak, tedâileri otomatik hâle getirmek isterler. Bunlardan biri asrımızda yaşayan André Breton'dur. Bu şiirde pek bir şey yapamadı. Aragon, Eluard, komünist olmadan evvel Breton'un mektebinde idiler. Breton, içtimaî meseleyi onlar gibi görmedi. Sürrealist bir hikâyenin bizde en son mümessili Sait Faik'tir. Bu tip hikâyelerden mühimleri Maupassant'ın "Kartopu", Gogol'ün "Bir Delinin Hâtıra Defteri"dir. Bunlar, hikâye nev'ini değiştiren hikâyelerdir.

Sait'te İvan Bunin'e benzeyen bir taraf var: Ondaki hayat sevgisi, etraf, münasebet vs.ye benzer. "Alemdağ'da Var Bir Yılan" hikâyesi çok sembolü ihtiva eder. Bunların babası olan Dostoyevski direkt konuşur. Bazısı yeniyi bulur, bazısı mirası kullanır. Şiir teksif ile, nesir ise serbest konuşur:

Cânan iklîmini keşf eyleyenler

İşte bizim eski şiirimizin bir güzel tarafı bu tekniktir. Balzac, Dostoyevski gibi mühim şahıslarda sembol birdenbire fışkırır, sembol peşinde koşmazlar.

HÂŞİM VE SEMBOLİZM

Yahya Kemal'in neslindendir. 1883-84'te doğar, Bağdat'ta doğdu. Âlûsizâde'lerin oğludur. Büyük bir ailedendir. Annesi de Bağdat'lıdır. Babası Ârif Hikmet Bey'den, annesinin üzerine evlendiği ve zaten aile sevgisi de az olduğu için bahsetmez. Kendisi kendini Türkiyeli ve Osmanlı addeder. Çocukluğu Bağdat'ta geçer, on bir yaşında İstanbul'a gelir. Nümûne-i Terakki mektebinde okur. 1896'da Galatasaray'a girer. Alıngan ve çekingen yaradılışı o yaşta belliydi. Türkçeyi bilmediği, telâffuz hataları yaptığı söylenir ki bu bilmeyişi doğru değildir. Arkadaşları Hamdullah Suphi, Abdülhak Şinasi, İzzet Melih'tir.

Reji'de çalışır, Halid Ziya'ya rastlar. Sonra İzmir'e gider, edebiyat hocalığı yapar. Yakup Kadri'ye de orada rastlar.

1908'de İstanbul'dadır. 1325'te* Ahmed İhsan Bey, yeni nesli terkeder ve Fecr-i Atî ortaya çıkar. Hâşim, bu cereyanın en öndeki şairidir. Bu birkaç sene zarfında kendini cemiyete kabul ettirir. 1911 senesinde kendisini hakikaten tanıtır ve sevdirir. Sirkeci'de Paris'ten gelen Yahya Kemal ve Münir Bey'le, hattâ sabaha kadar, edebî münakaşalar yaparlar. Yahya Kemal biraz Hâşim'i hırpalar. Ve Hâşim Yahya Kemal'e bir nevi hak verir.

1914'te asker olur; topçu zabitiydi. 1916'da sıhhati bozulur; dostlarının da kayırmasıyla iâşe kısmına geçer.

Şahsiyetinin büyük çizgilerinden biri fantezi tarafıdır; nadir, acayip, hususi çizgisi olan şeylerden hoşlanırdı. Mango meyvası da bunlar arasındaydı; hiç görmemişti fakat çok sık bahsederdi.

* 1909.

Hâşim bir ara durur. Sonra *Dergâh*'ta şiir çıkarmaya başladığı zaman dilinde, dil cereyanı ve Yahya Kemal'in tesiri ile büyük değişiklik oldu. Yahya Kemal en yakın dostuydu, sonra birdenbire araları bozuldu.

İstanbul'da kendine mahsus bir muhiti vardı: Düyûn-ı Umumiye'de ve aynı zamanda Akademi'de* estetik hocası olarak çalıştı.

Hâşim'in Yahya Kemal, Falih Rıfkı gibi kimselerle olan dargınlığı, edebiyatta tesiri olan bir meseledir. O arada, bir Avrupa seyahati yaptı. Ölümünden evvel hastalığı için bir kere daha Avrupa'ya gitti; fakir bir hayatı vardı.

Hâşim, büyük bir fantezistti (*fantaisiste*), muhayyilesi ile yaşardı. *Primitif* ve çocuk bir tarafı vardı. Hastalığı esnasında bile öyleydi: Çocuk gibi kıskanç, affa mütemâyil, çabukça müracaatı kabul ederdi. Sanat ve hayatın yalnızca bir rüya olmasını isterdi. Albert Samain, Rodenbach, Henri de Régnier sevdiği Batılı sanatkârlardı. Henri de Régnier, Hâşim'e çok tesir etmiştir. Yakup Kadri'de de onun büyük tesiri vardır.

Hâşim'de bir anne fikr-i sâbiti vardır: Vakitsiz ölen annesinin tesiri ile bir kaybolmanın peşinde olacaktır.

Hâşim, sembolizmin içinde kaybolmuş bir şairdir; estetiği, sembolizmin etrafındadır. Gençlik makalelerinde sembolist kelimesini çok kullanır.

"Piyâle Mukaddimesi"nde, özlediği şiir ve şairi anlatır: Hâşim müphemiyeti, Yakup Kadri de karanlığı ister, fakat Hâşim, hiç de müphem bir şair değildi; müzikal renkli bir şiirin peşindeydi.

Sembolizm, Mallarmé mektebinin etrafında teşekkül etti. Asıl hızını veren Mallarmé'dir. Mallarmé'yi Hâşim hiç sevmezdi denebilir, fakat onun şâkirtleri ile alâkası vardı. Mallarmé, nizamını mûsikîden alan şiiri istiyordu. Hâşim de bunu istiyordu ama aynı gözle görmüyordu. Mallarmé zihin adamıydı. Rafine, gizli, muhayyileye kaçan ve eşyayı anlatmayıp sadece telkin eden mısralar söylemek istiyordu. Fakat Mallarmé biraz ihtilâlci idi; sıfatları ve teşbihleri yer değiştiriyordu.

* Güzel Sanatlar Akademisi.

Hâşim, ilk devirde Edebiyat-ı Cedîde'nin diliyle konuşur. 1901'de Edebiyat-ı Cedîde susturuldu; bu susturulan şairler arasından yalnız Tevfik Fikret yeniden canlanmıştır. Bir de politikada Hüseyin Cahid vardır. Edebiyat, bu susturuluş devrinde resmîleşir. Halid Ziya Mâbeyn başkâtibi olur. Bu edebiyat, Tevfik Fikret'le Fecr-i Âtî'nin karşısına çıkar. Ayrıca, *Genç Kalemler* ve Nasyonalistler gibi cereyanlar vardır. Fakat esas cereyanlar, Ziya Gökalp'in anlattığı gibi üç tanedir: Osmanlıcılık, Türkçülük ve İslâmcılık. İdeoloji, ahlâk ve dil üzerinde bu üç cereyan çarpışır. Âkif'in sade lisana giden yolu İslâmcılıktır. Türkçülük, çeşitli yollardan ilerler. Osmanlıcılık, tamamen eskiyi muhafaza eden sahadır. Bu devrin mücadelesi, tamamen dil içinde olmuştur.

Fecr-i Âtî devrinin şairleri Emin Bülend ve Hâşim'dir. Nesirde, Yakup Kadri vardı; Guy de Maupassant ve Flaubert tesirindeydi.

Hâşim, yalnız estetiğinin uğrunda kavga eder, başka şey için etmez. Devrinde beğenilmesiyle asıl sonradan meşhur olması bu yüzdendir. Mâmâfih, sükût da bir mücadeledir. Hâşim, sanat aristokratıydı; bu da bir politika, bir mücadeledir.

İnsanı inkâr edecek kadar tabiatla meşgul. İnsanda muhakkak bir primitiflik ve çocukluk vardır. Primitif kelimesi Hâşim için kullanılabilir. Asıl dünyası tabiat karşısındaki şaşırmaları ve dikkati idi.

Şiirindeki dille konuşmazdı, Frenklerin "yeşil kelimeler" dedikleri oldukça pis kelimelerle konuşurdu.

1910'da birdenbire susuşu, gene dil meselesinden ileri gelmektedir. Sanat fert olamaz, zümre olabilir. Hâşim, fert olarak kalmak istemiştir.

Fuzûlî ve Şeyh Galib'i seviyordu: Yeşil-gri gözlü, kumral, Halep çıbanlı, iri burunluydu. Jestten çok hoşlanırdı.

Tanzimat'ta mâzi ile olan münasebet eski terbiye sistemi içine girmeye başladı; örnekler Garptan alındı, örnek dünyası değişti.

Hâşim'deki en mühim şey tahsil şeklinin değişmesinden meydana gelen enflasyondur. Az okumuştur: Şark ile esaslı münasebeti yoktur, fakat ikinci devresinde bir Şark halısını şiire sokmuştur, bu "seccade"dir.

Hâşim'in yerli ile münasebeti Fikret ve Cenab iledir; onda Edebiyat-ı Cedîde lisanının üzerine bir başka lisan yapıştırılmasından doğan bir ikilik var. Bu Edebiyat-ı Cedîde'nin yeni bir şekle göre daha hayatî olarak değişmesidir. Bu, Hâşim'in Garpla temasıdır. Hâşim, sembolizmi okuyor: Régnier, Samain.

Sembol bir nevi mecaz, bir nevi istiâre oyunudur; sembol, kelime oyunudur, bir ikamedir. İstiâre-i temsiliye, baştanbaşa bir semboldür. "Gayyâ-yı Vücûd" bir sembolizmi gizler. Sembolizm edebî bir mekteptir; romantizmin son bir dirilişidir ama romantizme benzemez. Başlıca vasfı parnas ve realizmden ayrılmaydı. Daha seyyal, maddeyi daha az veren bir şiirdir. Parnas teksife gidiyordu. Sembolizmde dinamik bir teksif olmasına rağmen ilk göze çarpan *rêve* (rüya) idi, yani eşyanın kendisi ile değil ondan sızan hâletlerle karşılaşıyorduk. Sembolizmde evvelâ Alman romantizminin tesiri oldu. Alman romantikleri bunları kâinata daha içinden bakan bir edebiyatın kapısına getirdiler. Bu edebiyat, kelimelerden çok hâlet-i ruhiyelerle düşünürdü.

Mûsikînin büyük tesiri vardı. Daima şiire yardımcı bir sanat vardı: XIX. asırda bir mûsikî hareketi başlar ve halka ait olmaya başlar. Sanatkârlarda mûsikînin tesirlerini şiire alabilmek ihtiyacı başlıyor. Esasen Alman şiirinde de bu başlamıştı.

Mûsikî ile öteki sanatlar arasında ne fark var? Mûsikînin objesi yok: Ne eşyayı tekrar eder, ne onu tarif eder, ne de onun etrafında mânâlı bir şekilde konuşur. Mevzu ile muvâzi yürüyen bir şeydir. Bahsedilen, mûsikînin yalnız bestesidir. Mûsikîde herhangi bir mevzuun konuları ayrı bir dünyaya, sesin dünyasına geçer. İşte bu, ses terkibleri ile her şeyi ifade eden bir dünyadır. Mûsikî, maddesiz bir kâinattır ve bir sesin içinde insan kendi kanunlarından başka kanun kabul etmeyen bir dünyadadır. İnsan, kendini hiç ifade etmiyor, başka bir insan oluyor.

Mûsikî filozofiye de tesir eder: Schopenhauer'da bilhassa tesiri vardır. Mûsikî, kendi içinde çoğalan riyaziyedir. Alman romantizminde mûsikînin büyük tesiri olmuştur; bir de Alman romantizminin rüya tarafı vardır. İşte bu mûsikî ve rüya, sembolizmde birleşiyor: Baudelaire'in "Mutabakatlar Sonesi" ("Les Correspondances").

"Les Essantes", Huysmans'indir: Burada ihsaslar hâkimdir, âdeta "Les Correspondances"ın bir devamıdır.

Edebiyat-ı Cedîde bir kelime kullanır: Dekadan. Bu, Fransız icadıdır ve Verlaine içindir denilebilir. Huysmans'deki kahraman da bir dekadandır. Verlaine: "Ben dekadanın sonunda Roma İmparatoruyum!" der. Baudelaire'in teklif ettiği şey, ihsaslar yer değiştirmelidir. Bu Hoffmann'dan gelir. Hoffman ressamdı, büyük bir hikâyeci idi; Krysler diye bir tip buldu ve bir kedi etrafında yazdı. *Krysleriane* diye bir kitap daha yazdı; şeytanî bir kitap. Orada: "İhsaslarımız yer değiştirmelidir; değiştirmezlerse, insan görüşlerinde bir orijinalite kazanamaz." der. Mûsikîde bütün ihsasların mûsikîye terkedilişi vardır. Valéry: "Şiir yazarken kulak görür, göz dinler." diyor. O zamana kadar temas, lezzet ve koku edebiyata daha girmemişti, Baudelaire soktu ve "Mutabakatlar Sonesi" ile bunları değiştirdi.

Sembolizmi üçüncü olarak besleyen Poe'dur. Poe: "İlham yoktur, gülünç şeydir; kompozisyon yani şiirin inşası vardır. Önce bir bina yapılır gibi projesi yapılıp sonra yazılır." der. Bunu da "Corbeau"yu* ele alıp izah eder. Hazin bir şey yazmak istemiştir. Bir kelime aradı ve İngilizce'de "asla"yı buldu. "Bunun bir şiiri olmalı" dedi. "Bir ölmüş sevgilim olsa!" dedi ve kafiye olarak" "nevermore"u buldu. "Kendim söylesem bu pek tutmaz." dedi; bir hayvana söyletmek istedi ve mahzun bir hayvan olarak kargayı buldu. Karganın dışardan gelmesi lâzımdı. Bir akşam geldi. Nişanlısı ölmüştür, o gece karga gelmiştir. Rüzgâr olmalı, başka şey "asla" olamaz. Pencereyi açtı, karga "asla" dedi. Yani her şey hesaplı olarak mevcuttur, asla ilham yoktur. İşte XVIII. asırda bu saf şiir nazariyesini yenileyen bu kompozisyon fikridir. Baudelaire bunu alıp mutlak güzellik fikrine bağlıyor ve şiirin gayesini değiştiriyor. Romantizm bir tarafını değiştiriyor. Baudelaire'in teklif ettiği şeye göre kelime ile olan hissî bağlar gevşemiş olur, yani duyulanlar değil düşünülen şeyler yazılır ve bu duyguları verir; yani şiir, bir fikir mahsulüdür.

Bu üç ayrı tesir bir yerde sembolizmle birleşti. Hakikatte bir mektep yok, bir devir vardır. İşte bu sembolizmin en esaslı tarafını

* "Kızgun"

yapan mûsikîydi. XVIII. asırda mûsikî halkın malı oldu. Eskiden ise kilisede ve sarayda dinlenirdi. Günün birinde Mallarmé çıktı ve: "Ben mûsikînin malını aldım!" dedi.

Piyano bize denizi bal gibi veriyor; sonra, korodan kadın sesi yükselince parçalanmış bir yelkenli görünür.

Mûsikî, bizde objeyi yaratmıyor ama hazırlıyor, bu fikre vâsıl olabileceğimiz herhangi bir hâlet-i rûhiyeyi hazırlıyor, bir altın ifrit gibi bizi değiştiriyor. Muhayyilemizin öyle bir köşesine çekiliyoruz ki vehimlerimizden birinin istediği adam oluyoruz.

Beethoven'in *Keman Konçertosu* bende bir hâtıra tesiri bırakıyor: Bu, Tirol'lere aittir. Bir kır manzarasını anlatıyor; uyku esnasında görülen bir hâtıraya benzer bir hüzün hissederim. Şu halde, muharririn istediği hâlet-i rûhiye bizde daima canlanmaz.

Orkestranın çoğalmasıyla şairde bir ihtiras peyda olur; şair: "Acaba ben de bunu yapabilir miyim?" diyor: "Bütün bu kâinatı nasıl yapabilirim?" diyor. Elde harfler var: "Bu *consonnant* ve *voyelle*'lere birer renk, ruh vs. vereyim!" diyor.

"L'après-midi d'un Faune" (Mallarmé): Keçi ayaklı bir mahlûk, yalnız yaşıyor. Şiirde bir mûsikî âleti ve bir solo var. Gül ağacında uyuyor. Bu gül kokusu şekilli rüyada iki kadın var: Tam onlara sarılırken uyanıyor: Kendi yarı hayvan kollarını kucaklamaktadır. Gül motifi, iki kadın motifi, çalgı âleti ve pipo var.

Rimbaud: "*Voyelle*'ler renklidir!" dedi; saçmadır. Anlaşıldı ki çocukluğundaki bir kitabın tesirindedir. *Voyelle* renkli olsa bile şiir içinde renk kazanacaktı ve onun için hep değişecektir.

Mallarmé'den önce Richard Wagner var. Bu dram muharriri, sembolizmin katoliklik üzerinde yükselmesini istiyordu: "Alman masallarına dönmeliyiz!" dedi ve döndü de. Masallar bir nevi rüya idi. Masalı almasıyla masal zevkini uyandırdı. Baudelaire daha ölmeden önce Wagner'i efkâr-ı umumiyeye tanıtmıştı.

Okunacak:
Guillaume Michaut'nun sembolizme ait dört kitabı.

İki türlü mûsikî var: Teganni edilen mûsikî, orkestra mûsikîsi. Her ikisinde de *phrase musicale* var. İçteki derûnî âhenge göre, *rythme intérieure*'e göre şiir yazılmalıdır; zira, müzikteki kanunları şiire tatbik etmek lâzımdır ki bu da *rythme intérieur* ile olacaktır.

Mickiewicz, Polonyalı şair: Şiirlerinde renk ve müzik var; *Tadeusz* diye bir eseri var. Polonyalı halk için mühim bir edebiyattır.

Okunacak:
Ahmed Refik, *Mültecîler Meselesi*.

Sembolistlerde ikinci bir şey var: Rémy de Gourmont diyor ki: "Nesilden nesile imajlar değişir." İmajların ayrılışıdır bu; Hâşim de bu imaj yeniliklerine bağlamıştır kendini.

Edebiyat tarihi, tarih sentezidir. Bir de üniversite tedkik yapıyor. Bundaki, edebiyat tarihinde gördüğümüzden başka usullerdir. Edebiyat tarihi edebî vak'alar arasındaki münasebetleri bulup devir ve nesli bulmaktır. Tenkid ve tedkik eserlerinde ise başka usul var: Psikanaliz metodu kullanılıyor. Kelime ve hayal dünyası arasındaki münasebet aranıyor. Stilistik metod: Bu bizi muharririn hayal dünyasına götürür. Bachelard'ın psikanaliz metodu takip edilir: İnsan hayatında dört unsurun tesiri var: Ateş, su, toprak, hava. Bunlar bir ağ teşkil ederler. Başta su gelir: İnsanı en aslî rüyalarından anlarız. Su, ruhî hayata en fazla tesir edendir. Su ile ilk temaslar, bize çehremizi vermiştir. Hafızamıza kadar gider. Su, ölüm fikrine yakın bir şeydir; zira eski kavimler ölüleri suya atarlardı. Belki ilk gemi bir ölüydü. Bachelard, Ophelia'yı alır: "Âdeta boğulmamış, suda yaşıyor ve suda gidiyor." der. Mallarmé: "Âdeta kendi unsuru içindedir. " der. Shakespeare'de su, sâfiyetin timsalidir; genç kız da sâfiyet sembolüdür. Baudelaire'in "Voyage"ı ve "Sessiz Gemi" de ölüm. Su bize hayatımızın kendisini, kendi hayalimizi, ölüm fikrini, topluyken ayniyet fikrini; akan su da zaman mefhumunu verir. Heraklit'ten beri zaman fikrinin sembolüdür. Birikmiş su ise hastalık ve cehennemdir: "Gayyâ-yı Vücûd".

Eski edebiyatta tabiat ancak teşbih unsurudur: Akan su ve havuza çok ehemmiyet verirlerdi; deniz, pek azdır. Yalnız "vahdet denizi"

vardır; deniz, akarsu, tasavvufî sisteme girmiştir.

Suyun ikinci bir şekli kandır; üçüncü şekli şaraptır. Şarap ve içkide hem toprak imajına hem de güneşe geçeriz; zira mitlerde, şaraptan sonra Dionysos gelecektir. Kan bizi erotizme veya zehire götürür, zira zehir, kanın içinde dolaşır.

Ateş, havanın unsurları olan aydınlığa ve güneşe bağlıdır. İlk büyük muvaffakiyetimiz ateştir. Demirci ocağı ikinci muvaffakiyetimizdir. Demirci ocağını batan bir güneşe benzetebiliriz tabiatta. Ateş, su ile birleşince demirci ocağı olur. Goethe: "Ateş ve suyun tek birleştiği yer demirci ocağıdır." der. İnsan o zaman ateşi hapsetmiş oluyor. "Kılıç ateştir ama hapsedilmiş ateştir." der Bachelard. Ateş güneşten çalınmıştır, güneşe aittir. Cemiyete hitap etmek isteyenler bu Promete fikrini kullanmışlardır.

Su aynadır; ateş vasıtasıyla billûr elde edilebilir sudan. Cocteau'da ölüm aynadan gelir.

Toprak, maden ve zenginlik fikridir. Hazine fikri vardır. Karon (Karun) kompleksi var, yani yığıntı fikri; ayrıca, demir ve ateş topraktan çıkar.

Okunacak:
Emerson, *La Vie est Songe*.

Bu imajlarda bizim muhayyilemizin ilk hocası doğum ve ölümdür.

Toprak bize önce Krezüs kompleksini veriyor. Bâkî'de de var: Renkli taşlar, bilhassa altın, gümüş vs. Hattâ Bâkî'de ölüm hazinedir. "Kanunî Mersiyesi"nde şöyle der:

> Yüz yire kodu lütf ile gül-berg-i ter gibi
> Sandûka saldı hâzin-i devrân güher gibi

Toprak, demir ve madenle güneşe ve ateşe bağlanır. "Kılıç" manzumesinde Fikret demiri izah ediyor. Fikret'te en ufak şiirde bile Bachelard var: Toprak berekettir; asma, gül, buğday, incir, zeytin. Toprak bizi çeken şeydir su gibi, ama o da ölüme bağlanır. Toprakla

hayvanlar âlemine de gireriz. Yalnız at; denizdir. Hayvanların bir kısmı aydınlığa, bir kısmı toprağa bağlanır. Sürünen hayvanlar toprağındır.

Fikret'te kurtuluş Promete ile başlar. Yırtıcı hayvanlar ateşe ve yer altı ateşine bağlıdır; güneşe bağlılar uçanlardır. Her tarihte güneşe, aydınlığa uçma var. Promete aydınlığı çalandır. Promete aydınlığı çaldığından Zeus tarafından kayaya bağlanır.

Çiçek, Krezüs hazinesinin dışarı vurmuş şeklidir denilebilir; meselâ eskiler nergisi bir kuyumcu dükkânı gibi anlatırlar.

Su ve toprak, ölümde birleşir: Ebediyet fikri var suda; su, toprak gibi değiştirmiyor. Meselâ, her mehtaplı gecede sular kabarınca Ophelia yine yüzer.

Fikret'te en aşağı otuz hayvan var; aslî imajları seçmek lâzımdır. İmajları değiştirenler çok azdır. Bu edebî imajların değişmeleri, medeniyetlerin düğüm noktalarıdır. Bunlar birkaç tanedir. Bu edebî imajlar komplekslere girebilir. Meselâ yüz tane denize ait imaj geldi: Deniz kabuğu, gemi, meltem geldi; demek ki deniz muhayyilede hâkim. Deniz bize neleri verir? Sakin deniz, ölüm fikriyle deniz, yolculuk fikri veren deniz. Yolculuk nedir? Ya firar, ya ideal yolculuğu verir. Meselâ "Açık Deniz"de dönmeyecek bir gemi var; sonra da: "Hayal ettiği müddetçe yaşar" diyor. Yani, ideal yolculuğudur bu: Ölüm, hayal etmediğin zamandır diye ölüme bağlıyor.

Hâşim'in "O Belde"sinde deniz, yalnız genç kadının saçlarında oynayan rüzgârda görülür. Yahya Kemal'de "Ses"te deniz, evvelâ bir depo, dolayısıyla ayna oluyor. "Geçmiş Yaz"da deniz, bizim muhayyilemiz oluyor. "Kandilli"de, *nature*'ü *doubler* ediyor; tabiat ona aksediyor. Yahya Kemal mutlak bir estetikçidir: Kaybolmayan bir güzellik mefhumu var; mutlağı arıyor ve mutlak muhafazasını istiyor: Irk, tarih, iklim, sevgilisi. Bu arada sevgilisini büyütüyor; rüyasına balıkçı sesleri giriyor, sevgilisinin rüyasına. Yani, önce zaman, tarih ve ırkı alıyor, sonra mutlak estetiğin peşine düşüyor; işte deniz, bunun muhafazası oluyor.

Orhan Veli'de, "İstanbul'u Dinliyorum"da da deniz var: Deniz kıyısında yaşamış bir insanın denizidir bu. Deniz onda evvelâ *sensation*'lar halindedir; Yahya Kemal'de bu yok. Orhan Veli'de istiridye kabuğunu,

kabuğun elindeki çizgisini buluruz. Bu çizgi, rakı şişesinde balık olmaya kadar gider; Orhan Veli balık olup şişeye girer yazmak için. Orhan Veli'de denize koşmak var. Yahya Kemal'de ise denizden ayrılma ve dışardan ona hâkim olma var. Nâilî'de muvazene var. Orhan Veli'de içki içinde yüzülür. Yahya Kemal'de içki bir vasıtadır. İçki ateş ve sudan meydana gelir. "Şi'r-i Kamer"de, Hâşim'in annesinin ölüsünü deniz muhafaza eder.

İmajlar komplekslere girebilir demiştik: Meselâ kuş imajı geldi; uçan bir şey, seyahat ediyor. Bir tek hayvan hâkim olamaz bir şiire. Meselâ, at imajı geldi; evvelâ insanla birleşir: At ve süvari. At, Rilke'nin köpeği gibi insanla dolu bir varlıktır: Zekâ, arkadaşlık, savlet, yolculuk, kader fikrini verir. Şu halde at, evvelâ hürriyet ve irademiz, zekâmızdır. At, bir de, bizim mahkûmiyetimizdir, kaderimizdir. Ölümün timsalidir; zira yolculuk, nasılsa ölüm fikrini getirir.

Toprak yumuşak ve yaratıcı bir maddedir: Şekil verme ve şekil almanın, şekle ait bir temayülün ifadesidir, su ise *narcissisme*'in ifadesidir. Asıl meseleye geçelim: Bachelard: "İnsan dört unsur üzerinedir." der. Bu eski nazariye İbrahim Hakkı'da da var. Bu *donnée*'lerle muharririn asıl imajını yakalayabiliriz. Bundan, diğer psikanalizle olan münasebeti çıkar: Freud'un psikolojisidir. Bu psikanaliz XIX. asırdan beri vardır: Ruhî hayat şuur ve şuuraltı diye ayrılır; ikisi arasında *préconscience* var. Çocukluk hâtıraları şuuraltına alınır ve beslenir; benliğimizin karanlığında beslenirler. Sansür gevşeyince, yani büyük teheyyüc anlarında şuura çıkarlar. Bunlar, birtakım sembollerle çıkarlar, rüyalarımızı teşkil ederler. Gayrişuur, sarsıntılar esnasında ruhî hayata intikal eder ve imajlar, hülyalar meydana gelir. Daha doğrusu *névrose* halinde, sinir buhranları halinde çıkar.

Üç büyük kompleks ayrılır çocukluk hâtıralarında. Freud ne diyor?

1. Şahsî kompleks: Değişmiş komplekstir;

2. İnsan nesline ait, ırka ait büyük kompleksler: Bunlar primitif komplekslerdir. Bu, insan oğullarında ilk andakilerdir; ana baba sevgisi gibi, "Œdipe Roi" (Kral Oidipus) kompleksi gibi. Yani çocuk, kendi cinsinden olmayan ebeveyni sever. Yunan mitolojisinde Œdipe Roi masalı esasından gelir. Œdipe Roi, Teb şehri kralının oğludur. Babası

onu istemez ve başka yerde büyütür. Gelip bilmeden babasını öldürür ve annesiyle evlenir. Bu efsane, bu komplekse esas olmuştur.

İkinci kompleks *mutilation:* Bir uzvu sakatlamak; ilk devirden beri var. Öldürmek, sakatlamak ve bilhassa *castration* ve en son şekli karşısındakinin eşyasına zarar verene kadar gider. *Mutilation* keyfiyeti, Venüs'ün doğuşundan beri vardır. Hamlet'te kadına olan hücum, cinayete olan hücumdan fazladır; demek Hamlet'in öfkesinin esası, annesini amcasından kıskanmasıdır.

Okunacak:
Totem ve Tabu, Freud.

Mutilation'da bir aşağılık duygusu var; *mutilation* ya kendine veya dışarıya yapılır. Hugo'da *mutilation* "baş"tan olurdu; başı çok büyüktü, başını vücuttan ayrı görürdü. Napoléon aleyhinde olunca başı tehlikeye girdi ve sonradan sonra hep başının tehlikede olduğunu gördü. Yakup Kadri'de de baş büyüktür ve onun için eserlerinde hep yıkma arzusu vardır; dışarıya doğru. Hâşim'de ikisi birleşti ve kendini acayip bir mahlûk gördü.

3. Üçüncü kompleks *narcissisme*'dir. *Narcissiste* miti, bizi dışarıdan ayıran bir mittir. Hâricî âlemden çözülmek, kendi üzerinde durmak, hodbinlik, derûnî hayat, kâinata hayran olmak ve nihayet sihre kadar gider.

Bu komplekslerden sanata en yakın olanı *narcissisme*'dir. *Mégalomanie* ile *narcissisme* arasında fark var mı? Psikanalizin bulduğu bir kelimedir *mégalomanie* (büyüklük merakı), yani *narcissisme*'den, psikanalizden evveldir. *Narcissisme*'den gelen bir hastalık olabilir. Aşağılık duygusu, *narcissisime*'le beraber bulunabilir. Aşağılık duygusu, bir tahteravalli oluyor; bazan gurur haline gelebiliyor. André Gide, normal bir *narcissiste*'tir: Her gün ayna karşısına geçip jurnalini yazar. Aşağılık duygusu ya çocukluktan itibaren olan şartlardan ileri gelir veya uzvî bir eksiklikten olabilir. Uranos ile dalgaların çalkantısından Venüs doğmuştur.

Kompleksler ruhî hayatın hız aldığı, içimize sinen kudretlerdir. Sanata ne derece tesir ederler? Sanatı tam izah etmez psikanaliz; etse

bile estetiği yapamaz. Tababetin uzattığı bir ışıktır ve sanatkârı bu ışıkta daha iyi yakalayabiliriz. Kompleksler, bir ferdin çocukluk çağındandır.

Hâşim, kendini anlatır: "O Belde", "Zulmet", "Şi'r-i Kamer". Hâşim bunlarda sembolist bir *poème* yapmak istiyor: Hepsinde bir iç dram hikâyesi var. Bunların içinde düzgün bir değişme, bir melânkoli, bir yalnızlık hikâyesi var. Bu nereden gelebilir? Hâşim içindeki dekorda tabiatı topluyor ve *poème*'i yaşıyor. Bu toplayışta bir nokta var ki işte bundan Hâşim'in psikolojisine girilir. Hâşim'deki yalnızlık hissi nereden gelebilir?

TEVFİK FİKRET

Hüzün, Milton'dan, Byron'dan ve romantiklerden geliyor: Milton'a göre en büyük hüzünlü şeytandır. Durer'de de melankolya var: "Son Taam"larda havariler hep hüzünlüdür. Bu hüzün XVII. asırdan beri var.

Fikret'in "Sühâ ile Pervin"inde hep "ben" var. Klasisizmden kurtulunca "ben" başlıyor romantizmde.

Fikret'te "soluk" var; evvelce "siyah", "bî-reng" vardı ama "soluk" yoktu; bu, *peinture*'den geliyor. Soluk, melâl, süzgün ile yeni bir devre giriyoruz, bir âleme giriyoruz.

"Balıkçılar": "Lâkin, yarın, ümîd ederim" vs. var. Böylece konuşma diline yakın. Bu eskiden Fransız edebiyatında vardı; ama bizde yoktu şiirde.

Şiir, konuşmayla açılıyor ve ölüm girince denizin uğultusu başlıyor; bir ses, dekoru içine alıyor.

Deniz kadın gibidir: Hiç inanmak olmaz ha!

Bu adam niçin tiyatro yazmadı acaba?

Vezin şiirin kanatlarıdır, şiir onlarla uçar ama şiirin saf gelişimini bozar.

François Coppée'de var bu balıkçılık. Bu devirde *İzlanda Balıkçısı* tercüme edilir. Şimal ve Amerikan tiyatrolarında hep bu açık deniz balıkçılığı var. Bu deniz ve balıkçılığın edebiyata girişi Hugo iledir. Hugo, Jersey adalarında geçirir hayatının bir kısmını. Pierre Loti,

Joseph Conrad, Jack London, Hemingway yapar; Fikret de bunlardan biraz alıyor.

Fikret şiirde mevzua zaman zaman kanca atıyor ama asıl ümit vs. ile insanlığa, beşeriyete açılıyor.

Âyînen olsam hayrân edersin
Gencînen olsam vîrân edersin

Baba, insan talihinin bir nevi heykeli olmuş: Beşerîlik var.

Fikret kafiyeyi kırıyor ama onun yerine *sonnet* gibi muntazam bir şekli alıyor.

Deniz, eski edebiyatta eğlence denizi olarak var, eski Yunan'da mitolojide var. Macar edebiyatında XVIII. asırda başlıyor ve bu asırdan sonra Avrupa edebiyatında başlıyor deniz. Tanzimat'tan sonra en büyük deniz şairimiz Yahya Kemal'dir.

Deniz, değişmenin, sonsuzluğun kendisidir: İnsan da sonsuzdur. Heraklit: "Rüzgârın sesi dikkatin sesidir." diyor. İki sesi çok severim: Rüzgârın ve denizin sesini.

Mûsikî nedir? Tanzim edilmiş gürültüdür, sestir. *Nature*'de mûsikî var mı? Yok. *Nature*'ü tanzim eden mûsikîdir. Mûsikîde esas motif var, sonra bu motifin değişmesi var. Mûsikî, ikameler sanatıdır. Mûsikî bir şey anlatmaz; anlatan bayağı mûsikîdir. Mûsikî, serbest olduğu zaman güzeldir. Mûsikîyle temas edince, etraftaki her şey size başka surette görünür: Dede'nin Acem Aşîran ve Ferahfezâ Peşrevi. "Allah vardır kemanlar çalarken" derler. Neyler çalarken de vardır.

[Hoca, burada bir müddet sustu ve sonra: "Haydi hazırlanın!" diyerek sınıftan çıktı. Beşiktaş'taki Resim ve Heykel Müzesi'ne gidildi. Müze müdürü Halil Dikmen Bey'den neyle Ferahfezâ Âyini'ni dinletti. - G.S.H.]

Okunacak:
Kompozisyon Felsefesi, E. Allan Poe.
Mûsikî romana da tesir eder: Dostoyevski'nin romanları dörde

ayrılır, konçerto da dört kısma ayrılır. Romanlarının sonu, Beethoven gibi ağır tempoludur.

Fikret "Hemşirem İçin"de: "Koşardı pîş-i mehâsinde dâima hevesin;" diyor. Şimdi bizim yaptığımız tam aksi. Şimdi güzelliğe rastgelmemek için önünde koşuyoruz.

Kadınlıktan bahsediyor: O devirdeki *féminisme* hareketi Fikret'in bu şiiri ile başlıyor. Kadın yazarlarımız da var: Hâmid'in kız kardeşi Abdülhak Mihrünnisâ, Nigâr Hanım, Cevdet Paşa'nın kızı Fatma Aliye Hanım var.

Fikret'in mizacını koyabildiği şiirlerden biridir: Didiklemek vs. gibi kadınca sinirlilik. Güzel bir belâgat örneği gibi. Mersiyeden çok kadın hakları beyannâmesi gibi bir şey. Zaten Abdullah Cevdet'le Fikret o devirde kadın hakları koruyucularıdır.

Mânzumede üç *mouvement* değişti: Annesine, sonra kız kardeşine hitab etti, sonra eniştesini terzil etti; kadınlığın şikâyetlerini topladı. Son kısmı kuvvetli: Bir şey söyleyerek bitirmiyor, yalnız telkin yapıyor.

Halûk'un Defteri, Fikret'in ictimâîleşmesidir. Şiirin şemasını yaparsak, *Halûk'un Defteri*'nde dili bozulmuştur; sebebi, küçük manzumeden büyük *poème*'e geçiştir; temleri büyür. Bunlardan biri terakki meselesidir.

"Halûk'un Âmentüsü": Tanzimat'tan beri şiire "vicdan" kelimesi giriyor. Bunun gelmesi, insanın hür olduğu meselesidir. Şiirde insan fikrini ele alıyor. "Kudret-i külliye"den kastı, felsefî bir tanrıdır: İnsanın âdi taraflarıyla alâkalanmayan kudsî bir kudrete inanıyor. Şark *fatalisme*'inden uzak bir inanış var Fikret'te. Bu, önce Kemal'de de vardı. Fikret: "Vatanım rûy-ı zemîn, milletim nev-i beşer" diyor; tamamen sosyalizm var. Terakkinin yanında tekâmül fikri de var; Hâmid'in *Garam*'ında da bu vardı.

İnsanların kardeş oluşu Yunan'da yok; Şarkta bir mutavassıt insan fikri meydana gelir. XIX. asırda da böyle: "Kan ateşi, ateş kanı körükler!"; yani kötülükten iyilik doğmaz. İnsanlık rüyası buraya kadar devam ediyor Fikret'in. Sonra, okuldan bahsediyor. "Tarih-i Kadîm"in başlangıcı gibidir. Aklın karşısında bâtıl var; Türkiye'den bahsediyor,

en son baklayı ağzından çıkarıyor.

"Promete": Fenne inanışın ikinci manzumesidir; bir nevi *angélisme* gibi; ama sonra değişiyor ve memleket meselesi başlıyor.

Fikret, Sokrat, Promete, Buda vs. gibi kahramanları alıyor.

"Halûk'un Vedâı": Çok şiirlerinde *sentimantalisme*'i baştadır ve güzeldir. Sıfatlar fazla; bir nesr-i manzum yapıyor, sentaksı değiştiriyor. Şiirlerinde bir sızlanma, mersiye havası var. İkinci parçada Topkapı'daki çınarın tasviri var. Üçüncü parçada bir ağaç sembolünden *théâtral*'e kaçar. Vatandan bahseden kısmı sanki: "Git vatan Kâbe'de siyaha bürün!"e bir cevap.

Fikret'in sanatı, bir dil yaratma sanatıdır. Mehmed Emin *Türk Sazı*'nda halk için bir dil kabul ediyordu; bu da münevverler için yapıyor.

"Büyük Kuşlar": Fikret yavaş yavaş diriliyor. *Rübâb-ı Şikeste* şairi muzlim, ağlayandı; bu kitapta ise peygamber oldu. Bu üç manzume Fikret'in Garpçılığını veriyor, Şarktan sıyrılmaya çalışıyor.

TİYATRO

Bir piyes kuruluşu itibariyle nedir? Bir vak'anın karşımızda yaşanmak sureti ile anlatılması, bir hareketin taklididir. Vak'anın tiyatronun ekonomisine girmesi lâzımdır; bu, zaman ekonomisidir. Piyeste perde dediğimiz *acte* (bölümler) var. Tanzimat buna "vak'a", "manzar" (perde) derdi. *Acte, action* yani hareketten gelir. Yunan tiyatrosunda perde kapandı diye bir şey yok; eşhas çekilip koroya bırakır yerini, yani burada da bölüm var.

Perdeler kaç tane olur? Horace'ta "Bir vak'a beş *acte*'a ayrılır" dendi, İskenderiye'deki gibi. Komedide klasik devirde bu yok: Beş perde bir değil ama trajedide beş perde oldu. Bu kısımlar nasıl ayrılır? Seyirciye ve aktöre dinlenmeleri için ayrılır. Veya bir bütünlüğü hissettirmek içindir, yani bu aralarda vak'a devam eder gibidir. Meselâ, Fransız tiyatrosu ölümü sahnede istemez; ikinci perde açılınca ölümü haber verir; mevzua tasarruftur bu perde bölümleri.

Romantik tiyatro beş perdeyi kaldırdı ama perdeyi kaldıramadı.

Perdeden sonra sahne, meclis gelir: Şahısların girip çıkmasıyla olur bu iş. Meclis, perdenin yürüyüşünde bir şeydir. Meclislerde monolog ve diyaloglar var. Klasik trajedide ekseriya diyaloglar var, komedide birkaç kişi olur.

Tiyatroda iki şey: Temsilin ve sözün büyüsü. Konuşmayı çıkarınca tiyatro kalmaz. Onun için sözün organik olması lâzımdır: Tiratlar vs. bu organizmayı bozar. *Antiquité* büyük laftan hoşlanır.

Tanzimat tiyatroyu ezberden, kâğıttan aldı, hissettirmedi. Tiyatro, muharrir konuşmaktan vazgeçip konuşturmaya başladığı zaman başlar.

Tiyatro muharriri, kendi sözünü başkalarının ağzından konuşan adamdır. Tiyatroda diyalog, aksiyonun ilerlemesinden başka her şeye kapısını kapatan şeydir. Monolog, tek başına konuşmaktır ve Tanzimat, en çok bundan hoşlanır. Klasik tiyatroda da var: Shakespeare vs.de. Klasik tiyatro bunun kolayını bulup sır yoldaşını bulur. Ve monologdan bu suretle kurtulur. Romantik, monologa yer verir, zira ferdin kendisidir. Bizde *Eşber, Târık* hep böyle, *Romeo-Juliet*'te de var.

Monologdan sonra tahkiye *(récit)* var, yani hikâye. Monolog, lirizme gider; klasik tiyatroda ise *récit, épique*'e kaçar.

Geçen ders, masallaştırma melekesinden bahsettik; bunun *fabulation* diye bir melekeye dayandığını söylemiştik. Bu, *création*'un, yani yaratmanın ilk adımıdır. Bazı muharrirlerde bu, hep devam eder. Ve hep zaptedilmiş gibi yaşarlar. Dostoyevski öyledir: Raskolnikof'un tesirinde kalıp günlerce hırsız, câni gibi gezmiştir.

Aktör de *fabulation* melekesinin tesirindedir. Tiyatroda da *fabulation* doğar, ama aktörde, maruz kalmak şeklindedir, diğerinde ise *création* şeklindedir. *Don Quichotte*'ta *fabulation* tam mânâsıyla vardır. Ama buradaki *création*'un bir adım ötesi olan deliliktir. Fakat *Don Quichotte*'ta bir de idealizm var ve her şeyi güzel görür.

Fiction'u *fiction* olarak yani uydurmayı uydurma olarak kabul etmeliyiz; tiyatro muharriri bize bunu taşıdığı realite hissiyle beraber verir.

Bir de *simulation*, yani kendi kendini taklit var: Sarhoş, bu *simulation* devresinde azar işte.

Stendhal'in asker için her söylediğinde birtakım *fabulation* vardır, ama bu, muhayyilesinde insanları canlandırıp masallarını uydurmak şeklindedir.

Dramatik, trajik ve komikte, bütün hayatta olduğu gibi "hârikulâde" vardır ve biz bundan lezzet alırız. Romanda bunların istisnaları, bir *création* meselesidir. Arada bir şey yakalarız ve *fabulation* melekemiz *objet* üzerinde işler. Fabrice, Clelia'yı hapishane penceresinden gördüğünde işte böyle bir koparma olur. Masallarda işte önce bu koparmayı, sonra bundan doğan *raissement*'i (hayranlığı) görürüz.

Masal bizim varlıktan kaçtığımız noktadır: Varlıktan, kaçmayla kurtulamayız. Bir *non-existence* vardır, bu kaçmaktır. Bizim âlemimiz dışında bir âlem var masalda; buradaki bizim *existence*'larımız değil. Bir kalıp gibi realitenin etrafını çeviren bir şey bu; ama kökü, içimizdeki masallaştırmadır. Bize bir *non-existence* (varlığın dışında bulunma) hazzı veriyor ve gündelik hayatımızı inkâr ediyoruz. Masal yaratırken irade var; rüyada yok. Uyku hayattan istifamızdır bir kere; düşünce kabiliyeti yanında yedek parça gibi durur, rüyaya maruz kalır. Masalda ise maruz kalmaz yaratır. Rüyada belki *fabulation* var ama iradî değil; *dirigé* (düzen) yok. Bir *fabulation*'da daima *suite* var, rüyada yok. Rüya, müdahale kabul etmez, *fabulation* eder. Bütün mesele, burada ben eserlerimde rüyayı esas tutarım, doğru; ama rüyanın *impression*'udur bu. Masalı uydururken ben yaratıyorum; rüyayı ise ne kadar anlatabiliriz? Her şey bir hatırlama arkasından kaçar: "Bir ince kristal içinde senin saçlarının kokusunu hapsetmek isterim!"; bu *fabulation* ister.

Fabulation'da esas masal unsurlarındaki varlıklar şekillerinin sarahati ile gelirler. Birtakım *irréel* şeyler var; bunlar şekilli ama *irréel*' dir. Kral Oidipus da Ariel de bir *fabulation*'dur; esasta yoktur ama bir *mystère*'i anlatırlar ve şekilleri vardır. Ariel benim kafamdan doğmuştur; ben muvaffak oldumsa tutar. *Macbeth*'te bir sihirbaz var; bu yalandır ama Ortaçağ'da bir realitedir. *Hamlet*'teki hayalet, görülmesine imkân yoktur, sırlar dünyasına aittir ama o günkü cemiyet görüşünü aksettirir. Hamlet hem şüphe eder, hem de hayalete inanır.

Okunacak:
Tiyatro Sanatı Hakkında, Gordon Graig.

Bugünkü ve Dünkü Tiyatro Anlayışı ve İnkişafı, Trajedi, Komedi, Dram, Müzikli Tiyatro, Tiyatro Eseri, Aktör

Hamlet, hususi yazılış tarzı olan bir piyestir; Fransa klasisizminin "Üç Birlik Kaidesi" vardı; *Hamlet*, bundan ayrı yazılmıştır.

Tiyatro, Yunanistan'da başlar, site tiyatrosudur. Sahne yarım daire şeklindeydi. Bu tiyatro iki unsurdan ibaretti:

1. Aktör: Bir maske takardı; ağzı boru gibiydi. Önce bir aktördü ve *récitation* (okuma) yapardı;

2. İkinci kısım sahneydi ve orkestra kısmında koro bulunurdu ve şehir ahalisini temsil ederdi. Koro, *action*'a iştirak etmez, altını çizerdi. Sahne de şehrin meydanıydı, yani mekân birliği vardı. Zaman birliği de vardı: "Güneşin bir dönüşü ile tiyatro bitmelidir!" der Aristo, yalnız trajedi için. "Tiyatro haddizatında hudutsuz zamanı olan destandan burada ayrılır" der. *Phèdre*'in vak'ası yirmi dört saatte biter ama on seneliktir; *Elektra* da öyle ama altı saatte biter. "Üç Birlik" fikri kolaylıktır; tecridi ister. Vak'a iki türlü anlatılırdı:

1. *Laokoon*'daki tafsilâtlı anlatış var; klasik san'at ise bir figürde her şey halledilsin ister, *sérénité* (ağırbaşlılık) ister; esas unsurlarını indirir. Valéry: "Shakespeare bu rahatlığı reddetti ve kazandı." der; "Bilmemezlikten geldi" der. Demek *Hamlet* klasiğin dışındadır. Racine ve Corneille'de herkes ölmek için dışarı gider; Shakespeare'de ise sahnede ölürler.

Hamlet'te birinci perde bir nöbetçi ile başlar: "Bir fare bile kıpırdamadı" der. Halbuki klasik tiyatroda mendilden bile bahsedilmez.

Shakespeare acaba kralın hayaletini vehim sembolü mü, yoksa hakiki hayalet olarak mı alıyor? Yalnız Hamlet görseydi vehimdi, ama bu bir *moeurs*'ün anlatılışıdır: Kanını arama ve gömülmeyenlerin hortlaması.

Vak'a Hamlet'in babasının zehirlenmesiyle başlar; ama bu eserde yok, sonra bir *troupe* pandomima şeklinde oynar.

Bir piyes bir organizmadır, bütünü ile tesir eder: Mevzu birliğidir bu. Sitede tek mevzu var: Mitos. Bu tanrı ve kahramanlar arasında geçerdi ve mekân birliği de vardı. Hâmid'in tiyatrolarında eksik olan esas, bu organizmanın olmayışıdır; parçalanabilir. Zengindir ama organik değildir.

"Üç Birlik" hakikatte Yunanlılar tarafından kurulmadı: Aristo, bundan bahsetmedi; yalnız mevzu ve zamandan bahseder. "Üç Birlik

Nazariyesi" Rönesans'tan sonra kurulur; Trissino zaman birliğini kurar. 1520'de Castelvetro mekân birliğini kurar, Shakespeare atar.

Klasisizmin kaidesidir: Tiyatroyu, "Tek bir yerde, tek bir günde tamamlanan tek bir iş" diye tarif eder.

Tiyatroda ilk aranılacak vasıf, hakikate benzerliktir; bugünkü realizm değildir; bize *possible*'i vermelidir. *Vraisemblance* (hakikate benzemek) var tiyatroda, hakikat yok. Aristo: "Mâziden bize gelen masalları değiştirmemek, mitosları muhafaza etmek lâzımdır." der. "Her şeyin yalancıktan olduğu tiyatroda *vraisemblance*'ın (doğru benzerinin), doğrunun yerini alması şarttır." der Fontenelle.

Tiyatroda Neler Var?

Personnage, kişi, var ki bu karakter mânâsına gelmez; Latince *persona*'dan gelir ve bu tahtadan bir maskedir. *Personnage*, rolü olan insanların dış tarafıdır maske gibi aynı. Karakter: Rolün iç tarafıdır. Karakterin mânâsı, bir şeye kazınmış çizgidir. Tiyatroda hakikat, geçen vak'anın hakikate uydurulmasıdır. Bunu karakter yapar. İnsanda mevcut manevî çizgilerin bütünüdür. Karakter, hâkim bir terkiptir. Karakter irsiyetten, terbiyeden, muhitten gelir. Karakter, hâkim bir çizgiden kendisini idrak eder ki bu *possession*, ihtirastır; bu aşk *sentiment d' infériorité*'dir.

Racine'in kahramanlarında kayıtsız şartsız ihtirasa bırakma var: Meselâ Andromaque, kendini körükörüne kadere bırakır. Tiyatroda bir ihtiras devam halinde olacaktır; bu da harekette görülecektir. Bu, ihtiraslar karşılaşması, mücadelesiyle olur. Buna mücadele derler, buna *conflit* (anlaşamamazlık) denir. Tiyatroda herkes ihtirasın oyuncağıdır. Ve bunlar karşılaşırlar. Racine'in kahramanları Corneille'inkilerden daha hareketlidirler. Tiyatro, *statique*'i kabul etmez. Andromaque "Seviyor muyum, yoksa nefret mi ediyorum?" der; yani *conflit* karakter içinde de mevcut.

Tezat: Tiyatroda tezat da var; olmazsa olmaz. Hayatta da var. İnsan komplekstir; çözümlenince birçok formüller çıkar.

RACINE'DEN "BEYAZID" (BAJAZET)

Sultan Murad, Bağdat seferine çıkıyor ve idareyi Achomat'da bırakıyor; sarayı da Roksan adlı bir gözdesine bırakmış. Beyazıd adlı bir şehzade var ve Atalide isimli bir prensesle beraber büyüttülmüştür ve birbirini severler. Achomat Paşa, padişahın dönüşte kendini öldüreceğini tahmin ettiğinden, Beyazıd'ı tahta geçirmek ister. Atalide istemeyecektir: Sonunda Achomat ve iki sevgili kaçacaklardır.

Tiyatroda esas, olan değil olması mümkün olan şeydir. Racine'in aklında bir trajedi fikri var. Bu trajedide iki kadın ve ortalarında Beyazıd var. "Arûs-ı saltanat müşâreket kabul etmez." (II. Beyazıd).

İlk perdede eserin nescine ait beş esas bellidir: Osmanlı İmparatorluğu bu *exposé*'de çıkıyor.

İkinci perdede kıskançlık başlar: Atalide'in kıskançlığı. Beyazıd: "Ben yalnız kendi menfaatini düşünen bir köleyi nasıl sevebilirim?" der.

Üçüncü perdede, Atalide'e mektup gelir ve Roksan içeri girer. Roksan, Beyazıd'ın kendisini sevmediğini anlar. Sonunda Beyazıd ve Atalide öldürülür. Beyazıd Roksan tarafından, Atalide kendiliğinden, yani *fatalité* (mukadderat) sebebi ile ölürler. Orhan da Roksan'ı öldürür. *Fatalité* burada aşktır. Bu *fatalité*'nin arkasında Osmanlı saltanatı var; saray politikası ve kıskançlık var iki realitemiz olarak. Eserde beş realitemiz var. Aşkın romana girebilmesi için bir hususiyet kazanması lâzımdır ki bu da aşktır.

Romandaki *fatalité*, aşk ve kıskançlıktır. Atalide'de kıskançlık başlar; mektubun bulunması düğüm noktasıdır.

Pandomim, sessiz dramdır.

Okunacak:
Henri Gurie, *Tiyatronun Cevheri.*

Şimdi tiyatro üzerindeki düşüncelerimizi hatırlayalım:

Tiyatroda benim inandığım bir varlık var, bir de aktörün temsil ettiği *personne*, bir de aktörün kendi şahsiyeti var.

Farce ve *féeri*'de, realiteden tamamen kopuş var; olması muhtemel olandan dışarı çıkış var. Shakespeare'in bir *féeri*'si var: *Fırtına*. Buna rağmen bize tesir ediyor: Ariel'i seviyoruz; rüzgâr gibi geçmesi bize tesir ediyor. *Féeri*, varlıkları mevcut olmayan varlıkların etrafımızı doldurmasıyla meydana gelen bir büyüdür. *Situation*'ları *irréel*'e nakledin, *féeri* olur. Hakikatte biz, *féeri* ve *farce* ile *irréel*'in dünyasına gireriz.

Realiteden sıyrılmak acaba iyi bir şey mi? *Farce* ve *féeri*'de bir realite yok mudur? *Fantastique* resimler var, meselâ uykunun resmi. Goya'nın fantazilerinde de büyük bir realite göze çarpar. Bosch'un *Cennet Bahçesi* de *irréel*, fakat vücutlar tamamen *réel*. Ama hadise şu: İmkânsız ve olmayacak hayaller var. Bruegel'in *Deliler Arabası* da öyle: *Irréel* oluş, aktöre ait değildir, yani muharrir öyle yazmıştır; ama aktör bunu *réel* gibi oynar.

Hakikat, tiyatroya yapışıktır; zira ne olursa olsun hayatımızın kendisidir. *Farce ve féeri* insana hayal hürriyeti verir.

Karagöz'de *fixe* şahsiyet vardır: Yani muayyen tiptir her biri, değişmez. Taklit ve ses değiştirme üzerine müessestir.

Tiyatroda esas, aktörle *personnage*'ın birleşmesidir.

Tiyatroda hikâyenin mümkün olduğu kadar az olması lâzımdır; eşhasa bölünmüştür bu vazife. Meselâ, *Macbeth*'in harp sahnesini göremeyiz mecburi. Hâmid de bunu yanmış şehir vs. gibi dekorlarla verir.

"La Reine Pédaque Kebapçısı": Abbé bir hikâyesini anlatıyor; kardinalin sofrasında yediğini anlatıyor. Abbé'de Anatole France kendini izah eder.

Şahıslar: Yunan tiyatrosunda üç aktör var. Bunlar kıyafet değiştirip gelirler. On dört kişilik de koro ve bir korobaşı var. Bazan koro ikiye ayrılıyor. Koro, siteyi temsil eder. *Elektra* vs.de koro yok artık. Klasik tiyatroda figüran da fazla yok, asker vs. gibi. Trajedi sıkı vak'anın etrafındadır. Üç beş kişi trajediyi yapar sıkı sıkıya sarılıp. Komedide böyle değil; trajediden ziyade insanın kendisi var.

Tiyatro nedir? Edebî eserdir ve bu sebepten edebî bir üslûbu vardır. Roman üslûbu değildir, ayrıdır. Bu üslûp nasıl olmalıdır? Bu üslûp *expressive* (ifadeli) bir üslûp olmalıdır. Tiyatro dekoru nedir? Geçicidir; eser ise böyle değildir, yani üslûp böyle değildir, asırlarca kalır. Zaten, edebiyatta dili bulmak, her şeyi bulmaktır.

Önce tiyatro manzumdu; Aristo bunu anlatır. Shakespeare'de de çoğu manzum. Nev'iler karışınca, yani romantizmden sonra nesre başlandı. Sonra da her ikisi karıştı. Fransız şiirinin en büyük tarafını tiyatro yapar.

Tanzimat'ta, yani Osmanlı Rönesansı'nda ne oldu? Tanzimat kalaycı dükkânı gibiydi. Avrupa'da biraz parlayıp geliyorlardı. Her harekete tiyatroda başladılar ama tiyatro terbiyeleri yoktu.

Antigone: Yunan tragedyasında *prologue* yok; olsa bile buradaki gibi değil. Bize sürpriz bırakmıyor; hikâyeyi bize baştan veriyor ki bu modern tiyatromuzda var.

Faust'ta iki *prologue* var: Yazarın ve Şeytan ile Allah'ın.

Yunan'da bir tabiat var ama piyesin ve klasiğin içine girmez; romantiklerde girer. Burada ise tabiat var.

Yunan tragedyasında *transcendant* bir karakter vardır.

Yunan tragedyasında kötü insan yok; *Antigone*'de Yunan demokrasisinin esası görülüyor.

Saadet, can sıkıntısının öbür yüzüdür: Trajedide saadet özleyiştir.

Molière'den *Don Juan*: Komedi, nerede geçerse geçsin, daima bugündür.

Molière, seviyeyi yükseltir. İlk olarak *Don Juan,* İtalyan muharriri Gilberto'nun eserinden mülhem olarak Fransız edebiyatına girmiştir. Molière'e kadar yazılan *Don Juan*'lar birçok cinayetler ve kız kaçırmalar halindedir. Molière'in *Don Juan*'ı ise devrinin adamı olarak canlandırılmıştır. Vak'a Sicilya'da geçmektedir. İki uşak konuşur ve biri efendisi Don Juan'ın karakterini açıklar. Uşak Sgaranel, Figaro'yu hatırlatıyor. Yani, ahlâka dönüş var bu uşakta. Efendisi karşısında bazı haklara sahip, onu tenkid edebiliyor. Birinci perdeler *exposition*'dur ama bütün *sujet*'yi verirler. Uşak: "Allah er geç dinsizlerin cezasını verecektir!" der ki piyeste de böyledir.

Don Juan'da doymak bilmeyen bir ihtiras var: Alelâde bir çapkın değil; huzursuz, içtimaî kadroya sığamayan bir insandır. Riyakâr değil; yalnız *cynism*'i (yalancılığı) var.

Molière'e göre komedi nedir? "İnsanları güldürmek sureti ile ıslah eder." der. Lanson, Molière *moraliste* diyor: Bizi teşhir ve tenkid ederek ahlâklı yapar.

İspanya, günahla sevabın arasında çırpınan bir yerdir: İspanya kandan hoşlanır, boğa öldürmekle eğlenir. Zurbaran'da bu hep var.

İkinci perde, bütün *moraliste* taraflarına rağmen komedidir.

Namık Kemal'den *Vatan yahut Silistre:*

"Tiyatro, Avrupa memleketlerinin terakkisine her şeyden fazla tesir etmiştir." Bu, inhisarcı bir düşüncedir.

"Tiyatro bilgiyi, görgüyü, zevki arttırır." Namık Kemal dili kurmak istediğinden burada haklıdır. Tiyatroda vatan sevgisini açık konuşur.

Vatan yahut Silistre 1873'te Güllü Agop'ta oynandı. Bu eser ciddi olarak ne zaman tenkid edilir? Çıktığı günlerde hiç tenkid edilmez.

İlk dekor, devrinin tiyatrosuna mahsus: Mum ve kitap okuyan genç kız.

Üslûpta, Namık Kemal büyük hüsnüniyettir. Bu belâgatı sebebiyledir; İslâm Bey'in konuşmasında tekrir sanatı var ki bu da konuşmayı hitabetten ziyade belâgat sanatı örneği yapmıştır.

"Mevzuun ehemmiyeti yok" derler; olur mu hiç? Mevzu bizi hayatla *direct* temasa geçiren şeydir.

Bu devir edebiyatında erkek ve kadın karşılıklı konuşup hislerini anlatırlar; eski edebiyatımızda bu yoktur. Yeni bir sevişme tarzı ile vatan mefhumu giriyor bu piyesle: "Beni seven arkamdan gelsin!" der. Vatan burada pek ferdî olmuştur ama piyesin icabıdır.

Marş, bize 1864 muharebesinde, Abdülmecid zamanında İsmail Hakkı Efendi vasıtasıyla gelmiştir. Namık Kemal edebiyatının başlangıcı odur. Vatanî şiir önce Taşlıcalı Yahya'da başlar; cengâverlik havasındadır. Sonra Gazi Giray var:

> Râyete meylederiz kamet-i dil-cû yerine
> Tuğa dil bağlamışız kâkül-i hoş-bû yerine

Namık Kemal'deki marş "Marseillaise"den gelmektedir.

Namık Kemal aşk yapmasını bilmez: Filin keman çalmasına benzer; yoksa başka bakımdan güzel kitap. Namık Kemal bütün hüsnüniyeti ile İslâm Bey'e yüklenmiş, en aşağı yüz kilo; Zekiye açıkta kalmış.

"Tahammül edemeyeceğimiz kadar yükü, Tanrım, bize yükleme!" der İslâm duası.

Sıtkı Bey'in vasiyeti, daha ziyade *Légion Etrangère* romanını andırıyor: Alfred de Vigny. Mühürlü Mektup.

Piyeste vak'a iyi olabilir: Piyesi ağırlaştıran, Namık Kemal'in büyük laf etmesidir. Bir sanat eseri iki şeyle yaşar: Hayatı verdiği nispette ve kendi güzelliği ile. Namık Kemal ise burada fikirleriyle yüklenir. Namık Kemal tiyatroya alışkın değildir de ondan.

SÖYLEYİŞLER

Roman hakkında:

Hevesnâme, Türk romanına başlangıç demektir. Fetihten altmış yetmiş sene sonradır: Vâsıf'ın ana-kız konuşması da tiyatro ile roman arasında gidip gelmedir.

Müzik hakkında:

Avrupa müziği bir tablo ise, Hint müziği bir minyatürdür.

İki sesi çok severim: Rüzgârın ve denizin sesi.

Dil hakkında:

Aman, her şey yapın; küçük dilinizi yutun, yalnız benim karşımda "tilcik" demeyin.

Asrımız hakkında:

Kabul etmediğim şeyleri olmasına rağmen asrımızı çok seviyorum. Kırk elli sene önce yaşasaydım sıkıntıdan patlardım: *Angoisse*'ı, hususi bir psikolojisi bizi techiz etmiştir.

Rüzgâr hakkında:

Rüzgâr tecessüm etse, rüzgârın kendisi olabilirdi.

Sür'at hakkında:

Sür'at, hayatımızı bir rekor haline getirmiştir. Bilmem tayyare ile yolculuk ettiniz mi? Bundan daha güzel gurbet hissini, ayrılış hissini

veren şey yoktur. Kendi ışığını arkasından sürükleyip gitmek ne kadar hoş bir şey oluyor!

Mutlak değerler hakkında:

Fotoğrafın rekabetinden kurtulabilmek için resim, *abstrait* hattâ abes çarelere başvurmuştur. Bu yetmiş seksen senelik macera. Mutlak değerler kayboldu. Ressam, resmin maddesini kendi yaratmak istedi; heykeltraş, hacimleri kendi kafasında aradı. Sanat yavaş yavaş insan dışı oldu. Modern sanatta ne kadar güzel, ne kadar güzele benzeyen varsa kalktı. Bu nedir? Oldu. İzah için: "Resim, resimdir!" demekten başka bir şey kalmıyor.

Güzel'in unutulması müthiş bir şey. Yirmi beş asır vardı bu. Picasso'nun bir iç içe geçmiş makine enkazı müsellesleri vs. var. Bunları yeni bir şeyin eşiğinde olduğumuzu belirtmek için söylüyorum. Vâkıa olan şey, güzelden uzaklaşmamızdır. O yerle gök arasındaki çizgiyi kaybettik.

Bir sanat eserindeki kâinat, bizden hafif, belirsiz ayrılışlardan ibarettir. *Joconde* niçin güzeldir? Zira tebessümü gizlidir, bir Nisan tomurcuğu gibidir. Watteau niçin güzeldir? Parkta, ıslak dallar ve yaprakları çiğneyen bir kadının siluetini yalnız arkadan, müphem olarak görürüz.

*

Hâfız Paşa, bir yeniçeriye tokat atıyor, üç dişini söküyor; Hâfız Paşa tokadı, Hasan Paşa Fırını'ndan meşhurdur.

*

Hamid, her şeye hâkimdi; ama, yalnız İstanbul'da bu iş böyle. Yoksa, Muş'ta kim dinler padişahı: Ardıç kadı, meşe müftü.

*

Nasreddin Hoca ve Bektaşî, bizde artık medeniyetin çiçek açmasıdır.

*

"Neler çeker bu gönül, söylesem şikâyet olur"

*

Klasik mûsikîde rakı içenler saza, bira içenler caza gitti. Tekrar Allah Allah mûsikîsine geldik. Allah Allah dediğime bakmayın, Allah'ı ağzınızdan düşürmeyin, zira ferdin tek dostu Allah'tır.

*

Penguenlerle ilgili bir film için:

Tanzimatçıların bile çıkaramadığı bir ideal aile: İhanet yok, ihmal yok; aile için mahvolmuş bir ırk!

*

Lise hocalığı en mühim şeydir; çünkü insanı *créer* eder.

*

Ne idi o Osmanlılık! O nezaketi, o vefayı, hattâ o ahlâksızlığı bulamayız artık!

*

Her sanat eserinde kendinden sonra gelecek olan ustaya bir mektup vardır: Eski mineli cep saatlerinin kapaklarının içinde bulunan yazılar gibi.

*

İki ordu çarpışır ve silâh bırak emri gelince öpüşebilir; ama iki zevk barışamaz.

*

Gençlik hamledir; orta yaş küskünlük değildir.

*

Bir fikrin güzel olabilmesi için yalnız benim tarafımdan taşınması lâzımdır. Edebiyatta benzememek esastır. Benim gibi konuşandan, zıddını söyleyen daha iyidir bence. Benim arkamda bir cemaat olsa, Allah vermesin, o zaman her kelimem, başıma bir kiremit gibi düşerdi.

ALİ F. KARAMANLIOĞLU'NUN DERS NOTLARI

YAKUP KADRİ

Yakup Kadri, Yahya Kemal, Ahmed Hâşim ve Refik Halid gibi 1885 sularında doğan nesildendir. Meşrutiyet'te yazı yazmaya başlamıştır. Fecr-i Âtîye intisap etmiştir. İlk eseri *Serencam*, ikinci mühim eseri *Rahmet*, üçüncüsü *Kiralık Konak*, dördüncüsü *Nur Baba*, *Okun Ucundan*, *Hüküm Gecesi*, *Sodom ve Gomore*, *Yaban*, *Ankara*, *Bir Sürgün*, *Serencam* ile *Kiralık Konak* arasında; *Erenlerin Bağından*, *Rahmet* ile beraber neşredilmiştir. Son olarak *Panorama* tefrika edilmiştir.

Hüküm Gecesi, Namık Kemal'in *İntibah* ile açtığı çığırın son halkasıdır.

Yakup Kadri oldukça çeşitli ve geniş bir esere sahiptir. Nâsirlerimiz içinde şair kelimesine lâyık olan Yakup'tur. *Yaban*, Türk dilinin en büyük romanlarındandır. *Ankara*'nın son kısmı meddahçadır, Türkiye bir muhteremler diyarıdır. *Yaban* bunlara dokunduğu için hoş karşılanmamıştır. Halbuki o realist bir görüşle asıl muhterem Türkiye'ye icab eden yolu gösterir.

Yakup 1910'dan itibaren askerlikten terhis, verem ve İsviçre'ye tedaviye gittiği sırada müthiş ve çetin bir okuma devresine atılır. Okudukları eserlerinde görülür. Hakkı Celis onun okuduklarını okur. Büyük Avrupa muharrirleriyle beraber *Kısas-ı Enbiyâ*'yı ve Yunus'u okumuş ve hayran kalmıştır. Verem zihni kırbaçlar.

Nur Baba ve etrafındakiler yaşamıştır. Bu bakımdan bir şantaj sayılmıştı. *Ankara*, *Panorama* ve diğerlerinde münevverin yalnızlığından bahseder.

Halid Ziya ve Edebiyat-ı Cedîde Yakub'un başlangıç muharrirleridir. Yakup *antiquité* muharrirlerini ve bizim halk edebiyatımızı tattı. *Erenlerin Bağından* mensur şiir şeklinde insanlığın bütün meselelerine temas eden bir lügattır. Ruh temizliğine, safvete mâliktir. Ruh bütünlüğüne davettir. Asrını kaybetmiş bir eski Yunanlı gibi görünür. Eski dinlerin hasretini anlatır. İnsan niçin bedbahttır? İnsan ilk günahtır. Uzlet fikri, modern hayatın sıkıcılığı, aşk masalları, ölümü insanın yenebileceğinden ve nihayet şiirden bahseder, tasavvufa döner. Saadeti arar, millet ve cemiyete döner.

Goethe *Verther*'i yazmasaydı intihar edecekti. Yakup Kadri üç asır evvel gelseydi ya hicvettiği Bektaşî dergâhında veya Celvetiye yahut Mevlevî dergâhında kademe sahibi olurdu. Yakup Kadri kadının yükselmesi, hakları için mücadele eder. Fakat romanlarında kadın bir cûşiş ve sefâhatin temidir. *Okun Ucundan*'da bir derviş hâlet-i ruhiyesi vardır. Nigâr Hanım'a benzer. Bir özenti vardır. Yakup Kadri'nin üslûbu *Tevrat*'a, *antiquité* muharrirlerine benzer. Tannaniyet vardır.

Yakup Kadri bir bakıma moderndir. Kendisini arar. Bu mücadele rahatça takip edilemez, fakat muhakkak ki romanlarının bir tarafı bu mücadele ile geçer. Kahramanlar Yakup'tan bir şey taşırlar. Yakup'ta bir ıstırap mistisizmi vardır. Yakub'un mevzuları aşk mevzularıdır. Meşrutiyet'ten sonra yalnız bu konuyla uğraşan tek muharrirdir.

Yakup'ta ikinci mesele cinsî meselelere, hislere, arzulara dikkattir. Freud'la ilgilenir. Fakat onun fikirleri yayılmadan evvel *Nur Baba*'yı yazmıştır. Yakup insan realitesinden iğrenen bir yalnızlık içindedir. Şairane tarafı buradadır. Romanla şiiri ayırmamıştır. Yakub'un romanlarında kadın Avrupa'daki gibi erkeğin müşfik yardımcısı değil, dejenere, düşkün bir tiptir. Bunlar arasında yalnız *Ankara*'nın Selma'sı farklıdır. Yakup Kadri'de bir kadını realitenin içine sokabilme kabiliyeti azdır. Onun romanında tenkit esastır. Bu romanlar içinde en cazip tipler bu tenkit için hayattan alınan tiplerdir. Yakup Kadri insanın iç yüzünü görmek isteyen bir mütecessistir.

1914'te çıkan *Nevsâl-i Millî*'de Yakub'un resminin altında şu satırlar vardır: "Resmim ve hatt-ı destim. Kimin için ve ne için?"

Roman kahramanlarında bir serserilik, koğulmuş, yerini bulama-

mış bir insan vardır. Bunlar o devir Türkiye'sinin psikolojik durumunu ortaya koyar. Yakup Kadri eski mistiklerden, çok okuduğu *Tevrat*'tan, Saint Augustin'den ayrılmaz. Mistikliği içtimaîleşir. Yakup Kadri'nin insanda gördüğü, bir terbiye meselesidir. Yakup'ta para işi yoktur. Bunu iyi bilmez. Şu halde onun eserlerini, hislerin, ihtirasların bir hicvi olarak kabul edebiliriz. En çok Türk kadınının cemiyetteki rolünü inceler. *Ankara*'da ideal kadını gösterir: Selma. Romanlarının çoğu hayattaki insanların romanı değildir, onun kendi âlemindedir. Yakup Kadri yedi günaha (mukaddes kitapların anlattığı) inanmaktadır. Yakup Kadri aksiyonun içinde uyanıktır. Biz ihtiraslarımızın esiriyiz (cinsiyet ve para).

Ankara yazıldığı zaman Millî Mücadele kahramanları hayatta idi. Fakat manzara değişmiştir. O ruh kaybolmuştur, yeni Ankara doğmaktadır. Biz yeniye dönerken fikrî hazırlıklar yoktu. *Yaban* ve *Ankara*'da bu müeyyideyi ortaya koyar: İman ve ideal.

Yakup Kadri Maupassant hikâyeciliğine benzer. Sonra fikrî hayatı gelişir. Marcel Proust ve Huxley tesir etmeye başlar.

Yakup Kadri büyük realist Maupassant'ın mektebinden geçtiğini her haliyle gösterir. Kendisini tahdit etmesini bilir. Maupassant'ın yanında sembolistleri de okumuş ve sevmiştir. Yakup'un kafası erotiktir.

Yakup'un kadın kahramanları erkeklere ezici bir ulûhiyyet gibi gelir. Bir *bacchante* gibi. *Antiquité* muharrirlerini okurken herhalde Nur Baba dergâhına devama başlamıştır. Zaten ailesinin içinde Bektaşîlik an'anesi vardı. Yakup Kadri hangi mevzudan bahsederse bahsetsin aşk ve cinsî hisler hâkim olacaktır. Aşk bir güneş gibi doğar, sonra bir cehennem halini alır. Yakup Kadri büyük bir psikolog değil, büyük bir mütecessistir. Aşk onda Shakespeare'in "yavaş sesle bahsediniz" mucizesini söylediği gibi sevilecek bir şey değildir.

Yakup Kadri'nin psikolojisi kesif psikoloji değildir. Fakat roman kahramanını görür ve aşkı tahrib eder. *Rübâb* mecmuasında çıkan "Yeni" adlı makalede Yakup Kadri 20. asra düşmandır. Ona verilen ehemmiyeti çekemez, onu herhangi bir asır gibi görür.

Ergenekon Yakup Kadri'nin makalelerini topladığı kitaptır.

Ergenekon bizim millî bir sembolümüzdür. Yakup Kadri de o zaman millî cepheyi tutan birkaç muharririmizden biridir. Büyük muharrirler okuma hayatları ile yazı hayatlarını ayırırlar. Proust'un zekâsı Balzac gibi âlemşümul bir zekâdır.

Yakup Kadri cinsî rezaletler üzerinde durmuştur. Bilhassa *Sodom ve Gomore* ile *Hüküm Gecesi*'nde. En büyük psikolojik denemelerini *Yaban* ve *Sodom ve Gomore*'de yapmıştır.

Güvercinler insan olsalardı, Yunanlılar gibi bina yaparlardı. Ayılar insan olsalardı muhakkak ki bugünkü modern binaları yaparlardı.

Yakup Kadri'nin Mütareke devirlerinde yazdıklarında Metternich ve Bergson felsefesinin tesiri vardır. Daha sonra Proust ve Huxley'in tesiri görülür. Yakup Kadri hiçbir zaman cemiyet meselelerinden ayrılmamıştır. Yakup Kadri'nin romanları yazıldıkları tarihlere göre değil, mevzularının geçtiği tarihlere göre sıralanırsa Abdülhamid devrinden son zamanlara kadarki devrin kronolojik romanıdır. Fakat konular ve şahıslar aynı değildir.

Eserlerinin bibliyografyası:
1910: *Bir Ölünün Mektupları*
1911: *Bir Serencam*
1913: Mauppasant tarzı hikâyeler
1916: "Rahmet", "Ses Duyan Kız"
1918: *Kiralık Konak*
1921: Hikâyeler: "Bir Güvercin Avı", "Kör Göz, Kör Gönül". Roman: *Nur Baba*
1922: *Okun Ucundan*
1928: *Sodom ve Gomore*
1929: *Hüküm Gecesi*
1932: *Yaban*
1934: *Ankara*
1945: *Bir Sürgün*
1949: *Panorama*

Yakup Kadri, Allah, insan ve cemiyet için ne düşünür? Romanın

inşası nasıldır? Yerli veya ecnebi kimlerden tesir almıştır? Kimlere tesir eder?

Edebiyat tarihi zamanın içine yerleştirilerek tedkik edilir.

HALİDE EDİP

Halide Edip Meşrutiyet'le beraber yazı hayatına atılan yazarlardandır. Halide Edip'i en iyi tenkit eden Yakup Kadri, Yakup Kadri'yi en cûşişle karşılayan Halide Edip'tir. 1883'te doğmuştur. Yakup Kadri'nin yazılarıyla arasında hayrete şayan tesadüfi benzerlikler vardır. 1901'de evlenmiştir. Yazı hayatına atıldığı zaman yirmi beş yaşlarında idi. 1908'de Hüseyin Cahid'le Tevfik Fikret'in beraber çıkardığı *Tanin* gazetesinde ilk yazılarını neşretti. Bunlar sonra *Harap Mâbetler*'de toplanmıştır. Mısır'a ve oradan İngiltere'ye gidip geldikten sonra *Seviye Talib*'i neşretti. *Raik'in Annesi* adlı Türkçesi çok güzel hikâye kitabından sonra *Handan*'ı neşretti. İngiltere'de iken Mr. Dillon adlı milliyetçi, biraz sosyalist bir adamla ahbaplığı vardır. Hâturâtında bundan epeyce bahseder. İngiltere'ye tekrar gittikten sonra orada *Yeni Turan*'ı yazmıştır. 1910'da Salih Zeki'den ayrıldı. 1914-18 arası felâketli senelerde nispeten açık konuşabilen vatanperverâne faaliyetlerde bulundu. Şam'a gitti. Cemal Paşa da orada idi. Halide Edip orada Dârü'l-Eytam adlı bir mektep kurdu. Cemal Paşa bunu iyi karşıladı. Tekrar Suriye'ye gitti. *Kenan Çobanları* adlı operamsı bir tiyatro yazdı. Suriyeli bir bestekâr besteledi. İmparatorluk artık *auto-destruction*, yani kendi kendini parçalama devrinde idi. Türk Ocakları ve Halide Edip bu devirde pek faydalı faaliyetlerde bulundu. Sultanahmet Mitingi Türk tarihinde görülmüş bir şey değildi. Sonra Kuvâ-yı Milliye harekâtına iştirak etmek üzere kocasıyla Anadolu'ya geçti. Adnan Bey Meclis Başkan Vekili ve Dahiliye Nâzırı oldu. Halide onbaşı oldu. İstanbul'a tekrar böyle geldi. Cumhuriyet'ten sonra kocası ile beraber Avrupa'ya gitmek zorunda kaldı. Atatürk'ün ölmesinden

sonra döndüler. Edebiyat Fakültesi'ne İngiliz edebiyatı profesörü oldu. Halide Edip ihtiraslar üzerine kapanmış bir muharrirdir. *Dağa Çıkan Kurt* adı Alfred de Vigny'nin bir şiirinden alınmıştır. *Sinekli Bakkal* çocukluğunda gördüğü İstanbul'un romanıdır. Daha sonra karakterlere doğru giden romanlar vermiştir: *Tatarcık, Yol Palas Cinayeti* gibi.

Seviye Talib'de insan telâkkisi görülür. Şahsiyeti tabiatına dayanan kahramandır. Halide Edip'in romanları da esas olarak aşkı alır. Burada aşk daha ziyade evli kadınlarladır. Bütün Meşrutiyet romanlarında olduğu gibi Halide Edip'te de asıl hayat azdır.

Romanda üç esas vardır: Vak'a, şahıslar, üslûp. Bunun dışında bir de hayat vardır. İkinci derece şahıslar ve kahramanlar vardır. Roman bütün kalabalığı içinde hayatı veren eserdir.

Romanda vak'a hem hiç ehemmiyetli görünmez, hem de en ehemmiyetlidir. Büyük muharrirlerde bile ana dâvâlar, vak'alar zamanlarına göre yeniden icat edilir. Benim için dünyada en güzel, en tertipli roman *Hüsn ü Aşk*'tır. Ama romantiktir, hayat yoktur. İlk romancımız Namık Kemal'dir. "Türkçe'de romanı tecrübe etmek için yaptım" der *İntibah*'ta. Muâsır romanı ve tarihî romanı tecrübe etti. Ahmed Midhat Efendi halkı okutmak için yaptı. Roman tekniği Halid Ziya'da başlar. Şekil vardır, Türkçe yoktur. Halide Edip, Yakup Kadri'den daha az ustadır. Halide Edip kadınlığımızın romancısıdır. Romanlarında birer kadın kahraman vardır. Bunlar kadın dâvâsının sembolleridir. "Dâvâsı olmak çok kolay, bunu sanatına sokmak zordur".

Halide Edip'in en mühim romanı *Sinekli Bakkal*'dır. Yazılışı da mühimdir, zira İngilizce yazılmış, belki de yazarı tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir. *Zeyno'nun Oğlu*'nda Hasso epizotu ki 80-90 sayfa sürer, ayrı bir romandır. İngilizce tefrika romanları gibi. *Sinekli Bakkal*'da II. Abdülhamid zamanındaki halka ait zevk hayatının hemen hepsi vardır. Romanın birinci kahramanı Sinekli Bakkal, yani semttir. İmam sevgi yerine korku saçar. Emine de babasına benzer. Tevfik bunlara zıt bir tiptir. Neş'eli halk sanatkârıdır. Zenne rolü yapar, Karagöz oynatır. Kızı Rabia ona çeker. Tevfik Emine'den ayrılınca, Emine kızıyla babasının yanında kalır. İmam kıza *Kur'an* ve *Mevlid* okutur. Kızın şöhreti az zamanda yayılır. Selim Paşa'nın konağına devam eder. Babası sürgün-

den dönünce onun yanına gider. O, babası ve cüce Rakım bir *trio* teşkil ederler. Halide Edip'in içinde roman kahramanlarına karşı bir iyilik vardır, onlar zalim olamıyorlar. Halide Edip portreye ehemmiyet verir, irsiyete de ehemmiyet verir. Bu romanda zühdî hayatın aleyhindedir. Dindardır fakat Allah'la kul arasına kimsenin girmemesini ister (Bana, hususi bir konuşmada "Dünyadan korkuyu kaldırmalı!" demişti). İnsan mistiğini anlatmak için Katolik papazı iken dinsiz olan Peregrini ile bir Mevlevî dervişini münakaşa ettirir. Kitabın zayıf taraflarından biri Peregrini'nin Müslüman oluşudur. Bununla beraber o bir remizdir. Zaten bu kitap remizlerle doludur. Halide Edip'in roman kahramanlarına herkes bir veya birkaç defa âşık olur. *Sinekli Bakkal*'da birçok yanlışlar vardır. Edebî üslûbu bırakmış, halk *expression*'una girmiştir.

REFİK HALİD

Refik Halid'in sanat hayatı ve tesiri gayet gariptir ve muayyen bir zamana aittir. Fakat hepsinin ilerlettiği dâvâ dil dâvâsıdır. Refik Halid gazetecilikle işe başlamıştır. *Kirpinin Dedikleri*'nde kirpi Refik Halid'dir. Hayatının üç merhalesi vardır. Bir, bu ilk devre, ikincisi sürgün devresi. Ziya Gökalp'in gayretiyle *Yeni Mecmua*'da yazmak üzere affedilmesi, sonra millî cepheye karşı olması, zaferden sonra memleketten ayrılışı ve nihayet dönüş. Bu İstanbul çocuğu Anadolu'ya sürülünce değişti ve *Memleket Hikâyeleri*'ni verdi. Kulak, göz, burun vardır, dış âlemi çok iyi alır ve verebilir, fakat iç âlemi yoktur. Refik Halid'in sanatında birinci merhale *İstanbul'un İçyüzü* veya *Bir Yüzü*'dür. Üçüncü eser *Sürgün* ve *Bir Avuç Saçma. Bir İçim Su*'da şair olmuştur. *Yezid'in Kızı*'ndan bugüne kadar macera romancısı olmuştur. Refik Halid'de Yahya Kemal'e yaklaşan bir dil zevki vardır. İstanbul Türkçesi'ni bulmuştur. *Yeni Mecmua*'ya bakacak olursanız iki adamın üslûbuna hayran olursunuz: Refik Halid ve Ömer Seyfeddin. Refik Halid'in mizahının en mühim tarafı görmedir. Hikâyelerinde bir sembolün peşinden gidiyor.

Refik Halid'in sanatı, kesilmiş, politika cilveleri ile ayrılmış bir sanattır. Onun hayat görüşü bir nevi bedbinlikle izah edilebilir: *Cynisme*. Kıymetlere karşı istihfaf vardır diyebiliriz. İlk hikâyelerinde Maupassant'ın tam bir şâkirdidir. Sonra *Memleket Hikâyeleri* gelir. "Koca Öküz", Türk milletini temsil eder, tembeldir, hiçbir işe götüremez, yerinden kıpırdatamazlar, fakat ölüme kasabın arkasından gider. Milletin Enver Paşa arkasından Harb-i Umûmi'ye gidişi gibi. Fakat bu Enver Paşa hakkında haksız bir hükümdür. "Yatık Emine" de biz Refik

Halid'in sanatının insanîleştiğini buluruz. Bu devir Rus edebiyatının cemiyetimize sızdığı devirdir. Refik Halid'de "*sensuel* ve *sensitif*" bir taraf vardır. Refik Halid'de cinsiyet meselelerinde lüzumsuz ısrar vardır. Refik Halid sevememiştir. Bu devam etmiş, nihayet sanatkâr kendisinden istifa ederek kurtulmuştur.

Refik Halid mizah muharriri olarak tanındığı halde Ömer Seyfeddin böyle tanınmaz.

Ömer Seyfeddin, Ziya Gökalp'in tesiriyle Türkçülük fikrini ilk benimseyenlerdendir. İttihat ve Terakki'nin ilk müdâfîlerindendir. Ziya Gökalp'in ve Yakup Kadri'nin tesiri altında halka dönmüş, *Yeni Mecmua*'dan istifade etmiştir. Kendisinde biraz muzır olan bir kolay yazma hastalığı vardır. Bir kısım hikâyeleri tarihîdir, bir kısmı aktüel ve halka aittir.

Ömer Seyfeddin kendinde mizahî kudretler vehmeden bir muharrirdi. Eğer öyle olmasaydı birçok hikâyelerinde sudan nükteler yapmazdı. Ömer Seyfeddin hoşsohbet bir adamdır.

*

Şurası muhakkaktır ki hiçbir millette bulunmayan bir şekilde bizim üç çeşit edebiyatımız vardır: Klasik edebiyat, halk edebiyatı, tekke edebiyatı. Bunlar arasında büyültüldüğü kadar bir ayrılık yoktur. Halk edebiyatı bütün ruhuyla bir adamda toplanabilir: Yunus Emre. Çok güzel bir tetkik mevzuu olabilir, tavsiye ederim: Nedim'le Karacaoğlan'ın arasındaki fark nedir?

Aradaki bütün fark dilden ileri gelir. Yunus Emre büyük, çok büyük bir şairdir, fakat tektir. Klasik edebiyatta beş büyük şair vardır: Fuzûlî, Bâkî, Nef'î, Nedim, Şeyh Galib. Dil itibariyle örnek bir dil vermezler, fakat zirve olarak erişilmezler.

Yahya Kemal "İnsan mâzisinden ibarettir" der. Mustafa Kemal'in yaptıklarına karşı cemiyette haklı bir tepki vardı, fakat doğru muydu? Orası sonra belli olacak.

Bizim Rönesansımız olmamıştır. Olmaz ya! Zorla bir Rönesans mı bulacağız. XIX. asırda Rönesans olmaz. Bizim Avrupalılaşmamız, Çinli'nin pantolon yapmasına benzer. "Al şu kumaşı, bu pantolonun

aynısını yap" demişler. Ertesi gün lekesiyle, yırtığıyla aynı pantolonu yapıp getirmiş. İlk romanlarımız da böyledir.

*

Bu sömestrede 1908'den sonraki Türk şiiri üzerinde duracağız. Seminerlerde de bu devrin iki mühim şahsiyeti Ahmed Hâşim ve Yahya Kemal üzerinde duracağız. 1908 ile 1938 arasını göreceğiz demektir. Hakikatte ise modern şiir üzerinde pek durmayıp ayrı bir ders yapacağız.

Yahya Kemal konuşulan dili şiirine sokar, bir nevi neo-klasisizm yapar. Yani eski dille yeni mefhumlar söyler. Bu devir bir lisan harmanı ve nadasının yapıldığı devirdir. Abdülhamit devrildikten sonra şunlar vardır:

1. Eskiler devam eder: Hâmid,
2. Muallim Nâci,
3. Edebiyat-ı Cedîde şairleri,
4. Fecr-i Âtî şairleri,
5. Mehmet Âkif, dinci ve halkçı şair(ler).

Biz Avrupalı olmaya mecburuz. Ama Nâilî'yi, Dede'yi, Itrî'yi yetiştiren Avrupalı Türktür. Beethoven'i Dede'nin bestesinden seven Türktür. Mehmet Âkif inkâr edilmesi lâzım gelen bir zümreyi tutmuştur. Yahut onlar tarafından sembol ittihaz edilmiştir. Halbuki Âkif Avrupalıdır.

1908'den sonra üç cereyan vardı:

1. Osmanlıcılık,
2. Türkçülük (Mehmet Emin),
3. İslâmcılık (Mehmet Âkif).

Bir de Garpçılık (Tevfik Fikret) vardır. Bunlar birbiriyle çarpışmış, bazısı Türk milletinin lehine, bazısı neticede aleyhine olmuştur. Meselâ İmparatorluğun elden çıkması. Sonra bunlar hep birden Yahya Kemal'de toplanmıştır.

AHMED HÂŞİM

1883 yıllarında doğan nesildendir. 1933'te ölmüştür. Kendi anlattığına göre dedesi büyücü imiş. Iraklıdır. Anası şüpheli, babası ise Arap olduğu muhakkaktır. Çocukluğunda İstanbul'a geldiği zaman Türkçe bilmediğinin doğru olmadığını Abdülhak Şinasi (sınıf arkadaşı) söyledi. Bilâkis Arapça bilmezmiş. Kendisinden hayatı hakkında pek fazla malûmat alamadım. İzmir'de Yakup Kadri ile tanışmıştır. 1910'a kadar neşriyat devri başlar. Sonra iç çalışma devri başlar. 1914'te Yahya Kemal'le tanışır. İhtiyat zabiti olarak askere alınır. Önce topçu, sonra galiba Ziya Gökalp'in tavassutu ile iaşeye geçer. Mütareke'den evvel çok velûd bir nesir hayatına başlar. *Akşam* ve *Dergâh*'ta çok güzel yazıları çıktı. İlk şiir kitabı *Göl Saatleri, Dergâh*'ta basılmıştır. Mütareke'de Düyûn-ı Umumiye'de memur ve Akademi'de estetik ve mitoloji hocasıdır. Sonra böbrek hastalığı başlar. Vahşi ve hoş yüzü vardır. Zarif konuşur fakat küfre başladı mı bir gemici bile gıpta edebilirdi. Gözünün içine bakan şair olduğunu anlardı. Çok işaret yaparak konuşur, bilhassa burnu ile konuşurdu. Elektrikli bir insandı. Böyle burunları bir Copeau (Fransız aktörü) ve Nâşit'te gördüm. Hayatının bilhassa son zamanlarında çok iyi arkadaşı oldum. Çok.

Göl Saatleri'ndeki küçük parçalarda Hâşim'i Japon ressamı gibi çok *impressioniste* görüyoruz. "Şi'r-i Kamer"de onun, ondan başkasında çekemeyeceğimiz dilini görürüz. Hâşim'in bir şiir kâinatı vardır. Sembolizmden gelmiştir. Bu bir rüyadır. Fakat bildiğimiz uykudaki rüya değil: Realiteden uzaklaşmak; gece hayatının gündüze bilerek akması. Buna hayatı anlamak için hayattan istifa diyebiliriz.

Hâşim çok kitabî adamdı. Ama o kitapları getiren Cenab'dı. Fakat

Cenab sembolistlere taban tabana zıt bir adamdı. Bir noktada, dilde dâvâyı kaybetmişti. Hâşim'in imajları gölge, yıldız, gece, şafak, semâ gibi kelimeler hep müphem zamanların ifadesidir. Hâşim'in mesleğinde esas unsur telkindir. Hâşim çok az okurdu. "Şi'r-i Kamer"lerde Rodenbach'ın tesiri görülür. "Aks-i Sadâ" ve "Yollar" da Régnier'nin, bazılarında Régnier ve Lamea'nin tesiri vardır. Fikir adamlarından Remy de Gourmont'u (önce), ikinci devresinde Alain'i, Anatole France ve Palea'den sonra Maurice Barrès'yi, yakından okumamakla beraber John Ruskin'i, bizim eskileri de çok iyi okumuştur.

Hâşim kıymetli madenleri sever. Hâşim'in imajları içinde sabit olanları yoktur denilebilir.

Hâşim'in şiirleri iki devreye ayrılabilir:

1908'e kadar mecmualarda çalışmış, ondan sonra âdeta bir neoklasisizm başlar. 1921'de "Ölmek" şiiriyle kapanan devre. Tasnif Aristo'ya göre en iyi bilmektir. Şerif Hulûsi'de Hâşim'in kendi toplamadığı şiirler vardır. Bu ilk şiirlerde Hâşim dediğimiz mânâ yoktur. Şerif Hulûsi'nin bu bakımdan tasnifi yanlıştır. Bunlar düzeltilirse Şerif Hulûsi'nin kitabı şimdilik en iyi Hâşim kronolojisi olur. Kronolojiye pek güvenmemek lazımdır. Zira bir manzumeyi şairin başlayışıyla bitirişi arasında epey sene olabilir.

Romantizm ferdî olduğu kadar da içtimaî fikirlerin peşindedir. Sembolizm sanatta bir istikrar devridir.

Sembolizmin iki tarafı vardır: Biri mûsikîden gelir. Mûsikî öyle bir sanattır ki objesi yoktur, bahsettiği şey mevcut değildir.

Asrımız hayaller ve istenmeden yapılmış imajlar asrıdır.

Valéry "bir şiirin mevzuu şeklidir" der. Vezin bir kantite ve kalitedir.

Bütün Rönesans iki üç kitabın etrafındadır: *Tevrat*, Yahya Resul'ün kitabı, *Apocalypse*.

Edebiyatla plastik sanatların bir münasebeti vardır. Bu, mûsikînin girmesiyle üçüzleşiyor. Hâşim'in hayatının büyük vak'ası annesinin Musul'da Dicle kenarında ölüşüdür. Bu iki şekilde Hâşim'e tesir etmiştir: 1. Babasının tekrar evlenmesiyle duyduğu kıskançlık; 2. Ölümün

arkasında bir varlık tahayyül edişi. Hayatta olmayan bir kadın güzelliğini vasfedişini buraya bağlamak mümkündür. Üçüncü olarak, Hâşim'in değişen bir mizacı vardır. Hususi hayatında da böyle, yazılarında da. Yahya Kemal bunları kendinde olsa bile bir fikir manzumesi içine sokmaya zorlar. Hâşim böyle değildir. Ali Mümtaz aynı günde ikisiyle de görüştükten sonra bana dedi ki: "Ne tuhaf, Hâşim'den gülerek, Yahya Kemal'den düşünerek ayrılıyor insan." İşçilik kendinden ayrı olanları atmak veya hepsini bir seviyeye indirmek (Yahya Kemal'de). Hâşim tembel ve *capricieux*'dür (değişen). Hâşim ilk manzumelerini olduğu gibi neşretmiştir, Yahya Kemal ise onlardan bitirmek için hâlâ bekledikleri vardır. Saflık peşinde koşmağa *puriste*'lik diyoruz. Hâşim eserinin mahiyetinde *puriste*, işçiliğinde *puriste* değildir. Hâşim'in dilinde Yahya Kemal'in *purisme*'i yoktur. Birkaç manzumesi onu bize tam verir! 1924'ten evvel hazırlandığını sandığım "Şi'r-i Kamer'ler, annesinin ölümüne dair şiirlerle "Şeb-i Nisan" ve "Aks-i Sadâ". Bu manzumelerde hâkim olan vasıf akıcılıktır. Belki de karakterini ifade eden imaj sudur, akıcılıkla su melânkolik bir unsurdur. Su unsuruna bağlı olan imajların ekserisi melânkoliktir. Suda -Hâşim renkli bir rüya gibidir- aynanın, aynada suyun hasretini buluruz. Hâşim'de su imajı eskilerde olduğu gibi zamanın akışını vermez ve değişir. Hâşim maddesizin peşindedir. Olanı olduğu gibi kabul etmez. Akşam imajına gelince; onda akşam rüya âlemidir.

Ahmed Hâşim'in 18-19 yaşlarında bir mitoloji kitabının tesirinde kaldığını zannediyorum. O masallı bir şairdi (insandı). "Akşam"da, ölen güneşle ölüm fikri birbirine karışır. "Akşam"la beraber yıldızlar gelir, yıldızlar gecenin rüyasıdır. "Gece"de vahdete erişmek bakımından Novalis'e benzer, fakat Novalis'i okuduğunu zannetmiyorum.

Hâşim'in lügatında gece su, uyku sudur. Hâşim zıt şeyleri birleştirir: Başı ile vücudu. Öküz tabiî, kavak tabiî, fakat öküzün kavağa çıkması gayr-ı tabiîdir. Hâşim'in şiirlerinde bütün bunlara rağmen alkol yoktur.

Hâşim fantezistti. Hoşuna giden tek (şey) gittiği yolu silmekti. Kedisi dokuz yavru doğurdu diye atar, ertesi günü yanına alırdı. Hâşim'in şiirlerine *poésie pure* (saf şiir) diyemeyiz. Ancak ayıklanmış şiir deriz. Hâşim'deki serbest nazım değil, serbest bırakılmış nazımdır.

Hâşim çok lâtif, fakat kâinatı dar bir şairdir. Hâşim insana düşünce ve mantıkla değil muhayyile ile âdeta bir kuş gözü ile bakar. Diyebilirim ki bizde kronik yazan tek adam Hâşim'dir. Hâşim edebiyatımızda bir mevsimdir. Fakat hususi bir görüşe sahiptir. Öyle zannediyorum ki Hâşim'in Orhan Veli üzerinde tesiri vardır.

YAHYA KEMAL VEYA MALZEMENİN ZAFERİ

Yahya Kemal tarih düşünce ve görüşünün zaferidir. Yahya Kemal'in bizi alâkadar eden tarafı Türkçe'yi tanzim ve tasfiye edişidir. Yahya Kemal diliyle kendi sanatını yaparken aynı zamanda Tanzimat'tan beri gelen dil meselesine de en esaslı cevabı vermiştir. Dil meselesi Türk ruhu meselesidir. Tanzimat'tan evvel ta III. Selim ve II. Mahmud zamanlarında ortaya atılmıştı. Şinasi'nin tecrübesi yarım kalmıştır. Eskiyle mukayese yapacak durumda değildi. Mehmed Emin Bey çok acemice bir hüsnüniyetle çalıştı. Fikret, Yahya Kemal'den evvel bu meseleyi gördü. Yahya Kemal'in buluşu kadar basit bir şey yoktur. Şiir dilde yapılır. Bu da sokaklarda, evde konuşulan dildir. Bu fikri bulabilmek için de bütün Türk tarihini yeni bir görüşle görmek lâzımdı. O da 1880 neslindendir (Ahmed Hâşim ve Yakup Kadri'nin nesli).

Evlâd-ı fâtihândan, yani yarı asker yarı çiftçi ailelerdendir. Annesi 33, babası 21 yaşında imiş. İlk tahsilini Üsküp'te yapmış. Üzerinde babaannesinin tesiri varmış, onu hiç unutmaz. Paris'e kaçışta buna sebep Ahmed Şuayb'ın *Hayat ve Kitaplar*'ı oldu demiş. Gençlik devrinde ona tesir eden Sorbonne hocalarından Albert Sorel'dir. Ecole Sciences Politiques'te bilhassa Yahya Kemal tarihle meşgul oldu. 1905'te kısa bir Londra seyahati vardır. Yahya Kemal, Jean Moréas'ın etrafında bulunan gençler arasında idi. Sembolizmi lanse edenlerdendir. Bugün Fransa'da az hatırlanır. Tarihçi Michelet'nin "Fransa toprağı bin senede Fransız milletini yetiştirdi" sözü Yahya Kemal'i Türk tarihi üzerinde düşünmeğe sevk etti. Türk tarihini Orta Asya'ya kadar götürmüyor, 1071'den başlatıyor. Bir gün Jean Moréas'a sormuş: "Ne vakit

kendinizi bir Fransız şairi olarak hissettiniz?" diye. O da şöyle demiş: "Fransızcayı iç kulağımda duyduğum zaman!" Edebiyatımızdan gül, bülbül artık gitmiştir. Tevfik Fikret'in eksiği, yapma gül gibi oluşudur. Yahya Kemal, Heredia ve Verlaine'i beğenir.

Yahya Kemal tenkidin de zaferidir. Yahya Kemal tenkid yapabilecek bir insandı, realistti. Tanzimat'ın aksadığı noktaları biliyordu. En son bulduğu formül "Mektepten memlekete"dir. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* çocukça bir oyundur. Fakat iddia edebilirim ki üzerinden bir asır geçtiği halde ondan mükemmel bir piyes yazılamamıştır edebiyatımızda. Bizim hayatımızı aksettirir, imamıyla falan. Yahya Kemal eski şiirimizin bazı güzel şiirlerinden tesir almıştır. O eski güzel beyitler ki onlara "lâedri" denir. Her güzel beyit Nedim'in, şunun bunun, o lâedrinindir. Hiçbir şey kendi kendine olmaz, tesir muhakkaktır.

"Sicilya Kızları" Yahya Kemal'in ilk büyük denemesidir. Yarım kalmıştır. Çünkü Yahya Kemal değişen zevkiyle onları geride bırakmıştır. "Biblos Kadınları", "Mâhûrdan Gazel"... Bu ilk devir manzumeleri Yahya Kemal'i verir.

Balkan Harbi'ni ordu kazanıyordu, fakat ordu kumandanı diye gönderdiğimiz dangalak (Nâzım Paşa) ric'at emri verdi. Bir gece Atatürk sofra reisliğini Yahya Kemal'e bırakmış. O da: "Balkan Harbi'nde kumandan olsaydınız ne yapardınız?" demiş. Mustafa Kemal de güzel bir harp tarihi kritiği yapmış. Ziya Gökalp İttihat ve Terakki'nin entelektüel tarafı idi. 1912-13 senelerinde İstanbul'da en şuurlu kafa idi. Kendi kendine okumuş ve bir adamı iyi yakalamıştı: Durkheim.

Fikir iyi şeydir, fakat fenalığı şudur ki herkesin fikri vardır! Bu önüne geçilmez bir felâkettir!

Yahya Kemal iyi bir sohbet adamıdır. Vakti boldur. Dünya yıkılsa sohbeti bırakmaz. Garp mûsikîsinden ve şaraptan iyi anlar. Gazelleri eski edebiyatımızın en güzel şiirleridir. Racine de gelseydi, Homeros da, Firdevsî de "Selimnâme"deki dili kullanırdı: Destan dili. 1913-14 senelerinde *Peyâm-ı Sabah* gazetesinin *Peyâm-ı Edebî* ilâvesinde "Çamlar Altında Musâhabeler" adı altında Süleyman Sâdi imzasıyla yazılar yazmıştır.

ABDÜLHAK HÂMİD

Biz edebiyatımızı Avrupalılaştırmağa başladığımız zaman Avrupa edebiyatı romantizme girmişti.

Hâmid'in eseri hayatımıza sıkı sıkıya bağlıdır. 1876'dan önce kendi sanatının bir kısmını tayin eder, yani romantizme girer.

VI. Charles deli olduğu halde 40 yıl krallıkta kalmıştır. Çünkü dinleri buna müsaitti. Ve istifa etmedikçe tahttan inmezdi. Bizde ise padişah ve halife olmağa delilik ve zâlimlik mâni idi. Bunun için V. Murad tahttan indirildi.

Tanzimat devrinin dört büyüğü: Reşid Paşa, Âli Paşa, Fuad Paşa ve Midhat Paşa.

Abdülhak Hâmid Mr. Gibb ile tanışmış ve çok dost olmuşlardı. Hâtırâtının adı yoktur ve sanattan hemen hemen hiç bahsetmemiştir.

Abdülhâk Hâmid Türk cemiyetinin Avrupa ile mühim ve büyük temasıdır. Kendisi istediği kadar az eser okudum desin, Avrupa edebiyatının, üzerindeki tesiri çok büyüktür.

Vezin meselesi Yahya Kemal'e kadar edebiyatımızın bellibaşlı meselesidir. Hâmid kullanılmayan eski vezinlerle de yazmıştır.

XVII. asırda Avrupa'ya dönmüş olsaydık ne olacaktı? Nedim trajedi yazardı. Eski edebiyatta tabiat yoktur. Cézanne'ın dediği gibi sanat kafanın içinde idi. Dış âlemle hemen hemen temas yoktur.

*

Bugünkü dünya şiirinde bir çözülme vardır. Sanat herkesteki bulma hislerinin ifade edilişidir. Bunun gibi herkes bir parça şairdir. Klasiklerde Allah sevgisi veya korkusunun dile gelişi. Racine trajedi

yazıyor, aşkı anlatıyor. Hep O'ndan bahsediyor. Hissin değil aklın çerçevesi içinde kalıyor. Bir de romantiklerin ve bugünkülerin aşkı anlatışı var.

Eski edebiyat hem klasikti, hem değildi. *Moitrinaire* (ben) hastası. Romantizme bugünkü aksülamelin sebebi, romantizmin "ben"i silmek gayretidir.

(*Authentique*: Sahih, doğru, sâdık.)

Yunus ile Nedim arasında dağlar kadar cemiyet farkı vardır. Şairleri ayıran söyleyiştir, üslûp, Anadolunun deyiş dediği.

Her nizam kendi kendini yeniden yaratmadır. *Existentialiste* (...) böyle demiş(tir).

Bugünkü şiirin serbestîsi büyük manzume yaratmağa müsait değildir.

*

Hâmid *fini*'yi (muayyen) sevmiyordu, nâmütenâhiye gitmek istiyordu.

Abdülhak Hâmid'i mütalâa ederken *Makber*'i dönüm noktası olarak almakta haklıyız. Abdülhak Hâmid bir medeniyet değişmesi krizi içindedir.

Abdülhak Hâmid'i teşkil eden esaslar:

1. Çok âlim, tarihi sever, tanınmış bir aile çocuğu olması;
2. Ciddi bir disiplinden geçmemiş olması;
3. Sanatını hayatının meselelerinden almaya alışkın olması.

Târık ne için yazılmıştır:

1. Müslümanların kaybettikleri ahlâkî değerlerini tekrar elde etmeleri fikri;
2. İttihad-ı İslâm fikri.

Hâmid'deki *narcisisme* kompleksidir. Narcisse çok güzel bir genç, bir gün suya eğilmiş, kendini seyrederken ona hayran olan su perilerinin hücumuna uğrayıp öldürülmüştür. Çocuk aynadan korkar, çünkü karşısına bir mesele çıkar: Ben burada mıyım, orada mıyım? Tolstoy'un *Sergey Baba* eseri.

Eski dünyayı yıkan Voltaire değil, Rousseau'dur. Hâlâ onun yıktığı ve yeniden kurduğu devirde yaşıyoruz. Öyle bir taraftan hücum etti ki kimse bir şey diyemedi. Ne krallarla uğraştı, ne kabine âzâları ile. Kendini yazdı ve insana hücum etti, onu yıktı.

Hâmid, hayatta "annesi olan" muharrirlerdendir! Annesinin sonradan gözü kör olmuştur *(Vâlidem)*.

Fikret sonbahar akşamını veremli bir kıza benzetiyor. Çünkü o sırada genç kızlara musallat bu hastalık almış yürümüştü. Bu, dünyanın en kötü bir akşam tasviridir. İnsan hastalanınca çirkinleşir, halbuki nebatlar ölürken güzelleşir *(oxydation)*.

Tanzimat'tan itibaren Yunan mitolojisi bize girmeye başlamıştı. Daha önce bu *mythe* İslâmîleşmiş şekilleri ile idi.

Hugo, Dante ve Shakespeare ile Avrupa'nın en büyük şairlerindendir. Hâlâ Avrupa şiirinde izleri vardır. Hıristiyanlıkla beraber kendine ayrı bir din yaratmıştır. Âdeta bütün dünya, kâinatla beraber onun Allah'ıdır. Hâmid ve Ekrem'de de her zerreyle Allah vardır.

Bizim masallarda kahraman hemen daima ya babasını kaybeder, ya ayrılır. Kahraman güç doğar. Ya baba ve anne zor evlenir, çocukları olmaz.

Türk cemiyeti yeniden doğuş masalını bu son devirde farkında olmayarak yaşadı. İstiklâl Harbi'nde karanlık bir devir geçirdik. Tek adam zaferi kazandı, devletin adının değişmesiyle doğan bu yeni devirde biz de soyadı aldık, yani yeniden adlandık. O ne ad aldı: Atatürk, yani yeni devri yapan adam.

Biz ahlâkı, fazileti bir kaynağa bağlamak isteriz. Onun için "Hey gidi eski insanların ahlâkı!" deriz.

Hâmid'de gayr-i şuurî baba sukut ediyor, onun yerine ağabey geçiyor.

İnsan kafası iki kutuptan ibarettir: Anne-baba, müsbet-menfi kutuplar gibi.

Hâmid'de tenkit edilen nokta ölümü aşamamasıdır. Hugo ölümü aşmıştır. Hugo mütemadiyen 30 sene ispritizma yapmıştır, çakıl taşlarını konuşturmuştur. Yarasa: *Athéiste*'tir (Allahsızlık). Maniheizm: Zıt

ilâhlar tarafından (...) *Makber*'de yer yer iki Allah fikri vardır: Biri her eserinde olan, kâinatla beraber olan Allah, diğeri Muhammed'le beraber tam bir Müslümanın inandığı Allah.

Hâmid'in tiyatrolarında onun büyük meselelerini görebilir miyiz?

Makber, vezni bakımından Fuzûlî'nin tesiri altındadır. Zira *Makber* pek değişik bir ruhtadır. Fuzûlî'nin edebiyatı ile İstanbul edebiyatı ayrıdır denilebilir. Fuzûlî Irak gibi bir iklimdir.

Hattâ zamanında dahi Hâmid'in okunmamış, edebiyatçılar tarafından dahi okunmamış eserleri vardır. Buna mukabil hayatında beş tab'ı yapılmış *Târık*, Arapça, Sırpça, Rusça ve diğer bazı dillere tercüme edilmiş, İslâm âleminde yankılar uyandırmıştır.

En iyi yetiştirilmesi icap eden adam memleket için, lise hocasıdır. Zira hangi mesleğe intisab ederse etsin insan, münevver insan lisede aldığı kültürün tesiri altındadır.

Devrinde anlaşılmak veya anlaşılmamak büyüklük için bir ölçü değildir.

Hâmid'de iki zaman ayırırsak hata etmiş olmayız. Biri ma'şerî, tarihî zaman, biri beşerî zaman.

İnsan gençliğinde hâtıralardan bahseder. Yani "hâtıra" kelimesini kullanır. İhtiyarlayıp hayatı yalnız hâtıralardan ibaret kaldığı zaman ise hâtıra kelimesini kullanmaz bile.

Mâziyi tanımıyoruz. Onun için de bir kabahatli arıyoruz, bulamadığımız için de Mevlevî mûsikîsine kabahat buluyoruz.

Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları

Tiyatro konuşma haline indirilmiş bir vak'a anlatışı ve konuşma sanatıdır. Okuyucunun yerine şahidi, seyirciyi koyar. Aksiyon haline gelmiş düşüncedir. Alfred de Vigny tiyatro için "makine haline gelmiş düşüncedir" der.

Romanın menşei galiba itiraf ve hikâyedir, tiyatronun ise âyindir. Tiyatroda esas bütündür, tiyatro bütünü ile mütalâa edilir. Kendisinin

dışındaki her şeyin ona girmesi aleyhinedir. Jouvet diyor ki: "Tiyatro hayattan biraz fazla, gördüğümüz ve dinlediğimizden biraz fazla ve tasavvur edebileceğimizden biraz fazla bir şeydir, çünkü san'attır."

"Bir piyesi temsil ile tefsir arasında fark yoktur" der Fransızlar. Tiyatro konuşma san'atıdır. Tiyatroda Aristo altı unsur sayar:

1. Entrika (Bir vak'adan hareket);
2. Şahıslar (İki türlü olur: Ya tip, ya karakter. Tip umumî, karakter hususidir);
3. Oyun;
4. Fikir;
5. Seyir kabiliyeti;
6. Şiir.

Tiyatronun imkânları:

Bir piyesin veya romanın vak'ası en lüzumlu yeridir, çatısıdır. Bize mühim gibi görünmeyişi yalnız onunla olamayacağıdır. Ama onsuz hiç olmaz. Piyes hazırdan gelmiştir. İlk tiyatro Aiskhylos'tan önce kalıptı, Bacchus âyinleri filan.

Tiyatro her temsilinde aktörler tarafından yeniden yaratılır. Sinema ise hazırdır, aynı şey tekrar edilir.

Tiyatroyu devam ettiren ve tamamlayan muhayyiledir *Gizli Oturum*'un fikri: İnsan insanın cehennemidir. Abdülhak Hâmid piyesinin temsil edilmemek için yazıldığını söyler eserinin başında. Bu, sahnenin yardımını reddetmektir.

Tanzimat devri (...) işi kolay görenlerdir. Ne lâzımdı tiyatro. Onu konuşma zannettiler. Sahnede konuşmaya başladılar. Tanzimat'a kadar insan ve hayat meseleleri üzerinde konuşulmuyordu. Eski edebiyatta da hemen herşey vardı, fakat edebiyat yoktu, meseleler yoktu. Tanzimat'tan beri cemiyetimiz olmak veya olmamak dâvâsındadır.

"Ben neyim?" suali Şeyh Galib'e kadar yoktur. Ondan evvel bir de Nâbî'de görüyoruz.

Bizde demokrasi, Avrupalılaşma, yenileşme falanın hemen hepsinin temeli Kırım'ın kaybı üzerine I. Abdülhamid'in neşrettiği beyannâmedir.

Bizde ilk *création*'a giden Abdullah Çavuş; bir cümleyi tekrarlayışla. *Zavallı Çocuk*, çok muhtemeldir ki hiç olmazsa tasavvuruyla Namık Kemal'in ilk tiyatrosudur. *Kara Belâ, Tahir ve Zühre*'nin ta kendisidir.

Tiyatro, hiçbir şeye yaramayanla en lüzumluyu ortaya koymaktır. İkinci tiyatro devrimiz Abdülhak Hâmid ile başlar. Abdülhak Hâmid'de İspanya *cycle*'i, Orta Asya *cycle*'i. *Finten* hiçbir *cycle*'e girmez. Diğerleri klasik olmayanlar (Beş tane: *Eşber, Tezer, Nesteren, Abdullahü's-Sagîr*, ilk nazım piyes tecrübesi *Sardanapal*'dir).

İyi yazılmış değil, iyi tasavvur edilmiş piyeslerinden biri *Tezer*'dir. *Eşber* için konuşan tiyatro diyebiliriz. Ama *Tezer*'de bu da yoktur, donmuş gibidir.

Büyük eserler ekseriya çok basit mevzuludur. Hâmid'de ise vak'a yok, mûcize vardır. *Finten* mûcize ile biter.

MEHMED ÇAVUŞOĞLU'NUN DERS NOTLARI

SERVET-İ FÜNUN ROMANI

Türk tarihinin nesrine bakarsak bir gecikme görürüz. Köy hayatından şehir hayatına geçmek, lügatın yapılması, Türkçe'nin gramerinin okutulması hep birer gecikmedir.

Biz romanı 1870 senelerinde aldık. Roman üç-dört defa gömlek değiştirmiştir. Boccaccio'nun hikâyeleri, Rabelais ve Cervantes, İngilizlerin roman çalışmaları, *Manon Lescaut* ve *Paul ile Virginie*, Walter Scott'un tabiata açılması ve nihayet Balzac ve Charles Dickens'ın romanda yaptıkları büyük sıçramadır *(mutation)*.

Balzac eşyanın dışına dikkat etmez, insan ruhunu ve eşyayı büyük mekanizmalarıyla yakalar.

Bu roman çalışmaları roman dilini meydana getirir. Roman sadece tahkiye değil, aynı zamanda konuşmadır. Lesage'dan beri romana giren konuşma, romanın tiyatro ile beraber gelişmesidir.

Biz roman tecrübesine başladığımız zaman, Hugo *Sefiller*'i bitirmiş, Rus romanı Dostoyevski'yi idrak etmiştir. Tolstoy *Harp ve Sulh*'u yazmak üzeredir. Charles Dickens, Poe, Hoffmann gelmiştir.

Yahya Kemal Bey Mahmud-ı Sâmî'den beri gelen şarkılarımızı işaretle: "Hamdi Bey, bizim romanımız şarkılarımızdır" dedi.

Roman hayatın tenkididir.

Romanda gecikme dile ait bir imkânsızlığın, yani dilin kendi kendini yaratamamasının mahsulüdür. Nesrin yokluğu mütercimlerimizin ilk çarptığı şeydir.

1859-60 senelerinde Fénélon'un *Télémaque* tercümesi meydana

çıkar. Yusuf Kâmil Paşa bunu yapmıştır. İbrahim Necmi Bey'in babası, "Şinasi yapmıştır" demiş. Bu mümkündür, çünkü Paşa Şinasi'yle çok iyi konuşurdu. Fénélon XV. Louis devrinde yetişen dâhi nâsirlerdendir. Bossuet, Pascal'ı istisna edersek önce gelir, sonra Fénélon. Ritmik nesir bu neslin malıdır. Fénélon'un tesiri büyük olmakla beraber yavaş oldu. Yusuf Kâmil Paşa'nın dili eskiydi çünkü. *Télémaque* Ulysses'in macerasının oğlu tarafından naklidir. Bu münasebetle bize Yunan mitolojisi gelir. Bu, 1880'e kadar büyük tesir icra etmiştir. 1862 ile 1864 arasında *Sefiller* ile *Robinson Crusoe* tercümesi vardır. İkincisini Lütfi Paşa yapmıştır. *Sefiller* yeni cins bir romandır.

Trajedi nasıl mitoloji ve dinden çıkmışsa, roman da destandan çıkmadır. Victor Hugo'nun *Sefiller*'i de bir destana yaklaşmadır. Bu roman Paris'i anlatır. Eugène Sue'nün *Paris Esrarına* çok yakındır. Hugo'nun *épiderme*'i (deri) hayatın ötesine açıktır. Zihnî âlemi atlar. Hugo'da Paris bir hayvan gibidir. Burada erken uyananların uykusu, hiç uyumayanların uykusuzluğuna karşı gelir.

Robinson ferdî *aventure* romanıdır. İngiliz dehasının, tek başına hayata karşı gelen ferdin romanıdır.

Fénélon'un Fransız veliahdını terbiye etmek için yazdığı hakîmâne roman, Victor Hugo'nun asrıyla mücadele ederken yazdığı roman ve uzak iklimlerden bahseden gemici romanıdır.

Bu sıralarda Hugo'nun arkadaşı ve romancı olarak Hugo'ya yakın ve Eugène Sue ile Hugo arasında Alexandre Dumas Père'dir. Romanlarının en güzeli *Les Trois Mousquetaires*'dir. *Monte-Cristo*'yu Teodor Kasap tercüme eder. Bundan sonra, gülünç tarafı fazla olan *Topal Şeytan* gelir. Bu fantastiktir.

İkinci büyük eser 1870 senelerinde *Paul ve Virginie*'dir. Bu, romantizmi hazırlayan eserlerdendir.

Bu altı tercümede şöyle bir vâkıa var: Birinci tercüme eski dilden tercüme edilmiştir. Üçüncü tercüme hulâsa edilmiştir. Sonra Teodor Kasap Fransızca'dan tercüme etmiştir. Daha sonra Recâizâde'nin fena bir şekilde çevirdiği *Atala* ve *René* gelir ki bu da *Paul et Virginie* ile birlikte romantizm bâbında tesir sahibi eserlerdendir.

Monte-Cristo bir *aventure*'dür, fakat Dumas gibi bir halk dâhisinin kaleminden çıkmadır. Bernardin de Saint Pierre Versailles sarayından tabiata çıkar. Romanın seviyesi yükselirken Midhat Efendi okuyucuyu kendi seviyesine çeker, romanın seviyesini düşürür.

Halid Ziya'ya kadar edebiyatımızda romancı istidadı ve dehasıyla doğmuş hiç kimse yoktur.

EMİN NİHAD BEY

Emin Nihad Bey'de ilk rastladığımız imparatorluktur. Sanki imparatorluğu sayar. Bosna'dan Arabistan'a kadar uzanan bir coğrafyadır. Harem selâmlık filan. İçinde büyük meseleler vardır. Esaret meselesi de bunlardan biridir.

ŞİİR

31 Mayıs 1961

Şiir bizi verir, bazan doğrudan doğruya verir çığlık olur. Fikir halinde verir, hikmet olur.

İmaj şiirin zihin veya ruh tarafıdır, nasıl ses hançere tarafıysa... İnsan için ses mühimdir.

Bizim ruhî hâletlerimizin mecmuu olan zihinde muhakeme vardır. Evvelâ benzetme. Benzetme kâinatın statik durumunu bozar.

Bizim edebiyatımızdaki benzetmelerin çoğu kültürün malıdır. Bizim eski edebiyatımızda ferdî imaj nadirdir. Kültüre bağlıdır. Hem de kültürün en *suprême*, en yapıcı olanı olan dine.

Mutlakiyet idaresi olan memleketlerde moda yukarıdan aşağı iner: Prince de Galles (kıvrık pantolon), III. Napoléon (yumuk göz, miyop).

Objectivité; sanatkâr olarak *objet* üzerinde davranışımızdır. onu hazmetmek, onun tarafından yutulmak..

"Gayyâ-yı Vücûd" çürümüş bir kadavranın karnı fikridir.

Fikret büyük şair değil, şiirde orta derecede bir ressamdır. Fikret beş-on imajın içindedir. Eskiler bir şeyi bilmiyorlardı; geliştirmeyi:

Gözlerim sâkîde kaldı ellerim peymânede

Güneşin batışı Mısır mitolojisinde Osiris'in ölümüdür. Yunan mitolojisi ölümü kaldırmıştır. Güneş Phaidon'un atlarıyla gelir gider.

O dem ki *refref-i hestîye* samt olur kâim
(refref-i hestî: varlığın gürültüsü)

Hıristiyanlıkta heykel memnûdur, ama sonradan yapılmıştır. Dinin kabahati yoktur. Irklar isteseydi yapabilirlerdi. Bizde resim dille yapıldığı için belki de resim çığırı açılmamıştır. Bizde *vision* yoktur. Yunus'ta kabirlerin açılması, Askerî'de Deccal tasviri ve Seyrânî'de müstesna.

Hâmid:

Görmek için bu manzarayı
Koşarım pencereden pencereye

diyor. Hindistan, papağan-karga, maymun, bir ağaçtan bir ağaca sıçrayan, tesadüfen kobra yılanı değil. Çamlıca'daki fıstık ağacından baobab ağacına geçer, şaşkındır. Bu bir *attitude*'dür.

*

17 Kasım 1961

Eski şiirin lisanı *"ambivalence"*, çift değerler sistemi vardır: din, tasavvuf ve monarşi.

Hıristiyanlarda bile *roi*, Allah'ın vekilidir. Fransa'da bir de *Roi-Soleil* vardır. Nedim neş'eyle doludur. O krala ve Allah korkusuna bağlanamaz. İki şair bizde çok enteresandır.

Fuzulî: Bağdat'taki iki saltanatın, dünyevî ve uhrevî, Abbasî ve şehîd-i Kerbelâ saltanatı arasındadır.

Bâkî Fuzulî'nin aksinedir. "Saf saf" redifli gazelde sevgili padişahtır.

Sonbaharda çınar bir şeyhtir, bostan etrafına toplanır. Bunlar monarşi fikrinin tezahürüdür. Bâkî bir taraftan müthiş bir dindardır. Tam olgun rızâyı Bâkî'de görürüz. Bunun yanında uçarı, çapkın bir taraf vardır. Her devirde saray ağır basmaz. Bazan dinle bazan tasav-

vufla birleşerek kendi terkibini yapar. Bâkî'de monarşizm ve saray fikri Ahmed Paşa'da başlar. Eski şiire sarayın girmesi III. Mehmed'den sonra biraz kesilir ve III. Selim ve II. Mahmud devrinde tekrar girer.

Eski edebiyatta dil mâverâya açılmış bir kapı gibidir. Bazan sevgilisinden bahsederken padişahı, padişahtan bahsederken Tanrı'yı zikreder. Hangisinin mevzû olduğu tahmin edilemez bazan.

Selçuklular'a nazaran bir Osmanlı rönesansı vardır. Fakat Ortaçağ hayatı devam eder. Osmanlı cemiyeti anarşiye rağmen ruhen çok disiplinlidir. Ferd umumînin peşindedir. Ancak kendi gayretiyle ferd olarak bu umumîyi bozar. İnsan büyük bir sistemin içindedir. Bu sistemin bir uzvudur. Bunun dışına çıkmak ister. Neşâtî'nin "nihânız" redifli gazelinin sonu gibi.

Tasavvuf kâinatı bir gölgeler âlemi haline getirmiştir.

Verâ-yı âlem-i hayrette bir diyâr ister *(Nâilî)*

İşte bu âlemi zihnen olsun ortadan kaldırmak lâzımdır.

Eski şiirde hep parlak şeyler vardır. Ayna, şarap, cam, ateş vs.

Sûfî aslında zâhid anlamındadır. Rindin yanında, tasavvuf aşk-ı ilâhî sembolü olduğu için bir meyhâne ve bir pîr-i mugan vardır. Bu sonuncusu Cemşid'in sembolüdür.

Cemşid şarap meclislerinde oturur. Güler, içince kızarır. Cemşid şarap tarafından gidersek Dionysos'a gider. Fakat *transposer* edilerek aşk-ı ilâhîyi veren, öğreten odur.

BİR ROMANIN MÜTALÂASI

Tenkid Eflâtun'dan başlar fakat Dante'den beri mevcuttur. *Essais* ile beraber yürür.

Çiçeron *antiquité* (Yunan) eserlerini bize en iyi anlatandır. Avrupa'da bir muharrir üzerinde durmak Dante'nin hayatı ile uğraşan Boccaccio ve Plutarque ile başlar.

Bizde bugün devam eden tenkid aşağı yukarı XIX. asırda başlar. Gazetenin çıkmasıyla tenkid kari ile eserin arasında bir nevi mutavassıttır.

Molière'in tiyatroları dostları ve muâsırları tarafından tenkid edilmiştir.

Tenkidin XIX. asırda inkişafı üniversite ve basın olmak üzere iki kanalda olur.

Auguste Comte'un mezhebiyle daha *scientifique* bir tenkid sistemi başlamıştır.

Sainte-Beuve'den sonra vâzıh ve sihirli, Comte tesirinde bir tenkid nev'i başlar. Bu Hippolyte Taine'in tenkididir.

İkinci büyük hamle Ferdinand Brunetière idi. Bu zat nevilerin tekâmülü fikrinde idi. Bu şu demektir: Oluşun bir neticesi olan ırk, cemiyet mevcuttur. Zaman içinde ilerler ve değişir. Brunetière *influence* (tesir) meselesine yer verir.

Nesimî'nin "Deryâ-yı muhît cûşa geldi" mesnevîsi Fuzulî'ye *Leylâ ile Mecnun*'u hazırlar. Romancı cemiyetle olan münasebetini bizden saklayamaz. Roman nev'inin tekâmülü nev'in tekâmülüdür.

Anatole France sanat eseri karşısındaki ihsaslarını anlatır.

Flaubert, "Yazarla eseri karşılaştırır, birinci hakkında bildiklerimle ikinciyi izah ederim" diyordu. Bunun zıddı, eserden yazara doğru gitmektir.

KLASİSİZM-ROMANTİZM, ZİYA GÖKALP, YAHYA KEMAL

1 Kasım 1961

Ziya Gökalp halk edebiyatından, halk şiirinden meydana getirilecek romantik bir edebiyatın peşindeydi. Abdülhak Hâmid romantizminin arkasında Endülüs tarihi vardır. Bunun gibi, tarihle meşgul olmak insanı romantizme götürür.

Romantizm-klasisizm, Schiller-Goethe münakaşasından çıkar. Goethe romantizmi *médiévalisme* (Kurûn-ı Vustâcılık) diye tavsif eder.

Romanesque, romantik edebiyatın tesis ettiği bir nevi *sentimantalité*'dir.

Necip Âsım, 500 sayfalık eserinde Türk tarihinin hülâsasını verir.

Namık Kemal Léon Cahun'ün tesiriyle tarihe eğildi.

Divâvü Lügati't-Türk'ün keşfi Orkun ve Uygur devrine ait araştırmaları dile ve İslâmlaşma devrine nakleder.

Ziya Gökalp şümullü bir işti. *Genç Kalemler*'e de cephe alıyordu. Ali Cânip Hâşim'i Türkçe'ye naklediyordu. Gökalp, millî bir romantizme gidiyordu. İstediği bu idi. Romantizm her şeyden evvel cemiyette ferdiyetin doğuşudur. Her halde büyük ideallerin edebiyatı ve sanatıdır.

Hakikat, Ziya Gökalp'te Osmanlı kültürü inkâr ediliyordu. "Bizim hakiki şairlerimiz kimlerdir? Karacaoğlanlar mı, kayabaşılar mı?.." diyen Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşâ" makalesine kadar gidiyordu.

Ali Cânip Bey *Genç Kalemler*'de, *Halûk'un Defteri* için gayet

geniş ve sert bir tenkid yazmıştı.

"Ziya Gökalp'e göre edebiyatımız klasik değil, sadece taklidî bir edebiyattır. Ona göre halktan gelen her şey romantiktir. İşlemekle klasik olur" (*Diyorlar ki*). Gökalp eski edebiyatı silip, yeni bir romantizmle yeni bir edebiyat meydana getirmek istiyordu.

Ziya Bey'in unuttuğu bir şey vardı; işlenmiş dil ve mısra bu eski edebiyatta, aruzdadır.

Eski edebiyatta dil yoktur. Biz bir medeniyetin, bir tarihin, bir coğrafyanın içinde millet olduk.

Eski mûsikîmiz sazı çok küçük mûsikîdir. Bizans tesiri söylenemez. Org girerdi öyle olsaydı. Bu mûsikî bizde tekâmül etmiştir.

Fransız klasisizmi Yunan muhacirlerine uymaktır.

Klasik, bir dildeki güzellikleri başka bir dile nakletmektir. *Imitation* - taklid.

Eckermann'la Konuşmalar (Goethe).

"Tarihe karşı isyan edilmez, ders alınır" (Yahya Kemal).

"Tarih yaşanmış bir kaderdir." (Hamdi Bey).

"Üftâde bir piyâdeyim ey şehsuvâr dur!" Dünyanın en berbat mısraı.

Prestige: Ayın suya bıraktığı şey, kendisi değil ama şân u şerefidir.

Romantizmin İngiliz kolu nahve bakar. Alman romantizmi mûsikîye bakar. İngiliz romantizmi *théiste* olduğu halde Alman romantizmi *panthéiste*'tir. Fransız romantizmi Rousseau ile başlayan tuhaf bir şeydir.

Bizim eski edebiyatımızı Ziya Bey'in mu'terize dışına alması doğru değildir.

Klasik ve romantik tabirlerini Türk edebiyatı için kullanmak doğru değildir. İlk çağ, Ortaçağ vs. Avrupa'ya has bir tabir olduğu gibi bunlar da oraya hastır.

Yeni Cami Süleymaniye'den daha başkadır, çünkü çok oturaklıdır.

Nedim büyük şair, büyük mizaç. Güler, ağlar, alay eder. Hayat karşısında oturaklı değildir. Bu yüzden klasik denilemez. Büyük tarafı,

bir inkıraz devresinde zevk şairidir. Bizim en çok ağlama ile gülme arası olduğumuz devrin sanatıdır onunki.

Tanzimat'a nazaran eski şiire klasik denebilir, ama bu mefhumu çok dar tutmak gerekir. Hiçbir millet bizim kadar bir *fatalité* ile güreşmemiştir.

*

8 Aralık 1961

Kültür, bir medeniyetin bir millete aldığı çehredir. Ziya Gökalp Bey kavmî edebiyat diye bir şey söyler. Hattâ Yunan edebiyatına "kavmî edebiyat" der. Halk edebiyatı ile yüksek edebiyatın karışık ve iç içe olduğu bir vasattır bu. Ama Ziya Gökalp bunda haksızdır. Çünkü misal olarak verdiği *İlyada* ve *Odysseia*'yı dikkatle okuyan, onda çok yüksek bir kültürün izlerini görebilir.

Ümmet bir dinin etrafında teşekkül eden enternasyonaldir.

Roma'nın bir dini vardı ve Roma dinine benzeyen her din ona dahildi. Yahudi dini kavmîdir. İlk enternasyonal din, Roma devrinde Hıristiyanlıktır. Roma devrindeki Hıristiyan katliâmı Yahudilerin tazyik ve telkiniyledir. İslâm edebiyatı Arapça'nın etrafında ve Arapça'nın an'aneleriyle teşekkül eder ve bize bunun İranî kolu gelir.

Bir medeniyetin beynelmilelinin kabul ettiği şeye üslûp denir. Bu mânâda *Gotik, Rönesans, Roman* birer üslûpturlar. Gotik'in hâkim olduğu devirde Avrupa'da dinî edebiyat, şövalye edebiyatı ve halk edebiyatı vardır, hatta saray edebiyatı da vardır.

İseviyet'in çıktığı zamanda ne Roman ile ve ne de Yunan'la alâkası vardır. Fakat havârîler arasında hem Yunanlı, hem de Romalı vardır. Gökalp eski edebiyatı taklid olarak görür.

Eski edebiyatı baştan aşağıya kadar taklid çerçevesinde görmek onu mahkûm etmektir. Bektaşî edebiyatındaki tasavvuf dışarıdan gelmişti, ama Bektaşî dervişi hal diliyle yazardı. Avrupa'da XVII.-XVIII. asra kadar zühd devam ediyordu. Voltaire'in yazdığı zamanda çıra gibi insan yakarlardı, din değiştirdi, mezhep değiştirdi diye. İhtilâl-i Kebîr'den yirmi sene öncesine kadar durum buydu.

Hıristiyanlık üç asır Latin olarak kaldı ve Latince bir edebiyat teşekkül etti. Hıristiyan sanatı Roma ve Yunan'ı bulmalarıyla başlar. Charlemagne devrinden beri Hıristiyan âlemi Latince ve Yunanca öğrenmeye başlar.

Ziya Gökalp Bey Rönesans'ta ve Yunan'da birkaç vasıf görür: İntizam, mütenâhîlik, akıl, vuzuh.

Rönesans'ın nereden başlatılacağı belli değildir. Sonbaharda ağaçlarda yaprakların kızarması gibi, şartların ve mevsimin yardımıyla bir gün ve birdenbire kızarmadır.

Rönesans, Hıristiyan medeniyetinin Yunan ve Latin medeniyetini başka bir gözle görmesidir.

Mısır *Panthéon*'unda hayata hâkim bir akıl ilâhı göremezsiniz. Akıl ilâhı Apollon ve Athena ile başlar. Bu Yunanlılar'ın ilâhlarıdır. Bu akılsızlık değil aklın hakimiyetidir. Akıl ilâhı Apollon kendisinden daha iyi saz çalanı öldürür; Athena kendinden daha çabuk yün öreni örümcek yapar. İkisinin de zulmüne pâyân yoktur. Dante'de akıl, zekâ, iyilik Tanrı'da birleşir.

Bir sanatın aklî olması o milletteki birçok şeylerin, bütün hayatın aklî olmasına mütevakkıftı. Yunan aklîdir, *fatalité*'den korkar. Ziya Gökalp klasik kelimesini yukarıda dört şeyde görür. Bunlar da Latin ve Yunan medeniyetinin ve edebiyatlarının bâriz vasıflarıdır. Sanat ruh (*l'esprit*) değildir. Hiç değilse yalnız ruh değildir. Sanat iştir. Ziya Gökalp'e göre sanat muhteva ve ruh diye tercüme edilir. Klasik olan edebiyattır. Sanat romantiktir. "Eski Yunan sanatı halk sanatından doğduğu için romantiktir, fakat bu sanatın doğurduğu beynelmilel şekiller klasiktir." (Ziya Gökalp). Daima esas olan romantiktir. Gökalp bütün bir halk edebiyatını romantik olarak tavsif etmektedir.

Halbuki eski Yunan sanatı ölçü sanatıdır. Yunan heykeltraşîsine ve mimârîsine romantik diyemeyiz. Şiirine gelince... Şüphesiz *İlyada* ve *Odysseia*'da romantizm karışıktır, çünkü destandır. Ama Sophokles'e romantik diyemeyiz. Yunan trajedisi ölçü itibariyle klasiktir, ama Euripides'te romantizm vardır. Yunan trajedisini baştan aşağıya romantizmle tavsîf etmek hatadır. Halk sanatında olan *intérieurite* (içlilik), *spontané* (kendiliğinden) ve *lyrisme* (coşkunluk) vardır.

"Cemiyet *individu*'de toplanır." Bu mânâda ve bu cümleyi söyleyerek cemiyet fikrine muhalif olduğunu söyler.

Sanat ferdîdir, fakat kavimlerden, ma'şerîden doğar ve fertte birleşir. "Sanat ma'şerî vicdandan doğar" demek, *individu*'yu inkâr etmek demektir.

Ziya Gökalp Bey, cemiyeti ön plâna getirmek için bir şeyler söylüyor. Ama ortada bir tek mitoloji hatası var.

Klasiğin asıl yaptığı saf sanattır. Klasik en *existentiel* işlerde dahi işini gözünün önünde tutan adamdır. "Kendim varım ama işim olarak varım." Sanatın gayesi de bu.

Fransız romantizmi ile Alman romantizmi birbirinden çok farklı şeylerdir. "Tanzimat devri bizim rönesansımız olacaktı" - Z. Gökalp. Bu doğrudur.

Gökalp, "Fransızlar lisanda, vezinde, sözde, kalıpta halktan ayrılmamışlardır" diyor, ama tamamen yanlıştır. Fransa'da halk edebiyatı yoktur, Kurûn-ı Vustâ edebiyatı vardır. Île-de-France'ın lisanı bütün Fransa'da kabul ettirilmiştir. Bu Fransızca'dır ve Latince'den doğma bir lisandır.

Bizim edebî lisanımız İslâmiyet'in içinde teşekkül eder.

Gökalp'e göre bir romantizm lâzımdır, böylece her şeye yeniden başlamak iktiza eder. Fakat millî hayatta böyle bir şey yapmak ne dereceye kadar doğru olur?

Tekâmül yapılabilir, yani değişir değişir, bir hadde kadar, bir raddeye gelir. Bu değişim birkaç senede olur. Değişmeyen, değişmesi gereken, Türkçe'nin bugünkü âhengidir ve bu âhenk dilin Arapça ve Acemce ile tamamen dolmasına mâni olmuştur.

Yahya Kemal Nev-Yunanî olsun diyor. Yunan heykelleri çok müstesnalar olmakla beraber umumiyetle çıplaktır. Yahya Kemal Bey bir şiirinde "çıplak ve beyaz" der. Nev-Yunanî ile fazla uğraşamadı. Yakup Kadri buna biraz daha fazla gider. Ömer Seyfeddin bir sert makale ile Nev-Yunanî'yi reddetti ve Yakup Kadri ile Yahya Kemal'i ihanetle itham etti.

Ömer Seyfeddin'in de, diğer milliyetçilerin de haklı oldukları bir

nokta vardı. Yunanistan istiklâlini Avrupalılar'ın sayesinde kazanmıştı. Yahya Kemal 1913'te *Peyam-ı Edebî*'de yazdığı makalelerle bir nevi tarihçiliğe başlar ve Néo-Renaissance fikrinden vazgeçer. Biz gözleri kapalı, el yordamıyla, kör gibi Avrupa'ya gittik. Çünkü Avrupa'dan hiçbir şey bilmiyorduk.

5 Ocak 1962

Biz öğretim sistemini Avrupa kültürüne göre kuramadık. Sanat, tenkid ve deneme vasıtasıyla felsefenin yerini tuttu. Yakup Kadri Bey, Yahya Kemal'deki ve kendisindeki Nev-Yunanîlik fikrinin Anatole France'tan geldiğini söyler. Yahya Kemal için bu hareket noktası nisbîdir. Avrupa edebiyatını *İlyada*, *Odysseia* ve *Tevrat* besler. Bunların arkasından Vergilius ve Dante gelir.

Homeros, bir nesli -muharebe eden bir nesli- bir ağacın yapraklarına benzetir. Aynı imaj Dante ve Vergilius'ta da vardır.

Yahya Kemal'in veya Anatole France'ın zamanında Nev-Yunanîliğin dışında, bir de Fransız milliyetçiliği vardır.

Yahya Kemal biraz gerici bir adamdı. Fakat sağlam bir klasik kültürü vardı. Nev-Yunanîlikteki Yahya Kemal'i birdenbire gazel tecrübesinde görüyoruz. Burda bir *attitude* değişikliği var: Yunanîlikten eskiye geçiyor. 1912'de Yahya Kemal Malazgirt'ten başlayan bir milliyetçiliğe sahipti. Nev-Yunanîlik edebiyata ait bir teklifti.

Yahya Kemal kendi kendisine emrivâki yapan adamdı. Avrupa'da iken gazel yazıyordu. "Mâhurdan Gazel" orda yazıldı. Harb-i Umumî'de dört sene susar. Yani cemiyetin hayatı ile ve devletin politikası ile ilgili değildir. Belli ki İttihat ve Terakki'nin intihara benzer harbe girişine muhalifti.

Mütareke devrinde *Tasvîr-i Efkâr*'da, *Akşam*'da millî yazılar yazmaya koyulur. Ara yerdeki fasılada 7-8 şiir çıkmıştır. Harb-i Umumî'de susması, edebiyat hakkında konuşmaması değildir. Bu bakımdan Yakup Kadri'de de bir eskiye gidiş vardır. *Nur Baba*, *Kiralık Konak*'tan evveldir.

Bu şarkılar *sentimental* edebiyat örneğiydi. Bereket versin ki bunlarda kalmadı. Bu arada çok enteresan bir şiiri çıktı: "İthaf". Bu ve "Mehlika Sultan", Yahya Kemal'in belki en esaslı şiirlerindendir. O zamana kadar Yahya Kemal Türkiye'yi kitaplardan tanımıştır. Küçükken bir Rıfaî tekkesinde zâkirbaşılık yapmış. Ağabeyisinin, kardeşinin hâtıratında bu var. Ama kendi söylemezdi. "İthaf", Çamlıca'daki Nur Baba dergâhını hatırlatır. "İthaf", Anadolu'ya gelişimizi ve bu gelişteki yüklülüğü anlatır.

Talât Paşa'ya burada Sultan Fatih'e yapılan merasim yapılır. Katil. Namusluymuş, nâmus evkaf kâtipliğine lâzım. Başvekile akıl lâzım. Yahya Kemal'in bir tarafı vardır ki o da alaycı tarafıdır.

Yahya Kemal'le Yakup Kadri arasında bir fark var: Yakup Kadri çabuk tesir altında kalan adamdı. Millî Mücadele'de yazdığı yazılar bütün yazılanlar içinde en önemlisiydi.

İkinci önemli manzume "Mehlika Sultan" manzumesidir. Bunda Mehlika Sultan'ın âşıklarını ve serviyi buluruz.

"Mehlika Sultan"da suyu buluruz. Şiirinin büyük temleri olan "ölüm" ve "su" temini bu şiirde buluruz.

"Telâki" manzumesi:

"Dişi bir pars" *"rind"*

"âfet" *"bezm-i ezel"*

(*âfet*: tehlikeli, seksapelli, güzel)

Bu üç unsur, *dionysiaque* bir karakterin örneğidir.

Yahya Kemal eskinin içinde kendini arıyor. Rindlerin hayatı, aşağı yukarı kendi kayıtsızlığını, kendi hayatını verir.

Bu üç şiir kendi ömrünün ötesinde yaşamak arzusunu ifade eder. Bu eski şiirin karakteridir. "Telâki" bizi bir taraftan eskiye götürdüğü gibi. Nietzsche'nin Apollonien nazariyesine götürür. Buna göre Yunan sanatı iki unsurda toplanır: Apollon ve Dionysos. Apollon akıldır. Dionysos ister muti şeklinde, ister zevk şeklinde, nizamı bozulmuş tabiattır. Bunların ikisi de insanda mevcuttur.

Inpondérable: Sırrı kabil olmayan, bilinmez.

Yahya Kemal Bey'in alkol hakkında fikri: "Gecenin iki saatini aydınlatmak için ertesi sabahı yakmaktır."

*

12 Ocak 1962

Yahya Kemal'in gazellerinden öyleleri var ki Avrupa'ya değilse bile eskiye bağlı değildir. "Bir hayli demdir açtığı yok gonca-i gülün" gazeli buna misaldir.

"Mecrâsı seng-sâra dönen cûlar gibi" mısrâı eskide yoktur.

"Komadı gitti şu âlem beni âdem yerine" mısrâı eskilerde en erkekçe mısrâdır. Çünkü eskide kadere isyan yoktur. Yahya Kemal'in bu gazelinde kaderi umursamazlık var.

Bu çoğu Garplı olan manzumenin bitişi hem Garplı hem Şarklıdır. Şarka daha yakındır, yani eski şiir üzerine kurulmuş bir Garplıdır:

Ey bî-vefâ Kemâl'e şemîm-i vefâ yeter
Bir hayli mısrâmda kalan bûy-i kâkülün

Yahya Kemal'de bu nevi mısralara çok rastlanır. Yahya Kemal'de eskilerin görmediği bir *description* görürüz. O *impression*'larla iktifa eder. Meselâ "Üsküdar Gazeli"nde ("revândır") bu vâzıh olarak görülür.

Yahya Kemal Şarkla Garbı birleştirir. Yani temleri ve şekilleri yenileştirir. Bu neo-klasisizmdir.

Yahya Kemal'in gelişinde eski tarz yazanlar çoktu. Ama eski form, eski dil bunlarda yoktu. Edebiyat-ı Cedîde kendi diliyle gazel yazıyordu. Kurûn-ı Vustâ *ballade*'lar, *ronde*'lar ve *ode*'lar yazardı. Rönesans *sonnet*'yi getirdi. Bunlar bir zaman kayboldu, fakat sonra bunlara bir dönüş başladı. Yahya Kemal uzun bir fâsıladan sonra değil, bir bozulma ânında dönüş yaptı. *Imagerie*'yi değiştirdi ve dili yaptı. "Şerefâbâd" gazelinde *image* yenilenmesi görülür. Eskiler kendi hayatlarını yazarlardı.

Ol dem kanı ki Kâbe-i kûyun mekân idi
Ârâm-gâhı gönlümün ol âsitân idi *(Cem Sultan)*

Böyle bî-hâlet değildi gördüğüm sahrâ-yı aşk *(Nedîm)*

Fakat bunlar Yahya Kemal'deki gibi bir devrin dâüssılâsını çekmenin ifadesi değildir.

Gülerdi taht-ı zerrîn üzre Cem gülşende güllerle
Sebû-endâm sâkîler elinden bâde geldikçe

Bu beyitte anlatılan Cemşid değildir. Bu tamamen Garplıdır, Garp teşrifâtıdır ve tek kelimeyle Dionysos'tur.

Dururdu rindler dem-beste ney dem-beste vecdinden
Ağaçlıklarda bülbül dûrdan feryâda geldikçe

Yahya Kemal'in "Çamlıklarda Musâhabe"sinden sonra "sebû" kelimesi mânâsını değiştirir. Bundaki "sebû" kelimesi Yunânî'dir ve Afro'dur. Bu mânâda "sebû" kelimesi Pierre Louÿs'de, Henri de Regnier'de vardır. Bizim eski sebûlar ufaktı. Şerefâbâd kasrı şimdi Üsküdar'da bulunan bir kasırdır. "Hâmid'e Gazel"de, "Tanburî Cemil'e Gazel"de Yahya Kemal'in eskiyle olan ülfeti artar ve tahassürlerini eskiye emanet eder.

Benim tab'-ı selîmim bâde-i gülgûna mâildir *(Selim-i Sâlis)*

Bu mısra ve meşhur beytini Yahya Kemal Bey pek severdi. "Çubuklu'dan Gazel"de:

Âheste çek kürekleri mehtâb uyanmasın

Bunda daha ilk mısrada eskiden çıkar.

Bir âlem-i hayâle dalan âb uyanmasın

Bundaki imaj çok yenidir. Eski edebiyatta su akmak içindir ve hayatın, günlerin ifadesidir.

Dursun bu mûsikî-i semâvî içinde sâz

"Mûsikî-i semâvî" tamamen Garplıdır. *La Voie Céleste*'te, arzda meleklerin kanat seslerini ifade için semâvî ses teli vardır.

Bu gazelde suyu ışıkla, muayyen bir ışıkla birleşmiş görürüz. Mehtap Astarte'dir ve Hekate'dir. Ay ışığından korkulur ve İngilizler ayın on beşinde İskoçya'da hayaletlerin dışarı çıktıklarına inanırlar. Bizim şiir ayın *poétique* tarafıyla çok uğraşmıştır. Burda ay başka bir şekilde kullanılır. Boğaz için bir moda icat etmiştir. Ay ışığında mûsikî âlemleri, Boğaziçi'nde mehtap safâları. Bu mehtap safâlarının Yahya Kemal'in şiirlerinde "Körfez" diye bir aksi vardır.

Yahya Kemal'in bu şiiri (ki yüksek sesle okunacak bir şiirdir) bir su şiiridir.

Bachelard'a göre akan su biraz da ölümdür.

Suda ölüm rüyâsı. Bir de çiçekli güzel bir âlem var.

Bachelard, Shakespeare'in Ophelia'yı çiçekli bir suda öldürmesini bu şairin en güzel şiiri diye izah eder. Bunda ölüme *poétique* bir mânâ verilmektedir.

Gaib bir mûsikîdir sanki

mısraı sükûtun mûsikîsidir ve ölümü ifade eder. Hem de *poétique* bir şekilde.

FRANSIZCA KELİMELER LİSTESİ

A

abstrait: soyut
absurde: *abes*; saçma, anlamsız
accentuer: vurgulamak
acte: bölüm, sahne
action: *hareket*
adaptation: uyarlama
allégorie: sembol; kinaye
ambivalence: *çift değerler sistemi*; çift görünüşlü
angoisse: *varlık ıstırabı; sıkıntı, azap*; sebepsiz korku
angélisme: *melekçilik, melekleri kıskanma*; dünya kaygılarından sıyrılma
animer: canlandırmak
antiquité: *Yunan*; eski Yunan; çok eski çağlardan kalma
apriori: öngörü; kendiliğinden var olan
architecture: mimarlık
arrivisme: *erişmek*, ikbal avcılığı
athéisme: *Allahsızlık*, Tanrıtanımazlık
attitude: duruş; davranış, hal ve tavır
attribut: ayrıcalık; vasıf, sıfat; simge
authentique: *sahih, doğru, sadık*; sahte olmayan
auto-destruction: *kendi kendini parçalama*
aventure: serüven, macera
aventure roman: macera romanı

B

bacchante: azgın kadın, kösnü
ballade: nakaratlı şiir, dans şarkısı
biographie intellectuelle: zihnî hayatın tercüme-i hâli
bohème: derbederlik

C

capricieux: *değişen*, kararsız; kaprisli
castration: iğdiş etme
chanson: türkü, şarkı
chanson de geste: kahramanlık manzumesi, destanı
chant: *nağme, âhenk*
circonstance: *tesadüf*; durum; şart

collaboration: *teşrîk-i mesâi*; işbirliği, ortak çalışma
combination: birleşme, bileşim; tertip
conception: düşünce, görüş, kavrama, idrak
concret: somut, elle tutulur gözle görülür
condition: *şart*; durum, hal
condition sociale: sosyal sınıf; toplum şartları
conflit: *mücadele, anlaşamamazlık*
conscience: *şuur*
consonnant: sessiz, ünsüz harf
consonne: ünsüz, sessiz harf
constructif: *yapıcı*
construction: inşa, yapı
contemplation: seyretme, temâşâ; düşüncelere dalma
contraction: *çatışma, karşılaşma*; kasılma
contraste: *aykırılık*
correspondance: uyum, denge, tutarlılık
cosmos: evren, âlem
couleur locale: mahallî renk, bölgesel özellik
création: *yaratma*, kurma, meydana getirme
créer: y*aratmak*, meydana getirmek
culture générale: genel kültür
cycle: dönem, devre; daire
cynisme: *yalancılık*; edepsizlik, utanmazlık; geleneksel değerleri ve ahlâk kurallarını tanımayan felsefî anlayış

D

déjà vu: daha öncekinin hatırlanması
dépressive: marazî, sinirli
désert: çöl, ıssız yer
déterminisme: gerekircilik, muayyeniyetçilik
développement: *inkişaf; açmak, geliştirmek, inkişaf ettirmek*; açılma, gelişme, inkişaf etme
développer: inkişaf etme; geliştirmek
dionysiaque: Baküsle ilgili, coşkun ve ilhamlı
dionysien: coşkun, ilhamlı

direct: dolaysız, aracısız
directement: doğrudan doğruya
dirigé: *düzen*; sevk edilmiş, yön verilmiş
discours: konuşma; nutuk
diversité: çeşitlilik, ayrılık, farklılık
dominante: hâkim; üstün
donnée: mu'tâ, veri
doubler: iki katına çıkarmak
douche: paylama (mecâzen)
dublation: *çift olma*

E

écarter: dışarda bırakma
écriture artistique: artistik üslûp
effusion lirique: lirik akış
égocentrique: bencil; kendisini merkeze alma
élément humain: insanî unsur
empire: imparatorluk

engagé: güdümlü, bağlantılı
épicurisme: maddeye ve zevkperestliğe dayanan felsefî görüş
épique: hamâsî, destanî
épique poésie: destanî şiir
épopée: destan, efsane
époque: çağ; dönem, devir
esprit: *ruh*; nükte
esthète: estetik zevki olan
état actuel: aktüel durum, hâl-i hazır
exact: doğru, şaşmaz
exercer: kullanmak; uygulamak, icra etmek
existence: varlık, var oluş
existentialisme: var oluşçuluk
existentiel: varlık , varlıkla ilgili
exotique: *görünmeyen*; ülke dışı, yabancı
explication: *tefsir*; açıklama
exposé: özet
exposition: sergileme, sergi
expression: anlatım, ifade, tabir
expressive: *ifadeli*, anlamlı
évocation: hatırlama, çağrışım; ruh çağırma
évolution: evrim

F

fable: alegorik hayvan hikâyesi
fabulation: *masallaştırma*
fantaisiste: hayalperest
fantastique: acayip, tuhaf
farce: basit konulu komedi
fatalisme: *kader*; kadercilik
fatalité: *mukadderat*; kader
féeri: masalların tiyatroda dramatize edilmesinden doğan tiyatro eserleri
féminisme: kadın haklarını savunmak
fêtes galantes: âşıkane eğlenceler
fiction: *uydurma*; kurgu, kurmaca
fini: *muayyen*; sınırlı, sonlu
fixe: sabit, değişmez
fondu: erimiş

G

génial: dâhî; dahiyâne, deha mahsulü, deha ile ilgili
génie: deha
genre: tür, nevi

H

hédonisme: *zevkperestlik*
hédoniste: zevkperest
hellénistique: Helenceyle karışık, İskender dönemine ait
héritage: *miras*
historique: *mâzî*, tarihsel

İ

idée: fikir, görüş, düşünce
idée fixe: saplantı, sabit fikir
illustrer: tasvir etmek; şekillendirmek, resimlemek
image: hayal
imagerie: aynı ilhamdan gelen hayaller
imitation: *taklit*
immédiate réalité: *o andaki realite*
impérieux: *âmirâne*

impossible: *gayrıkabil*, mümkün olmayan
impression: izlenim, intiba
impressioniste: izlenimci
improviste: irticâlî
inceste: *kardeşi sevmek*; birbirine mahrem kişiler arasındaki ilişki, evlilik
inconditionné: *kendiliğinden söyleme*; kayda tâbi olmayan, kayıtsız şartsız
inconscience: *gayrışuur, bilinçaltı*
inconstance: *kararsızlık*
individu: fert, birey
individualité: ferdiyet
infini: sonsuz, sınırsız; uçsuz bucaksız
influence: *tesir*
inpondérable: *bilinmez*; ölçülemeyen, tartılamayan
intéressé: ilgili, ilgi çeken
intériorité: *içlilik*; içe ait olmak
intrigue: entrika
intuitionisme: *sezgicilik*
invention: *icat*
inversion: *cümleyi tersine çevirme*
irréel: gerçek dışı

J

juste: doğru, tam, eksiksiz

L

lyrisme: *coşkunluk*

M

maniable: kullanışlı; elverişli, uygun
manifeste: beyannâme
médiévalisme: *Kurûn-ı vustâcılık*; Ortaçağ hayranlığı
mégalomanie: *büyüklük merakı*
mission: görev
moeurs: *inanış*; örf, âdet
moitrinaire: *ben*
moraliste: ahlâkçı
morbide: *azap verme*; marazî, sapık
mouvement: hareket, hareketlilik
mutilation: *sıçrama;* sakatlama, kırma, bozma
mystère: sır, esrar
mythe, mythos: *ustûre*; efsane

N

narcissisme: *kendini beğenme*
narcissiste: kendini beğenen
nature: tabiat; yaratılış, mizaç, bünye
néo-catholicisme: yeni katoliklik
névrose: sinir hastalığı
nihilisme: her türlü gerçek varlığı inkâr eden anlayış
nihiliste: inkârcı
non-existence: *varlığın dışında bulunma*
nymphomane: *erkek avcısı, erkek yiyici*

O

objectivité: nesnellik, tarafsızlık

objet: nesne, eşya
ode: bestelenmek üzere yazılmış küçük lirik manzume
opération: *ameliye*
oratoire: hatîbâne, hitabet sanatı
orgie: içki, eğlence; zevk ve eğlence
orthodoxe: dinde inancı doğru olan
oxydation: paslanma, oksitlenme

P

paganisme: *putperestlik*
pamphlet: *mensur hiciv*
panthéisme: Tanrı ve kâinatın bir ve aynı şey olduğunu kabul eden görüş
panthéiste: *panthéisme*'e inanan
partenaire: eş; oyun arkadaşı
passion: hırs, tutku, ihtiras
patriarcale: *toprağa bağlı*; pederşahî
peinture: resim, resim sanatı
perfection: *mükemmeliyet*
période: süre, dönem, devre
persona: kişi
personnage: şahsiyet
personne: insan, kişi
phrase musicale: müzikal cümle
phraséologie: cümle kuruluşu; boş ve parlak sözler
pittoresque: tasvir, resim; tablo gibi güzellik
poème: şiir
poésie: şiir sanatı; şiirsellik
poésie pure: saf, halis şiir
poétique: şiirle ilgili, şiirsel, poetika
ponctuation: noktalama
possession: *ihtiras; mülkiyet*, hakimiyet
possession du monde: *kâinata hakim olmak*
possible: olabilir, mümkün
préconscienne: şuuraltı
pré-romantique: romantik öncesi
présenter: sunmak, sergilemek
prestige: itibar
primitif: basit, ilkel
prologue: giriş, öndeyiş
purisme: tasfiyecilik
puriste: tasfiyeci; saf şiir taraftarı

R

rafinement: aşırı incelik; aşırı özen
raissement: *hayranlık*
récit: *hikâye, tahkiye*
récitation: *okuma*; ezbere okuma
réel: gerçek
réflection: düşünme, yansıma
réminiscence: *irade dışı hatırlama*
représentation: *âyin*; tiyatro oyunu
rêve: *rüya*
révolution: ihtilâl; değişme
roi: kral; satrançta şah, iskambilde papaz
romanesque: hayalperest
rythme: *âhenk*
rythme intérieure: iç âhenk

S

sadiste: başkalarına eziyet etmekten hoşlanan
scepticisme: şüphecilik

scientifique: ilmî
sensation: izlenim, duygu
sensitif: duygusallık
sensuel: şehvetli
sentimentale: aşırı duygusal
sentimentalisme: aşırı duygusallık
sentimentalité: duygululuk
sentiment d'infériorité: aşağılık duygusu
sérénité: *ağırbaşlılık,* huzur
simulation: *kendi kendini taklit*; yapmacık, yalandan yapma
situation: durum
situation-dramatique: dramatik durum
sonnet: iki 4'lük, iki 3'lükten meydana gelen 14 mısralık nazım şekli
spirituel: *mânevî, ruhânî*
spiritualisme: *ruhçuluk*
statique: durgun, hareket etmeyen
spontané: *kendiliğinden*
strophe: *kıt'a*
suite: son, netice; müzikte aynı tondan birçok parçanın kompozisyonu
sujet: konu, fail
supérieure: yüksek; üstün
suprême: en üstün, en yüksek
sur moi: *iç ben*

T

théâtral: artistik; sun'i; abartılı ve aşırı
théiste: Tanrı'ya inanan
thème: konu, esas konu
trait: çizgi
transcendant: üstün, aşkın, yüce
transposer: yerini değiştirmek
trio: üçlü
troupe: topluluk
toute humaine: insanlık; tam insanca

V

vers libres: serbest nazım
vision: görme, gösterim
visionnaire: *görünenin arkasından görünmeyeni yakalamak*
vodvil: hafif komedi
voyelle: ünlü, sesli harf
vraisemblable: *hakikate benzemek*

"Tanpınar'ın öğrencileri, onun planlı-programlı, derste işleyeceği konuları önceden hazırlayan disiplinli bir hoca olmadığından, bu yüzden de derslerini oldukça serbest bir şekilde yaptığından bahsederler... tamamen Tanpınar'a özgü zengin çağrışımların meydana getirdiği bir üslupla anlatılan bu derslerin tam anlamıyla bir tür mukayeseli edebiyat dersi mahiyetinde olduğunu belirtmeliyim."