



anadolum

e K a m p ü s

ve

anadolu mobil

dilediğin yerden,
dilediğin zaman,
öğrenme fırsatı!



 Çıkmış Sınav Soruları	 AÖF Sınavları	 TRT okul ve konu anlatım videoları	 Deneme Sınavı	 Duyurular
 Ders Kitabı (PDF)	 Yaprak Test	 eSeminer	 Sınav Giriş Belgesi	 eKantin
 Sesli Kitap Sesli Özet	 1 Soru 1 Cevap	 Ünite Özeti	 iTunes u	 Takvim
 Sınav Sonuçları	 Etkileşimli eKitap	 Tartışma Forumu	 Sor/izle/öğren	

0850 200 46 10-19 (10hat)
www.anadolu.edu.tr

ekampus.anadolu.edu.tr

 /AOFAnadolum  /Anadolu_Univ  instagram.com/anadoluuniv

Bandrol Uygulamasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmeliğin
5 inci Maddesinin İkinci Fıkrası Çerçevesinde
Bandrol Taşınması Zorunlu Değildir.



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINI NO: 3641

AÇIKÖĞRETİM FAKÜLTESİ YAYINI NO: 2469

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK EDEBİYATI-II

Yazarlar

Yrd.Doç.Dr. Selim SOMUNCU (Ünite 1)

Prof.Dr. Ramazan KORKMAZ (Ünite 2, 7)

Yrd.Doç.Dr. Cafer GARİPER (Ünite 2, 7)

Yrd.Doç.Dr. Oğuzhan KARABURGU (Ünite 3)

Doç.Dr. Beyhan KANTER (Ünite 4)

Prof.Dr. Nurullah ÇETİN (Ünite 5, 6)

Prof.Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK (Ünite 8)

Editörler

Prof.Dr. Ramazan KORKMAZ

Doç.Dr. Gökhan TUNÇ

Bu kitabın basım, yayım ve satış hakları Anadolu Üniversitesine aittir.
“Uzaktan Öğretim” tekniğine uygun olarak hazırlanan bu kitabın bütün hakları saklıdır.
İlgili kuruluştan izin almadan kitabın tümü ya da bölümleri mekanik, elektronik, fotokopi, manyetik kayıt
veya başka şekillerde çoğaltılamaz, basılamaz ve dağıtılamaz.

Copyright © 2017 by Anadolu University

All rights reserved

No part of this book may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted
in any form or by any means mechanical, electronic, photocopy, magnetic tape or otherwise, without
permission in writing from the University.

UZAKTAN ÖĞRETİM TASARIM BİRİMİ

Genel Koordinatör

Yrd.Doç.Dr. Murat Akyıldız

Kitap Basım ve Dağıtım Koordinatörü

Dr. Murat Doğan Şahin

Kapak Düzeni

Doç.Dr. Halit Turgay Ünalın

Dizgi

Açıköğretim Fakültesi Dizgi Ekibi

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı-II

ISBN

978-975-06-2247-2

1. Baskı

Bu kitap ANADOLU ÜNİVERSİTESİ Basımevinde 4.900 adet basılmıştır.

ESKİŞEHİR, Aralık 2017

İçindekiler

Önsöz	vii
-------------	-----

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Şiir-II (İkinci Kuşak)	2
GİRİŞ	3
TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK EDEBİYATI İKİNCİ KUŞAK ŞAİRLERİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ	3
RECAİZADE MAHMUT EKREM	5
Hayatı	5
Şiirleri ve Şairliği	5
Türk Edebiyatındaki Önemi ve Etkileri	8
Recaizâde'ye Getirilen Eleştiriler	9
ABDÜLHAK HÂMÎT	9
Hayatı	10
Edebî Kişiliği	11
Şiirleri ve Şairliği	13
MUALLİM NACÎ	21
Hayatı	21
Şiiri ve Şairliği	23
Eski Şiir ile Yeni Şiir Arasında Muallim Naci	26
Muallim Naci'ye Getirilen Eleştiriler	28
Özet	29
Kendimizi Sınayalım	31
Okuma Parçası	32
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	33
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	33
Yararlanılan Kaynaklar	34

1. ÜNİTE

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman-II (İkinci Kuşak)	36
GİRİŞ	37
TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK EDEBİYATININ İKİNCİ KUŞAĞININ HİKÂYE VE ROMANLARININ GENEL ÖZELLİKLERİ	37
RECAİZÂDE MAHMUT EKREM'İN HİKÂYE VE ROMANLARI	39
Recaizâde Mahmut Ekrem'in Hikâye ve Roman Üzerine Görüşleri	39
Recaizâde Mahmut Ekrem'in Hikâye ve Romanları	40
SAMÎ PAŞAZÂDE SEZÂİ'NİN HİKÂYE VE ROMANLARI	43
Hikâyeleri	43
Sergüzeşt Romanı	47
Özet	50
Kendimizi Sınayalım	51
Okuma Parçası	52
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	54
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	55
Yararlanılan Kaynaklar	55

2. ÜNİTE

3. ÜNİTE**Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Tiyatro-II (İkinci Kuşak)... 56**

GİRİŞ	57
RECAİZÂDE MAHMUT EKREM (1847-1914)	57
Batı Kaynaklı Oyunlar	58
Afife Anjelik (1870)	59
Atala yahut Amerika Vahşileri (1873)	59
Yerli Oyunlar	59
Vuslat (1874)	60
Çok Bilen Çok Yanılır (1874)	60
ABDÜLHAK HÂMÎT TARHAN (1852-1937)	60
Geleneğe Bağlı Eserleri	63
Sabr u Sebat (1875)	63
İçli Kız (1875)	63
Konusunu Tarihten Alan Eserler	63
Endülüs Tarihi	64
Antik Çağ	65
Masalımsı-Tarih	65
İlhanlı Tarihi	66
Siyasi İçerikli Eserler	68
İngiliz-Hint Konulu Eserler	68
Güncel Siyasi Eserler	70
SAMÎ PAŞAZÂDE SEZÂİ (1859-1936)	71
Şîr (1879)	71
MUALLİM NACÎ (1849-1893)	71
Heder (1909)	71
Özet	72
Kendimizi Sınayalım	73
Okuma Parçası	74
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	76
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	76
Yararlanılan Kaynaklar	77

4. ÜNİTE**Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri-II (İkinci Kuşak)..... 78**

GİRİŞ	79
RECAİZÂDE MAHMUT EKREM VE ELEŞTİRİLERİ	79
Ta'lim-i Edebiyat	80
III. Zemzeme Mukaddimesi	84
Takdir-i Elhan	85
Takrizât	88
ABDÜLHAK HÂMÎT TARHAN VE ELEŞTİRİLERİ	89
Duhter-i Hindû Hâtimesi	89
Bir Şâirin Hezeyânı	90
Makber Mukaddimesi (1885)	92
Nâ-Kâfi (1886)	94
SAMÎ PAŞAZÂDE SEZÂİ VE ELEŞTİRİ ANLAYIŞI	94
MUALLİM NACÎ VE ELEŞTİRİLERİ	98
Muallim	99
Muhaberât ve Muheverât	99

Mektuplarım	99
Demdeme	100
İntikad	101
Istılâhât-ı Edebiyye	102
Özet	103
Kendimizi Sınyalım	104
Okuma Parçası	105
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	106
Yararlanılan Kaynaklar	107

Ara Nesil Dönemi Türk Edebiyatının Genel Özellikleri

5. ÜNİTE

ve Gazete-Dergiler 108

GİRİŞ	109
TARİHİ VE SOSYO-KÜLTÜREL BAĞLAM	109
DÖNEM VE TOPLULUK TANIMLAMASI	110
ARA NESİL EDEBİYATININ GENEL ÖZELLİKLERİ	111
DİL, ÜSLUP VE TEKNİK, SANATSAL DEĞER	111
İÇERİK	112
ARA NESİLİN YAYIN ORGANLARI	113
Özet	127
Kendimizi Sınyalım	128
Okuma Parçası	129
Kendimizi Sınyalım Yanıt Anahtarı	131
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	132
Yararlanılan Kaynaklar	133

Ara Nesil Dönemi Türk Edebiyatında Şiir ve Mensur Şiir 134

6. ÜNİTE

GİRİŞ	135
ARA NESİL ŞİİRİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ	135
BAZI ARA NESİL ŞAİRLERİ	137
İsmail Safa (1867-1901)	137
Mehmet Celâl (1867-1912)	139
Menemenlizâde Mehmet Tâhir (1802-1903)	142
Nigâr Binti Osman (1862-1918)	144
Nabizâde Nâzım (1862-1893)	147
Abdülhalim Memduh (1866-1905)	149
Şeyh Vâfî (1851-1910)	150
Müstecabizâde İsmet İbrahim Bey (1868-1917)	151
Muallim Feyzi (1842-1910)	152
Mehmed Fâik Es'ad (1873-1902)	153
ARA NESİL DÖNEMİNDE MENSUR ŞİİR	154
Batı Edebiyatında Mensur Şiir	154
Türk Edebiyatında Mensur Şiir	154
Ara Nesil'de Mensur Şiir	154
Ara Nesil'de Mensur Şiirin Genel Özellikleri	155
Özet	156
Kendimizi Sınyalım	157
Okuma Parçası	158
Kendimizi Sınyalım Yanıt Anahtarı	159
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	159
Yararlanılan Kaynaklar	160

7. ÜNİTE**Ara Nesil Dönemi Türk Edebiyatında Mensur Türler..... 162**

GİRİŞ	163
ARA NESİL DÖNEMİ HİKÂYE VE ROMANI	163
Hikâye	163
Roman	166
Mizancı Mehmet Murat	166
Nabizâde Nâzım	168
Mehmet Celal	169
Fazlı Necip	170
Fatma Âliye Hanım	171
Ahmet Rasim	172
Ali Kemal	172
Mustafa Reşit	173
ARA NESİL DÖNEMİNDE TİYATRO	173
EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ, EDEBİYAT TEORİSİ VE EDEBİYAT TARİHİ	175
Özet	181
Kendimizi Sınayalım	182
Okuma Parçası	183
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	185
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	185
Yararlanılan Kaynaklar	186

8. ÜNİTE**Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Örnek Metin****Çözümlemeleri..... 188**

GİRİŞ	189
ŞİNASİ'NİN "MÜNÂCÂT" ADLI ŞİİRİNİN ÇÖZÜMLENMESİ	189
"Münâcât" Şiirinin Genel Bir Değerlendirmesi	189
Şiirin Günümüz Türkçesine Nesir Hâlinde Çevrilmesi	190
Şiirin Dış Yapı Özellikleri	191
Şiirin İçerik Çözümlemesi	192
RECAİZÂDE MAHMUT EKREM'İN ARABA SEVDASI ADLI	
ROMANININ ÇÖZÜMLENMESİ	194
Devrin ve Yazarın Araba Sevdası Üzerindeki Etkisi	194
Araba Sevdası Üzerine Genel Bir Değerlendirme	195
Roman Tahlili	196
NAMİK KEMAL'İN VATAN YAHUT SİLİSTRE ADLI	
TİYATROSUNUN ÇÖZÜMLENMESİ	200
Devrin ve Yazarın Vatan Yahut Silistre Üzerindeki Etkisi	200
Vatan Yahut Silistre Üzerine Genel Bir Değerlendirme	200
Tiyatro Oyunun Tahlili	201
SAMİ PAŞAZÂDE SEZÂİ'NİN "PANDOMİMA" ADLI	
HİKÂYESİNİN ÇÖZÜMLENMESİ	204
"Pandomima" ve Kısa Hikâye Üzerine Genel Bir Değerlendirme	204
Hikâyenin Tahlili	205
Özet	208
Kendimizi Sınayalım	210
Okuma Parçası	211
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	211
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	211
Yararlanılan Kaynaklar	212

Önsöz

Sevgili öğrenciler,

Hem içerik hem de biçim açısından sıkı kurallara bağlı bir edebî anlayışa sahip olan klasik Türk edebiyatı (divan edebiyatı) sosyal fayda prensibinin yerine estetik gayeyi esas alır. Bununla birlikte *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı I* adlı kitapta ele alındığı üzere Tanzimat Dönemi birinci kuşak edebiyatçıları bilhassa içerikte klasik Türk edebiyatından farklı bir yönelim içine girmişlerdir. Birinci kuşak şair ve yazarları edebiyatta hakikate uygunluk prensibiyle birlikte ahlaki edebiyat anlayışını savunmuşlardır. Özellikle Şinasi ve Namık Kemal’le birlikte edebî dili konuşma diline yaklaştırma çabası, sosyal ve politik konuların da ön plana çıkmasına imkân tanır. Yine Tanzimat Dönemi birinci kuşakta çeviri ve gazete ile birlikte yeni bir nesir anlayışı var olmaya başlar.

Kaba hatlarıyla ifade edilen bu süreç *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı I* adlı kitapta ayrıntılarıyla ele alınmıştır. Bu kitapta ise Tanzimat Dönemi ikinci kuşak şair ve yazarlarıyla birlikte Ara Nesil sanatçıları konu edinilecektir. Kitapta sırasıyla Tanzimat Dönemi ikinci kuşak şairleri, yazarları, tiyatro faaliyetleri, eleştiri ürünleri, Ara Nesil Dönemi’nin genel özellikleri, Ara Nesil Dönemi’nde yayımlanan gazete ve dergiler, Ara Nesil şair ve yazarları ve son olarak Tanzimat Dönemi’nden seçilen metinlerin analizi yer alacaktır.

Bu kitabın Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde öğrenim gören öğrencilere olduğu kadar ülke genelinde farklı üniversitelerde sözkonusu programa kayıtlı tüm öğrenciler ve ilgili kişiler için de bir kaynak kitap olma özelliği taşıyacağına inanıyoruz. Bu vesile ile kitabın oluşmasına yardımcı olan yöneticilere, yazarlarımıza, görsel arşivini bizimle paylaşan Doç.Dr. Yahya Kemal Taştan’a ve kitabın basımında emeği geçen herkese teşekkürü bir borç biliriz.

Editör

Doç.Dr. Gökhan TUNÇ

1

Amaçlarımız

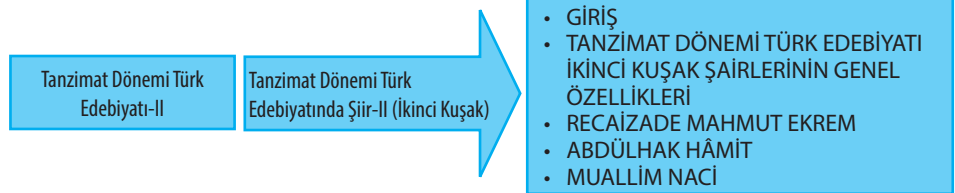
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Türk edebiyatında Tanzimat Dönemi ikinci kuşak şairlerinin genel özelliklerini ve birinci kuşaktan farklarını açıklayabilecek,
- Recaizâde Mahmut Ekrem'in Tanzimat birinci kuşak şairlerinden ayrıldığı noktaları dile getirebilecek,
- Abdülhak Hâmit'in Türk şiirinde yaptığı yenilikleri ifade edebilecek,
- Muallim Naci'nin eski ile yeni edebiyat arasında nerede durduğunu yorumlayabilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Tanzimat İkinci Kuşak
- Şiir
- Recaizâde Mahmut Ekrem
- Abdülhak Hâmit
- Muallim Naci
- Demdeme-Zemzeme Tartışmaları

İçindekiler



Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Şiir-II (İkinci Kuşak)

GİRİŞ

Tanzimat, Osmanlı'da siyasi, iktisadi ve askerî anlamda bir modernleşme hareketi olması nedeniyle toplumun her kademesinde bir yenileşmenin, değişim ve dönüşümün gerçekleştiği bir dönemdir. Dolayısıyla sosyal hayata bütün yönleriyle yansıyan bu değişim Osmanlı aydınlarının fikir-sanat dünyalarını da etkilemiştir. Etkilenen önemli olgulardan biri de edebiyattır. Çünkü edebiyat genel olarak hayatın, toplumun yansıması olarak görülmüştür. Şüphesiz Osmanlı'da özellikle 19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren kendini gösteren bu değişim Tanzimat birinci kuşak şairleri olarak adlandırdığımız Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa gibi isimlerde ilk karşılıklarını bulmuştur. Bunlardan sonra gelen ve büyük oranda bu birinci kuşağın etkisinde şiire başlayan yenileşmenin ikinci kuşağı olarak tanımladığımız Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmit ve Muallim Naci gibi isimler ise birinci kuşak şairlerinden çeşitli açılardan farklılık gösterdikleri için "Tanzimat ikinci kuşak" şairleri olarak adlandırılırlar.

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK EDEBİYATI İKİNCİ KUŞAK ŞAİRLERİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ

Tanzimat edebiyatı ya da diğer adıyla "yenileşme dönemi Türk edebiyatı" iki döneme ayrılır. Birinci kuşak genel hatlarıyla, en çok öne çıkan isimler olması nedeniyle, Şinasi, Ziya Paşa ve Namık Kemal üçlüsüyle anılır. İkinci kuşak ise yine genel hatlarıyla Ekrem, Hâmit, Sezai (Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmit, Sami Paşazâde Sezai) mektebi olarak bilinir. Edebiyat tarihlerinin birçoğunda Tanzimat ikinci kuşak şair ve yazarlarına ilişkin bütün genellemeler bu üç isim düşünülerek yapılır. Fakat bu çalışmada sadece şiir türünden eser veren ediplere yer verdiğimiz için Sami Paşazâde Sezai yerine bu kuşağın en önemli üç şairi içerisinde kabul edilen Muallim Naci'den bahsedilecektir.

Muallim Naci Tanzimat ikinci kuşak şairleri içerisinde farklılaşan bir isimdir. Bu farklılık Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit'e göre ayrı bir yerde hatta onlara zıt bir kutupta bulunmasından kaynaklanır. Tarihsel olarak aynı devirde aynı edebiyatı icra etmelerine rağmen bazı yönlerden birbirlerinden ayrılırlar. Bir defa başlı başına "Dem-deme-Zemzeme" tartışmasının karşıt kutuplarını oluşturan baş aktörler bile bu üçlünden oluşur. Bu nedenle edebiyat tarihlerinde Tanzimat ikinci kuşak edipleri için yapılan genellemelerin tamamı Sezai Bey'i çıkarıp Naci Efendi'yi koyduğumuzda yerine oturmaz. Dolayısıyla bu tür genellemelerden bahsederken yeri geldikçe bu istisnalar belirtilecektir.

Tanzimat ikinci kuşak şairleri birinci kuşaktan çok belirgin şekilde ayrılır. Toplum için sanat anlayışından yola çıkan birinci kuşak şairlerinin çabası edebiyatı halkın anlayabi-

leceği bir seviyeye çekmek, halk için edebiyat yapmak ve edebiyatta sosyal sorunları işlemekti. Bu, aynı zamanda edebiyatın siyasal sorunlara yakınlaşması anlamına da geliyordu. Dolayısıyla Tanzimat birinci kuşak şairleri için genelde edebiyatın özelde şiirin siyasal bir araç olarak kullanılmasında hiçbir sakınca yoktu. Hatta Tanzimat birinci kuşak şairlerinin genç bir yazar/şair hakkında övgüde ya da yergide bulunmalarında belirleyici öge genellikle yazdığı edebî ürünlerde sosyal ve politik konulara yer verip vermemesi oluyordu. Söz gelimi Namık Kemal dışladığı, sırt çevirdiği, eleştirdiği edipleri -Ahmet Midhat Efendi ve Abdülhak Hâmit gibi- siyasal açıdan yaptıkları tercihler nedeniyle eleştirmiştir.

Birinci kuşağın bu eğiliminin aksine Tanzimat ikinci kuşak şairleri sanat için sanat anlayışına daha yakındılar. Üstelik edebiyatı siyasal bir araç olarak da kullanmıyorlardı. Hatta siyasi söylemden özellikle kaçınıyorlar ve sosyal meselelerden uzak bir edebiyat oluşturmaya gayret gösteriyorlardı. Bu bağlamda birinci kuşak daha çok sosyal sorunların ve siyasi kavganın içindeyken ikinci kuşak daha ziyade edebî tartışmaların içinde kalmayı, soyut ve somut bütün çabalarını edebî tartışmalar içinde göstermeyi tercih etmişlerdir.

Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit'in sosyal ve siyasal konulara yönelmelerinin temel nedenlerinden biri -hatta ilki- mücadeleci değil, daha çok sanatkâr mizaca sahip olmalarıdır. İkinci neden, hocaları olan ya da örnek aldıkları birinci kuşak edipleri politik mücadele içinde oldukları için hayatları hep sürgünde geçmiştir. Namık Kemal, Magosa, Sakız, Girit ve Midilli'ye sürülmüş; Ziya Paşa ise Bağdat, Konya ve Adana'ya görevlendirilmiştir. Onların sürgünde geçen hayatlarına şahit olmak ikinci kuşağın edebî tercihlerinde mutlaka rol oynamıştır. Üçüncü olarak Tanzimat ikinci kuşak edipleri, Muallim Naci'yi istisna tutarak söylenecek olursa aristokrat ailelerin çocuklarıdır. Bu nedenle aileden dolayı devlete ve bürokrasiye yakındırlar. Muallim Naci ise bir nevi manevi babası olan Sait Paşadan dolayı bürokrasiye yakındır. Özellikle Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit bu yakınlığın bütün avantajlarını da hayatları boyunca kullanacaklardır. Dolayısıyla baştan beri sayılan bu nedenler Tanzimat ikinci kuşak şairlerini sosyal meselelerden uzaklaştırmış, bu şairler siyasal mücadeleye hiç girmemişlerdir. Tanzimat ikinci kuşak şairlerinin eserlerinde onların yerine eserlerinde oluşturdukları kahramanlar vatan için, hürriyet için mücadele eder. Özellikle Muallim Naci ve Abdülhak Hâmit'in millî temaları işledikleri bazı eserlerinde bu tür kahramanlara rastlanır.

Yine ikinci kuşak şairleri birinci kuşağa göre Batı kültürüne ve edebiyatına daha hâkimdir. Batı edebiyatına yönelik çeviri ve uyarlamaları daha kolay yapmışlardır. Verdikleri eserler Avrupalı edebiyatın niteliklerine daha uygundur. İkinci kuşak içerisinde bu niteliklere en çok da Abdülhak Hâmit sahiptir. İkinci kuşak şairleri Batı'ya daha fazla yakınlaştıkları için Arap ve Fars edebiyatıyla -birinci kuşak kadar- uzun soluklu ilgilenmemişlerdir. Eski şiiri esas sarsan, ona büyük eleştiriler getiren en önemli iki şair Abdülhak Hâmit ve Recaizâde'dir denilebilir.

Bu kuşak teorik olarak edebî konularda daha bilinçlidir denilebilir. Çünkü Tanzimat ikinci kuşak şairleri için edebiyat birinci plandadır. Bu iddiayı temellendirmek için ilk etapta öne süreceğimiz husus Tanzimat ikinci kuşak şairlerinin her birinin bazı özellikleriyle öne çıkmalarıdır. Bunlardan ilki ve en önemlisi yeni Türk şiirinin Batılı anlamda ilk esaslı hamlesini yapan Abdülhak Hâmit'in bu kuşak içinde yer almasıdır. İkincisi, Tanzimat birinci kuşak şairlerinin yapmak isteyip de yapamadığı dilde sadeleşmeyi yakalayan Muallim Naci'nin bu kuşakta yer almasıdır. -Üstelik Naci birinci kuşaktaki Namık Kemal ve Şinasi gibi divan edebiyatının mevcut birikimini inkâr etmiyor ve sırtını edebî geleceğe yaslayarak Doğu ile Batı'nın iyi taraflarını buluşturmaya çalışıyordu.- Üçüncüsü ise zamanına göre iyi bir edebiyat bilgileri kitabı yazan, aşırı hassas duyarlılığın oluşturduğu estetikle Edebiyat-ı Cedîde'nin oluşumuna zemin hazırlayan Recaizâde Mahmut Ekrem'in bu kuşak içerisinde yer almasıdır.

Tanzimat ikinci kuşak şairlerinin birinci kuşak şairlerinden ayrılan özelliklerini anlatınız.



SIRA SİZDE

RECAİZADE MAHMUT EKREM

Recaizâde Mahmut Ekrem, şairliğinden daha çok romancılığı ve edebiyat teorisi üzerine verdiği eserleri açısından Türk edebiyatında önemli bir yer edinmiştir. Ayrıca tiyatro yazarlığı ve eleştirmenlik de yapmıştır. Recaizâde yaş itibarıyla birinci kuşak Tanzimatçılara yakın olması açısından Tanzimat birinci kuşak edipleriyle ikinci kuşak edipleri arasında bir köprüdür. İkinci kuşak şairlerinin yaşça en büyüğü olan Recaizâde, Namık Kemal'den sadece yedi yaş küçüktür. Tanpınar bu açıdan onu 1880 senelerinden sonra yetişenlerle kendi devri arasında birleştirici çizgi olarak görür (Tanpınar, 1988, s. 475). Recaizâde'yi daha iyi tanıyabilmek için edebî kişiliğini, genelde sanatının özelde şiirinin özelliklerini bilmek gerekir. Fakat bunlara geçmeden önce onun hayatını genel hatlarıyla bilmekte yarar var.

Hayatı

Osmanlı'da önemli görevlerde bulunmuş bir bürokrat ve yazar olan Recai Efendi'nin oğlu olarak 1847'de İstanbul Vanıköy'de dünyaya gelir. Ailesine ait Vanıköy'deki yalıda büyür. Sırasıyla Vanıköy Sıbyan Mektebi, Beyazıt Rüşdiyesi, Mekteb-i İrfanî, Harbiye İdadisinde okur. Hâriciye Mektubi Kaleminde çalışmaya başlar. Fransızca'yı burada öğrenir. Yine dönemin ünlü kişiliklerinden olan Ayetullah Bey ve Namık Kemal ile burada tanışır. Namık Kemal Avrupa'ya giderken *Tasvîr-i Efkâr*'ı Recaizâde'ye bırakacaktır. Encümen-i Şuarâ'ya katılır. Kalemde başlayan görevi farklı kurumlarda devam eder. 1879'da Mekteb-i Sultânî ve Mekteb-i Mülkiye'de edebiyat dersleri de verir. Buralardaki öğretmenliği yaklaşık üç yıl sürer. Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre Recaizâde'nin buradaki öğretmenlik görevinden ayrılmasına sebep Muallim Naci ile yaşadıkları kavgadır. Farklı idari görevlerle bürokraside yükselişi onu 1872'de Şûrâ-yı Devlet âzâ muâvinliğine getirir. Beş yıl sonra Şûrâ-yı Devlet âzâsı olur. Meşrutiyet'ten sonra Evkaf ve Maarif nazırlıklarına ve Meclis-i Âyan azalığına kadar yükselir.

Recaizâde 1874'te bir Viyana seyahati yapar. Önemli manzumelerinden olan "Hasbihâl"i bu seyahat esnasında yazar. 1889'da II. Abdülhamit yönetimi tarafından İtalyan propagandasının etkilerini anlamak için bir heyetle Trablusgarp'a görevlendirilenler arasında yer alır. Böbrek rahatsızlığından 31 Ocak 1914'te hayatını kaybeder.

Şiirleri ve Şairliği

Tanzimat birinci kuşak şairleri gibi şiir yazmaya divan şairlerinin etkisinde başlayan Recaizâde daha sonra yeni yönelimlere girmesine, eski taraftarlarıyla amansız bir mücadeleye kendini kaptırmasına rağmen aslında eski edebiyattan kendini pek alamaz. Bu yargıyı onun sanat hayatının bütününe genelleyerek dile getiren Tanpınar, onun divan şiirinin etkisinden hiç kurtulamadığını, en iyi manzumelerinin eskinin bulandırılmış bir versiyonu olduğunu şiir adları vererek aktarır (Tanpınar, 1988, s. 479). Bu bağlamda "Tevellûat", Nailî'nin "dökülsek" redifli gazelinin; "Nağme-i Seher" biraz Leskofçalı Galip'in, biraz Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın etkisi altında yazılmış manzumelerdir.

Resim 1.1

Recaizâde Mahmut Ekrem (1847-1914)

Kaynak: tr.wikipedia.org



*Mahkûr olayım derdini nisyân edeceksem:
Ma'mûr olurum kendimi nisyân edebilsem!
(...)
En sâde ukûlün bile derk ettiği şeyi
Töhmî mi olur nefsimi izân edebilsem?
Vâreste-i endûh imiş insân-ı mükemmel
Gavgâ bitecek ben beni insân edebilsem..*

(Derdini unutacak olursam hakir olayım. Kendimi unutabilirsem şen olayım. /.../ En sade aklın bile anladığı şeyi nefsimi anlatabilsem suç mudur? Kusursuz insan kederden uzak durabilenmiş. Ben beni insan edebilsem kavga bitecek [tir].)

(Recaizâde Mahmut Ekrem, 1997, s. 412)

Musammat, divan şiirinde
bendlerle kurulan nazım
şekillerinin geneline verilen addır.

Recaizâde farklı tarihlerde üç farklı “Bülbül” manzumesi yazar. Bunlardan biri o devirde çok beğenilir. Bu manzume de yine eski edebiyat nazım tekniği olan musammat şeklinde yazılmıştır.

*Bugün duydum: Zuhûrun bâğda i'lâm eder bülbül
Safâ-cûyâna arz-ı müjde-i eyyâm eder bülbül
Bahârın zevk u şevk esbâbını itmâm eder bülbül
Nevâ-yı dil-keşiyle herkesi hoş-kâm eder bülbül
Niçün ammâ beni melhûf-ı bî-ârâm eder bülbül?*

(Bugün duydum; bülbül ortaya çıkışını bağda duyurur. Bülbül mutluluk arayana günün müjdesini sunar. Bülbül baharın zevk ve şevk veren öğelerini tamamlar. Bülbül gönül çeken sesiyle herkesi rahatlatır fakat neden beni sıkıntı içerisinde kedere boğar.)

(Recaizâde Mahmut Ekrem, 1997, s. 365)

Bu eski etkisine rağmen özellikle ikinci kitabı olan *Yadigâr-ı Şebab*'tan (1873) itibaren yenilik arayışları içine giren Recaizâde bazı manzumelerinde bunun için uğraş vermiş ama çok da başarılı olamamıştır. Tanpınar, onun yeniliğinin eski tarza yakın yazdığı gazel ve kasidelere farklı isimler vermekten ibaret olduğunu söyler (Tanpınar, 1988, s. 480). Bunlar dışında ilk manzumelerinde gazel, münacaat, tevhid ve naat da yazmıştır. Eski edebiyat taraftarlarına yönelik sataşmalarının hat safhaya ulaştığı *Zemzeme-III*'ün (1885) de eski edebiyat nazım şekillerini içermesi hatta kitabın bir naat ile başlaması dikkate değerdir. Bu açıdan Recaizâde, Doğu edebiyatını bütünüyle inkâr etmez. Hatta bazen Doğu edebiyatını yücelttiği de olur. “Onun kimi yerde Doğu edebiyatını, kimi yerde Batı edebiyatını övmesi, kimi yerde de her iki edebiyatın bir sanatçı için gerekli oluşunu söylemesi, yenilik yolundaki tereddütlerinden” kaynaklanır (Parlatır, 2012, s. 35).

Şiirin çok temel bir meselesi olan dil, Recaizâde'de kusurludur. Yine dile bağlı olarak ortaya çıkan uyak Recaizâde'de hiçbir zaman oturmamıştır. Ses benzerliklerini oluşturmak için seçtiği sözcüklerin basitliği Recaizâde'nin yetenek bir yana şiire yoğunlaşmadığını da gösterir. Şairin uyak için zorlama sözcükler kullandığı gibi aynı şeyi vezni uydurmaya çalışırken de yapması hem aruz tekniğine hâkim olmadığını hem de dile karşı özensiz olduğunu gösterir.

Recaizâde'nin şiirine yapılan eleştiriler “dil, vezin, kafiye” gibi biçimsel öğelerin eleştirisinden ibaret değildir. Onun şiiri gerçek anlamda yeteneğin ürünü olan bir şiir değildir. Tanpınar “Ekrem Bey şiire hakiki istidattan ziyade yolunu bulamamış bir edebiyat aşkıyla ve daha ziyade his hallerini şiir zannederek kendisini verenlerdendi.” derken de bu yönüne

vurgu yapar. Eleştirilerinin devamında ise Recaizâde'nin şiirini Abdülhak Hâmit ile Tevfik Fikret arasında içi boş bir paranteze benzetir (Tanpınar, 1988, s. 478). Tanpınar, Ahmet Midhat Efendi için yaptığı tespiti Recaizâde için de yapar. Ona göre Recaizâde “muhayyilesiz ve icât kabiliyetinden mahrum” doğanlardandır (Tanpınar, 1988, s. 478). Onda “şiir ve sanatla bir amatör gibi meşgul olan müreffeh bir aile çocuğunun bütün hususiyetleri” görülür (Tanpınar, 1988, s. 476).

İlk şiir kitabı olan *Nağme-i Seher* (1871) şairin daha çok eski edebiyat tarzında yazdığı manzumeleri içeren kitabıdır. Bazı eleştirmenlere göre Recaizâde'nin sanatına ilişkin en önemli manzumeler bu kitapta yer almaktadır. Tanpınar da bu bağlamda kitaptaki mısramatları başarılı bulur. İkinci şiir kitabı olan *Yadigâr-ı Şebab*; gençlik günlerinin özlemlerini, hatıralarını içeren kitabıdır. Recaizâde'nin yenilik arayışları içerisine girmesi bu kitabıyla başlar. Recaizâde'nin dikkat çeken ilk şiir kitabı ise 1881 ile 1885 arasında yayınladığı ve üç kitaptan oluşan *Zemzeme*'lerdir. Özellikle *Zemzeme II*'nin (1884) ön sözünde eski taraftarlarına yönelik imalı çıkışları, sataşmaları da bu eserin ününü arttırmıştır. *Pej-mürde* (1894) ise yine manzum metinlerden çok mensur metinleri içeren fakat içerisinde manzumeler de barındırdığı için manzum kitapları içerisinde değerlendirilen eseridir.

Fransızca'yı iyi bilen ve bu dilden çeviriler de yapan Recaizâde, Fransız edebiyatından da etkilenmiştir. Özellikle şiirlerinde rastlanan hissî ve dinî murakabe, yapmacık duran hüznün, manzum metinlerinin arasına nesir serpiştirme alışkanlığı, hepsi Lamartine'den gelmedir (Tanpınar, 1988, s. 481). Dinî temleri bile Batılı bir edebiyatçıdan etkilenecek kullanan Recaizâde'nin üzerindeki Avrupalı etki –ilk şiirleri hariç- diğer bütün etkilerden daha ağır basar.

Yine devrinde önemli bir şair olarak görülen Abdülhak Hâmit de Recaizâde için değerli bir kişiliktir. Aşk konulu gazellerde, doğayı bir tablo gibi ortaya koyduğu tabiat manzumelerinde ve *Nijad Ekrem*'deki (1911) hassas ve kırılğan üslupta Abdülhak Hâmit etkisi dikkat çeker. Abdülhak Hâmit'in Çamlıca'yı anlattığı şiirleriyle benzerlik gösteren “Hülyada Bir Temaşa”, Boğaziçi'nin mehtaplı gecesini anlatması açısından Recaizâde'nin sevilen şiirlerinden biri olmuştur.

Her hangi suya baksan eylerdi Hak tecelli

Bir hayret ü sükûna dalmıştı cümle eşyâ

(...)

Hülyâ nasıl tasavvur eylerse öyle ulvî

San'at ne türlü tasvîr eylerse öyle zîbâ

(...)

Lâzım gelir su'âlî ol hâlde nedir bu?

İşte budur cevâbım: Hülyâda bir temâşâ!

(Hangi suya baksan Allah belirirdi. Cümle eşya hayret ve durgunluk içindeydi. /.../ Hülyâ nasıl hayal ederse öyle yüce, sanat nasıl betimlerse öyle güzel[dir]. /.../ O hâlde “Nedir bu?” diye bir soru sormak gerekirse, işte budur cevabım: Hülyada bir seyir.)

(Recaizâde Mahmut Ekrem, 1997, s. 405)

Oğlu Nijad'ın ölümünden sonra Recaizâde'nin şiiri yeni bir döneme girer. Şairin *Nijad Ekrem* (1910) adlı eseri bu dönemin ürünüdür. Şair, genç ve yetenekli oğlunun ölümü üzerine derin üzüntüler duymuştur. *Nijad Ekrem*'de yer alan oğluyla ilgili manzum ve mensur metinlerde bu derin üzüntüyü görmek mümkündür. Bunlardan en önemlisi hece vezniyle yazdığı “Mersiyye” ve “Âh Nijâd” manzumeleridir.

Muhayyilesiz ya da diğer bir ifadeyle hayalden yoksun olmak şair ve yazarlar için olumsuz bir durum olarak algılanagelmiştir. Sadece Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre değil birçok yerli ve yabancı düşünürü göre hayal edebiyatın en önemli ögesi olarak kabul edilir.

Alphonse de Lamartine (1790-1869) romantizm akımına mensup Fransız yazar ve şairidir.

“Âh Nijâd”dan
Hasret beni cayır cayır yakarken
Bedenimde buzdan bir el yürüyor.
Hayaline çılgın çılgın bakarken
Kapanası gözümü kan bürüyor.
 (...)
 Güneş güler, kuşlar uçar havada,
Uyanırlar nazlı nazlı çiçekler...
Yalnız mısın o karanlık yuvada?
Yok mu seni bir kayırır, bir bekler?

(Recaizâde Mahmut Ekrem, 1997, s. 365)

Nijad Ekrem'de sadece Recaizâde'nin şiirleri yer almaz. Halit Ziya ve Tefik Fikret'in Nijad ile ilgili yazıları ve Nijad'ın kendisinin yazdığı bazı edebî metinler de bu kitapta yer bulmuştur. Ayrıca acılı babanın Nijad ile ilgili hatıraları da yer alır.

Yine bu dönem içine girdiği sanat anlayışıyla Recaizâde tam olarak Edebiyat-ı Cedide'nin temellerini atar. “Kırmızı Mektuplar” manzumesi yeni dönem sanat yönelimlerini görmek adına önemli bir manzumedir. Şair burada romantizmden sıyrılıp yeni bir şiir dili kurmaya çalışır. Fakat bunda pek de başarılı olamaz. Recaizâde'nin Türk şiirinde kendi zamanına kadar pek görülmemiş birkaç temayı da getirdiği belirtilmelidir. Bunlar yaban arısı, kuzu otalatan kız, çiçek, kelebek gibi temalardır.

Her ne kadar bir dönem “Yeni Osmanlılar” idealini benimsemiş olsa da Recaizâde, Namık Kemal ya da Şinasi gibi sosyal sorunlara yakın olmamış, yazdıklarını politik propaganda malzemesi olarak kullanmamıştır. Recaizâde'nin kalemi nadiren siyasi bir kisveye bürünür. Özellikle Namık Kemal ile mektuplaşmaları onun kaleminin siyasallaştığı metinlerdir. O yaratılış olarak aşırı hassas, duygulu, düşünmeyi seven, bir kişilik olduğu için daha çok ferdi duyuların, ince hassasiyetlerin, melankolinin, küçük hayretlerin, ıstırapın, ölüm temasının şairi olmuştur. “Devri, çocuklarının ölümü ve mizacı onu bir teessür edebiyatı yapmaya mahkûm eder.” (Kaplan, 1998, s. 89). Tabiatı bir çiçeğin narinliği karşısında bile kırılğan hatta ağlamaklı bir hâle kolayca bürünen şair ağlamanın yaratılışına uygun olduğu şiirinde de dile getirir:

Yaşatan gönlümü muhabbettir,
Hüzn-i sevdâ safâ-yı işrettir;
Aşka girye başka lezzettir;
Ki sebep giryeme bir âfettir,
Ağlarım âh ü zârı pek severim.

(Gönlümü yaşatan sevgidir. Sevdanın hüznü içkinin neşesi [gibi]dir. Aşka gözyaşı dökmek başka lezzettir. Gözyaşı dökmeme neden [olan] bir âfettir. Ağlarım, ağlayıp inlemeyi çok severim.)

(Recaizâde Mahmut Ekrem, 1997, s. 228)

Türk Edebiyatındaki Önemi ve Etkileri

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Recaizâde Mahmut Ekrem, şairliğinden daha çok romancılığı ve edebiyat teorisi üzerine verdiği eserleri açısından Türk edebiyatında önemli bir yer edinmiştir. Hatta bazı açılardan edebiyatta bir misyon adamı olmuştur. Bunlar dışındaki tiyatro yazarlığı, eleştirmenlik de yapmıştır. Ayrıca zamanının en gözde okullarında edebiyat hocalığı yapması, çevresinde ona hayran, ondan etkilenen genç bir kitlenin bu okullardan yetişmesini beraberinde getirmiştir. Yine hocalığının ürünü olan, derslerde

anlattığı ve geliştirdiği görüşlerinden ortaya çıkan *Talim-i Edebiyat* adlı eseri de onun edebiyat dünyasındaki yerini pekiştirmiştir. Çünkü *Talim-i Edebiyat* devrine göre yeni ve estetik görüşler içerir. *Servet-i Fünûn*'un bir edebiyat dergisine dönüşmesinde Recaizâde'nin etkisi vardır. Mekteb-i Sultanî'deki öğrencilerini burada yazmaları noktasında özendirir. Türk edebiyatında Tanzimat ikinci kuşakla başlayan ferdi ıstırapların şiiri ilk Recaizâde ile başlar. Dolayısıyla tüm bu hususlar hem Recaizâde'nin eski taraftarlarıyla yaşadığı kavga-da özgüvenini artırır hem de iyiden iyiye "üstat" kabul edilmesine neden olur.

Recaizâde'nin edebiyat hocalığı yapması onun edebî kişiliğine nasıl bir katkı sağlamıştır?



SIRA SİZDE

Recaizâde'nin *Talim-i Edebiyat* adındaki edebiyat teorisi çalışması dışında *Takdir-i Elhan* (1886) isimli bir eleştiri kitabı, *Kudemâdan Birkaç Şair* adında bir edebiyat tarihi ve *Takrizât* isimli eserleri de vardır. Ayrıca *Zemzeme III*'ün ön sözü edebî bilgiler içermesi açısından önemlidir. Nitekim edebî bilgiler içeren teorik çalışmalarında genel olarak şiir sanatını fikir, his ve hayal öğeleri açısından ele alır. Kendisi ise şiir sanatında his ve fikir yolunu seçer. Üslup ise önem sırası açısından bunlardan sonra gelir. *Talim-i Edebiyat*'ta, "her eser-i edebînin ruhu, efkârdır" der. Şiiri bir fikir malzemesi olarak kullanırken şiiri ideolojiye yakınlaştırmaz. Yukarıda da belirtildiği üzere Recaizâde daha çok siyasi söylemlerden uzak durmayı tercih eder. Şiiri fikri bir silsilenin yer aldığı kompozisyon olarak görmesi, bazı manzumelerini açıklama ihtiyacı hissetmesi, bunun için manzum kitaplarına yer yer açıklayıcı mensur metinler serpiştirmesi ve özellikle *Zemzeme III*'te yer alan tefekkür manzumelerinin yoğunluğu gibi hususlar düşünüldüğünde onun şiirinin "fikir" şiirine yakınlaştığı görüşü de haklılık kazanır.

Recaizade'nin teorik eserlerinde dile getirdiği bir başka ayrım ise edebî metinlerdeki üslup çeşididir. Ona göre üç çeşit üslup vardır: Sade, müzeyyen (süslü), âlî (yüksek).

Bir misyonu yüklenmek bağlamında Recaizâde'nin edebî kişiliği düşünülecek olursa ilk akla gelen onun eski edebiyat taraftarları karşısında Batı kaynaklı yenilikçi edebiyatı savunmasıdır. "Onun önemini arttıran hadise, yüzyıllarca devam eden divan şiiri mirasından sonra Batılı şiirle karşılaşmanın doğurduğu bilinç bulanıklığını gidermiş olmasıdır." (Kolcu, 2009, s. 5). Özellikle Muallim Naci ve onun etrafında oluşan eski taraftarlarıyla zıtlaşması hatta çatışması Recaizâde'ye Edebiyat-ı Cedîde'nin temellerini de attırmıştır denilebilir. Tevfik Fikret dışında onun etkisinde yetişen bir diğer önemli isim ise Abdülhalim Memdûh'tur.

Recaizâde'ye Getirilen Eleştiriler

1. Hiçbir zaman derin fikirlerin, felsefi ıstırapların şairi olmamıştır. Bu açıdan ona en sık yöneltilen eleştirilerden birisi, manzumelerinde Abdülhak Hâmit'teki derinliğin ve Namık Kemal'deki coşkunluğun olmayışıdır.
2. Şiirin üç bileşeni olan "dil, vezin, kafiye" konularında yetersizlik Recaizâde'nin en çok eleştiri alan yönüdür. Hiçbir zaman rakibi Muallim Naci ayarında bir şiir tekniği kullanamamıştır. Aruz veznine hâkim olamayı da bunda etkendir.
3. Recaizâde şair doğmamıştır, şiirde gerçek anlamda yetenek sahibi değildir. Bu yüzden genel olarak şiir sanatına kendini verememiştir.

ABDÜLHAK HÂMÎT

Yeni Türk şiirinin önemli bir ismi kabul edilen Abdülhak Hâmit gerçek anlamda yeni olan ya da yeni nitelemesini hak eden bir şair olmuştur. Abdülhak Hâmit'i daha iyi tanıyabilmek için onun edebî kişiliğini ve şiirinin özelliklerini bilmek şarttır. Bu başlıklara geçmeden önce onun biyografisine genel hatlarıyla bakmak gerekir.

Hayatı

Abdülhak Hâmit 1852'de İstanbul Bebek'te dünyaya gelir. Kökleri Mısır'a dayanan İzmir civarından gelme bir ailenin çocuğudur. Babası Hayrullah Efendi medrese ve tıp eğitimi aldıktan sonra Meclis-i Maârif Azâlığı, Maârif Müsteşarlığı, Maârif Bakanlığı, Encümen-i Dâniş İkinci Reisliği ve sefirlik görevleri yapar. Gerek ailesinin üst zümreden olması gerekse II. Mahmut'un yeniliklerinin de etkisiyle Hâmit, pozitif bilgilere açık bir aile ortamında yetişir. Beş yaşındayken mahalle mektebine başlar. Bir süre Hisar Rüştüyesine devam eder. On yaşındayken ağabeyi Nasuhi Bey ile Paris'e gider. Burada Ecole National'a kaydolar. İstanbul'a dönünce Edremitli Bahaeddin Efendi'den Arapça ve Farsça dersleri alır. On üç, on dört yaşlarında iken Bâb-ı Âli tercüme odasında devlet memurluğuna başlar. 1865 yılında babasının Tahran Büyükelçiliğine atanması sonrasında Tahran'a gider. Burada Hâfız'ı ve Sâdî'yi öğrenir. 1867'de babasının vefatıyla İstanbul'a döner.

Abdülhak Hâmit, Maliye Mühimme ile Şûra-yı Devlet ve Sadaret kalemlerinde çalışır. Bu ilk dönem memuriyetinde Ebuzziya Tevfik ile tanışır. 1871 yılında aynı zamanda akrabası olan on üç yaşındaki Fatma Hanım'la evlenir. Evlilik öncesi ve sonrasını takip eden yıllar -1876'ya kadar- Hâmit'in sanatı için oldukça verimli geçer. 1876 yılına kadar olan dönemde *Macerâ-yı Aşk* (1873), *Sabr ü Sebat* (1875), *İçli Kız* (1875), *Duhter-i Hindû* (1876) piyeslerini yayımlar. Ayrıca şiirde *Garam* (1923), *Kahbe* (1879) ve *Sahra'nın* (1886) büyük bölümünü bu yıllarda yazar. Yine bu yıllarda dönemin önemli simaları olan Mizancı Murat, Sami Paşazâde Sezai ve Namık Kemal gibi isimlerle tanışır. Bunlardan Namık Kemal, Hâmit'te gördüğü yetenekten dolayı üzerine özellikle eğilir. -Daha sonraları Namık Kemal siyasi anlamda gevşek ve yetersiz gördüğü Hâmit'i miskinlikle suçlayacaktır.- Hâmit'in *Macera-yı Aşk*, *Sabr ü Sebat*, *İçli Kız* ve *Duhter-i Hindû* adlı eserlerinde Namık Kemal etkisi gözlemlenir.

1875 yılında Paris Sefareti ikinci kâtipliğine tayin edilir. Bu dönemde Osmanlı'da çok ciddi siyasi çalkantılar yaşanırken Hâmit olan biteni dışarıdan izler. Paris yılları mizaç itibarıyla zevk ve heves adamı olarak bilinen Hâmit'in, alafranga hayatı bütün aşırılıklarıyla yaşadığı dönemdir. *Divaneliklerim Yahut Belde* (1885) adlı eseri burada yaşadığı "divane" hayattan izler taşır.

Hâmit, Paris'te yazdığı ve orada yayımlanan *Nesteren* (1878) adlı tiyatro eserinden dolayı siyasi olarak şüpheleri üzerine çeker. 1878'de görevine son verilir. Paris'te geçirdiği iki buçuk yılı özlemle arayan Hâmit görevine dönmek için müracaatlar yapar. Fransa'ya dönme beklentisinde olan şair Belgrad Şehbenderliğine tayin olunur. Hâmit bu görevine gitmez. Sonra Berlin'e görevlendirilir. Uzun süre gidip gitmeme konusunda kararsız kalır. Bu sırada siyasi ortam çok karışıktır. Hâmit'in çevresinde yargılamalar ve gözaltılar vardır. Kendisi de Midilli'de bulunan Namık Kemal ile mektuplar yoluyla haberleştiği için sorguya alınır. Tüm bu sıkıntılara ek olarak hakkında ağır eleştiriler içeren siyasi ve edebî tenkit yazıları yayımlanır. Poti ve Golos şehbenderliği de o dönemde gelen görevlendirmeler arasındadır. Bu sıkıntılı yıllar sanatsal üretim açısından Hâmit'in oldukça üretken olduğu yıllardır. *Tezer* (1879), *Eşber* (1880), *Tarık* (1880), *Bir Sefilenin Hasbihâli* (1886) bu dönemde yazılmış, *Sahra* yine bu dönemde yayımlanmış ayrıca *Hazine-i Evrak*'a küçük manzumeler göndermiştir.

1878'de alındığı Paris görevinden sonra sıkıntılardan ve bunalımdan bir türlü kurtulamayan Hâmit, 1883 yılında kendi isteği üzerine Bombay'a tayin edilir. Uzun süredir hasta olan karısı Fatma Hanım'ın rahatsızlığı burada da devam eder. Hastalığın ilerlemesi sonucu İstanbul'a dönerken Fatma Hanım 1885 yılında 26 yaşında veremden Beyrut'ta hayatını kaybeder. *Makber* (1885), *Ölü* (1885), *Hacle* (1885) ve *Bunlar O'dur* (1885) gibi eserleri bu ölüm üzerine yazılır. Ölüm temalı metinlerin üzerinden çok geçmeden *Divaneliklerim Yahut Belde* (1885), *Kahbe yahut Bir Sefilenin Hasbihâli* (1886) adlı eserleri yayımlanır. "Makber", "Ölü" ve "Hacle" gibi duygu yüklü matem şiirlerinin ardından yayımlanan bu

Tanzimat Dönemi'nde seçkin zümrenin çocukları için Bâb-ı Âli bir ekmek kapısından çok onların eğitimini tamamlayıcı niteliği olan bir okul işlevi görürdü. Dönemin birçok aydını tercüme odasında yabancı dilini geliştirmiştir.

1878 yılında yayımlanan *Nesteren*'in dönemin siyasetiyle ilişkilendirilen temasında Afgan toplumunda yaşayan zalim bir hükümdara karşı halkın nefretini ifade eden mısralar, hatta hükümdarlığa karşı düşünceler yer almaktaydı.

iki eser şairin zevk, safa ve kadın temalı metinleri olduğundan çok fazla tenkit alır. Bu tenkitlerde Hâmit'in samimiyeti sorgulanır. "Makber" ve "Hacle" şiirlerinde Hâmit yas tutan bir şair olmanın yanı sıra yeni güzellere ve yeni izdivaçlara göz kırpan bir söylemi sürdürmeye devam eder. Zaten çok geçmeden İngiltere'de kendi tabiriyle "Anglosakson" güzelleriyle İngiliz sosyetesinin cemiyet hayatına karışacak, bir süre sonraysa ikinci evliliğini bir İngiliz kadını ile yapacaktır.

Hâmit, 1886 yılında Londra Sefareti Başkâtipliğine atanır. Uzun sürecek İngiltere günlerinde İngiliz edebiyatını ve kültürünü yakından tanıma fırsatı bulur. İkinci evliliğini İngiltere'de tanıştığı Nelly Cloower ile yapar. *Zeynep* (1909) ve *Finten* (1916) burada yazılır fakat siyasi nedenlerle yayımlanamaz. Her iki eser nedeniyle siyasi iktidar tarafından İstanbul'a çağrılır. Önce görevinden azledilir sonra dostlarının da araya girmesiyle yanlış bir vehim ile kuru bir iftira kurbanı olduğuna saray ikna edilir. Böylece Hâmit tekrar İngiltere'ye gönderilir. Meşrutiyet'in ilanına kadar yazı ve yayın faaliyetlerinden uzak durmaya çalışır.

II. Abdülhamit Dönemi'nde Lahey sefaretine atanır. 1897'de tekrar Londra'ya gönderilir. Londra görevini Brüksel sefirliği takip eder. 1911'de ikinci karısı Nelly Hanım'ı kaybeder. 1912'de ise Brüksel'de tanıştığı Lüsyan Hanım'la evlenir. Daha sonra İstanbul'a gelir. (1921) Âyân Azâlığı yapar. Mütareke döneminde bir süre Viyana'da kalır. Bu dönem şairin yine sefil bir hayat sürdüğü yıllardır. "Şair-i Âzam" başlıklı manzumesi, sahibi olduğu bu unvan ile yaşadığı sefalet arasındaki tezdâd gözler önüne seren bir imdat şiiridir. 1923'te tekrar İstanbul'a döner. Kendi trajedisini mizahi bir şekilde aktardığı "Şâir-i Âzâm" manzumesindeki şiir kudreti etkisini kısa sürede gösterir. Eski hariciyecî saire taltifler ardı ardına gelir. Devlet tarafından kendisine hem maaş bağlanır hem de bir apartman dairesi tahsis edilir. 1928 yılında İstanbul milletvekili olarak Büyük Millet Meclisi üyeliğine seçilir. Abdülhak Hâmit Tarhan 12 Nisan 1937'de İstanbul'da yaşamını yitirir. Namık Kemal ve Recaizâde tarafından övülmüş ve genç şair adaylarına örnek şair olarak gösterilmiştir. Ayrıca "Şâir-i Âzâm" unvanıyla da Türk edebiyatının en üst seviyelerine çıkarılmıştır.

Resim 1.2

Abdülhak Hâmit
(1852-1937)

Kaynak: www.tarihitebugun.org



Edebî Kişiliği

Abdülhak Hâmit'in Türk edebiyatının yeni bir evreye girmesinde çok ciddi payı olduğu hep söylenegelmiştir. Orhan Okay, Tanzimat'tan 1940'lı yıllara kadar geçen süreçte Türk şiirinde en büyük hamleleri yapanın Abdülhak Hâmit olduğunu söyler. Hatta onu 1940'lardan sonra ortaya çıkacak akımların çok erken bir habercisi olarak kabul eder (Okay, 2006, s. 63-64). Mehmet Kaplan ise Tevfik Fikret ile ilgili yazdığı eserde Avrupalı Türk şiirini gerek muhteva gerek şekil bakımından kurma şerefi Fikret'e değil Abdülhak Hâmit'e ait olduğunu söyler (Kaplan, 1996, s. 21). Fikret ile ilgili yazılmış bir eserde bu şerefin Fikret yerine Abdülhak Hâmit'e ait olduğunun söylenmesi manidardır. Hâmit, çocukluğundan itibaren başlayan dış yolculuklarıyla hem Doğu'yu hem de Batı'yı kendi kaynaklarından okuyarak yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Doğu edebiyatında Sâdi, Hâfiz,

Fuzûlî, Şeyh Galip'ten; Batı edebiyatında ise Corneille, Chateaubriand, Hugo, Shakespeare, Gothe ve Ibser'den etkilenmiştir. Kendi çağdaşlarından ise Namık Kemal ve Recaizâde Mahmut Ekrem onun için önemli ediplerdir.

DİKKAT



Namık Kemal ve Ekrem, Abdülhak Hâmit'ten yaşça büyük olmalarına rağmen Hâmit'in onları etkilediği söylenmektedir. Ayrıca Hâmit'in tesirinde kalan bir topluluktan bahsedilecekse o da 1940'lardan çok önce Servet-i Fünûn topluluğudur.

Hemen her yazar/şair gibi Hâmit'in de hayatı araştırmacılar tarafından bazı evrelere ayrılır. Birinci evre yazmaya başladığı yıllardan ilk eşi Fatma Hanım'ın ölümüne kadar olan süreçtir. Bu evreye romantik Hâmit evresi denilmektedir. Bu dönemde şair Doğu kültürü ile Fransız edebiyatının tesirlerini üzerinde taşır. *Macerâ-yı Aşk* (1873), *Sabr ü Sebat* (1875), *İçli Kız* (1875), *Duhter-i Hindû* (1876), *Tarık yahut Endülüş Fethi* (1879), *Tezer yahut Melik Abdurrahmanû's- Salis* (1880), *Eşber* (1880), *Nesteren* (1878), *Sahra* (1879), *Belde* (1885), *Nazife* (1876), *Bir Sefilenin Hasbîhâli* (1886), *Garâm* (1923), *Sardanapal* (1917) ve *İbn-i Musa yahut Zatü'l Cemâl* (1917) adlı eserler bu dönemin ürünüdür.

Fatma Hanım'ın ölümünü müteakip yazdığı birkaç eser geçiş dönemi ürünleridir. *Makber*, *Ölü*, *Hacle* ve *Bunlar O'dur* şairin kişiliğinde ve sanatçılığında istisnai bir dönemin ürünü olan metinlerdir.

DİKKAT



Türk edebiyatında önemli bir yer edinmiş ölüm temalı Hâmit şiirleri aslında salt eşinin ölümlüyle ilintili değildir. Hâmit özellikle *Makber* ve *Bunlar O'dur*'un bazı mısralarını daha eşinin sağlığında yazmıştır. Ölüm, Hâmit'in hayatında sadece bir olay değil, onun iç dünyasını işgal eden bir problemdir aynı zamanda. Bu şiirlerde doğrudan eşiyile ilgili mısralar dışında genel olarak dinî, tasavvufî, felsefî birtakım konular da irdelenir (Okay, 2006, s. 65).

İkinci evre ise öncesine göre daha derinlikli metinlerin yazıldığı evredir. Birinci dönem şiirlerinde görülen lirizme ek olarak bu evrede bir derinleşme söz konusudur. *Arziler* (1925), *Finten* (1916), *İlhan* (1913), *Turhan* (1916), *Tayflar Geçidi* (1917), *Ruhlar* (1922), *Yâdigâr-ı Harb* (1917) ve *Yabancı Dostlar* (1924) gibi eserler bu dönemin ürünleridir. Özel hayatında görülen çalkantıların da etkisiyle Abdülhak Hâmit sürekli huzursuzluklar yaşayan, iç âleminde çatışmalar geçiren bir şair olarak görülür. Şairin karmaşık ruh dünyasının şiirine yansması ise "tezat şairi" olarak anılmasında etkindir.

Abdülhak Hâmit'in şiirinde hayat tarzıyla uyuşan bir başka husus sanat, edebiyat, üslup ve dilde kurallara karşı ilgisiz tavrıdır. Bu kuralsızlığın şiirine yansması çeşitli şekillerde olur. Söz gelimi hem Doğu hem de Batı şiirine ait nazım şekillerini kullanmakla birlikte Hâmit'in kendi bulduğu nazım şekilleri de vardır. Ayrıca divan şiirindeki mesnevi, gazel, murabba gibi nazım şekillerini yıkarak yerine kuralsız nazım şekilleri de getirmiştir. Uyagı önemsemeyen şairin bazen çok acemice uyaklar yaptığı da görülür. Fakat buna rağmen aruza hâkim olup pek hata yapmadığı söylenebilir. Hatta aruzda kendi bulduğu vezinler dahi vardır. Aruzun yanı sıra hece vezni de kullanmıştır. Hece ile yazdıkları içerisinde duraksız ve çok uzun mısralar içeren şiirler mevcuttur. En çok kullandığı edebî sanatlar ise tezat ve tarizdir. Nazım şekli ve uyak haricinde içerik, imaj ve temalarda da önemli değişiklikler yapmıştır. Sosyal, dinî ve millî konuları manzumelerinde işleyen Hâmit'in şiirlerinde felsefî bir yönelim de vardır. Bununla birlikte en çok işlediği temler aşk ve tabiatır. Hatta Hâmit'le birlikte Türk şiirinin tabiata bakışı değişmiştir denilebilir.

Hâmit'in şiirlerindeki disiplin yokluğu, dil ve üslubuna da yansır. Bu dil, yaşadığı ve etkilendiği kültür nedeniyle Türkçe, Arapça, Farsça ve Fransızcanın tesiriyle oluşmuş, Hâmit'e özgü bir dildir. Ayrıca "bazı orijinal imajlar yaratmak için mantığın da hayal gü-

Tezat, iki düşünce, duygu ve hayal arasında birbirine karşıt olan nitelikleri ve benzerlikleri bir arada söyleme sanatıdır (Pala, 1999, s. 396).

Tariz, edebiyatta birini küçük düşürmek veya onunla alay etmek için söylenecek sözü tam tersi olan bir söz ile nükte yaparak anlatma sanatıdır (Pala, 1999, s. 384).

cünün de dışına taşması” şiirinin bir başka olumsuz tarafıdır (Okay, 2006, s. 64). Hâmit’in bir başka üslup özelliği çok uzun cümleler kurmasıdır. Bağlaçlarla birbirine bağlanan uzun cümlelerde lirizmi korumayı başarmıştır.

1908’den sonra ise Türkçülük akımının yükselişe geçmesiyle birlikte daha sade bir dil kullanan Hâmit son derece anlaşılır olmayı da başarmıştır. Fakat bu son dönem yazdıkları önceki eserlerinin üstüne hiçbir zaman çıkamamıştır. Yeni eğilimi olan Türkçe sözcüklerle yazdığı şiirlerde özgünlüğü yakalayamamış, bu yüzden Hâmit daha çok eski yazdıklarıyla edebiyat tarihine geçmiştir.

Abdülhak Hâmit yeni Türk edebiyatında yenilik içinde yenilik getiren bir şairdir. Edebiyatta basmakalıp her şeye karşı çıkmış olması nedeniyle kural dışı bir şahsiyettir. Bazı kusurlarına rağmen Tanzimat şiirinin önemli bir şairi sayılır.

Abdülhak Hâmit’in genel olarak kural tanımazlığının yazdıklarına yansımaları ne şekilde olmuştur?



SIRA SİZDE

Şiirleri ve Şairliği

Abdülhak Hâmit’in şehir ve tabiat hayatına ilişkin duygu/düşünüşlerini dile getirdiği manzumeleri *Sahra* (1879) adlı kitabında genellikle yer alır. On bölümden oluşan eser “tarz-ı garbî” (Batılı şiir biçimi) ile yazılmıştır. Biçimi ve içeriğiyle çağı için oldukça yenidir. Bu eserle Türk şiirine yeni bir tabiat anlayışı gelmiştir. Rousseau’dan esinlendiği söylenen bu düşünceye göre doğa, saf ve güzel; medeniyet ise kirli ve çirkindir. Bu bağlamda köy hayatının güzelliğine karşın şehir hayatının çirkinliğine vurgu yapılır. “Sahra” Türk edebiyatında pastoral şiirin ilk örneği sayılır. Eser geniş ve olumlu yankılar uyandırmıştır. Özellikle Namık Kemal tarafından övgüyle karşılanmıştır. Hatta Namık Kemal’in, “Vaveyla” isimli vatan şiirini yazarken “Sahra”dan etkilendiği söylenir.

Şairin Paris’teki memuriyet hayatının çılgınlıklarının ve aşırılıklarının fantastik bir dille anlatıldığı on yedi manzumeden oluşan kitabı, *Divaneliklerim yahut Belde* (1885) adını taşır. Manzumelerin neredeyse tamamında Fransızca başlıklar yer alır. *Divaneliklerim yahut Belde* de “tarz-ı garbî” ile yazılmıştır. Hece ve aruz ölçüleri ile dize sayıları ve uyak düzenleri alışılmışın dışında, özgürce kullanılmıştır. Başlıkların yanı sıra manzumeler de yer yer Fransızca sözcükler içermekte, hatta uyaklar bile Fransızca sözcüklerden oluşmaktadır. Fransızca sözcüklerin peşi sıra gelen Farsça sözcükler de dikkat çeker. Gerek kullandığı karmaşık dil, uyak tercihleri, ölçü ve dize sorunları gibi teknik konulardan gerekse matem şiiri olan *Makbere* çok yakın bir tarihte zamparalıkları içeren böylesi bir kitabın yayımlanması, *Divaneliklerim yahut Belde*’yi Hâmit’in en çok eleştiri alan kitaplarından biri hâline getirmiştir.

Hem ölüm hem de tabiat konulu şiirlerin yer aldığı eseri *Bunlar O’dur* (1885) adlı kitabıdır. Eser Fatma Hanım’la olan hatıralar üzerinden yazılmış duygulanmaları içerir. Ayrıca Hindistan’ın tabiat güzelliklerinin de anlatıldığı toplam on dokuz manzumeden oluşur. Matemli anılar, ölüm korkusu, vatan hasreti, Tanrı sevgisi, tabiatın mükemmelliği eserdeki on dokuz farklı şiirde işlenen başlıca temalardır. Şairin özellikle Hindistan’ın tabiatından çok fazla etkilendiği görülür. Tabiata daha yakından daha hassas baktığı bu eserde yeni bir bakış getirdiği söylenebilir.



Resim 1.3

Abdülhak Hâmit

Kaynak: tr.wikipedia.org

Panteizm, geniş bir çerçevede içinde ele alındığında, Tanrı’nın dünya ile olan olumlu ve organik ilişkisi bakımından deizmi aşan ve Tanrı’nın dünyaya aşkın değil de içkin olduğunu öne süren Tanrı anlayışı ya da görüşü. Başka bir deyişle, panteizm, Tanrı’yla evrenin bir ve aynı olduğunu öne sürer; sonlu ve sınırlı dünyanın ezeli-ebedi, sınırsız ve mutlak Varlık’ın bir parçası, görünüşü ya da tezahürü olduğunu savunur (Cevizci, 2010, s. 1245).

Hâmi'tin en ünlü şiirlerinden biri olan ve Lamartine'den izler taşıyan "Tecelli yahud Teselli" başlıklı manzume bu kitap içerisinde yer almaktadır. Yine tabiat şiirleri içerisinde çok önemli yer tutan "Kürsi-i İstiğrak" şiiri de burada bulunur. Bu şiir Abdülhak Hâmi'tin Hindistan'da yazdığı tabiat konulu şiirlerinden biridir. Fransız romantiklerinin ve panteist düşüncenin tesiriyle yazılan eserde aruzun, "mefâilün, mefâilün, mefâilün, mefâilün" kalıbı kullanılmıştır.

D İ K K A T



"Kürsi-i İstiğrak" adlı şiir, "Okuma Parçası"nda verilmiştir.

"Kürsi-i İstiğrak" Tanzimat şairlerinin tamamının değil sadece Hâmi'te özgü bir tabiat anlayışının resmidir. Şiirde Hâmi't hayran kaldığı bir tabiat ile iç içedir. Fakat şair tabiatı olduğu gibi, görüldüğü gibi ele almaz. Onu yer yer değiştirir ve dönüştürür. Bu şiir yeni Türk şiirinde tabiat algısının değiştiğinin habercisidir. Varlık karşısında hayranlık duyma, dönem için Türk şiirinde başlı başına bir yenilik olarak düşünülebilir. Mehmet Kaplan, Abdülhak Hâmi'tin kâinata ilişkin kendinden önce ne Âkif Paşa'da ne de Ziya Paşa ve Namık Kemal'de görülen iyimser ve ulvi bir bakış getirdiğini söyler. Hâmi'tin Âkif Paşa'nın nefretine, Ziya Paşa'nın hayretine karşı, hayranlık duygusunu terennüm ettiğini söyler. (Kaplan, 1998, s. 79) "Kürsi-i İstiğrak" şiirinde tabiattaki varlıklarla empati (duygudaşlık) kurarak onlara karşı hissettiği sempatiyi (hayranlık) dışa vurur. Şairin tabiat unsurları arasındaki ahenk ve düzenden aldığı estetik haz, tabiata yönelik beğeni duygusunu da besler. "Makber" şairinin deniz kenarında, günün belli bir anında durduğu yer, doğanın güzelliğini, kemalini, harmonisini seyretmesini sağlayan yüksek bir mevkidir. Hamit, tabiatı seyretmekle kalmaz; aynı zamanda dinler ve tabiatla bütünleşerek dış dünyadaki kemali keşfeder." (Bingöl, 2013, s. 345).

"Kürsi-i İstiğrak"taki tabiat şair için birçok manayı içerir. Bu mana resmedilen uzamın tenhaliğiyle paralel bir anlam derinliğini barındırır. Onun derin anlamları karşısında insan-özellikle ikinci bölümde- acizliğin sınırına gelir. Burada resmedilen tabiatın sessizliği ve tenhaliği farklı söz ve sözcük gruplarıyla tekrar tekrar vurgulanır. Sessizliği pekiştiren birinci dereceden sözcük ve söz öbekleri şunlardır: kenâr, تنها, meskûn, sükûnet, vahşetgâh, yekser, peydâ vü na-peydâ... Ayrıca şiir içerisinde kazandıkları anlam ile sessizliği imleyen; hayalet, efkâr, bikerân, kûh, yâd, dert gibi başka sözcüklerden de bahsedebiliriz. Bu şiirde sessizlik tek başına edilgin bir nitelikte değildir. Sessizlik şiirin dinamik gidişatında yine dinamik bir imaj olarak karşımıza çıkar. "Sukûnetle kuşanmış hây-hûy-ı şehri gûş eyle" mısraından da anlaşılacağı üzere burada sessizliğin bir işlevi vardır. Bu işlev şehrin gürültüsünü, telaşını kuşanmasıdır. Dolayısıyla Hâmi'tin genel olarak şiir anlayışının, özelde ise tabiata bakışının bir uzantısı olarak dış dünyaya ilişkin göstergelerin daha işlevsel kullandığı görülür. Hâmi'tin bu yaptığına romantizmin de tesiriyle tabiatı değiştirip dönüştürme diyebiliriz. "Sehâb-ı hande-rîz u berk-i yekser-kahrı gûş eyle" mısraı ya da hemen ardından gelen "Ağaçlardan çıkan efkârı seyret, nehri gûş eyle" mısralarında da aynı durum söz konusudur. Bunlardan ilk mısra oldukça sanatsal bir söyleyişin ürünü olmakla birlikte ikincisi -ağaçlardan çıkan efkârın seyredilmesi- daha orijinal bir söyleyiş ve imajın habercisi olarak şiirde yer bulur. Burada sessizlikle de ilişkilendirilebilecek ama daha çok ağaca yönelik bir imajın orijinal kullanımını okuruz. Evet, bu mükemmel tabiatla "nehri gûş eylemek" (dinlemek) gayet tabii bir eylemdir. Fakat ağaçlardan çıkan efkârı seyretmek normalüstü bir davranış ve mükemmel ötesi bir tabiatın ya da imajın oluşturulmasıdır. Böylesi orijinal bir imge şairin tabiata yüklediği mananın, mükemmel tabiatı seyre dalmanın, tabiatın içinde gizli olan hakikatleri görmenin bir sonucudur. Orijinal düşünme ve bakış, tabiata yeni bir mana yükleme orijinal bir imgeyi doğurmuştur denilebilir.

Hâmi'tin tabiat şiirlerinde J. J. Rousseau, Victor Hugo, Lamartine ve Chateaubriand gibi romantiklerin etkisi vardır.

İmge, bir kelimenin ya da kelimeler topluluğunun, sözcük anlamının dışında ve/veya ötesinde, sözcüğün ya da sözcük öbeğinin belirtme, gösterme ve adlandırma özelliğine/ yeteneğine/gücüne "çağırışım"ı da ekleyerek kullanma marifetidir (Karataş, 2014, s. 279).

*Sukûnetle kuşanmış hây-hûy-ı şehri gûş eyle
Sehâb-ı hande-rîz u berk-i yekser-kahrı gûş eyle.*

(Şehrin gürültü patırtısını sükûnetle kuşanmış, dinle; gülümseyen bulutu ve bütünüyle kahr saçan şimşegi dinle.)

(Tarhan, 1982, s. 104)

Bu mısraların içerdiği imaj dışında etkilenme ve toplumsallık bağlamında düşünülecek olursa; şiirin yazıldığı 1800'lü yılların sonlarında İstanbul da dâhil, Anadolu coğrafyasında tam anlamıyla bir kentleşmeden bahsetmek mümkün değildi. Sanayileşme ise emekleme devresindeydi. Şiirin yazıldığı Hindistan'da da durum çok farklı değildi. Peki, bu şiir hangi şehrin gürültüsünden bahsetmektedir? Romantizmin doğduğu yer olan Avrupada sanayileşmenin çok daha erken devirlerde başladığını, Hâmit'in de romantizm etkisinde olduğunu düşünecek olursak burada orijinal olmasına rağmen yapay olan etkilenme daha iyi anlaşılabilir. Yapaydır çünkü sanayileşmeyi tamamlamış gürültülü büyük kentler hem Türk hem Hint toplumu için oldukça uzak tecrübelerdir. Romantiklerde tabiat "yabancı bir uzam olarak tanımlanır; toplum içinde sıkılan, uygarlığın gittikçe daha yaşanmaz bir duruma getirdiği kentlerin gürültü ve kargaşasından bunalan, yalnız ve anlaşılmamış kişinin en yakın, en güvenilir sığınağıdır. Sanatçı, toplumla bağlantıları zayıfladığı oranda doğaya yaklaşır, insanlar arasında bir türlü bulamadığı yalnızlığı, rahatlığı ve direnişi doğada bulur, hatta toplumuyla kuramadığı iletişimi doğayla kurarak bu iletişimde toplumsal yalnızlığın acısını çıkarır." (Yücel, 1981, s. 63-64).

Şiirin mistik bir boyutu olduğunun ipuçları aslında başlıkta kendini hissettirmektedir. İstiğrak "kendinden geçme", "dünyayı unutma" anlamlarına gelir. Fakat özellikle dördüncü bölüm mistik ilginin belirgin kılınmaya başladığı yerdir.

*Düşün ol zâtı kim emriyle zâtından iyân olmuş
Vücûd-ı sermedîsinden zemîn ü âsmân olmuş
Düşün deryâyı, her bir katre mevc-i bî-kerân olmuş,
Hafâyâ-yı îlâhîdir ki yek-dil, yek zebân olmuş.*

(Düşün o zatı, emriyle kendi özünden ortaya çıkmış; ebedî varlığından yer ve gök yaratılmış; deryayı düşün, her bir damla uçsuz bucaksız [bir] dalga olmuş; ilahî gizlilikler bir gönüllü, bir dilli olmuş.)

(Tarhan, 1982, s. 105)

Burada, mükemmel tabiatın mimarı olan Tanrı'yı idrak fikri vardır. Şairin, karşısında duran mükemmel tabiatı resmettikten sonra tekrar tekrar "düşün" eylemini emir kipinde kullanması, özellikle bu eylemin yaratılış bahsi ve Tanrı bağlamında kullanılması Kuranda çokça geçen "Hiç düşünmez misiniz!", "Hiç akletmez misiniz!" şeklindeki uyarıları hatırlatmaktadır. Nitekim "düşün"le yakın anlamlı ya da benzer nitelikte olan ve şiirde geçen gûş eylemek, seyretmek, görmek, bakmak, fikr ile meşgul olmak, efkârı seyretmek gibi eylemler de bu kanaati güçlendirmektedir. Hâmit modern dönemin düşünürlerinden olan "Rousseau gibi doğanın düşünmeye müsait bir mekân olduğunu ve doğadan derslerin çıkarılacağını düşünür." (Bingöl, 2013, s. 348). Burada tabiat ilahî hakikatleri anlamının bir zemini olarak görülmüştür. Ayrıca İslam inanışına göre Tanrı her canlıya ruhundan üflemiştir. Bunun "Kürsi-i İstiğrak"taki karşılığı sık sık teşhis sanatına başvurmak suretiyle tabiatın bir mutluluk, bir sevgi seli, bir coşkunluk içinde gösterilmesi şeklinde karşımıza çıkar. Şiirin sadece birkaç yerinde öznen bahsedilir. Söz gelimi dalgaların üstünde donmuş âdem ve vatan hasreti çeken -şair- gibi. Böylesi mükemmel bir tabiat karşısında öznenin kendisinden ve yaşadığı bu normal durumlardan bahsetmesi yerine daha çok edebî sanatların da kullanılarak tabiatın özneleştirilmesi söz konusudur. Zaten Hâmit'in tabiat konulu şiirlerinde esas büyük özne tabiattır. İnsan bu muazzam tabiat karşısında olsa olsa küçük bir özne olabilir. Bu durum Hâmit'in etkilendiği isimlerden birisi olan Chateaubriand'ı hatırlatır.

Ona göre "sanat yapıtında bizi etkileyen şeyin doğrudan doğruya doğa değil, sanatın insanlaştıran tinimize ve yüreğimize yakın kıldığı bir doğa olduğunu, bunun sonucu olarak, sanat yaratımının gerçeği dönüştürüp aşkınlaştıran bir edim biçiminde tanımlan-

"Kürsi-i İstiğrak" şiiri Lamartine'in "Le Lac" (Göl) şiirinin etkisinde yazılmıştır.

François-René de Chateaubriand (1768-1848): Fransız edebiyatında romantizmin kurucularından kabul edilen yazar.

dığını” söyler (Yücel, 1981, s. 61). Tabiat öznesini büyük kılan ise aslında onun arkasındaki yaratıcıdır. Dolayısıyla burada, tabiattan Tanrı’ya doğru giden bir arayış vardır. Tüm bu muhteşem peyzaj bir “hafâyâ-yı İlâhîdir ki” onun “vücûd-ı sermedisinden” dökülür. Bu bölümde fiziki âlem ile metafizik düşüncenin birleştirildiğini görürüz. Tüm bunlar Hâmit’in şiirinin, her ne kadar bazı etkilenmelerden bahsetsek de Tanzimat dönemi Türk edebiyatı için orijinal bir şiir olduğunu da göstermektedir.

Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrâfımda hep mahrem,

Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâima hurrem.

(Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda benimle beraber. Ağaçlar, ırmaklar, kuşlar, çiçekler daima şen.)

(Tarhan, 1982, s. 104)

Özellikle her bölümün sonunda tekrar eden bu mısralar ve

Beraber cümle mevcûdât ü eşyâ hep muhabbette

(Bütün eşya ve varlıklar hep sevgi içindedir.)

(Tarhan, 1982, s. 105)

Giderler şâd u handân cümlesi bir feyze nâildir

(Hepsi mutlu ve neşeli [bir şekilde] gider [ve] bir feyze ulaşırlar.)

(Tarhan, 1982, s. 106)

mısraları tabiatla eşyanın mutlu birlikteliğinin pekiştirilmesi ve resmedilmesi şeklinde okunabilir. Yine aşağıdaki mısralarda da tabiattaki bu mutluluk resmedilmektedir.

Eder yek-digerin takbîl dâim Zühre vü zerre,

Yürür bir yolda mürg ü mâhi vü meh-tâb ü şeb-pere

Otur şu minber-i deryâ-muhât-ı senge bir kerre,

Hemen Allah’ı gör şâmil semâdan bahr ile berre.

([Gökteki] çoban yıldızı ile [yerdeki] zerre birbirini öper; balık ve kuş, mehtap ve yarasa aynı yolda yürür; taşını deryanın çevrelediği minbere bir kere otur; gökyüzünden deniz ve karayı kaplayan Allah’ı gör.)

(Tarhan, 1982, s. 105)

Peş peşe gelen bu dört mısradaki mutluluk haricinde tabiatın içinde var olan -şiire özgü- bir bütünleşmeden bahsedilmektedir. Bu bütünleşme olağanüstü bir uyum şeklinde kendini gösterir. Çünkü burada kuş ile balık ve yarasa ile mehtap aynı uzama sığdırılmaktadır. Normal şartlarda aynı anda bir arada olmaları imkânsız unsurlar -kuş ile balık, mehtap ile yarasa- bir yolda yürümektedir. Dolayısıyla yukarıda bahsettiğimiz tabiatı değiştirip dönüştürmek bahsi burada da karşımıza çıkmaktadır. Buradaki tabiat romantizmle birlikte ortaya çıktığı söylenen dinamik bir tabiattır. Hatta bunun, “Hâmitâne söyleyiş”in ürünü olan uydurma bir dekor olduğunu da söyleyebiliriz. Çünkü buradaki tabiat resmi Abdülhak Hâmit’in kendi zamanı için oldukça sıra dışı bir tabiattır. Bu uydurma dekor abartılı bir şekilde şiirin sekizinci bölümünde de kendini gösterir:

Çemen mâî, koyunlar penbe, reng a renktir dağlar.

(Çimen mavi, koyunlar pembe, dağlar rengârenktir.)

(Tarhan, 1982, s. 105)

Burada divan şiirindeki gibi statik bir tabiat algısı yoktur. Divan şiirinde her nesnenin rengi bellidir. “Kürsi-i İstiğrak”taki renk cümbüşünde ise renkler olması gereken nesnelerde değildir. Mavi çimenin, pembe ise koyunun rengi değildir. Dağların rengi olsa olsa

kahve ve kahvenin tonlarıdır. Rengârenk hiç değildir. Buradan hareketle Hâmit'in "Dış âlem ve tabiatın değişik halleri ile arasında kurduğu empresyonist ve ekspresyonist ilişki çerçevesinde edebiyatımıza renkli sayfalar ilave" ettiği söylenebilir (Kolcu, 2007, s. 266). Bu renk karışmasını Hâmit'in karışık kompozisyonuyla da açıklayabiliriz. - Mehmet Kaplan, ondaki kompozisyon eksikliğini bir Doğulu olarak Hâmit'in plastik sanatlara hâkim olmamasına bağlar (Kaplan, 1999, s. 351-352).- Bu bir biçim hatasından ziyade Hâmit'in kabul ettiği estetik algının bir sonucudur. Ayrıca bu renkli mısraların tabiattaki neşeyi arttırıcı bir söyleyiş olarak kurulduğu da muhakkaktır. Yukarıdaki alıntıya müteakip gelen mısra da bu kanıyı güçlendirmektedir:

Bu şenlikte benim gönlümdür ancak varsa bir ağlar.
(Bu şenlikte ağlayan varsa ancak benim gönlümdür.)

(Tarhan, 1982, s. 105)

Her şeyin neşeli ve rengârenk olduğu bir yerde hüznü olan sadece öznenin kendisidir. Peki, bu kadar mükemmel bir tabiat karşısında öznenin hüznü neden dinmemiştir? Neden beyaz giydiği hâlde matem yaymaktadır etrafa? Üstelik ağlamaktadır da. Bu hüznün sebebi bir sonraki bölümde çıkarımsanacağı üzere burada anlatılan tabiatın dışında bir yer olarak geride bırakılmış vatan ve o vatanın hasretidir. Romantiklerde ve özellikle Chateaubriand'da çok sık görülen "kaynağının ne olduğu doğru dürüst bilinmeyen bir hüznün ve amacının ne olduğu kestirilemeyen bir özlem" Hâmit şiirinde de görülür (Yücel, 1981, s. 61). Yine romantiklerin genelinde görülen doğada ve uzak iklimlerde acılarına ve umutsuzluklarına bir çıkış yolu arama teması burada karşımıza çıkar. "Özellikle uzamsal yabancılığın Fransız yazınında oldukça uzun bir geçmişi bulunduğunu, örneğin daha 18. yüzyılın ilk yarısında uzak ülkelerden, bu ülkelerin insanların törelerinden söz eden yapıtların büyük bir ilgi gördüğünü biliyoruz. 19. yüzyılda ise hemen her sanatçının yaşam öyküsünde uzunlu kısalı birtakım yolculuklar yer alır, Chateaubriand, Stendhal, Nerval, Gautier gibi birtakım yazarlar, bu yolculukların uzun öykülerini sunar, gittikleri ülkelerin yerel rengini, özgül ve özgün niteliklerini görmeye ve göstermeye çalışırlar." (Yücel, 1981, s. 63). Yukarıda "Sukûnetle kuşanmış hây-hûy-ı şehri gûş eyle" mısraı için yaptığımız sorulama gibi bu şiir, bir duyguyu derinden ve samimi bir şekilde yaşamamanın şiiri olmaktan çok böylesi bir etkilenmenin şiiridir. Şiirin sonunda gönüldeki bu hasreti dindirecek, öznenin derdini ihya edecek olan da yine tabiatır. Tabiatın bir parçası olan rüzgâr, omzunda denizin coşkun aksiyi geçer ve özneye bir haber getirir. Ayrıca ceres yani çingirak divan edebiyatında çok kullanılan bir semboldür.

*İner sisler içinde küçük bir kız kûhtan tenhâ,
Doğarken necm-i bi-hâb-ı seher peydâ vü nâ-peydâ,
Geçer peyk-i sabâ düşunda aks-i cûşîş-i deryâ,
Ceres yâd-ı vatanla dilde eyler derdimi ihyâ.*

(Sisler içinde küçük bir kız yalnız [hâlde] dağdan iner; seherin uykusuz yıldızı belli belirsiz doğarken sabâ rüzgârının habercisi, omzunda denizin coşkun aksiyi geçer; çingirak, vatanın hatırasıyla gönülde derdimi canlandırır.)

(Tarhan, 1982, s. 106)

"Kürsi-i İsrîğrak"ın bir başka önemli özelliği ise oldukça lirik bir şiir olmasıdır. Özellikle her bölümde nakarat şeklinde tekrar eden, mısralarda peş peşe sıralanan çokluk eki almış tabiat öğeleri bu lirizmi daha da arttırır.

Ceres, kervanlarda yavru develere ya da kervanın sonunda gelen hayvana takılan çingirak. Çingirakın sesi kervan halkına bir ikaz anlamı taşırdı. Şairler çingirak sesinden çeşitli imajlar ortaya koymuşlardır. Ama en önemli husus ceresten maksat kervanın nerde olduğunu bilmesidir (Pala, 1999, s. 85). Divan şiirinde bir yerde yolculuk veya kervan varsa orada büyük olasılıkla "ceres" de geçer.

Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrâfımda hep mahrem,

Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâima hurrem.

(Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda benimle beraber, ağaçlar, ırmaklar, kuşlar, çiçekler daima şen.)

(Tarhan, 1982, s. 104)

Ayrıca yukarıda bir imaja atfen yaptığımız dinamik yorumu şiirdeki başka söz ve söz gruplarında da görülür. Söz gelimi “cümle mevcûdât ü eşyâ hep muhabbette”, “dalgalarda, yıldızlar etrâfımda hep mahrem”, “cûylar, kuşlar, çiçekler dâima hurrem”, “Eder yek-digerin takbîl dâim Zühre vü zerre”, “Yürür bir yolda mûrg ü mâhi”, “Yürür her burc bin asr-ı mücessemdir”, “Giderler şâd u handân”, “Döner vâdide dûr-a-dûr bir ses, rûdlar çağlar”, “İner sisler içinde küçük bir kız”, “Doğarken necm-i bî-hâb-ı seher”, “peydâ vü nâ-peydâ”, “Geçer peyk-i sabâ”, “eyler derdimi ihyâ” bu alıntılarda görülen fiiller şiirin dinamik söylemini güçlendirir, lirizmi azami derecede artırır ve şiiri âdeta tabiat için yazılmış bir marş çevirir.

Hâmit’in Fatma Hanım’ın ölümünün acısıyla yazdığı ilk metin *Makber* (1885) adlı manzumedir. Sekiz mısralık kıtalardan oluşan eserde toplamda iki yüz doksan beş kıta yer almaktadır. Eser yine Hâmit’e özgü bir üslupla yazılmış mensur bir mukaddimeyi de içerir. Romantiklerin çok fazla işlediği ölüm temi bu manzumenin bütününde kendini göstermektedir. “*Makber*”, Abdülhak Hâmit’in en iyi bilinen, yeni Türk şiirinin de en önemli matem manzumelerinden biridir. Aruzun “mef’ûlû, mef’ûlün, fe’ûlün” kalıbıyla yazılmıştır. Bu manzume Hâmit şiirinin zirvesi kabul edilir. Kavuştuğu bu şöhrette manzumenin kendisinin sanatsal niteliği dışında başka bazı öğelerin de payı olduğu söylenebilir. Söz gelimi manzumenin hikâyesi olarak bilinen, şairin ilk eşi Fatma Hanım’ın hastalığı ve ardından gelen ölümünün acısıyla yazılması onun geniş halk kitleleri tarafından daha kolay benimsenmesini, anlaşılmasını hatta içselleştirilmesini sağlamıştır. Bir diğer husus ise *Makber*’in Mehmed Baha Efendi tarafından rast makamında bestelenmesi ve bu bestenin uzun yıllar Hâfız Burhan tarafından gazel formunda okunması şiirin ününe ün katmıştır. Uzun süredir eşi hasta olan Hâmit bu ölümün acılarını çok önceden yaşamış ve şiirini oluşturmaya yine eşinin ölümünden önce başlamıştır. Manzumeye konu olan sevgilinin kısa ömrünün aksine oldukça uzun bir ölüm şiiri olan *Makber*’in, erken ölümün acısını uzattıkça uzatan bir metin olduğu söylenebilir.

Şiir bir yokluğu ilan etmekle başlar. Bu yokluk her ölünün ardından çabuk yayılan kötü haber gibi feryat ve ıstırap sözcükleri içerir. İlk iki mısradaki yer alan “eyvah” ve “âh u zâr” sözcükleri yoklukla beraber kullanılan yapılardır. Şair burada hiçbir girizgâh yapmadan doğrudan konuya girer. Bir hazırlık evresi yoktur *Makber*’in. Daha ilk mısralarda sevilen bir kadının ölümüne yazıldığı çok kolay anlaşılabilir.

Makber’in kendi içinde bir düzeni de yoktur. Hâmit’in kendi sanat anlayışına uygun şekilde gelişen güzel anlatan bir şiir olarak her yeni mısradaki bir önceki mısradan çok farklı bir konuya geçilebilmektedir. Şiir salt sevilen bir kadının ölümünün ardından duyulan feryatların şiiri değildir. Bu anlamda zaman zaman bağlamsız geçişlerin gözlemlendiği bir şiir olarak kendisine âşık olunan öznen bahsederken birden bire Tanrı’ya isyan edildiğini gözlemleyebiliriz. İsyandan sonra “Ya Rab bana bir melek ıyân et” diye başlayan mısralarda ise Tanrı’dan mucize istenir. Bu isyanlarda Tanrı’ya yönelik, inanç sınırlarının dışına çıkarak geliştirilmiş içsel bir söylem vardır. Şiirin yer yer Tanrı ile sohbet havasında seyretmesi bu içselliğin bir sonucudur.

*Maksûd-ı hayâtı der-miyân et,
Ferdâ-yı beşer nedir, beyân et!
Yâ fikrimi ruhuna kıl îsâl
Yâ ruhumu hâkine revân et.*

(Yaşamaktan maksat nedir, bunu açıkla; insanoğlunun geleceği nedir, bunu söyle, izah et. Ya düşüncelerimi onun ruhuna ulaştır ya da benim ruhumu onun gömüldüğü topraklara yolla...)

(Abdülhak Hâmit, 1922, s. 22)

Makber'i önemli kılan hususlardan biri de sıra dışı içeriğini oluşturan karmaşık, birbirinden farklı temlerdir. *Makber*'de sevilen bir genç kadının ardından duyulan hicran, acı, başkaldırı, şaşkınlık, umutsuzluk, özlem, korku ve yakarışı görürüz. Oldukça karışık bir ruh hâlinin sonucu olarak yer yer akıl ön plandadır, yer yer ise kalp. Şair bazen tefekkür eder, bazen feryat eder, bazen de isyan. "Almaz bunu havsalam, hayalim" şeklindeki bazı mısralarda şairin ölüm karşısında şaşkınlık içinde olduğunu görürüz. Hatta bu değişimin sarsıntılarını çok yoğun bir şekilde yaşar. Bazen kendisine ya da Tanrı'ya bazen de sevgilisine seslenir. Ölüm vakasını bazen reel bir gerçeklik olarak kabul eder ama buna rağmen;

*Çık Fâtıma lahdden kıyâm et
Yâdımdaki hâline devâm et.*

([Ey] Fatma! Çık mezar[ın]dan, doğrul. Hatıramdaki hâline devam et.)

(Abdülhak Hâmit, 1922, s. 21)

diyerek bir ölüden dirilmesini de bekleyebilmektedir. Fakat daha sonra tekrar romantik bir karamsarlık içine girdiğini de görürüz. Ama tüm bu duygu dalgalanmalarından sonra Tanrı karşısında acziyetini anlayarak susar. Şair Tanrı'nın varlığına ve suçsuzluğuna inanır artık. "Tanrı, ahiret, ruh, bilgi gibi sorunlara da değinilir. Böylece, şiirle felsefe yan yana yürütülmüş olur. Fakat dizelerde duygu ile düşüncenin, daha doğrusu, gönülle aklın birbiriyle hep tartıştığı görülür." (Bezirci, 2000, s. 57). Kısacası "*Makber*" bilgi ve düşünceyle yoğrulmuş bir öznenin şiiridir. Şiirin temel sorunsalı olan ölüm bahsinde ise ölümü anlamaya çalışan bir özne görürüz. Ölümü anlamaya ve anladığı kadarıyla da anlatmaya çalışan bir özne... Ama sonra bu anlaşılması mümkün olmayan hakikati anlamaya çalıştığı için, kendine kızdığı da olur.

*Makber, sonudur dekâyıkın bu
Bir sırr-ı garîbi Hâlikin bu.
Bir nûr ki meyl-edince hâbe,
İnmekte şu bir yığın türâbe.
En yükseğidir şevâhikin bu,
En müdhîşidir hakâyıkın bu.
Bedbâht, o hakikat anlaşılmaz,
Şânın bu, cihanda lâyıkın bu.*

(Bu mezar, [geçen] dakikaların sonudur. Bu, Allah'ın garip bir sırrıdır. Bir nur [gibi] uykuya yönelince [ölünce], şu toprak yığının[dan ibaret olan mezara] inmekte[dir]. Bu, tepelerin en yükseğidir. Bu, gerçeklerin en dehşetlisidir. Bahtsız [Hamid!] o gerçek anlaşılmaz. Şanın budur, dünyada sana uygun görülen budur.)

(Abdülhak Hâmit, 1922, s. 24)

Şiirdeki tüm bu karmaşa, çelişki ve değişkenlik şairin poetikasına ilişkin yapısal bir sorundur. Yukarıda "Küresi-i İstiğrak"ın çözümlemesinde söylediğimiz üzere Hâmit'in çok farklı bir tabiat algısı vardır. O bazen Tanrı'nın varlığını ispatlamak bazen de maşukun

Poetika; şiir sanatına ilişkin görüş içeren sözler/yazılar.

(sevgili) özelliklerini resmetmek için tabiata yönelir. Özellikle soyut düzlemde sevgili ile tabiatı bir arada kullanır. Şairin *Makber*'de de acısını dindirmek için tabiata sığındığını, öfkelenip ona sitem ettiğini hatta beddua ettiğini görürüz. En sonunda ise yine huzura ermek için kendini tabiatın koynuna bırakır. Şiirde gözyaşları arasında kendini gösteren tabiat resminde romantizm tesiri vardır.

*Ey yâr, şu nev-bahar sensin,
Ben anlıyorum ki yâr sensin.
Ettikçe nigâh bahr ü berre,
Birden sanırım ki bâzı kerre,
Meşcerdeki rüzgâr sensin;
Ağlar, derim eşkbâr sensin,
Türben görününce anlarım ki,
Öldüm bana türbedâr sensin.*

(Ey sevgili! Şu ilkbahar sensin. Ben anlıyorum ki sevgili sensin. Denize ve karaya baktıkça, bazı kere birden ağaçlıkta [esen] rüzgâr sensin sanırım. Ağlar ve gözyaşı döken sensin derim. Türben görününce, öldüğümü [ve] benim için türbedârın sen olduğunu anlarım.)

(Abdülhak Hâmit, 1922, s. 46-47)

Bu mısralarda öznenin içinde bulunduğu duyguların doğayı da kapsadığını görürüz. “Değişik belirtileriyle doğa Hâmit’in üzüncü duyularını paylaşır, hatta zaman zaman Fatma Hanım’ın görüntüleriyle özdeşleşir.” (Bezirci, 2000, s. 56).

Hâmit’in bu şiiri yazarken romantiklerden, bilhassa Hugo’dan etkilendiği söylenir. Doğu edebiyatında ise Fuzûlî ve Şeyh Galip, *Makber*'de izlerine rastlanan şairlerdir. Bu bağlamda Hâmit’in bu şiiri metinler arası okumalara da elverişli bir şiirdir. Şiirin her mısraı aynı sanatsal mükemmelliğe sahip değildir. Sanatsal açıdan inişli çıkışlı bir şiirdir *Makber*. Düşük ve zayıf dizeler de vardır. Fakat şiirin tamamı içerisinde Hâmit’in sanatının zirvesi diyebileceğimiz mısralar da vardır.

Fatma Hanım’ın ölüm acısıyla yazılmış her biri on altı beyitten oluşan kaside şeklindeki on manzumeden oluşan ikinci kitap *Ölüdür* (1885). Bu kitaptaki manzumelerde şairin mezar ve ölü karşısında daha sakin, daha saygılı bir söylem kullandığı görülür. Duygu yerini düşünceye bırakmıştır. *Makber*'e nazaran ölüm hakkında daha derin düşüncelerin dile getirildiği söylenebilir. Hugo’nun “Dieu”sünün yanı sıra Ziya Paşa’nın “Terci-i Bend”inin de etkileri görülür. Bu manzumelerde şairin ruh buhranları nispeten azalmış, eşinin matemini tutan Hâmit’in yüksek perdeden çıkan feryadı biraz daha kısılmıştır. Kitap sonraki yıllarda *Makber*'le birlikte basılmıştır.

Kaside şeklinde her biri kırk iki dizelik sekiz bentten ibaret *Hacle* (1885) yine Fatma Hanım’ın ölümünün etkisiyle yazılmıştır. Fakat gerek dil ve üslup gerekse orijinallik açısından *Makber* ve *Ölü* kadar güçlü bir eser değildir. Doldurma dizeler ve gereksiz sözcüklerin çok, uyakların ise acemice olduğu görülür.

Bir genç tarafından aldatılan masum bir köylü kızın hikâyesinin anlatıldığı *Kahpe yahut Bir Sefilenin Hasbihâli* (1886) mesnevi tarzında yazılmış manzum bir monologdur. Şehirli gencin evlilik vaadiyle köyden kente getirdiği genç ve güzel kız kirletilir ve yüzüstü bırakılır. Köylü kız daha sonra kötü yola düşer. Hayatını acılar içinde sürdürürken dayanamayp intihar eder. Eser köylü kızın kendi ağzından aktarılır ve öznenin ıstıraplarını, âşık olduğu genç erkeğe olan sevgi ve nefretini, tiksintisini, pişmanlığını, kararsızlığını ve beddualarını içerir. Eser A. Dumas Fils’in *Kamelyalı Kadın*’ından (1848) ve Victor Hugo’nun *Sefiller*’inden (1862) etkilenecek yazılmıştır.

Victor Hugo’nun etkisiyle yazılan *Bâlâdan Bir Ses* (1912) duraksız hece vezniyle kaleme alınmıştır. Yüz seksen sekiz mısradan oluşur. Semaya yükselmiş bir ruhun dünyaya

seslenişlerini içerir. Dünyaya seslenen bu ruh insanların çabalarının boş, yaptıklarının anlamsız olduğunu, Tanrı'nın güçlü ve yüce olduğunu, insan aklının hiçbir zaman onu tanıyamayacağını, kavrayamayacağını dile getirir. Eser mensur üslup özellikleri gösterir. Hâmit'in kendisinin yenilik saydığı bu düzende mısralar bazen şiir olmaktan çıkar, âdeta ahenksiz mensur cümleye yakınlaşır. Eserde metafizik ve felsefe geniş yer tutar.

Yine kitap olarak basılan *Validem* (1913) manzumesinde Hâmit, kendi annesi Münte-ha Hanım'ın hayat hikâyesini anlatır. Çerkez dağlarında bir çobanın çocuğu olan Münte-ha güzel bir kızdır. Ebeveynlerinin yanında olmadığı bir vakitte kaçırılarak İstanbul'a getirilir. Burada bir köşke esir olarak satılır. Münte-ha büyüyünce köşk civarında oturan Hay-rullah Efendi ona âşık olur. Evlenip mutlu olurlar. Eşinin ölümünden sonra ise Münte-ha Hanım'ın gözleri kör olur. Bu manzume aynı zamanda Balkan Savaşı'nın acısıyla yazılmış vatan hasreti konulu mısraları da içerir. Anne ile tabiat, anne ile vatan sevgisi arasında bir yakınlık ve özdeşlik kurulur. Aruz ölçüsüyle yazılan eser altmış beş bentten oluşur.

İlham-ı Vatan (1916) farklı mecmua ve kitaplarda basılmış, tamamı aruz ölçüsüyle yazılmış on dokuz manzumeyi içerir. Bunların bir bölümü Kırım, Rus, Yunan, Balkan ve Çanakkale savaşlarıyla ilgilidir. Epik özellikler gösteren bu kitap millî-manevi duyguları içeren kahramanlık, Türk tarihi, vatan sevgisi gibi temaların işlendiği hamasi metinlerden oluşur.

Garam (1923) İstanbul'un Çamlıca semtinde geçen bir aşkın manzum hikâyesidir. İnanılmaz olayları, garip kişileri, romantik duyguları ve savruk düşünceleriyle mesnevi biçiminde düzenlenmiş bir eserdir. Romantik etkiyle yazılan eser tematik bütünlükten yoksun olup ölüm, ölüm sonrası, varlık ve yokluk gibi felsefi düşünceleri içermesi açısından daha çok dikkat çeker. Eserde tabiiyyun ve süfiyyun (materyalizm ve idealizm) akımlarının tartışması da yapılır. Panteist bir Tanrı inancı savunulur. Eserde sosyal ve siyasal eleştiri de yer alır. *Makber*'den önce yazılmasına rağmen olukça geç yayımlanmıştır.

Abdülhak Hâmit'in şiirde yaptığı yeniliği tabiat bağlamında açıklayınız.



SIRA SİZDE

MUALLİM NACI

Tanzimat ikinci kuşak şairleri içerisinde aykırı bir yerde duran Muallim Naci hem bazı haksız suçlamalar hem de Recai-zâde Mahmut Ekrem ile yaşadığı polemikler nedeniyle şairliği gölgede kalmış bir kişiliktir. Muallim Naci'yi daha iyi tanıyabilmek için onun edebî kişiliğini ve şiirinin özelliklerini bilmek gerekir. Bu başlıklara geçmeden önce genel hatlarıyla hayatına bakılacaktır.

Hayatı

Muallim Naci 1849'da İstanbul Fatih'te doğar. Küçük yaşta babasını kaybeder. Varna'da medrese eğitimi alır. Çocukluk yıllarında ondaki sanat gayretinin bir göstergesi olarak hat sanatıyla ilgilenir. Hatta bu alanda ilerleyerek Ömer Hulusi mahlasıyla levhalar yazar. Varna Rüştîyesi ikinci muallimi olarak çalışır. Said Paşa'nın takdirini kazandığı için bir süre taşra görevlerinde ona eşlik eder. Rumeli ve Anadolu'da onunla birlikte birçok farklı yerde bulunur.

Giritli Aziz Efendi'nin *Muhayyemat*'ındaki "Kıssa-i Naci Billah" hikâyesinin kahramanı Naci'ye sempati beslemesi çocuk yaşta bu ismi müstear olarak seçmesine neden olur. Naci dışında Ömer Hulusi, Ahmed Mesud, Mesud-ı Hârâbâtî, Bir Hâne Berduş, Bir Firkatzede, Yahya gibi müstearları da kullanır.

İlk şiirlerini Varna'da iken Rusçuk'ta çıkan *Tuna* gazetesinde yayımlar. Onu Ahmet Midhat'a yakınlaştıran şiirlerinin güzelliği ve Midhat Efendi'ye gönderdiği mektupların samimi üslubu olur. Daha sonraki yıllarda belki de Ahmet Midhat Efendi'nin Muallim Naci'yi sevmesinin nedenlerinden biri de bu çocuk Ömer'de kendinden, kendi çocukluğundan izler görmesidir. Çünkü Naci'nin Varna'daki hayatı Ahmet Midhat Efendi'ninki ile

Müstear, geçici olarak alınmış, ödünç sey anlamına gelir. Takma ad anlamında kullanılmaktadır.

benzerlikler gösterir. Midhat Efendi'nin karşısına Midhat Paşa'yı çıkaran kader Naci'nin karşısına Sait Paşa'yı çıkarmıştır. Naci onun himaye ve yardımlarıyla tahsilini yapar. Yine Ahmet Midhat gibi genç yaşta hayatını kazanmak zorunda kalmıştır. Bu yüzden Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarında çokça işlediği çalışma fikri onun şiirlerinde de karşılık bulur. "Görün" başlıklı manzumesi şöyledir:

Çalışmayıp oturanlarda züill ü ye'se bakın!

Oturmayıp çalışanlarda izz ü şâni görün!

(Çalışmayıp oturanlardaki karamsarlığa, ümitsizliğe bakın. Oturmayıp çalışanlardaki yüceliği ve onuru görün.)

(Özgül, 2016, s. 283)

Ahmet Midhat Efendi ile aralarındaki bu yakınlaşma çok geçmeden meyvelerini verir. Naci 1883'te Ahmet Midhat Efendi'nin daveti üzerine *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde yazmaya hatta gazetenin edebiyat bölümünü idare etmeye başlar. Gençlerin gönderdiği yazılara Mesud-i Hârâbatî mahlasıyla eleştiri yazar ve onları yönlendirir. Muallim Naci'nin gazetede bu görevi ve genç şairlerle kurduğu teması daha sonra Naci'nin eski edebiyat yanlısı olarak anılmasına yol açacaktır.

Süleymaniyeli Said Paşa, Varna Mutasarrıfı'dır. II. Abdulhamid'in hariciye nazırlığını da yapmıştır.

Türk-Rus muharebesi devam ederken Said Paşa ile Tolçî, Tırnova, Osman Pazarı, Yenişehir Feneri'nde bir süre bulunur. Ardından İstanbul'a geçer. Sonra yine Said Paşa ile Halep, Nusaybin ve Diyarbakır üzerinden Sivas ve Erzurum'a kadar uzanan ve Trabzon yolu ile biten dokuz aylık bir yolculukta bulunur. Bu yolculuk Muallim Naci'ye, "Nusaybinde Bir Vadi", "Dicle" gibi şöhretinin başlangıcı olan şiirleri yazdırır. Said Paşa'nın Cezayir Bahr-i Sefid valiliğine tayini üzerine Sakız'a gider. Burada üç yıl kalan Muallim Naci'nin Sakız'daki yılları şiire son derece yoğunlaştığı yıllardır. 1883'te Said Paşa'nın Hariciye Nazırı olması üzerine bu sefer nezaretin Mektubî Kalemine mümeyyiz olarak İstanbul'a gelir.

Said Paşa yurtdışı görevi için çıktığı Berlin'e onu da götürmek ister. Fakat Naci bu görevi kabul etmez. Muallim Naci'nin sanatına ilişkin yer yer olumsuz yargıları olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın onun kişiliğine ilişkin şüpheleri de bu reddediş ile artar. Son derece terbiyeli yetişen ve şahsına yapılan iyilikleri unutmayan Naci'nin kendisinde çokça emeği olan Said Paşa'yı yarı yolda bırakması Tanpınar'a son derece garip görünür. Naci'nin Avrupa'ya gitmek istemeyişi Abdülhak Hâmit'in eleştirilerine de konu olur. Hamid'e göre Naci bu reddediş ile Batı'ya açılma ve onu gerçek anlamda tanıma fırsatını kaçıır. Abdülhak Hâmit'in Batı'ya kayıtsız kaldığı yönündeki eleştirilerine rağmen Muallim Naci'nin Avrupa'da önemli bir ödül aldığını da belirtmek gerekir. 1889 tarihinde Stockholm'de gerçekleşen "8. Müsteşrikler Kongresi"nde Muallim Naci, Türkçeye hizmetlerinden ötürü ödüle layık görülür. Bu ödülün önce aldığı önemli bir taltif de yazdığı "Gazi Ertuğrul Bey" manzumesi münasebetiyle II. Abdülhamit tarafından "Tarih Nüvis-i Selâtin-i Âl-i Osman" unvanı verilerek maaşa bağlanmasıdır.

Muallim Naci, Mekteb-i Hukuk, Mekteb-i Sultanî ve Mekteb-i Edeb'de öğretmenlikler yapar. Bu okullardaki öğretmenlikleri onun şöhretini arttırır. *Mürüvvet* gazetesinin başyazarlığını üstlenir. Muallim Naci genç denebilecek bir yaşta, 1893 yılında kalp krizinden hayatını kaybeder.

Çok iyi bir eğitim alamaması, kültürlü bir aileden gelmeyişi, yetişmesinin biraz tesadüflerle olması, Avrupa kültürüne yabancı kalması gibi hususlar düşünüldüğünde Muallim Naci biraz kendi kendinin öğretmeni olmuş, kendi gayret ve çabasıyla öğrenmiş bir şahsiyet olarak belirir. Ahmet Hamdi Tanpınar, onun tahsilini eksik yapısına özellikle vurgu yapar. Hatta eğitimindeki eksikliği bir kişilik meselesine dönüştürdüğünü söyledikten sonra Muallim Naci'nin kişiliğine ilişkin şu tespitlerle devam eder: "Zaman zaman takındığı megaloman tavırlar, itidali kendisine düstur edinen ahlâkına yabancı olan huzursuzluğu şüphesiz buradan gelir." (Tanpınar, 1988, s. 595).

Naci'nin bazı yazılarında alkol kullandığı hatta bunu müptelalık seviyesine vardığı görülür. "Bakın" redifli gazeline de bunu açıkça söyleyen Muallim Naci'nin bu gazelde geçen bir beyti şöyledir:

Bakmayın nâfile mescidde bulunmaz Naci

Oradan ayrılamaz hâne-i hammâra bakın

(Bakmayın boş yere, Naci mescitte bulunmaz. İçki bulunan yere bakın, oradan ayrılmaz.)

(Özgül, 2016, s. 243)

Tanpınar şiirlerinde ateş ve yangın sözcüklerinin çok geçmesini alkol bağımlılığıyla ilişkilendirir. Ayrıca mektupları üzerine yaptığı küçük bir çözümlemeye bazı meselelere cevap verirken birçok önemli konuyu unutup ayrıntıda boğulmasını hatta başladığı sözlerin devamını getirememesini ileri düzeyde alkolik olmasına bağlar (Tanpınar, 1988, s. 596).

Muallim Naci'nin Sakız'a geldiği günlerde gerçekleşen bir depresim onu çok etkiler. Tanpınar bu depresim tecrübesi ile 93 Harbi'nin hatıralarının birleşerek Naci'de bir tür yıkılış psikozuna neden olduğunu, onun "hipersensible" denilen insanlardan olduğunu dile getirir (Tanpınar, 1988, s. 595).

Şiiri ve Şairliği

Muallim Naci diğer bütün Tanzimat şairleri gibi başta Fuzûlî ve Şeyh Galip olmak üzere divan şiirinin etkisinde şiire başlar. Diğer Tanzimat şairlerinden farkı bu etkiyi hayatından uzun süre silmek istemeyişi olarak düşünülebilir. Hatta bu etki Naci'yi bazı dostlarından uzaklaştıracaktır. Naci'nin gençlik yıllarından itibaren okuduğu diğer isimler Namık Kemal, Ahmet Midhat Efendi, Ziya Paşa ve Abdülhak Hâmit'tir. Bu okumalardan olsa gerek Muallim Naci daha ilk yazdıklarıyla edebiyat ortamlarında görülür görülmez Namık Kemal ve akranlarının sevgisini kazanır. Ayrıca küçük yaşlarda halk edebiyatı şairlerinden Âşık Ömer'in şiirlerini okur ve saz şairlerine özenerek şiirler yazar. Onu edebiyat çevrelerinde üne kavuşturan ise ilk şiir kitabı *Ateşpâre* (1882) olur. Recaizâde Mahmut Ekrem bu ilk dönemde Naci'nin bir gazelini tahmis eder. Bu durum Recaizâde'nin erken dönemde onunla kurmuş olduğu yakınlaşmanın edebî bir ifadesi olarak edebiyat tarihinde karşılık bulur.

Bu etkiler bağlamında Muallim Naci'nin *Fürûzan*'da (1886) yer alan "Görün" redifli gazeli divan şiirinden bazı beyitlerle anlam çağrışımı kurmamıza neden olur. Özellikle;

Çıkın şu savmeadan zâhidân! Cihânı görün!

Nasıl güzel geçiyor âlemin zamânı, görün!

(Dünyadan elini eteğini çeken kimseler, sofular, şu tekke ve inziva yerlerinizden çıkın da dünyanın zamanının nasıl güzel geçtiğini görün.)

(Özgül, 2016, s. 283)

beyti Fuzûlî'nin;

93 Harbi: 1877-1878 yıllarında gerçekleşen Osmanlı-Rus Savaşı, Rumi takvime göre 1293 tarihinde gerçekleştiği için 93 Harbi olarak da adlandırılır.

Hipersensible, aynı uyarımlar karşısında aşırı hassas tepkiler veren bireyleri nitelemek için psikolojide kullanılan bir terimdir.

Psikoz, gerçeklikle ilişkinin yitirilmesi, normal toplumsal işleyişin bozulması ve aşırı kişilik değişimleriyle ortaya çıkan organik ya da işlevsel kaynaklı ağır bir ruh hastalığı, çıldırma (Bakırcıoğlu, 2012, s. 719).

Resim 1.4

Muallim Naci (1849-1893)

Kaynak: www.turkedebiyati.org



Tahmis ya da diğer adıyla beşleme; bir gazeli, her beytinden önce kafiyelelerine uygun üçer mısra ekleyerek beşer mısralık bir manzumeye dönüştürmeye denir.

Gelin ey ehl-i hakikat çıkalım dünyadan

Gayr yerler görelim, özge safâlar görelim

(Ey hakikat [tasavvuf] ehli gelin çıkalım dünyadan, başka yerler farklı zevkler görelim.)

(İpekten, 2007)

beytini hatırlatır. Ayrıca “Kuzu” manzumesi Şeyh Galip’ten izler taşır. Tanpınar ise “Görün” redifli gazelinin Ziya Paşa’nın “Gördüm” redifli gazelindeki fikirlerin hemen hemen aynısını içerdiğini dile getirir. Bununla birlikte asıl etkinin daha sonra, Ziya Paşa’nın “Harabat Mukaddimesi’ndeki fikirleriyle başlayacağını da ekler. Dolayısıyla Tanpınar’a göre Muallim Naci’de -sadece şiir yönüyle değil- yeni edebiyat taraftarlarıyla yaşadığı çatışmada bile bir Ziya Paşa etkisi söz konusudur (Tanpınar, 1988, s. 595). Fakat Muallim Naci en esaslı etkilenmeyi Abdülhak Hâmit’te yaşamıştır. Tanpınar’a göre Muallim Naci bu etkiden uzaklaşmak da istemiş ve ortaya Hâmit’e göre “daha durgun, daha az hamleli, hakiki şiirden bir hayli uzak ve yerli unsur itibarıyla daha karışık” bir şiir çıkmıştır.

Muallim Naci’nin ilk manzumelerinden itibaren dikkat çeken bir özelliği dil, teknik, ahenk ve şiiriyet açısından son derece oturmuş, sağlam metinler çıkarmasıdır. Kendi çağdaşlarının bir kısmı tarafından pek önemsenmeyen imalesiz, zihafsız bir vezin kullanması onun şiirdeki kabiliyetini gözler önüne serer. Recaizâde’nin ona “şair-i mâderzât”, yani anadan doğma şair demesinin altında da bu yatmaktadır. Recaizâde, *Talim-i Edebiyat*’ta “şiirde vuzuhun ve tabiiliğın” örnekleri olarak Naci’den “Kuzu” ve “Feryâd” gibi şiirleri almıştır. Ayrıca Sakız depremini konu alan ve

Nedir o nevha şu virânenin civârında

Dokundu hâtırına hâl-i inkisârında.

(Nedir şu ören yerinin yakınlarındaki inilti? Kırgın, bezgin hâlinde bile hatırıma, gönlüme dokundu.)

(Özgül, 2016, s. 259)

şeklinde başlayan gazelini de tahmis eder. Tanzimat’ın hep bahsedilen ama bir türlü tam anlamıyla gerçekleştirilemeyen sadeliği Muallim Naci şiirlerinde yer bulur. Milli Edebiyat cereyanlarından çok önce Muallim Naci’nin şiirde sergilediği bu berrak ve devrine göre sade Türkçe, bazı şiirlerinde halk şiiri kaynaklarına yönelik Muallim Naci şiirinin en çok övgü alan üslup özelliğidir. Tanpınar onu Türkçede yeni yeni öğrenilmeye başlanan ve zevk alınan yeni dilin kahramanı olarak tanıtır. Bu bağlamda farklı bir ayrıntı da Muallim Naci’nin mektuplarında yatar. Bazı araştırmacılar Muallim Naci’nin Beşir Fuad’a yazdığı mektuplardaki düşünceleri Milli Edebiyat akımının başlangıcı sayar (Enginün, 2006, s. 524). Ayrıca 176 beyitten oluşan “Gazi Ertuğrul Bey” manzumesi de daha o dönemde –Mehmet Emin Yurdakul’dan çok önce- Türklük söylemini içermesi açısından dikkate değerdir.

Ben ki bir Türk’üm unutmam Caber’i

(...)

Türk olan nimet-şinâs olmak gerek

(Ben ki bir Türk’üm Caber’i unutmam. Türk olmak iyilik bilir olmayı gerektirir.)

(Özgül, 2016, s. 391)

Yeni Lisan hareketinden çok önce dilin yenileşmesinde âdeta güçlü bir hamle gibi gerçekleşen ve gelişen bu şiir dili devrin eleştirmenlerinin dikkatlerinden kaçmaz. Ali Kemal, “Köylü Kızlarının Şarkısı” manzumesinden hareketle şunları söyler:

İmale, aruz vezninde kısa heceyi uzun ya da çift hece gibi okumaktır. Bunun tersine ise zihaf denir. İmale ya da zihafın bir şiirde sık tekrar etmesi şairin acemiliğine işaretir.

Mehmet Emin, 1896 yılında yayımladığı “Anadolu’dan Bir Ses Yahut Cenge Giderken” manzumesiyle Türkçülük akımının edebiyattaki önemli isimlerinden olan Milli edebiyat dönemi şairidir. 1896’da Milli edebiyat şiirinin başlangıcı sayılan “Ben bir Türküm / Dinim cinsim uludur” şeklinde manzumeler yazacak olan Mehmet Emin’i cesaretlendiren hatta ona bu söylemi kullanma ufkunu veren de Muallim Naci’dir denilebilir.

“Letafet-i mânâ bir tarafa dursun, fakat lâfız itibariyle Türkçemiz safvet ve sâfiyetin bu merte-besini nadiren ihraz eylemiştir. İşte Türklüğü candan, ruhtan sevenlerin meşk-ı tettebbu ittihaz edecekleri lisan itikadımızca bu lisandır; bu lisan ki, samimidir, saftır, fakat sahihtir, kavaid-i sarf u nahve, bedi ü beyâna harfiyen mutabıktır.” (Ali Kemal, 2004, s. 51).

Günümüz Türkçesiyle: Mana güzelliği bir tarafa dursun, fakat söz ve söyleyiş bakımın-dan Türkçemiz bu saflığı ve bu berraklığı nadir olarak kazanmıştır. Türklüğü candan se-venlerin örnek edinecekleri dil budur. Bu dil, saftır, samimidir. Türkçe’nin sarf ve nahvine, bedii ve beyânına harfiyen uygundur.

Naci bu yeni dili kesinlikle bilinçli bir şekilde tercih etmiştir. Mehmet Kaplan, onun eski dili ret ve dille ilgili diğer tasarrufları konusunda da Tanzimatçılardan çok ileri oldu-ğunu söyleyerek onun bu bilincine dikkat çeker. “Dile ve üsluba gelince Şinâsi müstesna, hiçbir Tanzimat şairi, bu kadar halka yakın bir ifade tarzı kullanmamıştır.” (Kaplan, 1998, s. 95). Bir anlamda bu, onun Türk dilinin ve Türkçe edebiyatın yeni yönelimlerini önce-den haber vermesidir. Naci’nin şiirinin bir başka yeniliği ise biçim ile içeriğin uyumunda gösterdiği dikkat ve başarıdır. O, “hiçbir gevezeliğe düşmeden temini, ustaca atlamalarla ince bir tertibe göre düzenliyor. O Servet-i Fünûnculardan önce iç şeklin, kompozisyonun önemini anlamış ve tatbik etmiştir. Üslubun muhtevaya çok uygun olması da dikkate de-ğer.” (Kaplan, 1998, s. 96). Muallim Naci’nin şiirdeki yeniliklerinden biri de “Gül” manzu-mesidir. Şair burada divan şiirinden farklı olarak bülbül dışarıda bırakır. Böylece divan şiirinin en çok bilinen mazmunlarından birini dönüştürerek şiirinde kullanır.

Muallim Naci’nin Türk edebiyatında yeniliğinden bahsederken onun Batı edebiyatına yönelik ilgilerinden de bahsetmek gerekir. Batı edebiyatından yaptığı çeviriler, eski edebi-yatın biçim ve içerik özelliklerinin yanı sıra Batı’dan gelen yeni nazım şekillerini kullan-ması, Batı edebiyatına/medeniyetine açık olması, devrin en önemli Batı dili olan Fran-sızca’yı öğrenmesi Muallim Naci’nin Batı’yla olan irtibatını gösterdiği gibi aynı zamanda yeniliğe açık bir karakter olduğunu göstermeye dönük özellikleridir. Şiirlerinde özellikle Batı edebiyatından alınma temlere rastlanan Muallim Naci’nin “Köylü Kızların Şarkısı” bu anlamda onun Batı şiirinden muhteva olarak beslendiğine örneklik teşkil edecek manzu-melerden sadece biridir.

*Tepeden nasıl iniyor, bakın
Şu kızın nişanlısı şanlıdır
Yaradan nazardan esirgesin
Koca dağ gibi delikanlıdır.
(...)
Ne kadar kıvardın, aman aman!
Beri gel, bayılma a kız heman
Neden öyle başına çıktı kan?
Yüreğin de pek halecanlıdır.*

(Özgül, 2016, s. 288-289)

“Köylü Kızlarının Şarkısı” aynı zamanda halk şiirinden izler taşıması açısından iki kültürü sentezleyen bir şiir olarak da kabul edilebilir. “Üstün olan her şeyin başka mede-niyetlerden alınmasında beis görmeyen Naci, bunu medeniyetin gelişmesi için, ilerleme için şart sayar.” (Enginün, 2006, s. 524). Ayrıca Naci’nin “Âsâr-ı şarkıyeyi tenkihe himmet, âsâr-ı garbiyeyi itibaha dikkat etmeliyiz” şeklindeki ifadesi, eski içinde, eskiye bağlı ka-larak yeniliklere yer verme söylemi, başta *Ateşpârâ*’daki (1883) manzumelerinde olmak üzere şekil ve söyleyiş açısından eski şiir ile yeni şiiri birleştiren estetik çabaları gitgide devrinde pek kimsenin dikkatini çekmeyen küçük incelikler olarak kalacaktır. Çünkü za-man içerisinde özellikle de *Tercümân-ı Hakikat*’teki eski tarz şiir yazarların sayısının ciddi

Mazmun, Edebiyatta bazı özel kavram ve düşüncelerin ifade edilmesinde kullanılan klişeleşmiş söz ve anlatımlara denir (Pala, 1998, s. 263).

derecede artması, Naci'nin de buna ön ayak olması, Naci şiirinin iyi yanlarını görmezden gelecek kadar büyütülecektir. Dolayısıyla hem kusursuz aruz hem de sadeleştirmeye çalıştığı dilden hareketle Naci'nin daha sonra Yahya Kemal ile belirginleşecek Türk aruzunun oluşmasında ve gelişmesinde önemli bir merhale olduğu söylenir.

Muallim Naci'nin şiirde etkilendiği isimler kadar etkilediği isimler de önemlidir. Türk edebiyatının önemli şairlerinden olan Mehmet Akif, Tevfik Fikret ve Yahya Kemal gibi isimler Muallim Naci'den etkilenmişlerdir. Özellikle konuşma lisanı ile kurduğu manzum tiyatrolarında günlük konuşma Türkçesiyle oluşturulmuş canlı diyalog ve sahneler Mehmet Akif ve Tevfik Fikret'i etkilemiştir. Bu tekniği kullandığı şiirlerinden biri "Küçük Bir Mudhike" manzumesidir (Şiir için bk. Özgül, 2016, s. 351-352).

Ayrıca Yahya Kemal de Muallim Naci'den etkilenen şairler arasında yer alır. "Hatta Servet-i Fünûn şairlerinin çoğu da Ekrem-Naci münakaşalarından önce Muallim Naci'yi üstat" kabul etmişlerdir (Okay, 2006, s. 65).

Naci'nin *Tercümân-ı Hakikat*'te neşrettiği şiirleri içinde gazeller de vardır. Bu gazellerin dil, teknik ve ahenk bakımından başarılı olması divan şiiri meraklılarını, eski şiirin tekrar canlılık kazanmasını bekleyenleri sevindirir. Muallim Naci'ye çok sayıda nazire ve tahmis yazılmasının sebebi de eski özlemi çekenlerin istediği türden bir şiire yönelmesidir. -Bu nazire ve tahmislerin bir kısmı *Tercüman*'a gönderilmiştir- Naci'ye nazire gönderenlerden biri de Namık Kemal'dir. Ayrıca Recaizâde;

Nedir o nevha şu vîrânenin civârında

Dokundu hâtırımâ hâl-i inkisârında

(Nedir şu ören yerinin yakınlarındaki inilti? Kırgın hali [bile] hatırıma [gönlüme] dokundu.)

(Özgül, 2016, s. 259)

matlı gazeline nazire yazar. Benzer çerçevede bir oluşum *Saadet* gazetesinde "Ukaz-ı Osmânî" adıyla oluşmuştur. Burada da Muallim Naci'ye nazireler yazılmıştır.

Eski Şiir ile Yeni Şiir Arasında Muallim Naci

İlk şiirleriyle yeni Türk edebiyatının ustaları olan Namık Kemal ve Recaizâde'nin sevgisini kazanan Muallim Naci'yi Ahmet Midhat Efendi'ye yakınlıştıran temel özelliği şiirdeki bu çıkışıdır. Fakat bu yakınlık aynı zamanda Muallim Naci'nin zarar göreceği nokta olacaktır. Ahmet Midhat'ın çıkardığı *Tercümân-ı Hakikat*'te şiir yayımlamaya başlaması -Ocak 1883- onun edebî kariyeri için bir milattır (Tanpınar, 1988, s. 599). *Tercümân-ı Hakikat*'te başlayan yayın hayatı onun başta Recaizâde ve Namık Kemal ile aralarının bozulmasına yol açacaktır. "Naci onların temsil ettiği romantik ve yeni akım karşısında gerçekçiliği ve eskiyi savunur." (Enginün, 2006, s. 520).

Muallim Naci ile diğer Tanzimatçılar arasında önemli bir ayrışma ilk olarak şiir tekniklerinde gösterdikleri yaklaşımdan çıkar. Muallim Naci eski şiirin zihaf, imale gibi kurallarını uygulayarak kusursuz vezinler oluşturma çabası güder. Yeniciler ise bu konuda ona göre daha serbest tavırlar içerisine girer. Muallim Naci ile Recaizâde'nin polemikleri uzun zamandan beri gerildikçe gerilen edebiyat ortamındaki eski-yeni kavgasının bir nevi patlama noktası olur. Eski ile yeni saflarını netleştiren de bu çatışmadır. Kavganın kaynağı ise Recaizâde'nin *Talim-i Edebiyat*'a aldığı örnekler içerisinde Abdülhak Hâmit'ten alınanların Naci'ye göre çok daha fazla olmasıdır. Recaizâde, Muallim Naci'den sadece birkaç örnek almakla yetinmiştir. Muallim Naci ise bu duruma son derece alınmıştır. Ayrıca *Tercümân-ı Hakikat*'te eski şiirin geleneksel üslubunu devam ettirdiği aşk ve şarap şiirleri hatta aynı gazetede gençleri eski tarz gazel yazmaya teşvik etmesi ve gençlerin gönderdiği bu tarzdan gazelleri yayınlaması da bu polemik ortamını çoktan hazırlar. Recaizâde *Zemzeme-II* yayımlanmasından sonra *Tercümân-ı Hakikat*'te kitabından hiç bahsedilme-

Nazire, divan edebiyatında bir şiirin başka bir şair tarafından aynı vezin, uyak ve temayla yeniden yazılmasına denir.

mesine de içerlenir. Nitekim kavganın fitilini ateşleyen ve uzaktan uzağa imalı sözlerle geçen bir tartışmadan çıkıp doğrudan tarafları belli bir edebiyat polemiğine dönüşmesini sağlayan bu olur. *Zemzeme-III*'ün mukaddimesinde ve *Takdir-i Elhan*'da eski-yeni çatışmasında yenicilerin öncü ismi Recaizâde çok açık bir şekilde Muallim Naci'yi hedef alan ilk eleştirilerini yazar. Eskinin temsilcisi olan Muallim Naci ise *Demdeme* (1887) ile cevap verir. Eski-yeni taraftarları bu iki şahsın çevresinde belirginleşir ve gruplaşır. Recaizâde gazeline tahmis yazmakla kalmayıp takdir ettiği, “şair-i mâderzât” dediği, yere göğe sığdıramadığı Naci'yi artık edebiyatın gündeminden düşürmenin yollarını arar. Eskinin küllerinden ortaya çıkardığı *Tercümân*'daki tahtını, üstatlığını bitirmeye çalışır. Muallim Naci'nin ölümünden sonra tartışmalar Naci taraftarlarıyla Recaizâde arasında sürecektir. Ölümünden sonra da Muallim Naci eleştirilerin hedefinde olmaya devam edecektir.

Demdeme, Muallim Naci'nin sadece Recaizade'nin eleştirilerine cevap içeren bir metinden ibaret olmayıp aynı zamanda devrine göre edebiyat teorisine ilişkin temel yargıları içeren bir eserdir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Makber*'in ve Abdülhak Hâmit'in diğer eserlerinin peş peşe çıktığı 1880'li yıllarda Naci'nin Türk şiirinin geleceğinin eski şiirde olmadığı, yenilikçi şiirde olduğunun farkındalığından bahseder. Bu anlamda onun Abdülhak Hâmit'e özendiğini de yazar. Ayrıca kendisine yöneltilen eleştirilere verdiği cevapların birinde “kendisinin de yenilik taraftarı olduğunu, Şarkla Garbın arasında öyle söylendiği tarzda fark olmadığını, güzelin her yerde güzel olduğunu” dile getirir (Aktaran Tanpınar, 1988, s. 598). Dolayısıyla Muallim Naci'nin eskiliği biraz da eski şiirin kurallarını ihmal etmeyişiinden, bu kuralları uygulamadaki ısrarından gelir. Tanpınar'a göre Muallim Naci'nin eskiye bu kadar eğilimli olması aldığı eğitime alakalıdır. “Naci'nin bütün hocaları, kendisine yazı öğretene ve Hulusi mahlasını veren Abdülhalim Efendi'den, aruz ilmini öğrendiği Kavalalı Hoca Hüseyin Efendi'ye kadar hep eskinin ocağında yetişmiş” insanlardır (Tanpınar, 1988, s. 594).

Muallim Naci'nin eski edebiyatla ilişkisine yönelik bir başka iddia ise onun eski edebiyat taraftarlarının dolduruşuna geldiğidir. Özellikle *Tercümân-ı Hakikat*'e gelen ve Naci'yi öven mektuplar, Naci'ye nazireler yapan şairler bir anlamda Naci'ye eskide ısrar konusunda bir özgüven de vermiştir. Dolayısıyla Naci bu tavrı ve seçimiyle Ziya Paşa'dan sonra eski kültürün en önemli savunucusu hâline gelir.

Zaman içerisinde eski-yeni uçurumunun kendi himayesinde çıkan bir yayın organında bir çatlak gibi büyümesi Ahmet Midhat Efendi'yi çok rahatsız eder. “Edebiyattan fayda uman bir anlayışa sahip olan Ahmet Midhat Efendi ‘mey u mahbub’lu şiirlerin neşrine razı” olamaz (Tarakçı, 1994, s. 98). Midhat Efendi, Muallim Naci'nin gazetede vazifesine son verir. Onun bu hareketi Naci'de birden fazla üzüntüye sebep olacak cinsten bir ayrılıktır. Birincisi gazetede işinden olur. İkincisi, Türk edebiyatının en büyük polemiklerinden birinin tarafı olan Naci Efendi -en azından görünürde- mağlup başlamıştır. Üçüncüsü -belki de en acısı- buna sebep eski bir dostu, hocası, üstadı ve en önemlisi de kayınpederi olan Ahmet Midhat Efendi'dir. Naci bu ayrılışın kendisinde uyandırdığı duyguları bir gazelle anlatır:

Dâvi-i irşâd eden eşhâs reh-zendir bütün

Dost zannettiklerin âlemde düşmendir bütün

(Doğru yolu gösterme davası [güden] kişilerin bütünü yol kesendir, [bu] âlemde dost zannettiklerimin bütünü düşmandır.)

(Özgül, 2016, s. 285)

Aslında Ahmet Midhat Efendi ilk etapta Naci'nin arkasındadır. Muallim Naci'ye yönelik olarak yapılan eleştirilerin bir kısmına *Tercümân-ı Hakikat*'te savunmacı cevaplar da yazar. Fakat *Zemzeme* hakkında yazdığı bir yazıda Recaizâde'ye övgüler yöneltmesi Ahmet Midhat Efendi'nin tavrının değiştiğini gösteren ilk yazıdır. Bu yazıdan sonra Muallim Naci'ye git gide dozu artan bir şekilde eleştiriler yöneltilir. Muallim Naci'nin gazeteden ayrılması bu eleştirilerin son bulmasına engel olmaz. Sözü hakaretlere varıran Midhat Efendi de âdeta ona

cephe almıştır (Tarakçı, 1994, s. 88-92). Muallim Naci ise *Tarik*'te Midhat Efendi'ye uzun uzadıya fakat son derece saygılı cevaplar yazar. Üstelik bu cevaplarda sadece kendi yaptığı işi savunan Muallim Naci, Midhat Efendi'nin kişiliğine, kalemine karşı saygısını korur. Ayrıca Naci, Midhat Efendi'nin hiçbir eserini eleştiri konusu yapmamıştır (Ali Kemal, 2004, s. 51).

Muallim Naci'nin ayrılığı demek onun etrafında, onun aracılığıyla gazeteye yazan diğer eski edebiyat taraftarlarının da gazeteyle bütün ilişkilerinin kesilmesi anlamına gelmektedir. Bu isimlerin başında Şeyh Vasfî, Ahmet Hamdi ve Abdülkerim Sabit gelir. Naci kalem tecrübelerine *Mecmua-i Muallim*, *İmdâdü'l Midâd*, *Tarik*, *Afâk* ve *Saadet* gibi gazete ve dergilerdeki yazılarıyla devam eder. Naci ile birlikte eski taraftarlarının da bu yayın organlarının bir kısmında yazdığı görülür. Bu yazıların bir kısmında Recaizâde ile Abdülhak Hâmit öncekilerden çok daha açık bir şekilde hedefte kalmaya devam edecektir. Dolayısıyla eski-yeni tartışmaları bu yayın organları aracılığıyla gitgide büyür. Daha sonra tarafların birbirine yönelik olarak yazdığı bu yazılar edebî eleştiri olmaktan çıkıp tarafların kişiliklerine yönelik ağır suçlamalara dönüşür. Tüm bunlara rağmen Tanpınar, Muallim Naci'nin yenilik düşmanı olmadığını, onun sadece iki kutbun arasında kaldığını, bir taraftan Beşir Fuad ile başlayan realizm davasına katıldığını, diğer taraftan ise Şeyh Vasfî Efendi ile ortak yayın yaptığını dile getirir. Naci'nin yenilik düşmanı olmadığı, divan şiirini olduğu gibi kabul etmediği Mehmet Kaplan tarafından da dile getirilmiştir. Kaplan'a göre Naci, eski şiirin vezin dışında kesik ifade tarzını ve musikisini almıştır (Kaplan, 1998, s. 95). Dolayısıyla Muallim Naci yeni edebiyatın her yönüyle farkında, yeni bir oluşumun gerekliliğinin bilincindedir. Nitekim Naci külliyyatı içerisinde yenilikçi metinlerin azımsanmayacak sayıda olması da bu iddiayı destekler. Naci mükemmel bir yeninin eskiye kayıtsız kalarak, eskiyi inkâr ederek ortaya konulamayacağını da bilincinde olduğu için eskiyi hiçbir zaman inkâr ve ihmal etmemiştir. Tanpınar da bunu doğrular bir yargıda bulunur. Ona göre Muallim Naci'nin eski taraftarı oluşu bir masaldan ibarettir (Tanpınar, 1988, s. 599). Kendisinin bir şiirinde ifade ettiği şekilde o ortada bir yerde durmaktadır.

Ne bir ehl-i dünyâyâ ettim taabbüd

Ne bir ehl-i takvâyâ var intisâbım

(Ne dünyadan başka bir şey görmeyenlere taptım, ne de dine sımsıkı bağlananlara bağlandım.)

(Özgül, 2016, s. 279)

DİKKAT



Muallim Naci ile Recaizade arasındaki polemikleri oluşturan teknik konulardan biri de kafiyein kulak için mi yoksa göz için mi olduğu tartışmasıdır. Recaizade kafiye kulak içindir görüşünü savunurken, Muallim Naci kafiye göz içindir görüşünde ısrar eder.

SIRA SİZDE



Eski ile yeni edebiyat bağlamında Muallim Naci'yi yorumlayınız.

Muallim Naci'ye Getirilen Eleştiriler

1. Naci, muhayyile denen şeyden mahrumdur. Onun manzumelerinin hemen hepsi muhayyilenin yokluğundan gelen iptidailiklerle (ilkellik) doludur. Bu yüzden yer yer şiir içinde nesir dili ve üslubuna başvurur.
2. Tanpınar'a göre birkaç neslin övgüsüne mazhar olan "Dicle'de, şiirdeki peyzajın yetersizliğini tek mısranın tesadüfi güzelliğini unutturamamıştır.
3. Yine devrin çok sevilen "Kuzu" manzumesinin tek kıymeti bize, Türk şiirinde hangi yollardan geçtiğimizi ya da yolumuzu ne kadar uzattığımızı göstermesindedir. Tanpınar'ın ironik bir göndermesi olan bu yorumu Muallim Naci'nin sanatının özgünlükten yoksun olduğunu vurgulamaya dönük bir ifade olarak okunabilir.
4. Muallim Naci şiirinde okurla laubali bir hasbihal edasına girer. Tanpınar okuyucuyu ikide bir kolundan çekip bulduğunu göstermek isteyen bu dikkatin ilkel bir tarz olduğunu söyler (Tanpınar, 1988, s. 599-600).

Külliyyat, bir yazarın yazmış olduğu eserlerin toplamıdır.

Özet



Tanzimat dönemi Türk edebiyatı ikinci kuşak şairlerinin genel özelliklerini ve birinci kuşaktan farklarını açıklamak

Genelde edebiyat araştırmalarında eskilerden devralınan birikim yani edebiyat geleneğini oluşturan öğeler önemsenir. Hemen hemen birçok edebiyat çalışmasında devirler ya da şahsiyetler kendinden öncekilerle ilişkilendirilerek mukayeseli (karşılaştırmalı) bir şekilde incelenir. Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmit ve Muallim Naci'den oluşan Tanzimat ikinci kuşak şairlerinin özellikleri de genel itibarıyla birinci kuşakla olan farklılıklarıyla belirginleşir. Tanzimat birinci kuşaktan ayrılan yönleri ve genel hatlarıyla Tanzimat ikinci kuşak şairlerinin genel özellikleri şu şekildedir:

- Birinci kuşağın aksine şiirde siyasal konulara girmemişlerdir. Bu bağlamda birinci kuşak şairleri mücadeleci kişilikleriyle ön plana çıktıkları için “meydan adamı” olarak tanımlanırlarken ikinci kuşak şairleri ise “salon adamı” olarak tanımlanmıştır.
- “Sanat için sanat” görüşünü benimsemişlerdir.
- Tanzimat birinci kuşaktaki politik münakaşalar ikinci kuşakta yerini edebî münakaşalara bırakır.
- Yukarıda sıralanan maddelerle ilişkili olarak bu konulardaki yaklaşımları neticesinde ikinci kuşağın şiirinin daha edebî olduğu söylenebilir.



Türk edebiyatında yeni bir dönemin, Tanzimat ikinci kuşağın başlatıcısı olarak kabul edilen Recaizâde'nin şiirinin kendinden önceki döneme nazaran hangi yönüyle ön plana çıktığını ifade etmek

Tanzimat birinci kuşak şairlerinden ve üstadı Namık Kemal'den birçok açıdan ayrılan Recaizâde'nin en belirgin farkı onların aksine sosyal temalardan özellikle uzak durması, politik konulara girmemesidir. O ferdi duyuların, ince hassasiyetlerin, ağlamanın şairidir. Bunda yaratılış olarak aşırı hassas, duygulu kişiliği etkili olduğu gibi küçük yaşlarda ölen çocuklarının da etkisi büyüktür. Tüm bu etkilerden dolayı melankoli, ıstırap ve ölüm temasının şairi olmuştur. Ayrıca tabiat bağlamında da yeni konuları (yaban arısı, kuzu otlatan kız, çiçek, kelebek) Türk şiirine getirmiştir. Recaizâde'nin gerek mizacı gerekse şiirlerinde yöneldiği farklı temler ona hem Tanzimat ikinci kuşağın kurucu şairi vasfını kazandırmış hem de Edebiyat-ı Cedîde şiirinin temellerini attırıştır.



Abdülhak Hâmit'in Türk şiirinde yaptığı yenilikleri açıklamak

Abdülhak Hâmit hem Doğu hem de Batı şiirine ait nazım şekillerini kullanmıştır. Ayrıca divan şiirindeki mesnevi, gazel, murabba gibi nazım şekillerini yıkarak yerine kuralı nazım şekilleri getirmiştir.

Hâmit'in şiirde yaptığı biçimsel yenilikler sadece nazım şekillerini değiştirmekten ibaret değildir. Uyak ve vezinde de yeniliklere gitmiştir. Ayrıca aruzda kendi bulduğu vezinler de vardır. Dolayısıyla Hâmit'in Türk şiirinde yaptığı en somut yeniliklerinden biri yaptığı bu biçimsel değişikliklerdir.

Abdülhak Hâmit'in en sıra dışı tavrı dilde görülür. Bu dil, Türkçe, Arapça, Farsça ve Fransızcanın etkisiyle oluşmuş, Hâmit'e özgü bir dildir. Söz gelimi zaman zaman şiirlerindeki başlıklar da Fransızcadır. Bunun yanı sıra manzumeler de yer yer Fransızca sözcükler içermekte hatta uyaklar bile Fransızca sözcüklerden oluşmaktadır. Fransızca sözcüklerin peşi sıra gelen Farsça sözcükler de dilindeki bu karma yapıya örneklik teşkil eder.

Nazım şekli, uyak ve dil haricinde içerik, imaj ve temalarda da önemli değişiklikler yapmıştır. Abdülhak Hâmit'in tabiat temli şiirleri Türk şiirinde tabiat algısının değiştiğinin habercisidir. Hâmit'in genel olarak şiir anlayışının, özelden ise tabiata bakışının bir uzantısı olarak dış dünyaya ilişkin imgeleri önceki dönemlerden çok daha farklı kullandığı görülür.

Tabiat konulu şiirlerinde mistik yönelimlere giren şair tabiatı Tanrı'yı aramada bir araç olarak görür. Yani tabiata yönelme beraberinde Tanrı'yı idrak fikrini de getirir.

Abdülhak Hâmit'in şiirlerinde derinlik sadece tabiat teminde değil sosyal, dinî ve millî konuları işlerken de görülür. Bu açıdan Hâmit'in şiirlerinde felsefi bir yönelim de vardır.

Tüm bunlar düşünüldüğünde Türk şiirinde gerek biçim gerekse içerik itibarıyla ilk büyük köklü değişim Abdülhak Hâmit'in şiiriyle gerçekleşmiştir.



Muallim Naci'nin eski ile yeni şiir arasında nerede durduğunu yorumlamak

Muallim Naci'nin dile, aruza ve uyak meselelerine çok daha hâkim olması ve bunları önemseyerek şiir yazması onun, kendi dönemindeki diğer şairlerle anlaşmazlık ortamını doğuran birinci etmendir. Hatta bu durum onun, eskinin savunucusu olmasına da neden olur. Recaizâde'nin aruz ve dil kusurlarına, özentisiz kafiyelerine, Abdülhak Hâmit'in dile karşı kural tanımaz tavrına karşın Muallim Naci Batı tarzı yeni şiir yazarlar içerisinde garip kalmıştır. Çünkü dönemin öncü iki şairi de şiirdeki birtakım öznel tasarruflarını yenilik adı altında kabul ettirmeye çalışırken Muallim Naci onların bu serbest tavırları karşısında eski şiirin zihaf, imale gibi kurallarını uygulayarak kusursuz vezinler oluşturmaya çalışır. Çevresinde toplanan gençleri de divan şiirinin kuralları çerçevesinde yazmaya yönlendirir. Yayıncılık faaliyetleri ve kişisel ihtiraslar bir yana eski-yeni ayrışması ve Naci'nin eski şiirin savunucusu olduğu iddiası buradan çıkar. Fakat Muallim Naci'ye yönelik bu iddia bütünüyle doğru kabul edilemez. Şöyle ki Muallim Naci Türk şiirinin bir yenileşme aşamasına girdiğinin farkındadır. O, rakiplerinin iddia ettiğinin aksine, yenilik düşmanı değildir. Hatta yenilik düşmanı olmak bir yana, yeniliği olumlu da karşılamakta, Batı şiirinden etkilere kapı da aralamaktadır. Batı edebiyatıyla Doğu edebiyatının iyi yanlarını birleştirmekte bir sakınca görmemektedir. Batı edebiyatından yaptığı çeviriler, eski edebiyatın biçim ve içerik özelliklerinin yanı sıra Batı'dan gelen yeni nazım şekillerini kullanması, Batı edebiyatına/medeniyetine açık olması, devrin en önemli Batı dili olan Fransızca'yı öğrenmesi Muallim Naci'nin Batı'yla olan irtibatını gösterdiği gibi aynı zamanda yeniliğe açık bir karakter olduğunu göstermeye dönük özellikleridir. Naci mükemmel bir yeninin eskiye kayıtsız kalarak eskiyi inkâr ederek ortaya konulamayacağını da bilincinde olduğu için eskiyi hiçbir zaman inkâr ve ihmal etmemiştir.

Kendimizi Sınavalım

1. Şairlik yönü çok iyi olmamasına rağmen yazdığı edebî bilgiler kitabıyla hem eskiyi savunan rakiplerine karşı hem de öğrencileri nezdinde üstatlığını kabul ettiren şair ve eseri aşağıdakilerden hangisinde birlikte doğru olarak verilmiştir?

- Recaizâde Mahmut Ekrem - Talim-i Edebiyat
- Recaizâde Mahmut Ekrem - Kudemadan Birkaç Şair
- Muallim Naci - Demdeme
- Muallim Naci - Istilahât-ı Edebiyye
- Abdülhak Hâmit - Garam

2. Türk edebiyatının yeni bir evreye girmesinde çok önemli bir görev yüklenmiştir. Bu anlamda Türk şiirine gerçek anlamda yeniliği getiren şairdir. Cumhuriyet'ten sonra ortaya çıkacak olan akımların çok erken bir habercisi olarak da kabul edilir.

Yukarıda sözü edilen Tanzimat dönemi şairi aşağıdakilerden hangisidir?

- Abdülhak Hâmit
- Recaizâde Mahmut Ekrem
- Namık Kemal
- Muallim Naci
- Ziya Paşa

3. Aşağıdakilerden hangisi Recaizâde Mahmut Ekrem'in özelliklerinden biri **değildir**?

- Muallim Naci ile ciddi tartışmalara girmesi
- Kafiye'nin kulağa göre olması gerektiğini söylemesi
- Ona göre şiirin tek gayesinin güzellik olması
- Zamanın en prestijli okullarında edebiyat öğretmenliği yapmış olması
- Sanatta toplumsal faydaya dönük eserler vermeye gayret göstermesi

4. "Dil, vezin ve kafiye" konusunda pek başarılı kabul edilmemektedir. Aşırı hassas yapısı şiirini yer yer yapmacık hüznle dolu bir atmosfere sokar. Bu yüzden şiirlerine kırılğan ve ağlamaklı bir ton hâkimdir.

Yukarıda sözü edilen Tanzimat şairi aşağıdakilerden hangisidir?

- Muallim Naci
- Recaizâde Mahmut Ekrem
- Abdülhak Hâmit
- SamiPaşazade Sezai
- Ziya Paşa

5. Abdülhak Hamid'in "Makber" adlı şiirini yazmasının nedeni aşağıdakilerden hangisidir?

- Torununu kaybetmenin verdiği acı
- Ülkenin durumundan duyduğu sıkıntı
- Ölen karısının ardından duyduğu üzüntü
- Edebiyat ve sanatla ilgili görüşlerini aktarma gayesi
- Yeni şiire has nazım şekillerine örnek gösterme çabası

6. Üslup ve dilde kurallara karşı ilgisizdir. Nazım şekli ve kafiye haricinde muhteva, imaj ve temalarda da önemli değişiklikler yapmıştır. En çok işlediği temler aşk ve tabiatır. Hatta onunla birlikte Türk şiirinin tabiata bakışı değişmiştir. Yukarıda sözü edilen Tanzimat dönemi şairi aşağıdakilerden hangisidir?

- Abdülhak Hâmit
- Muallim Naci
- Recaizâde Mahmut Ekrem
- Namık Kemal
- Sami Paşazade Sezai

7. Tanzimat ikinci kuşak; öncesi (Tanzimat birinci kuşak) ve sonrasıyla (Edebiyat-ı Cedîde) birlikte düşünüldüğünde Recaizâde Mahmut Ekrem'in sırasıyla; kendisinden önceki devirde, kendi devrinde ve sonraki dönemde edebî anlamda etkilendiği ve etkilediği şairler aşağıdakilerden hangisinde birlikte doğru olarak verilmiştir?

- Abdülhak Hâmit -Muallim Naci- Cenap Şahabettin
- Âkif Paşa-Namık Kemal-Ayetullah Bey
- Ziya Paşa-Abdülhak Hâmit- Ahmed Haşim
- Şinasi- Muallim Naci- Hüseyin Siret
- Namık Kemal-Abdülhak Hâmit-Tevfik Fikret

8. Yeni Lisan hareketinden çok önce Tanzimat Dönemi'nde dilin yenileşmesinde hamleler yapmıştır. Eski dili ret konusunda diğer Tanzimatçılardan çok ileri bir yerde durur. Bu anlamda onun, Türk dilinin ve Türkçe edebiyatın yeni yönelimlerini önceden haber verdiği söylenebilir.

Yukarıda sözü edilen Tanzimat dönemi şairi aşağıdakilerden hangisidir?

- Şinasi
- Recaizâde Mahmut Ekrem
- Muallim Naci
- Abdülhak Hâmit
- Ziya Paşa

9. (I) Eski edebiyat ile yeni edebiyat mücadelelerinde, eski edebiyat taraftarlarının lideri durumundadır. (II) Dili; sade, yalın ve başarılı bir biçimde kullanır. (III) Şiirde eskinin birikiminden faydalanmakla birlikte Batı tarzı eğilimlere de açıktır. (IV) Akramı şairler gibi arisrokrat bir aileden gelmemiştir. (V) Şiir kitapları *Ateşpâre*, *Şerâre* ve *Fürûzan*'dır.

Yukarıdaki parçada numaralanmış cümlelerin hangisinde Muallim Naci ile ilgili bir bilgi **yanlış** vardır?

- I.
- II.
- III.
- IV.
- V.

10. (I) Her ikisi de dil, vezin, kafiye konusunda başarısızdır. (II) Her ikisi de dönemin prestijli okullarında öğretmenlik yaparak buradaki öğrencilerini etkilemeye ve yönlendirmeye çalışmışlardır. (III) Her ikisinin de şiirde toplumsal faydaya dönük bir çabası vardır. (IV) Her ikisi de birbirinin gazeline tahmis yazmıştır. (V) Her iki şair de eski şiirin özlemini çekenlerin umudu olmuştur.

Yukarıdaki parçada numaralanmış cümlelerin hangisinde Tanzimat ikinci kuşağının iki zıt kutbu olan Muallim Naci ve Recaizâde'nin ortak özellikleri doğru olarak verilmiştir?

- I.
- II.
- III.
- IV.
- V.

Okuma Parçası

Kürsi-i İstiğrak

Kenâr-ı bahrde hoş bir mahâldir, nâzır-ı âlem,
Tahaccür eylemiş bir mevcdir, üstünde bir âdem
Hayâlettir oturmuş, fikr ile meşguldür her dem.
Giyinmiştir beyaz amma bakarsın arz eder mâtem.

Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrâfımda hep mahrem,
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâima hurrem.

Bu tenhâ yerleri gördün mü sen zannetme hâlidir!
Hayâlâtımla meskûndur, bu yerler pür-meâlidir,
Muhât-ı aczdır, hem lâtenâhi birle mâlidir;
Bu mevkîdir yerim sâhilde bir kürsî-yi âlidir.

Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrâfımda hep mahrem,
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâima hurrem.

Sukûnetle kuşanmış hây-hûy-ı şehri gûş eyle
Sehâb-ı hande-rîz u berk-i yekser-kahrı gûş eyle
Ağaçlardan çıkan efkârı seyret, nehri gûş eyle
Bu vahşet-gâhda sen gel benimle dehri gûş eyle.

Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrâfımda hep mahrem,
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâima hurrem.

Düşün ol zâtı kim emriyle zâtından iyân olmuş
Vücûd-ı sermedisinden zemîn ü âsmân olmuş
Düşün deryâyı, her bir katre mevc-i bi-kerân olmuş,
Hafâyâ-yı îlâhîdir ki yek-dil, yek zebân olmuş,

Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrâfımda hep mahrem,
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâima hurrem.

Odur hiç-i-i mâzi lücce-i surh-ı meşîyyetle
Bu tarîkî-yi müstakbel kebûd-ı sermediyette
Durur bir Kibriyâ-yı bi-nihâyet nûr-ı zulmette
Beraber cümle mevcûdât ü eşyâ hep muhabbette

Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrâfımda hep mahrem,
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâima hurrem.

Eder yek-digerin takbîl dâim Zühre vü zerre,
Yürür bir yolda mûrg ü mâhi vü meh-tâb ü şeb-pere
Otur şu minber-i deryâ-muhât-ı senge bir kerre,
Hemen Allah'ı gör şâmil semâdan bahr ile berre

Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrâfımda hep mahrem,
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâima hurrem.

Yürür her burc bin asr-ı mücessem, mümâsildir
Zılâle sûrettâ, zannetme lâkin cism-i zâildir,
Bu hey'et zîr ü bâlâ, merci-i asliye mâildir
Giderler şâd u handân cümlesi bir feyze nâildir,

Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrâfımda hep mahrem,
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâima hurrem.

Döner vâdide dûr-a-dûr bir ses, rûdlar çağlar,
Çemen mâi, koyunlar penbe, reng-â renktir dağlar
Şafaktan bahrden etmekte cem'-i sîm ü zer bağlar
Bu şenlikte banim gönümdür ancak varsa bir ağlar

Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrâfımda hep mahrem,
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâima hurrem.

İner sisler içinde küçük bir kız kûhtan tenhâ,
Doğarken necm-i bi-hâb-ı seher peydâ vü nâ-peydâ,
Geçer peyk-i sabâ düşunda aks-i cûşîş-i deryâ,
Ceres yâd-ı vatanla dilde eyler derdimi ihyâ.

Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrâfımda hep mahrem,
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâima hurrem.

Abdülhak Hâmit

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|--|
| 1. a | Yanıtınız yanlış ise “Recaizâde Mahmut Ekrem” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. a | Yanıtınız yanlış ise “Abdülhak Hâmit” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. e | Yanıtınız yanlış ise “Recaizâde Mahmut Ekrem” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. b | Yanıtınız yanlış ise “Recaizâde Mahmut Ekrem” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. c | Yanıtınız yanlış ise “Abdülhak Hâmit” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. a | Yanıtınız yanlış ise “Abdülhak Hâmit” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. e | Yanıtınız yanlış ise “Recaizâde Mahmut Ekrem” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. c | Yanıtınız yanlış ise “Muallim Naci” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. d | Yanıtınız yanlış ise “Muallim Naci” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. b | Yanıtınız yanlış ise “Muallim Naci ve Recaizâde Mahmut Ekrem” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Birinci kuşaktaki toplum için sanat anlayışının aksine sanat için sanat anlayışına sahip olduklarından Tanzimat ikinci kuşak şairleri halkın sorunlarından ve siyasal meselelerden uzak bir şiir yazmıştır. Dolayısıyla birinci kuşak şairleri gibi siyasî mücadele içinde bulunmamışlardır. Yine Tanzimat ikinci kuşak şairleri Batı edebiyatını birinci kuşağa nazaran daha fazla benimsemişlerdir. Ayrıca ikinci kuşak şairleri teorik olarak şiirde daha bilinçli hamleler yapmıştır. Özellikle şiirin biçimsel özelliklerini Batı edebiyatına uyarlamak dışında içeriğin de Batı edebiyatının duygu ve düşünce dünyasına uygunluk göstermesi, dilde sadeleşme ve retorik konularında ikinci kuşak şairleri birinci kuşaktan çok daha bilinçlidir.

Sıra Sizde 2

Tanzimat ikinci kuşak şairleri içerisinde Recaizâde'nin kişiliğine değer katan özelliklerinden biri edebiyat hocalığı yapmasıdır. Özellikle onun öğrencileri arasında yer alan şahsiyetler içerisinde devrin genç şairlerin bir kısmının da bulunması, Recaizâde'nin onlar üzerindeki etkisini artırır. Hem lise seviyesindeki Mekteb-i Sultani hem de yükseköğretim seviyesindeki Mekteb-i Mülkiyede hocalığı onun zarif, kibar ve kültürlü bir şahsiyet, bir üstat olarak tanınmasına yol açar. Ayrıca burada verdiği ders notlarını geliştirerek edebiyat bilgileri, edebiyat teorisi alanında başta Talim-i Edebiyat olmak üzere önemli eserler yazar.

Sıra Sizde 3

Biyografisinde görülen çalkantıların da etkisiyle Abdülhak Hâmit, sürekli huzursuzluklar yaşayan, iç âleminde çatışmalar geçiren bir şair olarak görülür. Bu durum düşünce ve duygularının çatışmasına sebep olur. Kuralsız ve disiplinsiz sanat anlayışı şiirlerinde vezin kafiye gibi biçimsel unsurlara da yansır. Bu nedenle şiirle ilgili teorik konulara pek girmemiştir. Hâmit'in şiirlerindeki kural tanımazlık, dil ve üslubuna da yansır. Onun bu karışık dili şiirini de sürekli bir kararsızlık içinde bırakmıştır. Bu açıdan o, şiirde yer yer üslubu ihmal etmiş, bazen de kompozisyon bütünlüğünden yoksun olmakla suçlanmıştır.

Sıra Sizde 4

Abdülhak Hâmit şiirlerinde orijinal söyleyiş ve imajlara yer veren bir şairdir. Hâmit tabiatı olduğu gibi, görüldüğü gibi almaz. Onu yer yer değişikliklere uğratar. “Kürsi-i İstiğrak”ta divan edebiyatının tabiat anlayışına çok uzak bir tabiat algısının geliştirildiği görülür. Hatta “Kürsi-i İstiğrak” yeni Türk şiirinde tabiat algısının değiştiğinin habercisi olarak kabul edilir. Mehmet Kaplan, Abdülhak Hâmit’in kâinata ilişkin kendinden önce ne Akif Paşada ne de Ziya Paşa ve Namık Kemal’de görülen iyimser ve yüce bir bakış getirdiğini söyler. Kâinat karşısında Akif Paşa’nın nefreti ile Ziya Paşa’nın hayretine karşı Hâmit hayranlık duygusunu terennüm eder. Doğayısıyla varlık karşısında hayranlık duyma, dönem için Türk şiirinde başlı başına bir yenilik olarak düşünülebilir.

Sıra Sizde 5

Muallim Naci ne eskiye sonsuz bir inançla sarıldı ne de yenicilerin hatalarını görmezden gelecek kadar yeniye bağlandı. Eski-yeni kavgasının büyümesinde ise gereksiz yere abartılan gücenmelerin düşmanlıklara dönüşmesi ve hırs yapılması etkiliydi. Kısacası Muallim Naci huy ve tabiat olarak eskiye yatkın ama akıl ve yetenek olarak yeniye dönük bir şahsiyettir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Abdülhak Hâmit (1922). *Makber/Ölü*. İstanbul: Matba-i Âmire.
- Ali Kemâl (2004). *Ömrüm*. M. Kayahan Özgül. (Haz.) Ankara: Hece.
- Bakırcıoğlu, R. (2012). *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Anı.
- Bezirci, A. (2000). *Abdülhak Hâmit*. İstanbul: Evrensel Basın Yayım.
- Bingöl, U. (2013). Abdülhak Hamit Tarhan’ın Kürsi-i İstiğrak Şiirine Estetik Bir Bakış. *Turkish Studies*, 8/4, 343-357.
- Cevizci, A. (2010). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Enginün, İ. (2006). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh.
- İpekten, H. (2007). *Fuzûlî Hayatı Sanatı Eserleri*. Ankara: Akçağ.
- Kaplan, M. (1996). *Tevfik Fikret Devir Şahsiyet Eser*. İstanbul: Dergâh.
- Kaplan, M. (1998). *Şiir Tahlilleri-1*. İstanbul: Dergâh.
- Kaplan, M. (1999). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-II*. İstanbul: Dergâh.
- Karataş, T. (2014). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Sütun.
- Kolcu, A. İ. (2007). Yenileşmenin İkinci Kuşağı. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. R. Korkmaz. (Ed.), Ankara: Grafiker.
- Kolcu, A. İ. (2009). *Recaizâde Mahmut Ekrem’in Poetikası*. Erzurum: Salkımsöğüt.
- Okay, O. (2006). Tanzimatçılar: Yenileşmenin Öncüleri (1860-1896). *Türk Edebiyatı Tarihi-C.3*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Özgül, M. K. (2016). *Şiir Hazanında Gazel Dökenler-V Muallim Naci Efendi*. İstanbul: Kitabevi.
- Pala, İ. (1999). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken.
- Parlatır, İ. (2012) *Recaizâde Mahmut Ekrem*. Ankara: Akçağ.
- Recaizâde M. E. (1997). *Bütün Eserleri-II*. İ. Parlatır, N. Çetin, H. Sazyek (Haz.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tarakçı, C. (1994). *Muallim Naci Efendi Hayatı ve Eserlerinin Tedkiki*. Samsun: Sönmez Ofset.
- Tarhan, A. H. (1982). *Bütün Şiirleri III*. İnci Enginün (Haz.). İstanbul: Dergâh.
- Yücel, T. (1981). Fransız Coşumculuğu. *Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

2

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Tanzimat Dönemi Türk edebiyatının ikinci kuşağının hikâye ve romanlarının genel özelliklerini dile getirebilecek,
- Recaizâde Mahmut Ekrem'in hikâye ve roman hakkındaki görüşleriyle hikâye ve romanlarının konu, tema ve üslubunun niteliklerini yorumlayabilecek,
- Sami Paşazâde Sezaî'nin hikâye ve romana getirdiği yenilikleri tartışabilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Tanzimat Edebiyatı İkinci Kuşak
- Hikâye
- Roman
- Recaizâde Mahmut Ekrem
- Sami Paşazâde Sezaî
- Şemsa
- Araba Sevdası
- Küçük Şeyler
- Sergüzeşt

İçindekiler



Tanzimat Dönemi

Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman-II (İkinci Kuşak)

GİRİŞ

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatının ikinci kuşağı hikâye ve roman türünün birbirinden ayrılmasında ve Batılı bir çehre kazanmasında etkili olur. Az sayıda yazar tarafından temsil edilen bir kuşaktır. Bu kuşakta, özellikle Sami Paşazâde Sezai'nin ortaya koyduğu hikâye ve romanlar nicelik bakımından değilse bile nitelik bakımından değer taşır. Bunda birinci kuşakla örnek alınmaya başlanan Fransız edebiyatını daha iyi okumanın ve tanımanın yanında Türk edebiyatının Batı tarzı edebiyat ürünleri ortaya koymada belirli bir deneyim kazanmış olması önemli rol oynar. İkinci kuşakla Türk edebiyatında hikâye ve roman türlerinde realist edebiyat eserleri verilmeye başlanır. Bunda yazarların konularını yaşanan hayattan almaları ve gözleme dayanan eserler yazmaları etkili olur.

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK EDEBİYATININ İKİNCİ KUŞAĞININ HİKÂYE VE ROMANLARININ GENEL ÖZELLİKLERİ

Bu başlık altında Tanzimat edebiyatının ikinci kuşağının hikâye ve romanda dayandığı ilkelerin ve özelliklerin belirlenmesine çalışılacaktır. Ayrıca ikinci kuşağın hikâye ve romanının yerel hayattan nasıl yararlandığı ve Batı'daki kaynaklarından ne gibi etkiler aldığı ortaya konacak, bunun eserlerdeki yansımaları üzerinde durulacaktır.

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatının ikinci kuşak hikâye ve romancıları Recaiîzâde Mahmut Ekrem ve Sami Paşazâde Sezai'dir. Bu yazarların kaleminde hikâye ve roman, Batılı anlatım tekniklerine daha uygun bir yapı kazanır. Şiirde olduğu gibi hikâye ve romanda da sosyal faydanın yerini sanat endişesi almaya başlar. Yalnızca olaylar dizisini anlatmak yerine, özellikle Sami Paşazâde Sezai'nin kaleminde karakter sentezleyici, insanı sosyal çevresi ve psikolojik yönüyle değerlendiren, insan-mekân ilişkisine yer veren ve belirli bir başarıya ulaşan hikâye ve romanlar ortaya çıkar. Böylece birinci kuşağa göre daha incelmış zevke seslenen, edebî değeri yüksek hikâye ve romanlar okuyucusunu bulmaya başlar.

Tanzimat Dönemi'nin ikinci kuşağını oluşturan roman yazarları, birinci kuşağa göre daha düzenli öğrenim gören, kendilerinden önceki roman denemelerinden yararlanan, Batı edebiyatını asıl kaynağından tanıyan ve nispeten daha iyi yetişen sanatçılardan oluşur. Böyle olunca da birinci kuşağın hikâye ve romanda yaptığı çalışmaların üzerine daha başarılı kalem ürünleri koymaları mümkün olur.

Tanzimat Dönemi birinci kuşağından sonra roman türünde eser veren ikinci kuşak mensupları hikâye ve roman türünün daha başarılı ve güçlü ürünlerini ortaya koymuşlardır. Sayıca az da olsa nitelikli eserler yayımlamışlardır. Ahmet Midhat Efendi'nin özensiz

Tanzimat edebiyatının ikinci kuşağının az sayıda hikâye ve roman yazarı yetiştirmesi, yeniliğin henüz gereğince yayılmadığını gösterir.

üslubu, halk söyleyişine yaklaşan dili, dağınık anlatımı yerine Namık Kemal'in *İntibah* romanıyla beliren ve *Cezmi*'de belirli bir olgunluğa ulaşan edebî üslubunu devam ettiren romanlar yazmışlardır. Geliştirmeye çalıştıkları roman tekniği ve üslubuyla Servet-i Fünun romanının zemininin oluşmasına katkı sağlamışlardır.

İkinci kuşak hikâye ve romancıları, toplumsal sorunlara daha problematik yaklaşıma çalışırlar. Kültürel kimliğe ve değerler sistemine bağlılıkla, değerler sisteminden kopmuşluk, topluma ve kültürel kimliğine yabancılaşmışlık arasındaki çatışma (alaturka-alaf-ranga çatışması), kızların eğitim durumları, cariyelik ve köleliğin sorgulanmaya başlanması, görücü usulüyle evlilik gibi konular bu yazarların kaleminde daha geniş ifade alanı bulur. Toplumu ilgilendiren bu tür konularda yazarlar, yer yer dramatik fondan ve mizah ögesinden yararlanarak okuyucular üzerinde etki yaratabilecek romanlar yazarlar.

Ahmet Midhat Efendi'de ve kimi zaman Namık Kemal'de karşılaşılan asıl konuyla ilgisi olmayan anlatımlara, ikinci kuşağın hikâye ve romanlarında pek rastlanmaz. İkinci kuşağın, özellikle de Sami Paşazâde Sezai'nin, dikkatini daha çok asıl konu üzerinde yoğunlaştırdığı görülür.

Tanzimat edebiyatının birinci kuşağında kimi zaman karşılaşılan ders verme veya bir dünya görüşünü, ideolojiyi merkeze alma endişesiyle bu kuşak yazarlarında pek karşılaşılmaz. Bu kuşak yazarları, Ahmet Midhat Efendi'de görüldüğü şekliyle toplumu eğitme ve ders verme sorumluluğundan; Namık Kemal'in *Cezmi* romanında karşılaşılan ideolojik dünya algısını metne yükleme düşüncesinden uzaklaşmıştır.

Toplumsal yapıyı belirleyen öğelerin etkileri, halkın hayat anlayışında kendini gösterecek biçimde bir izdüşüm olarak bu dönemin hikâye ve romanlarında görülmeye başlanır. Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik güçlükler, üretmeden tüketmek gibi problemler roman kişilerinin açmazlarına dönüşür.

Birinci kuşağın toplumcu anlayışına karşılık ikinci kuşak bireysel anlayışa bağlanır ve bireysel konuları öne alır. Dikkatini toplumun içerisinde yaşayan birey üzerinde toplar. Bireyi kuşatan toplumsal baskı, gelenek, esaret, evlilikte aile büyüklerinin belirleyiciliği, yanlış Batılılaşma gibi bir birçok konu ve problem birey merkeze alınarak anlatılır.

Yenileşme hareketlerine bağlı olarak resim kültürünün gelişmesine paralel yapıda mekân ve insan betimlemelerindeki başarı da giderek artar. Hikâye ve roman kişileri, soyut birer varlık olmaktan çıkarak çevreyle, nesnelerle ilişkilendirilir; dış dünya kimi zaman onların bakış açısıyla anlam kazanır.

Hikâye ve romana güzellik katmak için kullanılan, olay örgüsüyle ve kişilerle doğrudan ilişkisi olmayan betimlemeler, yerini hikâye ve roman kişilerinin psikolojik dünyalarıyla ilişkisi olan betimlemelere, olay örgüsüyle bütünlenen mekân tanıtlımlarına bırakmaya başlar. Bu da yazılan hikâye ve romanların daha gerçekçi olmasına, insanı ve yaşanan hayatı daha başarılı yansıtmaya zemin hazırlar.

Bu dönemde ilk dönem romanlarının olay merkezli gelişmesinden fazla kopmadan karakter sentezleyici eserlere doğru geçilir. Hikâye ve roman kişilerinin iç dünyaları, mekâna ve dış görünüşlerine yansır. Bu da hikâye ve romana belirli bir derinlik kazandırır.

Romanlardaki dramatik aksiyona olaylardan çok; esaret, kadın hakları, kıskançlık, masumiyet, özentili yaşayışların yarattığı yıkımlar gibi konular yön vermeye başlar. Böyle bir yaklaşım da kaleme alınan hikâye ve romanların insan ve toplum gerçekliğini daha iyi kavramasına zemin hazırlar.

Karakter ve tip oluşturmada genellikle başarılı bir çizgi izlenir. Roman kişileri dönemin sosyal hayatına, modalılarına, eğitim ve kültürel yapısına uygunluk gösterecek şekilde kimlik kazanır. Bu da dönemin yazarlarının toplumu gözlemlemede ve ondan hareketle karakter ve tip oluşturmada belirli bir başarıyı yakaladığını gösterir.

Birinci kuşağın romantizmden kaynaklanan anlayışa bağlı hikâye ve roman yazmasına karşılık ikinci kuşak daha çok realist anlayışa yaklaşan bir tutum sergiler. Bu tutum onların eserlerine yansır. Çizdikleri tip ve karakterler, ele aldıkları konu ve problemler gerçekçiliğe bağlı yahut gerçekçiliğe yaklaşan nitelikler taşır.

Sosyal hayatın hikâye ve romana yansıyor yansımadığını, yansımışsa ne şekilde yansıdığını tartışınız.



SIRA SİZDE

RECAİZÂDE MAHMUT EKREM'İN HİKÂYE VE ROMANLARI

Bu başlık altında Tanzimat edebiyatının ikinci kuşağının öne çıkan temsilcilerinden biri olan Recaizâde Mahmut Ekrem'in hikâye ve roman hakkındaki görüşlerinden başlayarak bu türlerde ortaya koyduğu kalem ürünlerinin tanıtılması sağlanacaktır. Bu eserlerin dayandığı ilkeler belirlenecek, başta Batı edebiyatı olmak üzere beslendiği kaynaklar gösterilmeye çalışılacaktır. Bunun yanında Recaizâde Mahmut Ekrem'in hikâye ve romanlarının özellikleri üzerinde durulacak, Türk edebiyatında hikâye ve romanın gelişimindeki yeri tespit edilecektir.

Recaizâde Mahmut Ekrem'in Hikâye ve Roman Üzerine Görüşleri

Recaizâde Mahmut Ekrem, henüz Türk edebiyatında hikâye ve roman farkının yeterince tartışılmadığı, ayırımının gereğince yapılmadığı bir dönemde hikâye ile roman konusunda bazı görüşler getirir, bu iki türün birbirinden farklı yanlarına dikkat çeker. Romanı “büyük hikâye”, hikâyeyi ise “ufak hikâye” şeklinde adlandırır. Konuyu ele aldığı “Muhsin Bey Yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi” adlı eserinde “Ufak Hikâyelere Dair Ufacık Bir Mütalâa” başlığı altında Fransız edebiyatından hareketle kimi düşünceler ileri sürer.

O, Fransız edebiyatında hikâye ve roman yazarlığının büyük gelişme gösterdiğini ifade ettikten sonra “Nouvelle” ve “Conte” adıyla hikâyeler yazıldığını belirtir. Fransada bu tür küçük hikâyelerin büyük yazarlar tarafından da yazılmakta olduğunu ifade ederek şunları söyler:

Büyük hikâye tertip etmek hem güç hem kolay olduğu gibi ufakları da öyledir. Meselâ üç yüz sahifelik bir kitabı doldurmak bir vaka tasvir olunurken tatsız ve âhenksiz bir alay tafsilât-ı bî-fâide ile hikâyenin letâfeti kaçırılmak var. Ufak hikâyede ise tutulan mikyasın (ölçü) darlığına mebnî (dayanan) muhtâc-ı tevsî ve tafsîl (geniş ve ayrıntılı anlatıma muhtaç) görünen teferruât-ı vakadan (olay örgüsünün ayrıntılarından) mühim olan bazısı terk ve ihmal olunmakla hikâye bütün bütün tatsızlaştırılmak var. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 1997, s. 141)

Resim 2.1

Üstat Ekrem çocukları Nijat ve Ercüment ile beraber



استاد اکرم چو چو قلمی نژاد و ارجمند ایلہ برابر

(۱۳۰۸)

Yazının devam eden satırlarında yazar, resim düşüncesinden hareketle romanı büyük bir tabloya, hikâyeyi ise minyatüre benzetir. Ona göre roman yazarı kişileri belirler, taslağı oluşturur ve taslak üzerinde çalışarak romanını yazar. Hikâyede ise taslak olmaz, üzerinde tekrar tekrar çalışılmaz. Bu sebeple hikâye yazmak daha güç değilse bile daha naziktir. Bununla birlikte Recaizâde Mahmut Ekrem, yazı hayatına hikâye yazarak başlamanın kendisine daha kolay göründüğünü ifade eder.

Recaizâde Mahmut Ekrem'in bu ayrımının daha sonraki yıllarda hikâyeye romanın ayrılmasında ve adlandırılmasında etkili olduğu anlaşılmaktadır. Fakat onun teklif ettiği “ufak hikâye” yerine hikâye, “büyük hikâye” yerine ise roman kelimesi kabul görür.

Recaizâde Mahmut Ekrem'in Hikâye ve Romanları

Recaizâde Mahmut Ekrem'in iki roman ve iki hikâyesi bulunmaktadır. Romanları, *Saime* ve *Araba Sevdası*; hikâyeleri ise “Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi” ve “Şemsa"dır. Bunlardan *Saime* evlilik ve çocuk yetiştirme; “Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi” romantik bir aşk; “Şemsa”, evlatlık alınan küçük bir çocuğun ölümü; *Araba Sevdası* ise yanlış Batılılaşma ve özentili hayat üzerine kurulur. *Araba Sevdası*, bu kitabın sekizinci ünitesinde ele alınacağı için burada üzerinde durulmayacaktır.

Saime, 1888'de *İkdam* gazetesinde ikinci kısmın ikinci bölümüne kadar tefrika edilir. Toplumun yaşayışına aykırı olduğu gerekçesiyle sansürlenir ve diğer bölümleri yayımlanamaz (Parlatır, 1997, s. 8). Yazarının Ahmet Midhat Efendi'ye hitaben kaleme aldığı sunuş yazısında “hikâyecik” şeklinde nitelendirdiği, kimi kaynaklarda ve araştırmalarda hikâye olarak değerlendirilen *Saime*, aslında hikâyeden çok romana yaklaşan formuyla Recaizâde Mahmut Ekrem'in ilk roman denemesi olarak kabul edilebilir. Yazarın yerli hayatı konu aldığı bu denemesi dağınık yapısı, belirli kişi ya da kişilerle belirli bir konu üzerinde odaklanamaması sebebiyle bütünlükten uzaktır. Hatta iki “kısım”dan oluşan bu roman denemesinin birinci kısım ile ikinci kısmı arasında gerekli bağ kurulabilmiş değildir. Tamamlanmamış izlenimi uyandıran bir sonla bitmesi, yazarın sansür dolayısıyla eserini tamamlayamadığı düşüncesine yol açar. Nitekim bu ilk roman denemesinde yazarın bütün acemilikleri dikkat çeker. Recaizâde Mahmut Ekrem, Ahmet Midhat Efendi'nin *Felâhî Bey ile Râkım Efendi* romanında uyguladığı çift zincirli olay örgüsü ve dönüşümlü anlatıma başvurmak isterse de bölümleri uzun tutması sebebiyle bunda başarı sağlayamaz. Olay örgüsünün gevşek dokusu, kişiler arası ilişkiler ağının kurulamaması, *Saime*'yi bir romandan beklenen bütünlükten ve sağlam yapıdan uzaklaştırır. Bütün teknik başarısızlıklarına rağmen yerli hayattan seçtiği konu çerçevesinde yarattığı merak ögesi, kurguladığı karakterlerin yaşanan hayatın içinden alınmış izlenimi yaratması eseri okunur hâle getirir.

Saime'de günlük hayat içerisinde sıkça karşılaşılabilen sıradan olaylar dizisi ele alınır. Saraç esnafının zenginlerinden İsmail Ağa, okuma yazma bilmeyen biridir. Bir kızı olur. Saadet adını verdiği kızı evlenme yaşına gelince ona mahalleden gümrük memuru Sadık Efendi'yi uygun görür ve Sadık Efendi'ye kızıyla evlenmesini teklif eder. Yerli dekor içerisinde gerçekleşen görücü gitme, söz kesme ve nikâh töreninden sonra Saadet Hanım'la Sadık Efendi'nin yaşayışı, çocukları Saime'nin dünyaya gelmesi, onun babaannesine bağlı bir çocuk olarak yetişmesi ve buna bağlı olarak şımartılan çocuğun terbiyesinin aksamasından duyulan endişe anlatılır. Saadet Hanım'ın merdivenlerden yuvarlanarak düşüp ölmesi üzerine Saime ile ilgilenmesi için üvey anne arayışı Binnaz Hanım'ı olay örgüsünün içine taşır.

Saime'nin “İkinci Kısım”ı Binnaz Hanım, aile çevresi ve yetişme tarzına ayrılmıştır. Birinci bölümde hikâyesi anlatılacak izlenimi uyandırılan ve esere adını veren Saime, ikinci kısımda âdeta unutulur. Binnaz Hanım'ın hikâyesini dikkatlere sunmaya başla-

Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanını bir yanda tutarsak onun hikâye ve roman türlerinde başarılı ürünler ortaya koyduğu söylenemez.

yan anlatıcı, ayrı bir hikâye yahut roman olacakmışçasına Binnaz Hanım'ı, aile çevresini, onun aşk ve evlilik arayışının hikâyesini uzun uzun anlatır. Binnaz Hanım'ın ticaretle uğraşan babasının ölümünden sonra serbest bir çocukluk dönemi geçirmesi, annesinin sazlı sözlü eğlence hayatı içerisinde başka kadınlarla sürdürdüğü aykırı yaşama tarzı, Binnaz'a gönlünü kaptıran Mehmet Bey'in onunla buluşmak isterken ağaçtan düşmesi sonucu ortaya çıkan komik durum yerli dekor içerisinde abartısız bir anlatıma kavuşur. Aslında bütün bu uzun anlatımlar iki vaka halkasını birleştirecek bir üçüncü kısım ya da bölüme duyulan ihtiyacı gösterir. Bu bölüm, sansür tarafından tefrikası yarıda kesilen romanın muhtemelen saray tarafından alınan kısmı olmalıdır (Parlatır, 1995, s. 215). Eğer böyle değilse yazılmadan kalmıştır. Yazardan Saim'e'yi aile çevresi ve yetişme tarzıyla anlattığı "Birinci Kısım" ile Binnaz'ı yine aile çevresi ve yetişme tarzıyla anlattığı "İkinci Kısım"dan sonra bu iki vaka halkasını birleştiren üçüncü bir kısım yazmış olması ya da yazması beklenebilirdi. Böylece roman bütünlüğe ulaşma imkânı bulabilirdi. Fakat durum böyle görünmüyor. Bu dağınık hâliyle *Saim'e*, tamamlanmamış, dağınık bir roman denemesi olmaktan öteye geçmez.

Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Saim'e*'den sonra hikâye ve roman alanında yayımlanan diğer eseri "Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi" (1888)'dir. "Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi" romantik bir aşk hikâyesi üzerine kurulur. Kapalı toplum yapısı içerisinde aşkı içten içe yaşayan, bunu karşı tarafa gereğince aktaramayan yahut karşı tarafça anlaşılamayan iki gencin sonu ölümle biten hazin öyküsü anlatılır.

Aynı mahallede doğup büyüyen, aynı okula giden Dilara ile Muhsin, çocukluklarını birlikte geçirir. Annesi doğum sırasında veremden ölen Dilara, çocukluktan genç kızlığa geçiş sürecinde Muhsin Bey'e aşk duygusuyla bağlanır. Fakat Muhsin, Dilara'nın kendisine duyduğu ilgiyle yazdığı şiirlerden, mektuplardan ve davranışlarından anlam çıkarmakta gecikir. Muhsin Bey tarafından gereğince anlaşılamayan Dilara'nın, annesinden miras kalan vereme aşk derdi de eklenince ölümü kaçınılmaz olur. Yirmi yaşında, zeki, "bilgisi zararsız", kırılğan ve içe dönük bir şair olan Muhsin ise Dilara'yı ancak onun ölümü sırasında anlamaya başlar.

Dilara'nın ölümünden sonra Muhsin Bey'de ona karşı romantik ve kuvvetli bir aşk duygusu belirir. Onun mezarını ziyaret eder, yalnızlığı seçer, aşk acısıyla sık sık ağlar. Dilara'yı zamanında anlayamamış olmanın verdiği vicdan azabıyla birleşen suçluluk duygusu yıkıcı olur. Bu duygu, zaten içe dönük, pasif bir kişiliğe sahip olan Muhsin Bey'i, insanlardan, tabiatan, hayattan uzaklaştırır. Evde birlikte yaşadığı annesinden bile koparır. Çoğu zaman odasına kapanan Muhsin Bey, Dilara'nın mektuplarını ve şiirlerini okuyup onu anarak üzüntülü saatler geçirir. Sevgilisinin ölümünden dolayı acı çeker. Fakat çözüm yoktur. Soğuk bir kış günü Dilara'nın mezarını ziyareti sırasında üşütüp zatürreye yakalanan Muhsin Bey, uzun bakım ve tedavi sürecine rağmen hastalığı atlatamaz ve ölür.

"Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi", romantizmden geniş izler taşır. İki gencin birlikte yetişmesi, birbirine temiz duygularla bağlanması, aşklarının tabii dekor içerisinde geçmesi, tabiat tasvirleri, insan-mekân ilişkisi, birbirlerine kavuşmadan ölmeleri, şiddetli duygular, çözümsüzlük karşısında ölümü özleyiş bunlar arasındadır.

"Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi" ile Batı edebiyatında örneklerine sıkça rastlanan romantik eserlerin bir benzerini yerli dekor içerisinde Türk edebiyatına kazandırmaya çalışan Recaizâde Mahmut Ekrem, anlatım teknikleri ve kurguda yeterince başarı sağlayamaz. Bunda *Saim'e* ile birlikte hikâye ve roman alanında ilk kalem denemelerini yapıyor olmasının yanında romancı muhayyilesinin eksik kalması rol oynamış görünmektedir. Ayrıca bu başarısızlıkta, *Saim'e*'dekine benzer şekilde, hâkim bakış açısına sahip anlatıcının araya girerek uzun uzun tasvirler yapması yahut bilgiler vermesi etkili olduğu gibi, hikâye kişilerinin iç dünyalarını çözümlemedeki yetersizliği, zaman zaman

olayların akışını keserek gereksiz bilgiler vermesi, kişileri hayatın içerisinde canlı birer tip olarak çizememesi etkili olur. Bunlardan daha önemlisi, aksiyonu sağlayacak olan çatışmalar ağıнын merkeze alınarak olay örgüsüne dinamizm kazandırılmaması da teknik başarıyı düşürür.

Recaizâde Mahmut Ekrem'in "Şemsa" (1895) hikâyesi konusunu yaşanmış bir hayat sahnesinden alır. Bu hikâyede küçük yaşta öksüz ve yetim kalıp Anadolu'dan getirilen bir kız çocuğunun evlatlık olarak verildiği evde kendisine karşı gösterilen ilgiye ve tedavi çabalarına rağmen yakalandığı hastalıktan kurtulamayarak ölmesi konu edinilir (Parlatır, 1995, s. 217).

Gerçek adı Seher olan Şemsa, annesi ve babası ölünce dayısı tarafından altı yaşındaki ablasıyla birlikte getirilip farklı evlere evlatlık olarak verilen küçük bir çocuktur. Dört yaşında bir çocuk olarak girdiği evde zekâsı ve sevecen tavırlarıyla ben anlatıcı başta olmak üzere evde yaşayanların neşe kaynağı olur. Ben anlatıcı, Anadolu'dan gelen bu esmer kızı aşılatarak hastalıklara karşı dayanıklı kılmak istediğini, buna rağmen hep ihmal ettiğini ifade eder. Şemsa, bir süre sonra hastalanır. Yapılan müdahaleler, tedaviler çözüm olmaz. Sonunda çocuk, Anadolu'dan gelirken yakalanmış olduğu zatürre yahut hummadan ateşler içinde ölür. Bu dört yaşındaki çocuğun cesedi, temmuz sıcağında sade bir törenle mezarlığa götürülerek gömülür.

Romantik öğelerle örülü bu hikâyede aksiyondan çok, ben anlatıcının Şemsa'yı değerlendirişyle karşılaşılır. Hikâyenin merkezinde yer alan Şemsa, olayların gelişiminde birinci dereceden rol almaz. Hatta o, gereğince konuşmaz ve eylemde bulunmaz, ön plana çıkmaz. Âdeta yapma bebek gibi durağan bir yapıya sahiptir. Şemsa, anlatıcının kendisi için taşıdığı anlam ve izlenimler çerçevesinde olay örgüsü içindeki yerini alır. Çocuğun ölüm anı bile canlı, yaşanan bir olay şeklinde yansıtılmaktan uzaktır. Bu da Şemsa'nın olay örgüsü içinde görünürlük kazanmasını engeller. Onu, âdeta bir tabloda görülmüş cansız bir portreye dönüştürür. Aslında Recaizâde Mahmut Ekrem, bu hikâye ile Türk edebiyatına yeni yeni girmeye başlayan çocuk sevgisini işlemek, bunun bir örneğini vermek istemiş, fakat işlemek istediği konunun cazibesi, asıl anlatılması gereken hikâyeyi gölgelemiş görünmektedir. Nitekim ben anlatıcının Şemsa için ağlamalarını dile getirmesi, şiirlerle metni zenginleştirmesi, romantik duyarlılıkla çocuk sevgisini yansıtmaya yöneliktir. Şemsa'nın ölümü romantizmden gelen bir öge olarak değerlendirilmeye uygun yapı sergilemenin yanında kimsesiz çocuğun ölümü etrafında acıma duygusu uyandırmak için kurulmuş bir sonu düşündürür.

Hikâye bununla sınırlı kalmaz. Şemsa'nın mezarı çevresinde ölüm düşüncesi ve mezarlık algısı genişletilir. Anlatıcı, Şemsa'nın ölümü etrafında yarattığı acıma duygusunu, onun mezarının başına dikilen tahtanın bir süre sonra yıkılıp gideceği, mezarının kaybolacağı, çünkü kimsesiz insanları böyle bir sonun beklediği fikrini işleyerek genişletme yoluna gider.

Recaizâde Mahmut Ekrem'in ele alınan bu üç eseri, kurgusu yanında dil ve üslup bakımından da eleştirilmesi gereken kimi zayıflıklar taşır. Bunlardan biri onun üslup konusunda zayıf kalması, hikâye ve romana özgü bir üslup kuramamasıdır. Bir diğeryse kullanılan dilde kendini göstermektedir. Yazar, kimi zaman Arapça ve Farsça anlaşılması güç kelimelerle zincirleme terkiplere yer vermektedir. İbrahim Şinasi'den itibaren dilin ve üslubun sadeleşmesi konusunda yürütülen çalışmalar ilerlemiş olsa da henüz gerekli mesafeyi alamamış görünmektedir. Özellikle hikâyelerin içerisinde yer alan manzum metinler ağıdalı bir söyleyişe sahiptir. Bunda yazarların alışkanlıklarını kolayca terk edemelerinin yanında sanat gösterme arzuları, Türkçenin gücüne yeterince güvenmemeleri gibi etkenler rol oynadığı söylenebilir.

Âkif Paşa'dan itibaren işlenen çocuk sevgisiyle ölüm teminin iç içe ilerleyişi "Şemsa" ile bir daha karşımıza çıkar.

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında sıkça karşılaşılan sansürün nedenini neyle açıklayabilirsiniz?



SIRA SİZDE

SAMİ PAŞAZÂDE SEZAI'NİN HİKÂYE VE ROMANLARI

Sami Paşazâde Sezai, *Küçük Şeyler* başlığı altında bir kitapta topladığı hikâyeleri ve bir romanıyla Türk edebiyatında hikâye ve roman türlerinde önemli bir değişimi ve gelişimi sağlamaya çalışır. O, özellikle *Küçük Şeyler* başlıklı kitabında toplanan hikâyeleriyle Batı tarzı küçük hikâyenin yolunun açılmasında etkili olur. Yazar, bu kitapta yer alan hikâyeleriyle kendisinden sonra gelecek hikâyecileri de etkiler.

Tanzimat edebiyatının ikinci kuşağı içerisinde yer alan Sami Paşazâde Sezai (1859-1936), özel derslerle yetişir. Gençlik yıllarında Batı edebiyatından Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset gibi romantik Fransız yazarlarını okur. Osmanlı Devleti'nin Londra büyükelçiliğinde 1881'den 1885'e kadar ikinci kâtip olarak dört yılı aşkın bir süre görev yapar. Bu yıllarda içinde bulunduğu çevrenin de etkisiyle edebiyat zevkini geliştirmenin yanında Fransız ve İngiliz edebiyatını yakından okuma ve tanıma fırsatı bulur (Güven, 2009, s. 42-45).

Türk edebiyatında hikâye türünün gelişiminde Sami Paşazâde Sezai'nin önemli yeri vardır. O, Ahmet Midhat Efendi'den itibaren plansız şekilde gelen hikâyeye Batılı çehre kazandırılmasında etkili olan yazarlardan ilkidir. Az sayıda hikâye yazmış olmasına rağmen kısa hikâyenin Türk edebiyatında belirli bir form kazanmasını sağlayan başlıca yazarlardan biri Sami Paşazâde Sezai olur. Ara Nesil yazarlarından Nabizâde Nâzım'ın hikâyeleriyle birlikte düşünüldüğünde hikâye türü üzerinde gerçek değişimi sağlayan iki kişiden birinin Sami Paşazâde Sezai olduğu söylenebilir. Onun ve Nabizâde Nâzım'ın kaleminde hikâye türü, romandan ayrılır, küçük hikâye türü olarak gelişme yoluna girer. Sosyal fayda, kıssadan hisse çıkarma, öğretici ve eğitici olma kaygısı geri plana düşer. Bunların yerini sanat endişesi ve bireysel konular almaya başlar. Başta Halit Ziya olmak üzere Servet-i Fünuncuların kaleminde gelişecek olan hikâye formunun yolu açılır.

Sami Paşazâde Sezai, hikâye sanatında gösterdiği başarının yanında *Sergüzeşt* adıyla roman türünde de dikkate değer bir eser ortaya koyar. Onun uzun bir aradan sonra yazmaya başladığı ikinci romanı *Konak* (1934-1935), tamamlanmadan kalır.

Victor Hugo: 1802-1885 yılları arasında yaşamış romantik akıma bağlı Fransız şair, romancı ve oyun yazarı.

Alphonse de Lamartine: 1790-1869 yılları arasında yaşamış Fransız yazar, şair ve politikacı.

Alfred de Musset: 1810-1857 yılları arasında yaşamış Fransız oyun yazarı ve edebiyatçı.

Resim 2.2

Sami Paşazâde Sezai



Hikâyeleri

Sami Paşazâde Sezai, Türk edebiyatında küçük hikâyenin öncüsüdür. Hikâye, onun kaleminden çıkan ürünlerle Batı tarzında başarılı örneklerine kavuşur. Hikâyeyi bağımsız bir tür olarak ilk kez kabul eden de odur. Hikâye, ilk defa onun kaleminde ahlaki, dinî, tasavvufî, hikemî, fikrî, ulvî, uhrevî bir mesaj taşımaktan çıkarak modern yapıya kavuşur. *Küçük Şeyler*'in "Mukaddime"sinde "dünyada bir zerre yoktur ki güzel yazılmak şartıyla bir mevzu-ı mühim (önemli konu) addedilmesin (sayılmasın, kabul edilmesin)" (Sami Paşazâde Sezai, 2003, s. 101) diyen yazar, kitabının adına uygun düşecek şekilde küçük, sıradan, önemsiz gibi görülen, günlük hayatta örneklerine rastlanan konulardan hikâyeler çıkarmasını bilir.

Sami Paşazâde Sezai, henüz hikâye ile roman arasında ayrımın tam olarak gerçekleşmediği yıllarda bilinçli bir şekilde küçük hikâye yazma yoluna gider. Böylece o, Türk edebiyatında küçük hikâyenin dikkate değer ilk örneklerini verir.



DİKKAT

Sami Paşazâde Sezai, yazdığı hikâyeleri 1891'de *Küçük Şeyler* başlığı altında bir kitapta toplar. Kitap, bir ön sözle sekiz farklı metinden oluşur. "İçinde hikâyelerin yanı sıra, bir tercüme ve bir mensurenin yer aldığı *Küçük Şeyler*, bilhassa hikâyenin roman ve uzun hikâyeden farklılığının anlaşılmasında önemli bir görev yüklenmiştir. Hikâyelerindeki bazı konuları gerçek hayattan almış olması, ruh hallerine uygun insan ve mekân tasvirleri, üslubundaki sağlamlık eserin başarılı taraflarıdır" (Balcı, 2013, s. 67).

Sami Paşazâde Sezai, politik düşünceleri veya toplumun bir kesimini savunmak yoluna gitmeden, kısa hikâyenin dar çerçevesi içerisinde bir veya birkaç kişinin belirli zaman dilimindeki yaşama biçimini, kişisel serüvenini anlatmayı seçer. Anlattığı kişinin ya da kişilerin yaşadığı çevre ve dış görünüşlerinin anlatımıyla birlikte iç dünyalarının çözümlemesine de yer verir. Kişilerin yaşadığı çevre ve dış görünüşüyle iç dünyası arasındaki benzerlikleri yahut zıtlıkları gözleme dayanarak sergiler. Yazarının kısmen duygularını da karıştırdığı bu hikâyeler, genellikle okuyucuda acıma duygusu ve buna bağlı olarak acı bir tebessüm uyandırır. Yazar, daha çok sıradan, küçük, ezilmiş, toplumda yer edinememiş romantik kişilerin gerçekçi hikâyelerini anlatma yolunu seçer. Ahmet Midhat Efendi'nin kurgulanmış duygusu uyandıran kişilerine karşılık, onun hikâye kişileri hayatın içerisinde rastlanan, duyan, düşünen, sevinen ve acı çeken canlı bireyler şeklinde varlık kazanır. Bu hikâyelerde gündelik hayat, sıradanlığıyla edebiyat eserinde yer tutmaya başlar. Ahmet Midhat Efendi ile Namık Kemal arasında bir üslup tutturmaya çalışan Sami Paşazâde Sezai, Namık Kemal'e daha yakın, sanatlı bir üslup kurar. *Küçük Şeyler* (1891)'in dışında kalan hikâyeleri, anı ve makalelerinin de yer aldığı *Rumuzu'l-Edep* (1900)'te toplanmıştır.

Sami Paşazâde Sezai'nin *Küçük Şeyler* adlı kitabında yer alan hikâyeleri, araştırmacılar tarafından modern anlamda Türk edebiyatındaki kısa hikâyenin başlangıcı kabul edilir.

Hem romantizm hem de realizmin izlerini taşıyan ve gözleme dayanan eserde vakalar ve kahramanlar olağanüstü özellikler taşımaz. Bunun yanında eser hikâyecinin bakışındaki dikkati, tabiat ve eşya tasvirlerinin ruh hallerine ve temaya uygun bir fonksiyon yüklenmiş olması, hikâyeye yabancı unsurların atılması ile sağlanan sanatkârane yoğunluğuyla Türk edebiyatında Avrupalı tarz küçük hikâyenin ilk örneği sayılır. Söz diziminde kendinden önceki Tanzimat yazarlarının etkisinden kurtularak bu defa Fransızca'nın etkisiyle oluşmaya başlayan yeni bir ifade tarzının kendini hissettirmesi, Küçük Şeyler'i düz yazıda Edebiyat-ı Cedide yazarlarının kılavuzu durumuna getirmiştir. (Kahraman, 1998, s. 495)

Nitekim Servet-i Fünun yazarlarından Halit Ziya Uşaklıgil, *Küçük Şeyler*'in kendi üzerindeki etkisini şöyle anlatır:

Gene bir gün kitapçıda İstanbul'dan yeni gelmiş şeyleri gözden geçirirken, Sami Paşazâde Sezai Bey'in "Küçük Şeyler" adlı kitabını gördüm. Onu, gençliğinde yazdığı "Şîr" adlı trajedisıyla, en son eseri olan "Sergüzeşt" adlı romanıyla ve ikisinin arasındaki birkaç yazısıyla tanırdım ve Namık Kemal okulunu geleceğin kuşağına bağlayacak bir usta olarak selamlardım. "Küçük Şeyler" beni çıldırttı. Sanat heyecanlarımın içinde bu kitaptan duyduğum zevke ve ruh esenliğine yetişebilecek bir duygulanma daha bilmiyorum. Bu bana yeni bir ufuk, ülkenin düzyazı ve sanat göklerinde vaatlerle dolu parlak bir tanyeri göstermiş oldu. Hikâyelerin çeviri denemeleriyle geçen zamanlarımın ve bu "Küçük Şeyler" adlı bu güzellikler kitabının -onunla kezlerce baş başa kalmak yoluyla- bende biriktirdiği gereği bir heyecan toplamı, sanki gelecek yılların dolyatağına düşerek gelme zamanını bekleyen, titreşime başlamış bir gebelik tohumu oluşturmuş olacak ki yazarlık hayatımda en sevdiğim (tür olan) hikâyelerden kimbilir ne kadar yazmış oldum. (Uşaklıgil, 1987, s. 348-349)

Sami Paşazâde Sezai, Türk edebiyatında romantizmle realizmin ve natüralizmin karşılaştığı, büyük tartışmaların yaşanmaya başladığı yıllar içerisinde hikâyelerini yazmaya koyulur. Romantizmden gelen etkiye açık olmakla birlikte daha çok realist anlayışa uygun hikâyeler yazma yoluna gider. "Pantomima" ve "Düğün"de romantizmle birlikte realist anlayıştan gelen etkiler görülür. "Kediler" ve "Hiç" hikâyeleri ise realizme bağlı kalınarak

yazılır (Cevdet Kudret, 1977, s. 123). Onun, özellikle “Pandomima”, “Düğün” ve “Kediler” başta olmak üzere, hikâyeleri insanı kendi gerçekliği içerisinde sergilemesi bakımından dikkate değerdir.

Sami Paşazâde Sezai'nin *Küçük Şeyler* adlı kitabında sırasıyla “Mukaddime”, “Bu Büyük Adam Kimdir?”, “Hiç”, “Kediler”, “İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır”, “Düğün”, “Bir Kitabe-i Seng-i Mezar”, “Arlezyalı” ve “Pandomima” yer alır. Bunlardan “Arlezyalı” Alphonse Daudet'den çeviridir. “Bir Kitabe-i Seng-i Mezar” ise mensure olarak değerlendirilebilecek bir metindir.

Kitabın ön sözü durumundaki “Mukaddime”den sonra yer alan ilk hikâye “Bu Büyük Adam Kimdir?”, bir çocuğun bakış açısıyla zaman zaman sokakta karşılaştığı ve uzaktan tanıdığı bir adama yüklediği anlamla gerçek arasındaki çelişkili durumu konu edinir. Çocuk, bazen sokakta gördüğü adamdan etkilenir, onun diğer insanlardan üstün, bilgili, ileri bir kişilik olduğu düşüncesine kapılır. Adamın diğer insanlardan uzak duruşu, hâl ve hareketleri onun böyle bir düşünceye kapılmasına ve hayal dünyasında onu yüceltmesine yol açar. Fakat anlatıcı, bir tesadüf sonucu mahallenin bakkalına yazı okutarak dinleyen aynı adamlarla karşılaşınca onun gitmesini fırsat bilerek durumu bakkala sorar. Anlatıcının okuma yazma bilmeyen bu adamın memleketten ailesinin gönderdiği mektupları, mahallenin bakkalına okuttuğu bilgisini edinmesi anlatıcıda tam bir hayal kırıklığına yol açar. Çünkü anlatıcının söz konusu adama yüklediği anlamla gerçek farklıdır.

“Hiç”te yirmi yaşında, ailesini geçindirmek için çalışan bir gencin hikâyesi anlatılır. Fiziki gücünü aşan bir gayretle çalışan genç, annesiyle kız kardeşine bakar. Annesinin hastalanması, birkaç ayda iyileşmesi, doktorların tavsiyesiyle daha sonra Boğaziçi'nde bir yaz geçirmesi için paraya duyulan ihtiyaç gencin çalışma azmini artırır. Arkadaşlarının kendisini bir gün genç bir kızla tanıştırması dünyaya bakışını değiştirir. Dikkatle bakmadığı bu kızın yüzündeki tebessüm, onun kendince birtakım hayallere kapılmasına yeter. Tanıştırıldığı kıza evlilik hülyaları kurmaya, önceleri yorgun döndüğü eve neşeli ve canlı dönmeye başlar. Fakat bir vapur yolculuğunda tekrar karşılaştığı, kendisiyle alay eden bu kızın yüzüne dikkatle baktığında üst dudağının kısa olması sebebiyle hep tebessüm ediyormuş gibi görünmesi karşısında tam bir hayal kırıklığına uğrar. Hikâye “Yirmi yaşında olduğumuz hâlde bizler de ekser bahtıyarlığımızı tetkik etsek, neticesi, bütün kâinatın karşısında titrediği şu kelimeye münker olmaz mı? ‘Hiç!’” (Sami Paşazâde Sezai, 2003, s. 109) cümlesiyle biter. Böylesine basit ve sıradan bir konudan hareketle yazar, aslında insanların gençlik hayalleriyle kimi kez bir “hiç”e bağlanıp kaldıkları mesajını verir.

Sami Paşazâde Sezai'nin “Kediler”inde de sıradan bir insanın hikâyesi dikkatlere sunulur. Adalarda karısıyla, karısının sayısı otuzu bulan, gün geçtikçe de artan kedisiyle aynı evi ve yiyeceklerini paylaşmak zorunda kalan İtalyan besteci Rossini ailesinden yaşlı birinin, kediler yüzünden eşyle kavga edişi, bu durumu Adalar kaymakamına şikâyet edişi, sonuç alamaması üzerine evi terk edişi, sonra dilenen küçük çocuklara bile verecek kadar cebinde para bulunmayan yoksul ve yaşlı adamın dönmek için kesin karar vermiş olmasına rağmen acıkarak eve dönmek zorunda kalışı, odasına çekilerek ağlayan adamın karısı tarafından yüksek sesle ağladığı ve kedileri korkuttuğu için azarlanması hikâyeleştirilir. Anlatıcının tabiat varlıkları ve çevreyle insanı birlikte ele aldığı hikâyede kahramanın iç dünyasını da çözümleyerek aktarması anlatıma canlılık katar. Olağanüstülüğün ve tesadüfün yer tutmadığı hikâyeyi, karakterlerin anlatımındaki canlılık ve kahramanın iç dünyasının çözümlenerek aktarılışındaki başarı ilgi çekici kılar. Özellikle dış dünyadaki nesnelerin ve bütün mekânın hikâye kişinin psikolojisine göre anlam kazanması dönemi için başarı sayılmalıdır.

“İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır”da Çamlıca'daki ağaçlık bir bölgede önce bir ağacın “teverrüm etmesi” sonucu yapraklarının dökülmesi, sonra ağaçların kesilerek satılması sonucu arazinin çölleşmesi anlatılır. Hikâyeye uzun, sanatkârane Çamlıca ve Boğaziçi tasvirleriyle başlanır.

Sami Paşazâde Sezai'nin asıl başarısı basit, sıradan konu ve olaylardan ustaca hikâyeler çıkarabilmesindedir.

Mensure: Sanatlı düz yazı.

Ziynet-sâz-ı cihan olan (dünyayı süsleyen) bahar-ı ruh-perver (ruhu besleyen bahar), her yerden ziyade Çamlıca tepesinin eteklerini mâlâmâl-i ezhar eder (çiçeklerle doldurur). Çamlıca ise lâkaydâne (kayıtsızcasına) ve âşıkane (âşıkçasına) surette bıraktığı uzun etekleriyle o mevsimde her tarafa rayihalar (kokular), çiçekler saçar. Bu etek dolusu çiçekler, o mevki-i semakarîbinin (gökyüzüne yakın yerin) zemine hediye-i bahariyesidir (bahar armağanıdır). (Sami Paşazâde Sezai, 2003, s. 114)

Çamlıca, kuşların, kelebeklerin uçtuğu, insanların sevda şarkıları söylediği bir yerdir. Anlatıcının böyle bir tasvire başvurması daha sonra anlatacakları için hazırlık mahiyetindedir. Çünkü hayatın ayrıntıda kalan yanlarını gören ve onlardan hikâye çıkarmasını bilen yazarın dikkati bu defa Çamlıca'daki ağaçlık üzerinde toplanmıştır. Çamlıca'ya çıkan yolun üzerinde yer alan "ormancı" oluşturan ağaçlar arasında meşe ve şimşir gibi büyümesi uzun zaman alan ağaçlar da bulunmaktadır. Anlatıcı, üç yıllık Londra ikameti sırasında hayalinde yer tutan, zaman zaman hatırladığı Çamlıca'daki ağaçlığa geldiğinde hiç ummadığı bir durumla karşılaşır. Ağaçlar kesilmiş, kuşların, kelebeklerin uçtuğu ormancık çöle dönüşmüş, yağmurdan kalan su birikintileri kokmaya başlamış, sinekler etrafı kaplamıştır. Oradan geçen bir bağcıya "Burada ne olmuş?" diye sorduğunda "Buranın sahibi bu ağaçları iki yüz elli kuruşa Üsküdar oduncularına sattı." (Sami Paşazâde Sezai, 2003, s. 118) cevabını alır.

Sami Paşazâde Sezai, *Küçük Şeyler*'de yer alan hikâyelerin en uzununu olan "Düğün"de devrin önemli problemlerinden biri olan esareti konu alır. Esaret, *Sergüzeşt* romanıyla kendisi de dâhil olmak üzere dönemin birçok yazarının üzerine eğildiği başlıca konulardan biridir. Evin genç beyi tarafından odalık olarak alınan halayık Dilsitan, genç beye gönülden bağlanır. Fakat Dilsitan'la üç yıl vakit geçiren Behçet Bey'in kendi sosyal statüsüne uygun biriyle düğün hazırlıkları başlamıştır. Durumu geç anlayan tecrübesiz ve bilgisiz Dilsitan da yakalandığı veremle boğuşurken evin en uzak ve rutubetli odasına atılmış, orada son nefesini vermektedir. Bir yandan da yapılmakta olan düğünün eğlencesi ve müzik sesi kulaklarına kadar gelmektedir. Yazar, diğer hikâyelerinde olduğu gibi bu hikâyesinde de hayatın içerisinde örneklerine rastlanabilecek bir sahneyi tabii ve gerçekçi bir gözle dikkatlere sunar. Bu hikâye ile cariyelerin kendileri için öngörülen çemberin dışına çıkamamaları, kendi hayatlarını düzenleyecek güce sahip olamamaları hikâyeleştirilir.

Mezar taşı yazısı anlamına gelen "Bir Kitabe-i Seng-i Mezar", hikâyeden çok mensur şiiri andıran bir sayfalık küçük yazıdır. Yirmi yaşında veremden ölen Vuslat'ın mezarının ziyareti sırasında duyulan acıların dile getirilmesinden ve romantik duygulardan ibarettir.

"Pandomima", sekizinci üniteye ele alındığı için burada üzerinde durulmayacaktır. Hikâyenin ayrıntılı incelenmesi için "Metin Çözümlemeleri" bölümüne bakabilirsiniz.

Sami Paşazâde Sezai, *Küçük Şeyler*'den sonra 1896-1898 yılları arasında yazdığı hikâyeleri *Rumuzu'l-Edep* (1900) adıyla kitaplaştırmıştır. Kitapta sekiz hikâye bulunmaktadır. Bu hikâyeler gelenek, esirlik, Doğu ile Batı'nın aşk anlayışlarındaki fark, kadın eğitimi, tarafların denk olmadığı evlilik, düşmüş kadın, yoksulluk, Osmanlı-Yunan savaşı gibi konular üzerine kurulur (Güven, 2009, s. 124).

Kitabın ilk hikâyesi olan "O Büyük Siyah Gözler"de bir çobanın cezbese kapıldığı saf aşkı ile halkın meczup âşıkların hayatında mucize arayışı anlatılır. "Mihriban"da esaret konusunu işler. Esaretin insanları nasıl yok oluşa götürdüğünü sergiler. "Londra Hatıratından", hikâye ile hatıra türlerinin üst üste çakıştığı bir metindir. Doğulu insanın hayalci, Batılı insanın gerçekçi aşk anlayışlarını yansıtır. "Hikâyede flört yerine saf aşkı arayan romantik, duygulu, şarklı sefaret kâtibini ve onunla flört eden gerçekçi İngiliz kızını tanırız." (Güven, 2009, s. 129).

"Bedia Hanım'da hayata iyi hazırlanmış kadının hayatta ve evlilikteki mutsuzluğunu; sefih erkeği ve dolayısıyla kusurlu eğitimi buluruz. 'Yarın'da sanatın refah getirmeyişinin, sanatçı bir koca ile basit bir kadının kültür farkı ile ve biraz da maddî sebeplerle tutmayan evliliklerinin hikâyesi vardır. "Anneciğim", köyünden koparak el evlerinde, hizmetçilikte eriyen ve sonunda düşen bir köylü kızının, büyük şehrin yabancı hayatında, sadece çocuğunda teselli bulmasını anlatır. Moral eğitimi verme amacı taşıyan "Bir Yunan Generalinin Tefekkürat ve Tahayyülâtı" adlı hikâyede Türk asker ve komutanlarının meziyetleri belirtilir. "Mösyö Epikür'ün Seyahati", entrika niteliğiyle bu hikâyelerden ayrılır; onda yine görünüş ile gerçek arasındaki tezadı, başarılı bir dolandırıcının insanların saflığından nasıl faydalandığını okuruz. (Güven, 2009, s. 124)

Bütün bu anlattıklarımızdan sonra Sami Paşazâde Sezai'nin hikâyelerinin özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

1. Kişilerin beden yapısıyla iç hayatları arasındaki ilgiyi kurmaya çalışır. (...)
2. Duyguları mimik ve jestlerle ifade etmeyi dener. (...)
3. Bir kişiye aynı cümleleri tekrarlatarak onun karakterini ya da düğüm teşkil eden ruh hâlini vermeye çalışır. (...)
4. Duyguları bazen bakış ve gülüşle anlatır. (...)
5. Kişinin manevi yapısını çevre ve eğitim yoluyla açıklar. (...)
6. Kişilerin mizacını ve kültürünü tanıtmak için giyimden faydalanır. (...)
7. Kesin çizgilerle ayrılmış zıt yaradılıştaki kişileri yan yana getirerek davranışlarının etkisini artırmak ister (...) (Güven, 2009, s. 131-132).

Sami Paşazâde Sezai, Cumhuriyet Dönemi'nde Sait Faik Abasıyanık'ın hikâyelerinde, Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinde bir tip olarak işleyerek geliştirecekleri küçük insanı yaklaşık kırk yıl önce edebiyatın dünyasına taşır.

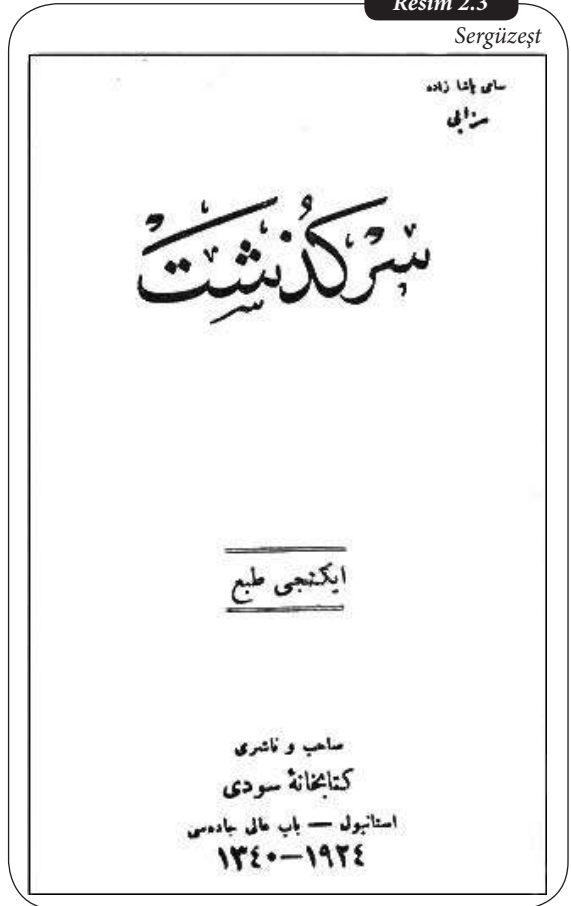
Sergüzeşt Romanı

Sami Paşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt* (1889) romanı Türk edebiyatında kölelik (esaret) konusunu ele alan eserlerin başında yer alır. Kölelik/esaret, daha önce *Müsameretname*'nin kimi hikâyelerinde, Ahmet Midhat Efendi'nin *Felâhât Bey ile Râkım Efendi* ve Namık Kemal'in *İntibah* romanında geri planda kalan bir konu olarak romanın dünyasına girmişti. *Sergüzeşt*'te ise esaret, asıl konu olarak romanın dünyasındaki yerini alır. Sami Paşazâde Sezai, bu romanıyla 19. yüzyılın sosyal hayatında bir sorun olarak varlığını sürdüren kölelik konusunu ele alır. Romanın kurmaca dünyasında küçük yaşta Kafkaslardan esir olarak getirilen bir Çerkez kızının İstanbul'da satıldığı konak içerisinde sürdürdüğü hayat sahneleri ve buna karışan bir aşk hikâyesi konu edinilir. Arzusu dışında bir hayatı yaşamak zorunda kalan genç kızın, kendisini Mısır'da Nil nehrinin sularına bırakarak intihar etmesiyle sonuçlanan dramı, kölelik kurumunun olumsuzluklarını sergilemeye yönelik anlam taşır.

Sami Paşazâde Sezai'nin bu ilk romanında kölelik konusuna eğilmesi tesadüfi değildir. Yazarın annesinin Kafkaslardan getirilen bir esir olması, dönemin önemli kültür ortamlarından babası Abdurrahman Sami Paşa'nın konağında cariyeleri gözlemleyerek yetişmesi, *Sergüzeşt*'i yazmasına zemin hazırlamış görünmektedir. Annesinin hikâyesine konaktaki carie ve kölelerin serüvenleri ek-

Resim 2.3

Sergüzeşt



lendiğinde yazarın daha çocukluk yıllarından itibaren böyle bir konuya zihnen hazırlık yaptığı çıkarılabilir. Köleliğin 19. yüzyılın ikinci yarısının koşulları içerisinde aydınlar tarafından toplumsal yapıda kanayan bir yara olarak görülmesi de romanın kaleme alınmasında etkili öğeler arasında sayılmalıdır.

Roman kişisi Dilber, Kafkasya'dan kaçırılarak Batum'dan İstanbul'a getirilen sekiz dokuz yaşlarında bir çocuktur. Esir tüccarı Çerkezler tarafından diğer esir kızlarla birlikte İstanbul'a getirilen Dilber, önce Hacı Ömer adında bir esirci tarafından satın alınır. Sonra Yüksek Kaldırım'da eski Harput Mal Müdürü Mustafa Efendi'nin karısına kırk Osmanlı lirası karşılığında satılır. Mustafa Efendi'nin Atiye adında, Dilber'le aynı yaşta bir kızı vardır. Satıldığı bu ilk evde ev sahibinden ve hizmetçi Taravet'ten eziyet gören, ağır işlerde çalıştırılan Dilber, karlı ve fırtınalı bir gecede evden kaçır. Sokakta bir köşeye yığılıp kalır. Ertesi gün kendisini Atiye'yi okula götürüp getirirken tanıştığı Latife'nin evinde bulur. Yaşlı, iyi bir kadın olan Latife'nin büyük annesi, Dilber'e yardım etmeye çalışır, onun azat edilmesi için çaba harcarsa da bu girişiminde başarılı olamaz. Dilber, yıllarca bu aileye hizmet eder. Mustafa Efendi'nin yeniden bir memuriyete tayini üzerine yol parasının karşılanabilmesi için başka bir esirciye almış beş altın karşılığında satılan Dilber, Edirnekapı civarında eski bir konakta Kafkasya'dan getirilmiş başka kızlarla birlikte bir süre kalır. Burada kendisi gibi satılmayı bekleyen kızların arasında nispeten daha iyi bir hayat sürdürür. Daha sonra Mısırlı bir zengin olan ve Moda'da konağı bulunan Âsâf Paşa tarafından yüz elli lira karşılığında satın alınır. Böylece Dilber, satıldığı ikinci eve taşınır.

Dilber, bu ikinci konakta öncekine kıyasla daha rahat eder. Artık dayak yemez, fiili eziyetler görmez. Kendisine verilen işler hafif ve zevklidir. Konağın sahibesi olan Zehra Hanım, konağın içindeki otoriteyi temsil eder. Dilber'e kötü muamelede bulunmaz. Fakat sahip olduğu aristokrat hayat anlayışı, kızın ihtiyaç duyduğu sevgi ve şefkati ona göstermesine engel olur. Dilber, bu evde serpilir, güzelleşir ve zamanla genç bir kız olur. Piyano çalar, Fransızca öğrenir.

Âsâf Paşa'nın Paris'te resim öğrenimi görmüş iyi kalpli, sanatkâr bir oğlu vardır. Celâl Bey adındaki bu genç ressam, Dilber'i resim çalışmalarında model olarak kullanır. Dilber, bir resim çizimi sırasında duygulu bir anında ağlayınca o ana kadar ona "oyuncak" olarak bakan Celâl Bey'de kıza karşı ilgi uyanır. Zamanla bu ilgi aşka dönüşür. Celâl Bey, Dilber'le evlenmek isterse de ailesi onun bu isteğine karşı çıkar. Âsâf Bey'in karısı Zehra Hanım, Celâl Bey'in evde olmadığı bir gün bunu fırsat bilerek Dilber'i bir esirciye satar. Celâl Bey, Dilber'in satıldığını öğrenince beyninden vurulmuşa döner ve sonunda çıldırır.

Romanın son bölümünde Dilber'i Mısır'da bir sarayda görürüz. Celâl Bey'e olan aşkıyla yaşamaktadır. Yeni sahibinin isteklerine boyun eğmeyince bir odaya kapatılır. Kendisine ilgi duyan Cevher adında Sudanlı bir köle Dilber'i kurtarmak ister. Onu kaçırmak merdivenden düşer ve ölür. Bu hadiseden sonra hayatta tek başına kalan Dilber, içinde bulunduğu koşulların çözümsüzlüğü içerisinde Nil nehrinin kenarında dolaşırken aşkının da verdiği ızdırapla umutsuzluğa sürüklenerek çaresizce kendini Nil'in sularına bırakır.

Romanın sonunda yer alan "Acaba Nil'in bu müthiş, bu mühlik (helak eden, öldüren) girdâb (suların döndüğü ve çukurlaştığı yer, çevrinti) ve seylâbeleri (selleri) bu zavallı Dilber'i bu bedbaht (talihsiz) esiri nereye götürüyor? Hürriyetine!" (Sami Paşazâde Sezai, 2003, s. 78) sözleri Dilber'in ve Dilber'in kişiliğinde Dilber gibi esirlerin, ancak öldükten sonra özgürlüklerine kavuşabileceklerinin mesajını verir.

Sergüzeşt romanında kronolojik (zamandizinsel) bir düzenleme vardır. Olaylar, zincirleme belirli bir düzen içerisinde gelişir ve sona bağlanır. Fakat bu zaman akışı, geniş bir zaman diliminin içine yayıldığı için arada büyük kopuşlar ve boşluklarla da karşılaşılır. Anlatıcı, zamanın anlatımında sıkça atlamalara başvurur. Zamanın kullanılışı bakımından eserin pek başarılı olduğu söylenemez.

Romanda zamanın geçişi kuvvetle hissedilir. Bununla bağlantılı olarak Mehmet Kaplan, *Sergüzeşt* hakkında yapmış olduğu bir incelemede olay örgüsünün su ile başlaması su ile bitmesi üzerine dikkatleri çekerek yazarın “zamanın akışını mevsimlerin değişmesi, romantik gece ve gündüz tasvirleri ile de hissettir”diğini ifade eder (Kaplan, 1976, s. 371). Romanın vaka zamanını tam olarak belirlememiz mümkün görünmemektedir. Bununla birlikte tematik güç durumundaki Dilber’in sekiz dokuz yaşlarında iken esir tüccarları tarafından Kafkaslardan İstanbul’a getirildiği, sonunda da genç bir kız olarak kendini Nil’in sularına bıraktığı göz önünde bulundurulursa aşağı yukarı vaka zamanının on yıl gibi bir süreyi içine aldığı söylenebilir.

Sergüzeşt romanında zamanın akışı ile birlikte mekâna ve mekâna ait öğelere de gerekli önem verilmiştir. Mekân, sadece dekoratif unsur olmak durumunda değildir. Mekânla roman kişilerinin psikolojileri arasında paralellikler kurulmuştur. Dilber’in içerisinde bulunduğu mekân, onun kaderini etkileyen yapıda karşımıza çıkar. Bunun yanında mekân, kahramanın yaşadığı an içindeki duygu ve düşünceleri üzerinde belirli bir etkiye sahiptir. Yazar, yaptığı tasvirlerde ve kahramanların bakış açısıyla anlattığı kısımlarda mekâna bir ressam titizliği ile yaklaşmaya çalışır. Romanın kahramanlarından Celâl Bey’in de Paris’te resim öğrenimi görmüş bir ressam oluşu bu bakışı kuvvetlendirir. “Sami Paşazade Sezaî’de resamlara has bir görme duygusu vardır. (...) Denilebilir ki, bütün romana, hayatı ve dünyayı pasif, seyirci bir gözle seyreden bir ressamın bakışı hâkimdir” (Kaplan, 1976, s. 371). Romanın kurmaca dünyası, mekânı ressam gözüyle seyreden ve algılayan bu tür tasvirlerle kurulmuştur. Esirci Hacı Ömer’in Dilber’i satacağı eve götürürken yolda görülenler ve işitilenler Dilber’in duyularına göre tasvir edilir. Köprüden geçerlerken Dilber, iki tarafa yanaşıp kalkan vapurlardan gözünü ayıramaz. Birkaç adım sonra işittiği vapur düdüğü onu ürpertir, çocukken kaçırılıp getirildiği deniz yolculuğu ve memleketi ile ilgili çağrışımlar uyandırır.

Romanda kapalı ve açık mekânlar önemli yer tutar. Bununla birlikte açık mekânlara göre kapalı mekânlar daha fazladır. Çünkü olaylar daha çok kapalı mekânlarda geçer. Bu mekânları,

1. Esircilerin evi,
2. Harputlu Mustafa Efendi’nin evi,
3. Âsâf Paşa konağı,
4. Mısırlı zenginin sarayı

olmak üzere başlıca dört kısımda sıralayabiliriz.

Olayların daha çok kapalı mekânlarda geçmesi, ev ve aile içerisindeki çatışmaları daha iyi vermek düşüncesinin yanında, geleneksel Türk hayatında evin içinin özellikle kadınlar için daha ağırlıklı bir merkez oluşturmasından kaynaklanır. Sonuçta *Sergüzeşt*, esir bir kızın hikâyesidir.

Sami Paşazâde Sezaî, roman kişilerinin anlatımında karakter ve tip oluşturmada da belirli bir başarı yakalamıştır. Roman kişileri, dönemin yaşama tarzına uygun özellikler taşır. Dilber, cariye olduğu için kendi hayatı üzerinde söz sahibi değildir. Celâli, sanatkâr mizacı, içe dönüklüğü ve duygusal kişiliği ile edilgen kimliğe sahiptir. Devlet görevleri içinde yetişen Âsâf Paşa, konak ve aile işlerini düzenlemekten uzaktır. Âsâf Paşa’nın eşi Zehra Hanım, insanlar arasındaki ilişkiler ağını düzenleyişiyle olay örgüsünü yönlendirici güce sahiptir. Dilber’i Batum’dan getiren esirci Hacı Ömeri, esirlerden kazanacağı paradan başka bir şey düşünmeyen, merhametsiz, iri gözlü ve iri yapılı, güce dayanan hayat anlayışını ve kişiliğini simgeleyen kamçısı duvarda asılı biridir. Bütün bu özellikleriyle *Sergüzeşt* romanı, konu aldığı dönemin sosyal hayatını, yaşama biçimini ve insan tiplerini başarıyla yansıtmaya gücüne sahiptir.

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında kölelik konusunun adlarını verdiğimiz eserler dışında hangi hikâye, roman, tiyatro ve şiirlerde ele alındığını araştırınız.



SIRA SİZDE

Özet



Tanzimat Dönemi Türk edebiyatının ikinci kuşağının hikâye ve romanlarının genel özelliklerini dile getirmek

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatının ikinci kuşak hikâye ve romancıları, Batı edebiyatını birinci kuşağa göre daha iyi tanıyan yazarlardan oluşur. Onların kalem ürünleriyle hikâye ve roman, Batı'daki örneklerine yaklaşıp. Sosyal faydanın yerine sanat endişesi geçmeye başlar. Özellikle Sami Paşazâde Sezaî'nin hikâyeleriyle *Sergüzeşt* romanında olaylar dizisini anlatmak yerine karakter sentezleyici, insanı sosyal çevresi ve psikolojik yönüyle değerlendiren, insan-çevre ilişkisine yer veren hikâye ve romanlar ortaya çıkar. Bu hikâye ve romanlarda birinci kuşaktan farklı olarak birey öne çıkmaya başlar. Toplum içerisinde bireyin problemleri, açmazları öncelenir. Birinci kuşağa göre daha incelmış zevke seslenen, edebî değeri yüksek hikâye ve romanlarla karşılaşılır.



Recaizâde Mahmut Ekrem'in hikâye ve roman hakkındaki görüşleriyle hikâye ve romanlarının konu, tema ve üslubunun niteliklerini yorumlamak

Recaizâde Mahmut Ekrem, hikâye ve roman türlerinde kalem ürünü ortaya koymanın yanında Türk edebiyatında hikâye ve roman ayırımına gitmek, iki tür arasındaki farkı belirlemek isteyen bir yazar olur. Henüz hikâye ile romanın birbirinden ayrılmadığı bir dönemde hikâye yerine “ufak hikâye”, roman yerine ise “büyük hikâye” kelimelerini teklif eder. O, konusunu yerli hayattan alan hikâye ve romanlar yazar. Yazarın sayısı dördü bulan hikâye ve romanları arasında yanlış Batılılaşmayı işleyen *Araba Sevdası* romanı dışındakilerde pek başarı sağladığı söylenemez. Teknik hatalar, konu bütünlüğünün olmayışı, dağınıklık, kimi kez asıl konudan uzaklaşarak gereksiz anlatımlara başvurma onun hikâye ve romanlarının başlıca aksayan yanlarıdır. Buna rağmen yerel hayatı yansıtmayı ve seçilen tiplerin yarattığı gerçeklik duygusu bakımından Recaizâde Mahmut Ekrem'in hikâye ve roman denemelerinin dönemi içerisinde bir anlam taşıdığı söylenebilir.



Sami Paşazâde Sezaî'nin hikâye ve romana getirdiği yenilikleri tartışmak

Sami Paşazâde Sezaî, *Küçük Şeyler* başlığı altında bir kitapta topladığı az sayıda küçük hikâyesi ve *Sergüzeşt* romanıyla Türk edebiyatında önemli bir değişim ve dönüşümün öne çıkan temsilcilerinden biri olur. Onun *Küçük Şeyler* adlı kitabında toplanan hikâyeleri Batı tarzı modern hikâyenin yolunun açılmasında ileri bir adım sayılır. Bu kitabını yine küçük hikâyelerden oluşan *Rumuzu'l-Edep* takip eder. O, *Küçük Şeyler*'de kitabın adına uygun düşecek şekilde basit, ayrıntıda kalan hayat sahnelerini konu edinir. Yazar, bu kitapta yer alan hikâyeleriyle, başta Halit Ziya olmak üzere, kendisinden sonra gelen hikâyecileri etkiler. Kölelik (esaret) konusunu işleyen *Sergüzeşt* romanı, dönemin çeşitli hikâye ve romanlarında ikinci dereceden yer tutan bir konuyu geniş olarak ele alması ve belirli bir başarı göstermesiyle dikkatleri üzerinde toplar. Yazar, tamamlanmadan kalan ve Türk edebiyatının gelişiminde bir etkisi olmayan ikinci roman denemesini uzun yıllar sonra Cumhuriyet Döneminde yapar.

Kendimizi Sınavalım

1. Tanzimat edebiyatının ikinci kuşağının hikâye ve roman sanatı ile ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi **yanlıştır**?
 - a. Kimi zaman dönemin sorunlarını da konu almışlardır.
 - b. Kimi romanlarda geleneksel yaşama biçimiyle çağdaş yaşama biçiminin karşılaşmasına ve çatışmalar ağına yer vermişlerdir.
 - c. Şiirde romantizme bağlı olmalarına rağmen roman- da daha çok realist anlayışa bağlı kalmışlardır.
 - d. Hikâye ve roman kişilerini genellikle hayatın içerisinden seçmişlerdir.
 - e. Özgün olamamış, hikâye ve romanlarının konularını Batı'dan almışlardır.
2. Tanzimat edebiyatının ikinci kuşağı hikâye ve roman yazarları ile ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi doğrudur?
 - a. Eğitim konusunu ele almamışlardır.
 - b. Yanlış Batılılaşma konusu üzerinde durmamışlardır.
 - c. Bireysel konuları öne almışlardır.
 - d. Gençlerin evlilikte söz hakkının olması gerektiği düşüncesini dile getirmemişlerdir.
 - e. Köleliğe yer vermemişlerdir.
3. Aşağıdakilerden hangisinde “*Sergüzeşt*” adlı romanda mekânın kullanılışı ile ilgili verilen bilgi **yanlıştır**?
 - a. Zamanın akışı ile birlikte mekâna da gerekli önem verilmiştir.
 - b. Kurguda mekân yalnızca dekoratif bir öğe olarak yer alır.
 - c. Mekânla roman kişilerinin psikolojileri arasında paralellikler kurulmuştur.
 - d. Mekân, kahramanın yaşadığı an içindeki duygu ve düşünceleri üzerinde belirli bir etkiye sahiptir.
 - e. Eserde yazar, yaptığı tasvirlerde ve kahramanların bakış açısıyla anlattığı kısımlarda mekâna bir ressam titizliği ile yaklaşmaya çalışır.
4. “Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi” adlı eserin konusu aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Eser, romantik bir aşk hikâyesi üzerine kurulur.
 - b. Eserde gençlerin yanlış eğitimi üzerinde durulur.
 - c. Eserin içeriğini Batı özentisi oluşturur.
 - d. Kölelik ve cariyelik sorunu kurgunun temelinde yer alır.
 - e. Eserin ana izleği, insanın kendi kültür dünyasına yabancılaşmasıdır.
5. I. Kişilerin beden yapısıyla iç dünyaları arasında ilgi kurar. II. Kişinin psikolojik dünyasını çevre ve eğitim yoluyla açıklar. III. Kahramanlarını Avrupa ülkelerinde yaşayan kişilerden seçerek Batılılaşma sürecini hızlandırmayı amaçlar. IV. Bir kişiye aynı cümleleri tekrarlatarak onun kişiliğini ya da düğüm teşkil eden psikolojik durumunu ver- meye çalışır. Numaralandırılmış ifadelerden hangileri Sami Paşazâde Sezai’nin hikâyelerinin özelliklerindendir?
 - a. I-III-IV
 - b. I-III-IV
 - c. I-II-IV
 - d. II-III-IV
 - e. I-II-III
6. Aşağıdakilerden hangisi Recaizâde Mahmut Ekrem’in yaşanmış bir hayat sahnesinden yola çıkarak kaleme aldığı eseridir?
 - a. Şemsa
 - b. Küçük Şeyler
 - c. Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi
 - d. Araba Sevdası
 - e. Saime
7. Aşağıdakilerden hangisi Tanzimat edebiyatının ikinci kuşağının hikâye ve romanlarında işlenen konulardan biri **değildir**?
 - a. Kızların eğitim durumları
 - b. Cariyelik ve köleliğin sorgulanması
 - c. Görücü usulüyle evlilik
 - d. Alaturka-alafranga çatışması
 - e. Siyasi hayatın edebî hayata yansımaları
8. Aşağıdaki eserlerden hangisi Türk edebiyatında Batı tarzı modern hikâyenin yolunun açılmasında önemli bir adım sayılır?
 - a. Araba Sevdası
 - b. Şemsa
 - c. Sergüzeşt
 - d. Küçük Şeyler
 - e. Saime

9. Aşağıdakilerden hangisi Recaizâde Mahmut Ekrem'in hikâye ve romanlarında gözlenen üslup özelliklerinden biri değildir?

- Sanatkâr, hikâye ve romana özgü bir üslup kuramamıştır.
- İbrahim Şinasi ile başlayan ve sade söyleyişe yönelen bir üslubu tercih eder.
- Özellikle hikâyelerin içerisinde yer alan manzum metinler ağıdalı bir söyleyişe sahiptir.
- Hikâye ve romanlarında kullandığı üslup çoğu zaman sanat gösterme arzusu taşır.
- Kimi zaman Arapça ve Farsça anlaşılması güç kelimelerle zincirleme terkiplere yer verir.

10. Aşağıdakilerden hangisi daha önce Ahmet Midhat Efendi'nin "*Felâtn Bey ile Râkım Efendi*" ve Namık Kemal'in "*İntibah*" adlı romanlarında geri planda ele alınan kölelik konusunu işleyen bir eserdir?

- Şemsa
- Araba Sevdası
- Sergüzeşt
- Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi
- Küçük Şeyler

Okuma Parçası

KEDİLER

Sâmi Paşazâde Sezai

- Hanım! En son cevabını isterim, ya ben, ya kediler?

- Kediler!

Bir kocanın meyusiyeti, bir kadının hevesât-ı bîsebatı, muhabbetin, çemenzar-ı safa üzerine temellerini nihâl-i gülden, heva-yı sevda-feza-yı bîkarara karşı camlarını nurdan; esas-ı beytiyesini tül den bina ve tefrîş ettiği saray-ı izdivacın inhidamı, hep bu birkaç kelimeden ibaret olan mükâlemeye mündemiçti.

Kediler! Öyle mi? Demek ki otuz üç senelik bir refakat-i yekvücadâne neticesi, kelime-i muammâ-yı izdivacın halli, bu cevap oluyor. Otuz üç sene evvel, izdivacın ilk aylarında, ebediyet-i muhabbete, bekâ-yı sevdaya yeminler eden lisan-ı âşıkane den, kendisinin kedilere, her türlü mana ve meziyetten mahrum bir meyl-i keyfiye feda olduğunu iştirmek, kıymet-i insaniye ve haysiyet-i ehliyesini ihlâl ve teheyhük ettiğinden artık bu hâle bir netice vermek karar-ı kat'isini it-tihaz eylemişti. Zavallı koca! Hareminin, mutasarrıfı olduğu eve, celp ve cem ettiği yirmi otuz kedinin tacizat ve tasdiatından artık bîzar olmuştu. Evin içinde sahibü'l-beytten ziyade bir revîş-i âmirane ile kuyruklarını kaldırıp bu bedbaht kocaya bir nazar-ı istihfaf ve istihkâr atfederek dolaşan bu kibirli hayvanat kanapelerini istila etmiş, koltuk ve sandalyelerinde uyurlar, o senenin soğuk kışında ısınmak için yaktığı ateşin karşısında düşünürler; sofalarında, odalarında samia-hıraş sesleriyle kavga ederlerdi. Günden güne etvar-ı küstahanelerini artırarak tekessür eden kediler bu adama evinde bir câ-yı tevakkuf bırakmamaya başladılar.

Bir sabah gayet erken uyanarak kendi âleminde bir kahvaltı etmek için küçük odasına çekildiği zaman, sokakta birtakım çocukların ağladığını işiterek pencereden dışarı baktı. Samia-i rikkatine akseden kedilerin avaze-i mücadele ve müşâtemeleri olduğunu anlayınca, aldandığından dolayı kemal-i hiddetle iskemlesine oturdu. İskemleye kuudunda yüzünün iki nokta-i müntehası olan tepesiyle, çenesi geriye doğru çekik, büyük ve biraz fırlak gözleriyle bir arayıcılık hâli kesbeden yüzünü iki tarafa döndürerek hayretle etrafına bakınıyordu. Zira kedinin biri ekmeğini çalmış, diğeri sütlü kahvesini içmiş, öteki de fincanını kırmıştı. Kendi kendine yeis ve hayretle "Kime meram anlatmalı! Bu kibirli, vefasız, nimet-nâ-şinas hayvanatın kadınlar elbette taraftarı olur. Zaten kedi kadındır." diyordu.

Bir günlük mahsul-i mesaisinin böyle mahv ve heder olmasından teessürle başını eline dayayarak pencerenin önüne oturdu. İşte orada, duvarın altında, kahvesini içen, ekmeğini çalan, fincanını kıran, kendisini sabah keyfinden mahrum eden, velhasıl evinde bütün rahat ve asayişini selb eyleyen

kediler, güneşe karşı abanoz gibi mücella siyah, kar gibi beyaz, sarı benekli, elvan-ı revnak-efzaları ve her an ve saniye renkleri değişen çeşman-ı pertev-fürûzanları nazarlarda bir kavs-i kuzah teşkil ettiği esnada ön ayaklarını iptida ağızlarına götürüp nisvana mahsus bir tavr-ı işvebâzâne ile yüzlerini temizleyerek safâ-yı hâtırla sabah kahvaltısını hazmetmekte ve öğle taamına hazırlanmakta idiler.

Sahibetü'l-beyt tarafından kendisine tercih olunan bu hayvanat-ı müfterisenin ahval-i lâkaydaneleri hiddetine dokunarak sofaya çıktı. Orada, merdivenin orta basamaklarında, bıyıkları, yüzü, başı, siyah lekelerle boyanmış beyaz kediyi görür görmez: "Kahvemi sen içtin! Fincanımı sen kırdın! Öyle mi?" diyerek odasından bastonunu alıp ayaklarının ucuna basarak yavaş yavaş kedinin yanına sokuldu. Hazır eline fırsat geçmişken istediği gibi intikamını almak için vücudunun en can alacak yerini nişanladı. Bastonunu kaldırdı. Kedi kımıldıyor. Kaçacak. Değneğini şiddetle üzerine indirir indirmez, seriü's-seyr olan bu afacan hemen sıçrayınca ayağı kayarak azım bir gürültü ile merdivenlerden aşağı yuvarlandı. Merdivenin altında, kolunun sızladığından şikâyet ederken nim-i diğer-i mevcudiyeti olan karısı karşısına çıkarak "Hiç kediyeye öyle vurulur mu? Ya bir yeri kırılıydı..." deyince zavallı herif şiddet ve hiddetle: "Ben sana gösteririm" diyerek odasında çıktı. Haremi de kendisini takip ederek kemal-i sükûnet ve mülâyemetle diyordu ki: "Ne yapacaksın? Ne yapabilirsin? Söyle de ben de anlayayım!"

Bir camın arkasından görülen kıvılcım gibi, renkli güzellikten akseden bir damla yaşa ca-yı karar olan büyük gözlerini; altmış senenin üzerinde nişanlar, lekeler bırakarak geçtiği haremının yüzüne atf ile: "Ne mi yapabilirim! Hükûmet-i mahalliyyeye müracaat edeceğim. Senin kedilerinden sirkat-i mekûlât, gasb-ı emval, taarruz-ı mesken davasına kalkışacağım. Bakalım! O zaman bu hırsızların, bu haydutların bir tanesini burada görebilir misin?"

Paltosunu, şapkasını giydi. Kapıyı kırarak gibi şiddetle çekecek evden çıkıp gitti. Kaymakam Beyefendi meram anlamıyor! Rossini ahfad-ı kiramından olan bu musikişinas İtalyalı hürmet ve adalet ister. Bu behbaht koca muhakemat-ı muhikkane ve şikâyet-i adalet-cuyanesini karşısındakinin zihnine vaz u ilka için jimnastik yapar gibi ellerini kaldırarak bir acemi aktöre gıpta-bahş-ı evza ve harekât-ı mübalağakârane ile ifham-ı hakikate çalışıyorsa da mümkün olamayacağını anlayınca hiddetle Adalar kaymakamı beyefendiye: "Herkesin karısının kaşına gözüne, yürüyüşüne, yüzüne, giyinişine karışsınız da benimkisinin şu münasebetsiz muhabbetine, şu muzır hayvanlarına niçin müdahaleyi reddediyorsunuz?" şikâyetiyle meysane evine avdet ediyordu. Evine avdet ettiği zaman haremi nüzulün tehdidatından dehşet yap olduğu için titremeye başlamış altmış senelik başını sallayarak ve naz ve işve ile bir gözünü süzerek mütebessimane "Sen memnun ol ki ben kedileri seviyorum! Ya bunların yerine herifleri sev-

sem..." dedi. O büyük, o buruşmuş çehrenin sarkık yanakları hâl-i tebessümle geriye doğru çekilerek hane-i çeşmanının gölgesi içinde kalan sönük gözlerine bir revnakla dermiyan ettiği bu muhakeme-i şuhane kocasına hemen hak verdirecek kadar müncezip göründü. O gece bir tavr-ı sitemkârane ile hiçbir söz söyleyerek yatağına girdi. Söz beynimizde... bu tebessüm, bu imâ-yı muhabbet, bu işve, bu muamele-i nûvazişkârane kocasının yeis ve hiddetini hayliden hayli tadel ve teskin etmişti. Came-hab-ı ârâmına çekilip de bir tarz-ı galibane ile uzattığı ayaklarının acı acı tırmalandığını hissedince telâş ve helecan ile yorganını kaldırıp o büyük gözleriyle baktı. Kedi! Hem de sabah kahvesini içen kedi! Galiba bu afacanlar iştirak-i emval ü ayal taraftarı idiler ki, biçarenin serir-i izdivacında da yerleri vardı. Haremının mutasarrıf olduğu bu evde kendine hiç ca-yı karar bırakmayan kediler nihayetü'l-emr haremını de elinden almışlardı.

Gece yarısı verdiği bir karar-ı kat'i üzerine sabahleyin erken kalkarak kendisine ait ne kadar eşyası varsa bir sandığa vaz ile aşağıki taşlığa indirdi. Arkasına paltosunu, başına şapkasını giyerek iplerle bağladığı sandığın üstünde oturmuştu. İşte o zaman: "ya ben, ya kediler?" sualini irad etmiş ve "kediler" cevab-ı meysânesini almıştı.

Elveda! Elveda! Artık bir daha avdet etmemek üzere yola çıktı. Mahzun, mütefekkir bir hâl ile küçük büyük birtakım nispetsiz evlerle dükkânların teşkil ettiği çarşıdan geçiyordu. Sokağın ortasında ayakları çıplak, elbiselerinin yırtık yerlerinden tenleri görünür birtakım eftal-i sefaletin haykırarak oynadıklarını dalgın dalgın seyrettikten sonra galiba tasadduk etmek niyet-i acezeperveranesiyle ceplerini birer birer karıştırıp yine galiba hiçbir şey bulamadığından yoluna devam etti. Biraz ötedeki meyhanenin, şark şairlerinin revnak-ı hayallerinden işal edilmiş kandilin tenvir eylediği karanlık köşesinde bir "lâterna" bütün ada halkını sarhoş etmekteydi. Sokakta, meyhanede, "lâterna"nın etrafında, birçok halk hep bir ağızdan Ada'nın sokaklarında tanin-endaz, içtimagahlarında raks-aver, nişanlı kızların lisanlarında sevgililerine bir hitab-ı muhabbetperver olan

Corci, corci, corcakimo

Niahiro, pulakimo!

şarkısını söylüyorlardı. Bulunduğu hâl-i ye's ü hüzn kahrkaha-zen-i istihfaf oluyor gibi gelen bu şemâtetin arasından geçerek "Cakomo" yolunu takip etmeye başlayınca manzara-i tabiatın letafet ve ulviyeti, o geceyi geçirmek için bir melce taharrisile bıkarar olacak her tarafa mün'atîf nazarına şaşaa-paş oldu. Hava güzel, rüzgâr sakit, Marmara lâcivertti. Bir daha avdet etmeyecek, bu mukarrer!

Otuz üç senelik rabita-i izdivaç kırılmış, artık yalnız başına kalmıştı. Şu yalnızlık müessir değil mi? Otuz üç seneden sonra her yerde, her şeye karşı yalnız! Bu vâsi denize, bu dîradûr ufuklara karşı yapayalnız!

Hatta sema bile o lâcivert gözleriyle kendisine şefkat ve merhametle bakıyordu.

Bir tarafı kırmalar içinde kalmış mai atlas gibi hafif surette mütemevviç derya, diğer tarafı yeşil bir hamail gibi yukarıdan aşağıya doğru sarkarak reng-i taravetlerini her mevsimde muhafaza eden çalılarla çam ağaçlarının fasıla verdiği bir yolu takip ediyordu. Tefekkürat-ı amika içinde kaybolmuş bir hâl ile biraz deniz kenarına doğru meyledip önünde balık avlamak için bir kedinin sindiğini görünce hemen yolunu değiştirerek yokuşu çıkmaya başladı, Yorgolu'ya vardığı zaman mehbube-i şarkî olan güneş sırma saçlarını derya-yı bıkarak-ı safanın üzerine dökerek nuranî yollar, müzehhep izler açtığı gibi karşı taraftaki uzaktan uzağa görünen sudan ibaret ufukları da âşıkane surette tehyic ediyordu. Bir hayli zaman denizin verdiği hayret-i meftunane içine dalıp gitmişken, hakikatın dest-i hayal-şikesti bütün vücudunu sarsarak kendisini bulunduğu hâl-i bihuşiden uyandırdı. Saat ilerlemiş, öğle tekarrüp etmişti. Evine bir daha avdet etmemek üzere verdiği karar, kat'i idi. Bu belli, fakat öğle taamını nerede edecek? Akşam nereye gidecek? Geceyi nerede geçirecek? Bir hayat-ı müstakil, bir karar-ı kat'i para ile olur. Hâlbuki kendisinin sabah taamına bile kifayet edecek parası yoktu. Hareminin ihzar ederek şimdi sofranın üzerine koyduğu sabah yemeğinin dumanı gözünde tütmeye başladı. Kenarenişin-i temaşası olduğu denizin dalgaları yavaş yavaş sahile çarptıkça, kendisine "Git, git, haremine git!" diyordu. Ya kediler? Bununla beraber hareminin "Sen memnun ol ki ben kedileri seviyorum. Ya bunların yerine erkekleri sevsem..." sözü makul değil mi?

Âlem-i tenhayide hâl-i infiradı arttıran horozların sadâ-yı garibaneleri bulunduğu yere aksettikçe "Git git, haremine git!" diyordu. Kiliseler öğle vaktini ilan için çan çalmaya başladılar. O sükûn ve sükûnet içinde uzaktan uzağa akseden çanlar hep bir ağızdan bir aheng-i muttaritle "Git git, haremine git!" sözünü tekrar ediyorlardı.

Ayağa kalktı. Geldiği yoldan yürümeye başladı.

Galiba verdiği karar-ı kat'iden nükûl etmişti. Çam ağaçlarının aralarından peyda ve nihan olarak evine doğru süratle avdet ediyordu. Mütefekkir bir çehre, müteessir bir hâl ile evine giderek refikasına hiçbir söz söylemeden doğru odasına çıktı. Minderin üzerine kapanıp da hıçkırığa hıçkırığa ağlamaya başlayınca, haremi kemal-i itina ve nezaketle oda kapısını açarak "O kadar haykırarak ağlama. Kedilerimi korkutacaksın!" dedi. (*)Büyükaada cereyan etmiş bir vakanın istisnasıdır.

Kaynak: Sâmî Paşazâde Sezâî (1891). *Küçük Şeyler*. İstanbul: Arakel Kitaphanesi. s. 20 – 32.

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|---|
| 1. e | Yanıtınız yanlış ise "Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatının İkinci Kuşağının Hikâye ve Romanlarının Genel Özellikleri" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. c | Yanıtınız yanlış ise "Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatının İkinci Kuşağının Hikâye ve Romanlarının Genel Özellikleri" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. b | Yanıtınız yanlış ise "Sami Paşazâde Sezai'nin Hikâye ve Romanları" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. a | Yanıtınız yanlış ise "Recaizâde Mahmut Ekrem'in Hikâye ve Romanları" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. c | Yanıtınız yanlış ise "Sami Paşazâde Sezai'nin Hikâye ve Romanları" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. a | Yanıtınız yanlış ise "Recaizâde Mahmut Ekrem'in Hikâye ve Romanları" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. e | Yanıtınız yanlış ise "Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatının İkinci Kuşağının Hikâye ve Romanlarının Genel Özellikleri" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. d | Yanıtınız yanlış ise Sami Paşazâde Sezai'nin Hikâye ve Romanları" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. b | Yanıtınız yanlış ise "Recaizâde Mahmut Ekrem'in Hikâye ve Romanları" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. c | Yanıtınız yanlış ise "Sami Paşazâde Sezai'nin Hikâye ve Romanları" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Sosyal hayatın çeşitli sahneleri ve problemleri hikâye ve romana yansır. Fakat bu yansıma değişik düzeylerde olur. Bunda yazılan her bir hikâye ve romanın bağlı olduğu edebî akım rol oynayabileceği gibi, yazarın sanat anlayışı da etkili olur. Kimi hikâye ve romanlarda yaşanan dönemin geniş bir yansımasıyla karşılaşılırken kimi hikâye ve romanlarda sınırlı bir yansıma alanından söz etmek mümkündür.

Sıra Sizde 2

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında sansüre sıkça rastlanılmasını yerleşik toplum ve devlet düzeniyle yenilikçi düşüncelerin karşılaşması sonucu doğan reaksiyonla, devlet yönetiminin baskıcı anlayışıyla açıklamak mümkündür. Halkın henüz gereğince bilgi ve bilinç düzeyine ulaşamadığı bir dönemde onun adına pek çok kararı otoriter devlet alır. Bu da yenilikçi düşünceleri halka yaymak için çaba harcayan yazarların kalem ürünlerine yönelik sansürü kaçınılmaz kılar.

Sıra Sizde 3

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında kölelik konusu Ahmet Midhat Efendi'nin *Letaif-i Rivayat* serisinin “Esaret”, “Firkat”, “Ölüm Allah'ın Emri” adlı hikâyelerinde; Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Vuslat*, Abdülhak Hâmit'in *Sabr ü Sebat* tiyatrolarında; yine Ahmet Midhat Efendi'nin *Dünyaya İkinci Geliş*, *Hasan Mellâh*, *Hüsseyin Fellâh*, *Felâh Bey ile Rakım Efendi* romanlarında; Namık Kemal'in *Kara Belâ* oyununda; Abdülhak Hâmit'in “Validem” şiirinde işlenmiştir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Balcı, Y. (2013). *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış Yeni Türk Edebiyatı*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Güven, G. (2009). *Sami Paşazâde Sezai ve Eserleri*. İstanbul: Dergâh.
- Kahraman, M. (1998). Hikâye. *İslam Ansiklopedisi*. C. 17, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kaplan, M. (1976), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh.
- Kudret, C. (1977). *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman I*. İstanbul: Varlık.
- Parlatır, İ. (1995). *Recaizâde Mahmut Ekrem Hayatı-Eserleri-Sanâtı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Parlatır, İ. (1997). Sunuş. Recaizâde Mahmut Ekrem. *Bütün Eserleri II*. İ. Parlatır, N. Çetin, H. Sazyek (Haz.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Recaizâde Mahmut Ekrem (1997). *Bütün Eserleri II*. İ. Parlatır, N. Çetin, H. Sazyek (Haz.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Sami Paşazâde Sezai (1984). *Sergüzeşt*. Zeynep Kerman (Haz.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı,
- Sami Paşazâde Sezai (2003). *Bütün Eserleri 1*. Zeynep Kerman (Haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Uşaklıgil, H. Z. (1987). *Kırk Yıl*. İstanbul: İnkılâp.
- Bu Ünite de Kullanılan ve Kaynağı Belirtilmeyen Görseller, Özel Arşivden Alınmıştır.

3

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Recaizâde Mahmut Ekrem'in tiyatro eserlerini ve kaynaklarını açıklayabilecek,
- Abdülhak Hâmit Tarhan'ın tiyatro anlayışını ve eserlerinin tasnifini dile getirebilecek,
- Sami Paşazâde Sezai'nin tiyatro eserinin özelliklerini ifade edebilecek,
- Muallim Naci'nin tiyatro eserinin özelliklerini yorumlayabilecek bilgi ve becerilere sahip olacaksınız.

Anahtar Kavramlar

- İkinci Kuşak
- Tiyatro
- Milli Tiyatro
- Recaizâde Mahmut Ekrem
- Abdülhak Hâmit Tarhan
- Sami Paşazâde Sezai
- Muallim Naci

İçindekiler



Tanzimat Dönemi

Türk Edebiyatında Tiyatro-II

(İkinci Kuşak)

GİRİŞ

Tanzimat edebiyatı bir yenileşme hareketi ve yeni bir medeniyet dairesine girişin ifadesi olduğu için sosyal bir yapıya sahiptir. Bu sebeple başlangıçta bütün köklü değişiklik hareketlerinde olduğu gibi Tanzimat Dönemi'nde de sosyal konular tercih edilir, eser verenler sosyal davalara hizmet eder. Tanzimat edebiyatının birinci kuşağı eserlerini faydacı ve öğretici bir çizgide kaleme alır. Tiyatro türündeki eserler de sosyal bir yapıya sahiptir. Tanzimat'ın ikinci kuşağı devraldıkları mirası hem kendi karakter yapıları hem de devrin değişen şartları dolayısıyla daha ferdî bir çizgide sürdürürler. Tiyatro türünde verdikleri eserlerde birinci kuşağa oranla daha bireysel bir tutum içerisinde görünürler. Recaizâde Mahmut Ekrem ile başlayan bireysel tutum, Abdülhak Hâmit Tarhan ile devam eder. Tanzimat ile edebiyatımıza giren Batı tarzı tiyatro türünde eserler veren ikinci kuşak, birinci kuşağın gerek dil gerekse teknik manada kazanımlarını ileri götürememişlerdir. Özellikle Abdülhak Hâmit Tarhan'ın tiyatro eserlerini sahnelenmek için değil okunmak için yazmaya başlaması, dil konusunda savruk ve kural tanımaz tavrı tiyatromuzun gelişme hızını yavaşlatmıştır. Bu ünite de Tanzimat'ın ikinci kuşağı olarak adlandırılan yazarların (Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmit Tarhan, Sami Paşazâde Sezai, Muallim Naci) tiyatro hakkındaki tutumları ve eserleri ele alınacaktır.

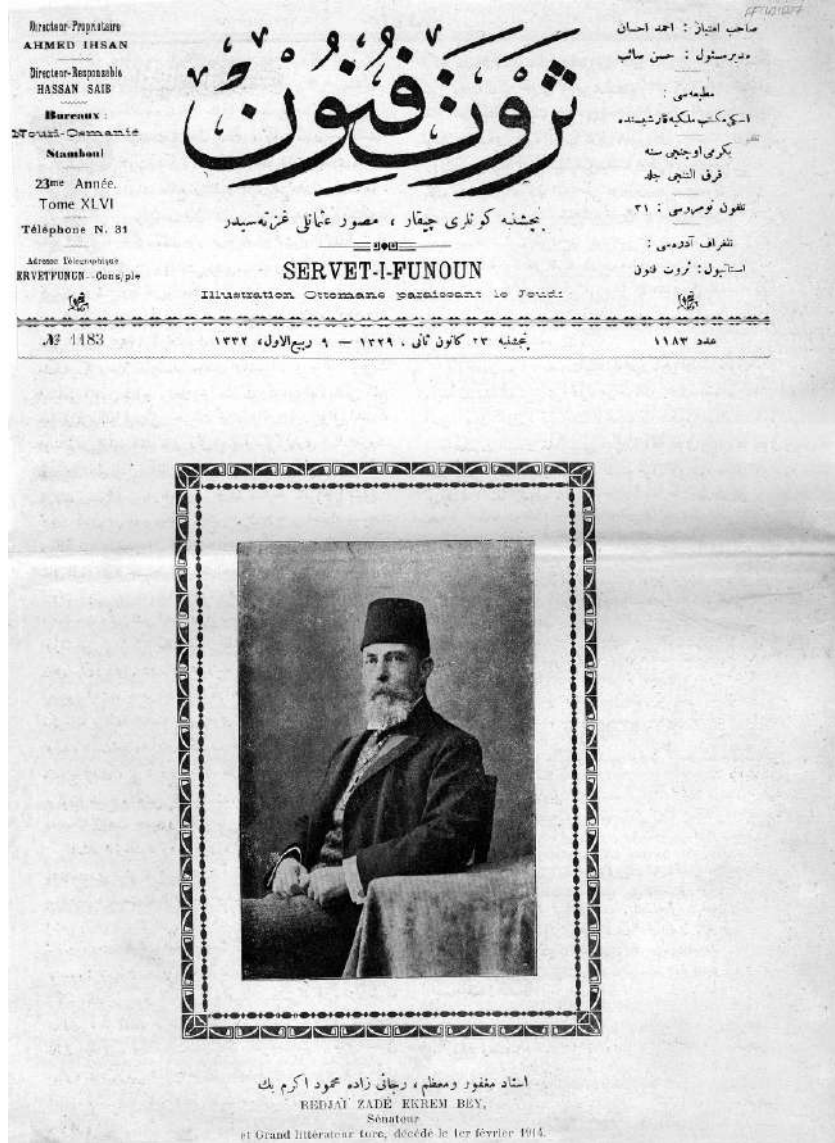
RECAİZÂDE MAHMUT EKREM (1847-1914)

İkinci kuşak yazarlarının diğer edebî türlerdeki sanat anlayışları tiyatro için de geçerlidir. Sanat sanat içindir anlayışından hareket ederler. *Talim-i Edebiyat* isimli eserinde sanat ve özellikle şiir üzerine eğilen Recaizâde Mahmut Ekrem, tiyatro üzerine düşüncelerini herhangi bir eserinde derli toplu bir şekilde dile getirmez. Sadece tiyatro eserlerinin mukaddimelerinde tiyatroya ilişkin görüşlerine kırıntılar hâlinde rastlanmaktadır. Ayrıca yazdığı tiyatro eserlerinde de Namık Kemal'in tiyatrodan "toplumsal fayda" gözetken düşüncelerine rastlanmaz. Tanzimat ile edebiyatımıza girmiş olan Batılı tiyatro türü bizim için yeni bir türdür ve geliştirilmeye muhtaçtır. Birbirini takip eden kuşaklar doğal olarak tecrübelerini de bir sonraki kuşağa aktarırlar. Sosyal konuların Tanzimat'ın ikinci kuşağının eserlerinde de sürdürüldüğünü söyleyebiliriz. Fakat hiçbir zaman ne Recaizâde Mahmut Ekrem, Şinasi ne de Abdülhak Hâmit, Namık Kemal gibi bir edebî faaliyet içerisinde olur. Değişen devrin şartları ve ikinci kuşak yazarların mizaçları farklı bir edebî faaliyeti beraberinde getirir.

Tanzimat'ın ikinci kuşağı, devrin şartları ve daha bireysel mizaçları ile farklı bir edebî faaliyet gerçekleştirir.

Resim 3.1

Recaizâde Mahmut Ekrem



Recaizâde Mahmut Ekrem dört tiyatro eseri yazar. *Afife Anjelik* (1870) ve *Atala* yahut *Amerika Vahşileri* (1873) konusunu Batı'dan aldığı ilk iki tiyatro eseridir. *Vuslat* yahut *Süreksiz Sevinç* (1874) ile *Çok Bilen Çok Yanılır*'ın (1874) konularını ise kendi toplumumuzun yaşantısından alarak yazar. Ekrem, edebiyat dünyasına birkaç şiirini saymazsak tiyatro yazarak girer. Hatta yayımladığı ilk kitabı bir tiyatro eseri olan *Afife Anjelik*'tir.

Batı Kaynaklı Oyunlar

Tanzimat ile edebiyatımıza giren Batılı tarzdaki tiyatro türü, ilk başta örnek sıkıntısı çeker. Bu sebeple Batı edebiyatındaki örnekleri gerek konu bakımından gerekse teknik bakımından acemice taklit edilir. Recaizâde Mahmut Ekrem de yazdığı ilk tiyatro eserlerinde bu doğrultuda Batılı örneklerden konu ve teknik bakımından faydalanır. Yazdığı ilk iki tiyatro eserinin konuları da bu yüzden Batı'dan alınmıştır.

Afife Anjelik (1870)

Recaizâde Mahmut Ekrem ilk oyunu olan *Afife Anjelik*'in konusunu *Geneviève de Barabant* efsanesinden alır. Dolayısıyla *Afife Anjelik* konusu yabancı bir hayattan alınmış dört perdelik bir melodramdır. Eserin şahıs kadrosunda yer alan kişilerin isimleri de yabancıdır. Oyunda kocası savaşa giden yeni evlenmiş bir kontese göz koyan saray bakıcısının kötü emelleri ele alınır. Kont savaşa giderken kontesi bu saray bakıcısına emanet etmiştir. Saray bakıcısı kontese sahip olmak ister ama bunda başarılı olamaz. Çünkü kontes iffetini korur. Emeline ulaşamayan saray bakıcısı kontesi öldürmeyi dahi düşünür fakat ona iftira atma yolunu tercih eder. Bu iftira konta bir mektup ile ulaştırılır. Kont kendisine gönderilen mektuptan hareketle durumun aslını öğrenmeden eşini boşar. Saray mensuplarının çevrilen entrikalardan haberdar olması kontesi idamdan kurtarır. Kontes hapiste dünyaya getirdiği kızı ile kendisini dağlara vurur. Savaştan döndükten sonra işin aslını öğrenen kont yaptıklarına çok pişman olur ve o da kendisini ava verir. Bir gün avlanırken bir kız çocuğu ile kontesi görür. Kız çocuğunun kendi kızı olduğunu öğrenir ve af dileyerek kontesi ile barışırlar. Mutlu bir hayat yaşamaya kaldıkları yerden devam ederler.

Aynı konu devrinde birkaç yazar tarafından da ele alınır. İçlerinde en acemisi Recaizâde Mahmut Ekrem'inkidir. Bir hevesle başlayarak tiyatro türünde yazdığı ilk eseri olan *Afife Anjelik*, birçok bakımdan acemiliklerle doludur. Her faslın başında o bölümde ele alınacak olayların bir özetini verir. Diyaloglarda oldukça tutuk ve sahne dilini bulamamış görünür. Büyük oranda Fransızca cümle yapısının etkisinde kalmıştır. Türkçe açısından kusurlu cümleleri çoktur. Eser, sahne teknikleri açısından da pek çok kusuru içinde barındırır. *Afife Anjelik* bütün bu kusurlarının yanında "tabiat"a açılan ilk eser olması bakımından önemlidir. Daha sonra Abdülhak Hâmit'e bu konuda önderlik edecek ve onun eserlerine etki edecektir.

Atala yahut Amerika Vahşileri (1873)

Recaizâde Mahmut Ekrem, *Atala*'nın kaynağını da Batı'dan alır. Önce Chateaubriand'ın aynı adlı romanını Türkçeye tercüme etmiş, ardından da bu romandan bir oyun çıkarmıştır. *Atala*, Türkçede romandan piyes çıkarmanın da ilk örneği olur. Piyes, medeniyet yoksulu Amerika yerlilerinin eline esir düşen beyaz gencin, kabile reisinin kızı ile yaşadığı macerayı konu edinir. *Atala*, beş perdelik bir dram ve egzotik bir oyundur.

Atala'da bir genç adam yerlilerin eline düşer. Esir edilen genç öldürülmesi ya da bağışlanması tartışılırken yerlilerin elinden kabile reisinin kızı tarafından kurtarılır. Çünkü kabile reisinin kızı esir gence âşık olmuştur. Karşılıklı alevlenen bu aşkın önünde tek bir engel vardır, o da *Atala*'nın küçük yaşta annesine verdiği kızlığını Meryem anaya adayacağı yönündeki sözdür. Esir genç kıza duyduğu derin sevgiye rağmen *Atala* bu sözünü tutar. Bu sevgi genç kızın içine oturur ve onu yatağa düşürür. Hastalıktan kurtulamayarak ölür.

Afife Anjelik'te değinilen tabiat *Atala*'da daha da ileriye götürülür. Böylelikle Türk tiyatrosunda tabiatın konu edinilmesine önderlik etmiştir bu eser. Recaizâde Mahmut Ekrem çevirdiği romandan bu oyunu çıkarırken romanın olaylar zincirine pek bağlı kalmaz ve oyun tekniğine uygun hâle getirmek için atlamalar, ilaveler yapar.

Chateaubriand (1768 - 1848) Fransız edebiyatında romantik akımın öncülerinden kabul edilen yazar, düzenli bir eğitim almamıştır. Eserlerinde tabiat sevgisi, geçmiş zaman özlemi, dinsel inançlara bağlılık gibi konuları ele alır. Bir dönem dışişleri bakanlığı da yapmıştır.

Yerli Oyunlar

Recaizâde Mahmut Ekrem, ilk yazdığı tiyatro eserlerini Batılı kaynaklardan yararlanarak yazar. Daha sonraki tiyatro eserlerinin konusunu ise yerli kaynaklardan alır. Namık Kemal, Tanzimat'ın ikinci kuşağı tarafından gerek şiirde gerekse düzyazıda üstat olarak kabul edilir. Recaizâde Mahmut Ekrem de ilk yerli oyunu olan *Vuslat*'ın konusunu Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* oyunundan alır. Diğer yerli eseri *Çok Bilen Çok Yanılır* ise *Binbir Gündüz Hikâyeleri*'nden alınmadır.

Vuslat (1874)

Vuslat, konusu kendi toplumumuzdan alınarak yazılan dört perdelik bir dramdır. Tanzimat döneminde yaygın olarak ele alınan konu aşktır. *Vuslat*'ta da aşk konusu ele alınır. Recaizâde Mahmut Ekrem, ilk iki tiyatro eserini yabancı kaynaklardan istifade ederek yazar. *Vuslat* ise yerli bir eserdir fakat kendisinden önce Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* isimli eseri ile pek çok noktada benzerlik gösterir.

İstanbul'un tanınmış ailelerinden birinin oğlu ile konağa bir besleme olarak küçük yaşta alınan bir kızın aşkı ele alınır. Kardeş gibi büyümelerine rağmen birbirlerine karşı aşk beslemeye başlarlar. Fakat konağın hanımı ortada hiçbir gerekçe yokken besleme kız esirciye satar. Esirci, besleme kız üzerinden epeyce bir kâr ederek onu bir başkasına satar. Son sahibi, besleme kız ile evlenmek ister ama besleme kız günden güne sararıp solar. Kızın bir derdi olduğunu anlaması gecikmez ve onu sevdiği adamla buluşturmak ister. Kavuşma gerçekleşir ama artık çok geçtir. Verem hastalığı ile boğuşan genç ile besleme kız birbirlerine kavuşurlar ve hayata da birlikte gözlerini yumarlar.

Devrin yaygın konularından olan evlenecek gençlerin büyükleri işe karıştırmadan öncelikle bu kararı kendilerinin vermeleri gerektiği ve kölelik gibi konular romantik aşkın gerisinde verilir. *Zavallı Çocuk*'tan alınan *Vuslat*'ın konusu daha sonra Abdülhak Hâmit'in *İçli Kız*'ına da konu olacaktır. *İçli Kız*'da da gençlerin evlenirken söz sahibi olması gerektiği vurgulanır. Diğer dikkatlere sunulan "kölelik" konusu ise Tanzimat Dönemi'nde yaşanan ve toplumun kanayan yaralarından biridir. Recaizâde Mahmut Ekrem, yerli hayattan aldığı bu konu ile yazdığı *Vuslat*'ta daha başarılı görülür. Sahne dilini kullanmadaki başarısı bunun en iyi göstergelerinden biridir. İlk iki eserinin konularının yabancı olması eleştirilir ve Recaizâde Mahmut Ekrem'den millî bir eser yazması istenir. Yazar da bu isteğe cevap vermek adına *Vuslat*'ı yazar ve yayımlar.

Çok Bilen Çok Yanılır (1874)

Recaizâde Mahmut Ekrem'in son yazdığı tiyatro eseri *Çok Bilen Çok Yanılır*'dır. Konusu *Binbir Gündüz Hikâyeleri*'nden alınarak 1874'te yazılan eser, kitap olarak ancak Recaizâde Mahmut Ekrem'in ölümünden sonra oğlu Ercüment Ekrem tarafından 1914 yılında yayımlanır. Dört perdelik bir komedidir. Yazar hikâyenin aslına sadık kalarak onu oyunlaştırır.

Konusu Maraş'ta geçen oyunda, Halep valisinin oğlu ile Maraş kaymakamının kızıının evlendirilmesi ve bunun etrafında cereyan eden olaylar ele alınır. Kıskanç birisi olan Maraş kadısı, bu evlilikten Maraş kaymakamının güçleneceğini düşünür ve evliliğe engel olmak için entrikalar hazırlar. Fakat kazdığı kuyuya kendisi düşer. İki genç bütün engellemelere rağmen evlenirler.

Kıskançlığın, başkaları hakkında entrika hazırlamanın nasıl bir felaketle sonuçlanacağını gösteren bir oyundur. Oyunda görmeden evlilik, liyakat yoksunu yöneticilerin durumu gibi yan konulara da yer verilir. Oyunda deyim ve atasözlerine de yer verildiğini, eserin isminden başlayarak bitimine kadar bu hazineyi faydalandığını da görürüz. Recaizâde Mahmut Ekrem'in tiyatro eserleri arasında dilin ve tiyatro tekniğinin kullanılışı açısından en başarılı eseri hiç şüphesiz *Çok Bilen Çok Yanılır*'dır.

SIRA SİZDE



1

Tanzimat Dönemi'nde "kölelik" ile ilgili yazılan kitapları araştırınız.

ABDÜLHAK HÂMİT TARHAN (1852-1937)

Abdülhak Hâmit, kırk kadar eserinin yirmi beşini –yarım kalan *Kanuni'nin Vicdan Azabı*'nı da ilave edersek- tiyatro eseri olarak yazmıştır. Tiyatro türünde azımsanmayacak sayıda eser veren bir yazarın belirli bir tiyatro anlayışının olması beklenir. Hayatını dağınıklık, nizamsızlık ve keyfîlik üzerine inşa etmiş bir isim olan Abdülhak Hâmit,

edebiyat sahasında kaleminden çıkan her üründe olduğu gibi tiyatrolarında da keyfi ve nizamdan azade tutumunu sürdürmüştür. Dolayısıyla kendisine bir tiyatro anlayışı belirleme ihtiyacı duymamış, coşkun ilhamı kendisine ne yazmasını, nasıl yazmasını telkin ettiyse o şekilde yazmıştır.

Abdülhak Hâmit, tiyatro eserlerinin hemen hemen hepsine bir “mukaddime”, “ifade-i meram”, “hâtime” gibi ön söz/son söz mahiyetinde metinler ekler. Tiyatro hakkında düşüncelerini ifade ettiği iki önemli metin vardır. Bunlardan birincisi *İçli Kız*’ın sonuna eklediği “İçli Kız Hakkında Bir Makale”, diğeri ise yine *Duhter-i Hindû*’nun sonuna koyduğu “Hâtime” başlıklı metindir.

Sabr u Sebat’ı “sahnelenebilir” olarak sunan Abdülhak Hâmit, bundan sonraki eserleri için böyle bir şey söylemez. Dolayısıyla artık seyirciyi değil okuyucuyu düşünerek tiyatro eseri yazan bir yazar ile karşı karşıya kalırız. *İçli Kız*’ın sonuna eklediği metinde artık seyirciyi değil, okuyucuyu muhatap aldığını açıkça görürüz.

Seyirciden okuyucuya kayan muhatapın ilk ve en büyük olumsuz tarafı hiç şüphesiz anlaşılma hizmet eden “sahne dili”nin göz ardı edilmesidir. Abdülhak Hâmit, bundan sonra eserlerinde yer verdiği şahısları kendi dilleriyle konuşturmayacak, bütün şahısların yerini bizzat kendisi alacaktır. Bütün eserlerinde anlaşılmaktan uzak ağır bir dil kullanan, sanatkârane söyleyiş peşinde koşan bir şairin, yani Abdülhak Hâmit’in kendisini görürüz. Hükümdarı, uşağı, kadını, erkeği, eğitimlisi, eğitimsizi hep Abdülhak Hâmit’in sanatkârane üslubu ve ağdalı diliyle konuşur.

Duhter-i Hindû’nun hâtimesi/son sözü, Abdülhak Hâmit’in kendine has bir “millî tiyatro” anlayışını dile getirdiği önemli bir metindir. Burada dile getirdiği düşünceler, yazdığı ilk üç tiyatro eserinden sonra geriye kalan eserlerinde dağınık ve kısmi olarak uygulanmıştır diyebiliriz. Abdülhak Hâmit’in anlaşılması zor ve afaki gibi duran “millî tiyatro” anlayışı bir başkası tarafından benimsenmemiş ve kendisinden sonra da takipçiler oluşturmamıştır.

Abdülhak Hâmit, *Sabr u Sebat*’tan sonra tiyatro eserlerini oynamak için değil okunmak için yazmaya başlar. *Duhter-i Hindû*’da da bunu alenen dile getirir.

Böylelikle Abdülhak Hâmit, tiyatroyu diğer sanat dallarından ayıran en temel özelliğini yok sayarak eserler yazacaktır. Kimi eserlerinin isimlerinin altına iliştirilmiş “tiyatro şeklinde hikâye” ibaresi esasında sahnelenmekten çok okunmak için yazılmış bir tiyatro eseri anlayışını pekiştiren bir unsurdur. Sahnelenmek için değil okunmak için yazma düşüncesi, kural tanımazlığı, keyfiliği eserlerinde daha çok görünür hâle getirecek; olağanüstü varlıklar, kalabalık şahıslar, gerçeğe aykırı bir yığın olay, meçhul zaman ve mekânlar eserlerini dolduracaktır.

Tanpınar da, oynamamak için tiyatro eseri yazmanın, türün birinci şartını kabul etmemek manasına geldiğini belirtir (Tanpınar, 1988, s. 588).

Abdülhak Hâmit’in eserinin adı olan duhter-i Hindû, Hint kızı manasına gelir.

Resim 3.2

Abdülhak Hâmit Tarhan



Abdülhak Hâmit’in kendine özgü, devrinde pek de kabul görmeyen ve anlaşılabilir bir “millî tiyatro” anlayışı vardır. Ona göre bir eserin millî olabilmesi için Osmanlı tebaasından, İslam ve Osmanlı tarihinden bahsetmesi gerekir.

Abdülhak Hâmit, *Macera-yı Aşk, Sabrı Sebat ve İçli Kız* isimli eserlerinde Namık Kemal'in etkisindedir.

Abdülhak Hâmit, tiyatro yazmaktan gayesini “tasvir-i hayal” olarak niteler, sahnelenip sahnelenmeyeceğini düşünmez ve eserini tiyatro aktörlerinin “kasvet-engiz-i takrîri (iç sıkı anlatımları) derecesine” düşürmeyeceğini söyler (Tarhan, 1292, s. 198). Abdülhak Hâmit'in burada tiyatro aktörlerini küçümsediğini daha doğrusu eserini sahnelenmek için yazmayı bir “tenezzül” olarak değerlendirdiğini görürüz.

Abdülhak Hâmit, ilk üç eserinde bağlı kaldığı kısmi realizm ve geleneksel tiyatro unsurlarından sıyrılacaktır. İlk üç eserinde Namık Kemal'in yoğun tesiri altındadır. Bu tesir Abdülhak Hâmit'in bütün eserlerinde sürecektir ama hiçbir zaman ilk üç eserindeki derecede olmayacaktır.

Duhter-i Hindû'nun son sözünde esasında romantik tiyatronun özelliklerinin bir kısmını üstü kapalı da olsa dile getirir. Tarihî konular, bilinmeyen kavimlerin yaşantıları ve bilinmeyen mekânlar romantik tiyatronun ilgilendiği konulardır. *Duhter-i Hindû* ile başlayan romantik eğilim önceleri klasik tiyatronun konuları ile beslenir. Racine, Corneille bu dönemde tesirinde kaldığı iki isimdir. Daha sonraları ise romantik tiyatroya daha çok meyilecek, bu sefer de W. Shakespeare ve V. Hugo etkisinde eserler yazacaktır.

Hem romantik tiyatronun etkisi hem de tarihe olan merakı Abdülhak Hâmit'i tarihî tiyatro eserleri yazmaya iter. Eserlerinin üçte ikisinin konusu tarihten alınmadır. Zengin muhayyilesi tarihi olduğu gibi değil; birtakım değişiklikler ve yaratmalarla yorumlamasına yol açar. Esasında Abdülhak Hâmit, devrinin pek çok meselesini tarihî eserlerinde dile getirir. Tarih onun için fikirlerini rahatça dile getireceği bir araç olur.

Şiirlerindeki ferdî duygu ve ifade edişin aksine Abdülhak Hâmit, tiyatro eserlerinde daha toplumsal bir tavır sergiler. Tiyatro eserlerinde yoğun bir şekilde sosyal tema ve konuları ele alır. Vatan-millet sevgisi, İslam birliği, kadının sosyal hayattaki yeri ve eğitimi, savaş karşıtlığı, zalim yönetici ve problemleri, meşruti sistem isteği, hanedan karşıtlığı gibi pek çok sosyal tema ve konuyu eserlerinde dile getirir.

Devrindeki padişahlara yönetim ile ilgili tenkitlerini üstadı Namık Kemal gibi yüksek sesle ve aleni olarak dile getirmese de *Duhter-i Hindû*'dan başlamak üzere diğer eserlerinde alegorik bir anlatımı yeğler. Padişahlara kötü yönetimleri, zulümleri ve zevk ve safa düşkünlükleri noktasında ağır eleştiriler getirir. Bu tarz yöneticilerin ölümünü isteyen kadar işi ileri boyutlara taşır. Alegorik okuma düzleminde eserlerinde tenkit ettiği yöneticiler ağırlıklı olarak Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamit'tir. Zalim, müstebid ve zevk, safa düşkünü hükümdarlar karşısına hürriyetin savunucusu ve örnek yönetici tipi olarak da Mithat Paşa'yı çıkarır.

Oyunlarının bir kısmını manzum, bir kısmını düzyazı, bir kısmını da manzum ve düzyazı karışık yazmıştır. Manzum yazdığı eserlerinin çoğunda aruz ölçüsünü, bir kısmında da hece ölçüsünü kullanmıştır.

Abdülhak Hâmit'in tiyatro eserlerini doğru değerlendirebilmek için şöyle tasnif edebiliriz (Karaburgu, 2011, s. 273-284):

1. Geleneğe Bağlı Eserler Dairesi: (*Sabr u Sebat, İçli Kız*)
2. Konusunu Tarihten Alan Eserler Dairesi:
 - a. Endülüs Dairesi: (*Nazife, Târık yahut Endülüs Fethi, Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis, İbn Musa yahut Zatü'l Cemal, Abdullahü's-Sagîr*)
 - b. Antik Çağ Dairesi (*Eşber, Sardanapal*)
 - c. Masalımsı-Tarih Dairesi (*Macera-yı Aşk, Nesteren, Zeynep, Hakan*)
 - d. İlhan Dairesi (*İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler*)
3. Siyasi İçerikli Eserler Dairesi:
 - a. İngiliz-Hint Dairesi (*Duhter-i Hindû, Finten, Yabancı Dostlar, Cünûn-ı Aşk*)
 - b. Güncel Siyasi Daire (*Liberte, Yedigâr-ı Harb*)

Geleneğe Bağlı Eserleri

Abdülhak Hâmit'in ilk yazdığı eserlerinden ikisini içerisine alan bu daire, *Sabr u Sebat* ve *İçli Kız*'dan oluşur. Abdülhak Hâmit, bu iki eserini gelenekten beslenerek yazar. Abdülhak Hâmit, ilk eserlerinin konularını devrinde çokça ele alınan istenmeyen evlilikler, kölelik, batıl inançlar, yanlış Batılılaşma, kadının eğitimi gibi konulardan seçer. Bu iki eserin derin yapısında masal ve halk hikâyelerinin motif yapısı bulunur. *Sabr u Sebat* ve *İçli Kız*'da geleneksel tiyatromuzun ağız taklidi, karşıtlık-muhavere ve tripleştirme gibi unsurlarına da fazlasıyla yer verilir. Ayrıca bu iki eserde geleneğin asli unsurlarından sayılan atasözü ve deyimler de kullanılmıştır.

Sabr u Sebat (1875)

Abdülhak Hâmit'in yazdığı ikinci tiyatro eseridir. Ahmet Vefik Paşa'nın deyim ve atasözlerimizi kullanarak bir tiyatro eseri yazması yönündeki tavsiyesi üzerine yazılmıştır. Hâmit, bu tavsiyeyi abartmış ve eserini deyim ve atasözleri ile doldurmuştur. Sahnelenmeye en uygun eserinin *Sabr u Sebat* olduğunu söyler. Bu piyes, beş fasıllık bir dramdır.

Aynı evi paylaştıkları cariyeye âşık olan evin oğlu, babası tarafından amcasının yanına hava değişikliğine gönderilir ve amcasının kızı ile evlendirilmek istenir. Bunu kabul etmeyen genç, babası tarafından evlatlıktan reddedilir. Bir süre derviş olup yollara düşer. Daha sonra babasının yakın dostlarından biri tarafından evlat edinilir. Evlat edinen kişinin ölümü üzerine Paris'te kendisine epeyce mal mülk ve bir salon miras kalır. Babasının ölüm döşğinde olduğunu öğrenince yurda döner ve âşık olduğu cariyeye kızın kendisini beklediğini görür. Sabır ve sebatlarının mükâfatını evlenerek alırlar.

Devrinde sıkça ele alınan gençlerin fikri alınmadan sadece büyüklerin kararı ile evliliklerin yapılmaması gerektiği düşüncesi *Sabr u Sebat*'ta da ele alınır. Ayrıca Abdülhak Hâmit'in annesinin de Kafkasya'dan kaçırılıp getirilen cariyelerden olması onun eserinde kölelik konusuna değinmesini de beraberinde getirmiştir.

İçli Kız (1875)

Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk*, Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Vuslat* isimli eserlerinin bir benzeri de *İçli Kız*'dır. İlk eserden sonra yazılanlar aynı konuyu ele alır hatta kahramanlarına adı anılan eserleri okuturlar. Beş fasıllık bir dramdır. Kölelik, kadınların eğitimi, yanlış anlaşılan Batılılaşma, batıl inançlar gibi konular ele alınır. Romanlarda gördüğümüz verem, artık tiyatro eserlerinde de kendisine yer bulmaya başlar. Eser bir evlilik olayının üzerine kurulmuştur.

Birbirlerini görmeden âşık olan iki genç evlenmek ister. Kızın babası kızının mutluluğunu görmek için her şeye katlanırken kızın üvey annesi kıskançlıkla ve gencin babası da maddi birtakım gerekçelerle bu evliliğe engel olmaya çalışır. Bir yığın entrika düzenleyen üvey anne en sonunda entrikalarının anlaşılması üzerine kandırdığı kişilerden biri tarafından vurulur. Gençler de pek çok badireyi atlatarak evlenirler.

Konusunu Tarihten Alan Eserler

Bu başlık altında Endülüs tarihini, Antik çağ tarihini, bilinmeyen devirlere ait masalımsı bir geçmişi ve İlhanlılar tarihini konu edinen eserler yer alır.

Ahmet Vefik Paşa (1823-1892): Devlet adamı, yazar. Molière ve Voltaire'den yaptığı tercüme ve adapteleriyle tanındı. Ebul Gazi Bahadır Han'dan tercüme ettiği *Şecere-i Türk ve Lehçe-i Osmani* isimli sözlük çalışması önemli eserleridir.

Abdülhak Hâmit, konusunu tarihten alan pek çok eser yazar. Abdülhak Hâmit, eserlerinde neden tarihe bu kadar önem vermiş ve hangi sebeple tarihi kullanmış olabilir? Araştırınız.



SIRA SİZDE

Endülüs Tarihi

Endülüs tarihinden konusunu alan eserlerin yazılmasında Ziya Paşa'nın Viardot'tan çevirdiği *Endülüs Tarihi*'nin büyük etkisi vardır. Bu gruptaki eserler çeşitli zaman dilimlerinde yazılır. Abdülhak Hâmit, Endülüs tarihinden beş eser çıkarır. Bu eserlerin bazıları tarihî gerçeklerle uyuşurken bazıları tarihî şahıslar etrafında hayalî olayları anlatırlar. Bazılarında ise hayalî şahıslar yaratılır. Abdülhak Hâmit, farklı tarihlerde yazdığı bu gruptaki eserlerini aynı düşünce ekseninde vücuda getirmiştir. Bu eserlerde tematik birlikteliğin yanında düşünüş birlikteliği de dikkat çekmektedir.

Nazife (1876)

İspanya kralı ile kralın sarayında esir olan Arap mücahidesinin aşk ve onur mücadelesini konu alır. Arap mücahide İspanyol kralın arzularına teslim olmaktansa ölmeyi tercih eder. Bir perdelik manzum bir oyundur.

Tarık Yahut Endülüs Fethi (1879)

Altı fasıllık bir dram olan *Tarık*, Abdülhak Hâmit'in konusunu Endülüs tarihinden alan eserleri arasında en çok sevileni olmuştur. Arapça, Farsça, Sırpça ve Almanca gibi dillere çevrilir. İspanya'nın Müslüman Araplar tarafından fethedilişini anlatır. Yazar, Endülüs'ün fethi olayını hayalî kişiler ve bunlar arasında hayalî ilişkiler kurgulayarak yazar. Tarihî arka planı da Ziya Paşa'nın Viardot'tan çevirdiği *Endülüs Tarihi* isimli eserden alınmadır.

Tezer Yahut Melik Abdurrahmanü's-Sâlis (1880)

Üç fasıllık, ilave fasıllarla sekiz fasıllık bir trajedidir. *Tezer*, Endülüse altın çağını yaşatmış melik III. Abdurrahman'ın (M. 892-961) hayatından hareketle yazılır. Hâmit, eserini yazarken *Endülüs Tarihi*'nde yer alan bir anekdottan hareket eder ve kendi muhayyilesinden bir kurgu yaratır.

Sefil bir hayat sürmekte olan genç bir kızla nişanlısı yaşadıkları hayattan ancak melikin yardımı ile kurtulabileceklerine inanırlar. Genç kız işve ve cilveleriyle meliki kandırarak ondan para sızdırmak maksadı ile girdiği saraydan melike âşık olarak çıkar. Genç kız nişanlısı ve melik arasında kalır. Aldatıldığını anlayan nişanlısı, melik ve genç kız hakkında fitne çıkarır. Çıkarılan fitne etkisini gösterir ve halkın isteğine boyun eğen melik, genç kıızı öldürür. Yaptıklarından pişman olan nişanlısı ise intihar eder. Melik de görevini bırakarak yokluğa doğru yol alır.

İbn Musa Yahut Zatü'l Cemal (1880 Tefrika, 1917 Yayım)

48 fasıllık bir dram olan *İbn Musa*, Hâmit'in en hacimli eserlerinden biridir. Sahneye konulması imkânsız olan eser, âdeta bir roman gibi kaleme alınmıştır. İspanya'yı fetheden Müslüman Arap varlığının kendi içlerindeki çekişme ve entrikalarla nasıl yok edildiğini konu edinir.

Halifeyi öldürerek onun yerine halife olan Süleyman, İspanya'yı fetheden komutanları birbirine düşürerek iktidarını sağlamlaştırmak ister. İç ve dış desteklerle kendi iktidarı için İspanya'daki Müslüman Arap varlığını zaafa uğratar. Sonunda kendisi de bu yolda öldürülür.

Abdullahü's-Sagîr (1917)

Endülüs devletinin son hükümdarı olan Abdullahü's-Sagîr'in tahtını, tacını kaybederek İspanyol bir kadına olan aşkını ele alan dört fasıllık tarihî dramdır. *Nazife* isimli eserin tersi gibidir. Hâmit'in sahnelenmeye en uygun eserlerinden birisidir.

Tahtını ve tacını İspanyollara kaptıran Abdullahü's-Sagîr'in, sığınabileceği hiçbir yer kalmaz. İspanyol bir kadınla gönül ilişkisi yaşar. Devletini kaybeder; ama İspanyol kadının kalbini kazanır. Bütün unvanlardan ve geçmişin izlerinden kurtularak mütevazı bir kulübede hayatlarını sürdürmeyi tercih ederler.

Antik Çağ

Antik çağın Makedonya hükümdarı Büyük İskender ile Asur Kralı Sardanapal'in hayatlarından esinlenilerek yazılan *Eşber* ve *Sardanapal*, kendi içerisinde bir grup oluşturur. Bu grubu Antik Çağ dairesi olarak isimlendirmek doğru olacaktır. Zira her iki eser de Antik Çağ'da yaşamış iki hükümdarın hayatlarından kesitleri ele almaktadır.

Eşber (1880)

Eşber yayımlandığı zaman da sonraları da en beğenilen oyunlardan biri olmuştur. Güçlü bir imparator olan Büyük İskender'e karşı Eşber isimli hayalî bir kahraman yaratır Abdülhak Hâmit. Önemli olanın vatan sevgisi ve onur olduğuna vurguda bulunur. Hâmit'in temel konularından biri olan "savaş karşıtlığı" bu eserinde dramatik bir şekilde ele alınır.

İrandan sonra Hindistan'ı da zapt etmeye gelen Büyük İskender'in karşısına çıkan Eşber, teslim olması yönündeki telkinlere aldırmayarak vatanını son damla kanına kadar savuna-
cağını ifade eder. Büyük İskender'e âşık olan kız kardeşinin arayış bulma çabaları sonuçsuz kalır ve Eşber kız kardeşini öldürür ve kale kapısına astırır. Büyük İskender galip geldikten sonra Eşber'i esir alır. Sevgilisinin canına kıymasından dolayı öfkelenir ama diğer taraftan vatan savunmasında gösterdiği onurlu davranışından dolayı da takdir eder. Zincirlerinden azat eder ve kılıcı teslim edilir. Bunu fırsat bilen Eşber, kılıcı ile canına kıyar.

Büyük İskender, MÖ 356 - MÖ 323 yılları arasında Makedonya kralı ve tarihteki en büyük imparatorudur. Makedonya kralı II. Filip'in oğlu. Türk tarih literatüründe ayrıca; Büyük İskender ve Makedonyalı İskender olarak da bilinir.

Sardanapal (1876 Yazım, 1908 Tefrika, 1917 Yayımlı)

12 fasıllık bir dram olan *Sardanapal*'in konusu *Sardanapalus* efsanesinden ve Lord Byron'un aynı adlı eseri *Sardanapal*'den alınır. Eserin yazılışı ile yayımlanışı arasında geçen 41 yıl ve bu süre içerisinde yazarın sürekli yaptığı düzeltme, ekleme ve çıkarmalar, eserin muhtevasını oluşturan konuların karma bir hâle gelmesine yol açmıştır. Bu sebeple, gençlerin istedikleri kişi ile evlenmeleri, kölelik, vatan sevgisi, müstebid ve zalim yöneticilerin eleştirisi gibi temler bir arada görülür.

Eserde Sardanapal'e karşı planlanan bir ihtilal anlatılır. Üç yıl süren ihtilalin sonucunda ayaklanma saraya kadar varır. Yapacak bir şeyi kalmayan Sardanapal, sarayı içindekilerle birlikte ateşe verir.

Sardanapalus efsanesi pek çok Batılı yazara ilham kaynağı olduğu gibi Abdülhak Hâmit'e de ilham kaynağı olmuştur.

Masalımsı-Tarih

Masalımsı-tarih dairesindeki eserler, konularını tarihin bilinmeyen zamanlarından alır. Bu gruptaki eserlerin vakası tarihin bilinmeyen bir zaman diliminde geçer. Bu eserlerin içeriğinde masallara özgü olağanüstü olaylar yer alır.

Macera-yı Aşk (1873)

Bu dört fasıllık dram, Abdülhak Hâmit'in yazdığı ilk tiyatro eseridir. Namık Kemal, Abdülhak Hâmit'e bu eseriyle ümit bağlar. İlk eser olmasının bütün acemiliklerini barındıran bu eser, Hâmit'in sade dille yazdığı eserlerinin başında gelir. Yazar, eserini birden çok aşkı konu aldığı için "Macera-yı Uşşak" (Aşıkların Macerası) olarak nitelendirir. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Bütün başlangıçlar gibi çocukça bir örgü içinde olsa bile muharririn öbür eserlerinde rastlayacağımız bir yığın çizgiyi bize verir. Filhakika üst üste tezler müdafaa etmek, uzak ve bilinmeyen iklimlere kaçmak, dallı budaklı vak'alarda, bir takım uçlarda kendisini kaybetmek Hâmit'in sonuna kadar kurtulamayacağı şeylerdir." (Tanpınar, 1988, s. 501) der.

İki kardeş çocuğu birbirleriyle evlendirilmek istenir. Fakat çocukların gönülleri başkalarında. İç içe geçmiş üç aşkın taraflarının kavuşmaları ve ayrılmaları oldukça girift bir şekilde ele alınır.

Nesteren (1878)

Pierre Corneille (6 Haziran 1606 -1 Ekim 1684), Molière ve Racine'le birlikte 17. yüzyılın büyük üç Fransız tiyatrosundan biridir. Corneille, "Fransız trajedisinin kurucusu" olarak tanınmış ve kırk yıla yakın bir süre boyunca yapımcılık yapmıştır.

Konusu Pierre Corneille'in *Le Cid* isimli eserinden alınarak yazılan beş fasıllık ilave fasıllarla dokuz fasıllık dram olan *Nesteren*, Abdülhak Hâmit'in şekil arayışlarının bir ürünü olarak yayımlanır. Hâmit, ilk kez duraksız kafiyeli hece ölçüsünü deneyerek bu eserini kaleme alır. *Le Cid*'in adaptasyonudur desek yeridir. Benzerlikler şaşırtıcı düzeydedir.

Merkezinde aşk konusu olan eserde bir melik ve onun kardeşi arasındaki taht mücadelesi etrafında, iki kardeşin birbirine âşık çocuklarının hazin sonu anlatılır.

Zeynep (1909)

İlave fasıllarla dokuz fasıllık bir dram olan *Zeynep*, manzum-düzyazı karışık yazılmış eserlerindendir. Halk hikâyeleri ve masalların olağanüstü dünyası bu eserde çokça kendisine yer bulur. Yine "istenmeyen bir evlilik" ele alınır. Hâmit'in bu istenmeyen evliliklerde olaya kadının cephesinden bakması dikkat çekicidir.

Babasının siyasi ihtirası sebebi ile istemediği biri ile evlendirilmek istenen bir kızın, olağanüstü güçlerin yardımı ile aşkı uğruna giriştiği mücadeleyi anlatır.

Hakan (1935)

Hakan, Abdülhak Hâmit'in 83 yaşında yazdığı, yarım kalan *Kanunî'nin Vicdan Azabı*'nı saymazsak son eseridir. Aynı zamanda Latin harfleri ile yayımlanan ilk ve son eseri olan *Hakan*'ı Cumhuriyet ve Atatürk devrinde yazdığı için mutlu olduğunu söyler. İlave fasıllarla altı fasıllık dramdır. Türkçü akımın etkisinde Türk tarihinin herhangi bir döneminde geçmesi mümkün olan tamamen hayal ürünü, masal özellikleri ağır basan bir eserdir.

Birbirlerini rüyada görerek âşık olan çoban ile çoban kızının sonu evlilikle biten aşkı anlatılır. Esasında rüyasında gördüğü çoban kızını bulmak için tebdili kıyafetle çoban gibi dolaşan kişi Hakan'dır. Rüyasında âşık olduğu çoban kızını bulur ve karısını boşayarak çoban kızı ile evlenir. Boşadığı karısını da onda gönlü olan bir yiğitle evlendirir. Türk Hanlığı Hakan'ın bu evliliğiyle dinamizm kazanır.

İlhanlı Tarihi

Abdülhak Hâmit, konusunu İlhanlı tarihinden alan beş eser yazmıştır.

İlhanlı tarihinden konusunu alan bu eserler bizzat yazarı tarafından "Bu dört eser birbirine merbut (bağlı) gibidir ve hepsine birden *Kambur* unvanı verilebilir, çünkü en mühim eser odur" denilerek "Kambur" adı ile bir grup olarak nitelendirilmiştir. İnci Enginün, Abdülhak Hâmit'in bu değerlendirmesinden hareketle bu gruptaki eserleri *Kambur* ismi ile yayımladığı gibi, tasnifinde de bu ismi kullanır (Enginün v.d., 2006, s. 481). Bu gruptaki beş eserin şahıs kadrosu eserden esere süreklilik gösterir. Konuların ve şahısların devamlılığı bu eserleri bir grup olarak değerlendirmek için yeterli bir sebeptir.

İlhan (1913)

Konusunu tarihten alarak yazdığı eserlerinde olduğu gibi *İlhan*'da da tarihî olaylarda tasarruflarda bulunur. Gerçekte yaşamayan kişileri eklediği gibi tarihte var olanlara da tarihî kişiliklerinden farklı olarak eserlerinde yer verir. On fasıllık bir dram olan *İlhan*'da, tarihî kişiliği ile Ebu Said Bahadır Han (İlhan) ile veziri Emir Çoban arasındaki iktidar mücadelesini ele alır.

İlhan, veziri olan Emir Çoban ile sürekli bir güç mücadelesi ve rekabet içerisinde. Zalim bir hükümdar olan İlhan, Emir Çoban'ı da bertaraf etmek için uğraşır. Emir

Çoban'ın kızına da âşık olan İlhan, bir taraftan da ona sahip olmak için türlü entrikalar çevirir. Aracılar vasıtası ile Emir Çoban'ı öldürtür. Çobanoğulları'nın öcünü de torunu Dilşad, İlhan'ı boğarak alır.

Turhan (1914)

Turhan, *İlhan*'ın devamı olarak yazılır. Tarihî olaylar ve kişiler bu eserde de devam eder. Bu konuda Ahmet Hamdi Tanpınar, şu değerlendirmede bulunur: “Söylemeğe hacet yok ki *İlhan* ile *Turhan*'ın tarihî çerçeve ile alâkası pek azdır. Ne Ebulgazi Bahadır Han bu cinsten zalim ve kan içici bir adamdır; ne de Bağdad ve Dilşad Hatun vardır. Bu, Hâmit'in *İbn Musa*'dan daha fazla tarihî hakikate tasarruf eden doğrusu istenirse kendisine has hayalî ve korkunç bir rüyadır.” (Tanpınar, 1988, s. 585).

Yazar, bu eserinde aşk, vicdan azabı ve Osmanlı-İlhanlı yardımlaşması gibi konuları ele alır.

Emir Çoban'ın torunu Dilşad Hatun, dedesinin yakalanması ve öldürülmesinde yardım ve yataklık yapmış olanları da öldürmek için mücadele eder. Bunlardan biri olan Gıyaseddin'i, onun soytarısı olan Kambur'a (*Turhan*) taht ve evlilik vaadinde bulunarak öldürtür. Osmanlıların yardım talebine olumlu cevap vererek onlarla birlikte savaşır. Savaş esnasında görüp âşık olduğu Yakup Çelebi, boğarak öldürdüğü ve bir türlü vicdan azabından kurtulamadığı İlhan'a benzemektedir. Osmanlı tahtındaki mücadelede Yakup Çelebi de öldürülür. Gerek İlhan'ı öldürmenin vicdan azabını gerekse sevdiği Yakup Çelebi'nin öldürülmesinin yükünü daha fazla taşıyamayan Dilşad Hatun, çıldırarak ölür.

Tayflar Geçidi (1917), Ruhlar (1922), Arziler (1925)

Bu üç eser pek çok edebiyat tarihçisi tarafından tiyatro eseri olarak kabul edilmez. Çünkü tiyatro tekniğine uygun olarak yazılmadığı ifade edilir. Gerçi Abdülhak Hâmit pek çok eserini tiyatro normlarını zorlayacak şekilde yazmıştır. Diyaloglar şeklinde yazılan bu eserler *İlhan* ve *Turhan*'ın devamı olarak kabul edilir.

Tayflar Geçidi, yazarın *İlhan* ve *Turhan*'da yer verdiği şahısların yanında Doğu'nun ve Batı'nın önemli yazar ve şairlerinin de tayflarını çeşitli konularda karşılıklı konuşturduğu bir eserdir. Oyunda yer verilen kahramanların cesetleri bir mezarlıkta canlanır ve karşılıklı konuşmaya başlarlar. Bu karşılıklı konuşmalarda öncelikle *İlhan* ve *Turhan*'da yer alan şahıslar birbirleriyle hesaplaşır. Daha sonra Doğu'nun ve Batı'nın önemli yazarları Batı'daki Doğu imajı hakkında konuşurlar. Müslüman ve Türk medeniyeti çerçevesinde tartışmalar yapılır. Medeniyet ekseninde yapılan tartışmaları Doğu ve Batı edebiyatları hakkındaki tartışmalar takip eder. Abdülhak Hâmit, üstadı Namık Kemal'in tayfına da eserinde yer verir. Abdülhak Hâmit'in, bağlılığının ve duyduğu saygının bir ifadesi olarak Namık Kemal'e övgülerde bulunduğu görülür. Son olarak *Tayflar Geçidi*'nde savaşın yıkıcılığına değinilerek savaş karşıtlığı düşünceler dile getirilir.

Eser, “kader”, “ölümün eşitleyici kudreti”, “kavga ve savaşın faydasızlığı” ve “Müslüman ve Türk medeniyetinin üstünlüğü” gibi temel düşünce/motifler üzerine inşa edilir.

Ruhlar, *Tayflar Geçidi*'ndeki kalabalık şahıs kadrosunun aksine iki kişi arasında geçer. Eser boyunca Dilşad Hatun ile Kambur konuşur. *Ruhlar*, Dilşad Hatun ile Kambur'un tayflarının ruh olarak gökyüzüne yükselerek orada karşılıklı konuşmalarını konu edinir. Bu ikiliye eserin sonunda üç büyük dinin peygamberleri de katılır.

İki ruh, yükseldikleri gökyüzünde geçmiş, geleceği, tayflar âlemini görürler. Tayf hâlinde ruh hâline yükselememiş olanlar vardır. Yazar, vermek istediği mesajları ruhluğa terfi edemeyenler üzerinden vermeye çalışır.

Turhan'ın kahramanlarının hemen hemen hepsi ruh olamamıştır. Bu kişiler ayrıca *Tayflar Geçidi*'nde yaptıkları kötü eylemlerinden dolayı pişman olan, özür dileyen kişilerdir.

Bunlar arasında ruhluğa yükselememiş ve en şiddetli azapları çekenler İlhan ve Timur'dur. Yazar, burada insanlığa savaş ve entrikalarla zulmeden, kan döken iki ismi cezalandırmıştır.

"İlhan dairesinin" son eseri *Arzîler*'dir. Dilşad Hatun ile Kambur, bu eserin de ana kahramanıdır. *Arzîler*'de tayflar ve ruhlar âleminde gezintiye çıkan bu ikili, 20. yüzyılda yer yüzüne inerler. 40. yüzyıla giderler ve tekrar 20. yüzyıla gelirler. Bu yüzyıllar arasındaki yolculuğun son durağı olan 20. yüzyılda Dilşad Hatun, Ankara'ya gitmek için yola çıkar. Milli Mücadele yılları ve İstiklâl Harbi eserin gündemine taşınır. Türk'ün hürriyet ve İslam adına verdiği mücadele dile getirilir.

Türk edebiyatının manzum ilk ütöpik eserlerinden biri olarak değerlendirilebilecek *Arzîler*, 40. yüzyılda nelerin olabileceğine dair Abdülhak Hâmit'in öngörülerini içinde barındırır.

Siyasi İçerikli Eserler

Bu başlık altında iki grup eser vardır: İngiliz-Hint konulu eserler ve Güncel Siyasi eserler. Abdülhak Hâmit, bu başlık altındaki eserlerinde özellikle siyasi olaylara eğilmiş; hatta siyasi olaylarda taraf olmuştur. Yazarın, büyükelçilik görevinin kazanımlarını sergileme gayreti içerisinde olduğunu görürüz.

İngiliz-Hint Konulu Eserler

İngiliz-Hint grubunda yer alan *Duhter-i Hindû*, *Finten*, *Yabancı Dostlar* ve *Cünûn-ı Aşk*'in ortak noktası İngilizlerin sömüren, Hintlilerin de sömürülen olarak (*Yabancı Dostlar* hariç) ele alınmasıdır. Abdülhak Hâmit, büyükelçi olarak uzun yıllar Londra'da bulunmuş ve İngilizleri yakından tanıma fırsatına sahip olmuştur. Bu bilgi ve birikim, İngilizlerin kendileri dışındaki milletleri küçümsemeleri ve dünya siyasetine yön verme çabaları, bu gruptaki eserlerde ele alınır. *Duhter-i Hindû*, *Finten*, *Yabancı Dostlar* ve *Cünûn-ı Aşk*, ortak olarak İngilizlerin politik tavırları ve hayata bakış açıları üzerine yoğunlaşır.

Duhter-i Hindû (1876)

Hindistan'a gitmeden konusu Hindistan'da geçen bir oyun yazar Abdülhak Hâmit, bu eseri antikacıdan aldığı bir Hintli kız biblosunun kendisine ilham ettiğini belirtir. Beş fasıllık bir dram olan bu oyun, Türk edebiyatına egzotizmi getiren bir eser olmuştur. Piyes, İngiliz sömürge subayı ile bir Hintli kızın aşkını konu alır.

Sömürgeci İngiliz subayı gönül eğlendirmek için Hintli kız ile ilişki yaşar. Kız aşkında ne kadar samimi ise İngiliz subay o denli samimiyetsizdir ve kızı terk eder. Kendi milliyetinden sömürge valisinin karısı ile aşk yaşar. Valinin karısı valiyi öldürür ve subay ile evlenir. Hintli kız ise kendisini koruma amaçlı evlenmeye razı eden yaşlı bir Hintli ile evlenir. Kısa bir süre sonra yaşlı adam ölür. Hint âdetlerine göre kocası ölen kadınlar da kocaları ile yakılır. Hintli kız esas kocasının İngiliz subayı olduğunu söyler. İngiliz subayı öldürülen valinin yerine Hindistan'a vali olur ve yakılma âdetini kaldırır.

Duhter-i Hindû, Abdülhak Hâmit'in tiyatro yazarlığında farklı bir dönemin başlangıcını ifade eder. Bundan önce yazdığı ilk üç eseri birtakım acemiliklerin bulunduğu etkilenmeler ve kısmi realizm dönemi olarak görülebilir. *Duhter-i Hindû*, romantik tiyatro anlayışının etkisinde bilinmeyen ve uzak diyarları konu edinmiş bir eserdir.

Abdülhak Hâmit, *Duhter-i Hindû*'da ön planda Hintli bir kız ile bir İngiliz subayının arasında yaşanan aşkı ele alır. Arka planda ise alegorik bir anlatıma yer verir. Osmanlı Devleti yönetimine dair eleştirilerini Hint coğrafyasındaki İngiliz sömürgeciliğinin zulme dayanan yönetimi vasıtası ile vermeye çalışır.

Bundan önceki üç eserinde görülen dağınıklık ve giriftlik *Duhter-i Hindû*'da görülmez. Abdülhak Hâmit, *Duhter-i Hindû*'da neyi anlatacağını ve hangi mesajları vereceğini detaylıca düşünmüş gibidir.

Finten (1886-87'de Yazım, 1912 Tefrika, 1916 Yayım)

Finten, Kanadalı Finten'in İngiliz sosyetesine girmek için verdiği mücadele ve bu mücadele esnasında başvurduğu oyunları konu edinir. Abdülhak Hâmit, dokuz fasıllık bir dram olan *Finten*'i daha çok zıt kavramları ele alarak geliştirir. Sömüren-sömürülen, fakirlik-zenginlik, asalet-halk, gençlik-ihiyarlık gibi zıtlıklar *Finten*'de ilk dikkat çeken unsurlardır. Yazar, Londra'da görevi dolayısıyla bulunduğu yıllarda İngiliz toplumunu gözlemlemiş ve İngiliz toplumunun parçalanmaz "asalet" zırhını hareket noktası olarak bu çerçevede bir eser yazmıştır.

Finten, Kanadalı biri olarak İngiliz asalet sınıfına girmek ister. İngiliz asalet sınıfına ancak bu sınıftan biri ile evlilik yaparsa girebilecektir. Finten'in, Lord Dik ile evlenmesi için önündeki ilk engel kocasıdır. Uşağı Davalaciro'ya kocasını öldürterek bu engelden kurtulur. İkinci engel ise çocuğuna bir anne bulmaktır. Bunun için Lord Dik'i üçüncü dereceden veremli bir kız ile evlendirmek ister, kız kısa bir süre sonra ölecek ve ucube çocuğun ölen kadından olduğunu söyleyerek ona bir anne bulmuş olacaktır. Nihayetinde Lord Dik ile evlenerek İngiliz aristokrat sınıfına girecektir. Ölmesi beklenen Bılanş, sağlığına kavuşmaya ve Lord Dik ile birbirlerini sevmeye başlarlar. Lord Dik'i kazanmak adına giriştiği faaliyetler tersine dönünce uşağı Davalaciro'ya geri dönen Finten, oğlu ucubeyi de Lord Dik'ten alır. Aşırı derecede kıskanç olan Davalaciro, bir kıskançlık krizi esnasında kendi oğlu olan çocuğu boğarak öldürür. Bunun üzerine Finten de Davalaciro'yu silahla vurur. İngiliz aristokrat sınıfına girmek adına entrikalar çeviren, cinayet işleyen Finten, hiçbir emeline ulaşamaz. Sonunda odasında bir mezar açılır ve bu mezar Finten'i içine alır.

Finten, Abdülhak Hâmit'in İngiliz toplumunu başarılı şekilde anlattığı bir eserdir.

Yabancı Dostlar (1924)

Yabancı Dostlar, Abdülhak Hâmit'in manzum tiyatro eserlerinden biridir. 1924 yılında iki ayrı cilt olarak yayımladığı eserine 1925 yılında *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edilen fakat kitap olarak yayımlanmayan üçüncü bir kısım ekler. Yazar, eserinin birinci cildini "safî Türkçe" ile yazdığını söyler. *Yabancı Dostlar*, bir Türk şair ile bir İngiliz kadının karşılıklı aşk, evlilik ve hayat konularında konuşmalarından ibaret ve otobiyografik unsurlar bakımından zengin bir eserdir. Merkeze erkeğin duygu ve düşünceleri konularak içki iptilası, yaşlılık, yaşlılıkla beraber yitirilen cinsel güç, kadın ve kadının örtünmesi, dil ve din farkı, kadın-erkek ilişkilerinde serbestlik, Atatürk ve onun kurduğu devlet için verdiği mücadele gibi ferdi ve sosyal pek çok konu yerli yersiz ve bir nizamdan yoksun bir şekilde eserde dile getirilir.

İngiltere'de yaşayan çapkın ve yaşlı bir Türk şair, Londra'daki Battersea Park'ta bir İngiliz kıza rastlar. Onunla tanışarak evlenmek isteğini belirtir. Birkaç gün aynı parkta buluşurlar. Kız, müzikholde köçeklik yapmaktadır. Parkta buluşmalarının neticesinde bu iki kişi evlenirler. Kız, ilk başta fakir olduğunu söylese de sonra kendisine ait ve içerisinde hizmetçileri olan bir eve sahip olduğunu söyler. Bu iki kişi arasında ilk başta yaş ve din farkı engel gözüксе de sonra bu pürüz aşılar ve evlenirler. Kız müzikholde çalışmaya devam eder, çapkın şair ise evde hizmetçilerle gönül eğlendirir.

Cünûn-ı Aşk (1925-26 Tefrika)

Cünûn-ı Aşk, Abdülhak Hâmit'in tefrika edildikten sonra basılma şansı bulamamış eserlerinden biridir. Yazar, *Cünûn-ı Aşk*'i 1914-1917 yılları arasında İstanbul'da yazmış; ancak 1925-1926 yıllarında tefrika edebilmiştir. *Cünûn-ı Aşk*'i "büsbütün yeni bir tarzda" yazdığını ve "eskilerin hoşlanmayacakları gibi yenilerin de bir şey anlayamayacağı"nı ifade eder (Tarhan, 1928, s. 22). Abdülhak Hâmit, *Cünûn-ı Aşk*'ta İngiliz kız Florans ve Fransız mürebbiye Öjeni'nin aşkları arasında kalan zengin ve kültürlü bir Hintli Maharaca'nın aşk macerasını ele alır.

Cünûn-ı Aşk ve *Liberte* Abdülhak Hâmit'in kitaplaşmamış, tefrika hâlinde dergi sayfalarında kalan iki eseridir.

Alegori: Bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışı figüratif simgelerle gösterme veya anlatma sanatı. Alegoride anlatılanlardan çıkarılan ilk ve açık anlamın dışında okuyucunun sezgi yoluyla yorumlayarak bulabileceği gizli anlamlar vardır.

Güncel Siyasi Eserler

Güncel Siyasi grubundaki eserlerden *Liberte*, Midhat Paşa'nın sürülmesi olayını alegorik olarak anlatan bir eserdir. *Liberte* ile Osmanlı tarihinin son döneminde yaşanan Midhat Paşa'nın sürgüne gönderilmesi olayı, alegorik ve siyasi göndermelerle yüklü bir şekilde ele alınır. *Yadigâr-ı Harb*, Çanakkale savaşından sonraki siyasi durumu, parçalanmak istenen bir devletin üzerinde planlar yapan siyasi aktörlerin oyunlarını konu edinir.

Liberte (1876-78 Yazım, 1913 Tefrika)

Üç fasıllık bir dram olan *Liberte*, Abdülhak Hâmit'in baştan sona kadar alegorik mahiyette yazdığı manzum bir eserdir. Hâmit, eserini hürriyetin bir millet için ne derecede elzem bir şey olduğunu göstermek için yazdığını belirtir. Yazıldıktan 36 yıl sonra ancak yayımlanma imkânı bulan *Liberte*, kitap olarak yayımlanamamış, sadece *Türk Yurdu* dergisinde tefrika edilmiştir.

Liberte, Despot'un sarayında esir bir kızdır. *Liberte* bir an önce Despot'un elinden kurtularak sevdiği Nasyon ile birlikte olmak ister. Başvekil Liberal'in oğlu Nasyon da *Liberte*'yi sevmektedir. Fakat birleşmelerine Despot engel olur, çünkü Despot'un da *Liberte*'de gözü vardır. Aslında yaratılışça ve yönetimce iyi olan Despot'u etrafındaki kötü insanlar yanlış yönlendirmekte ve halka kötü tanıtmaktadırlar. Başvekil Liberal, Despot'un sarayında en akli başında ve nitelikli olan kişidir. Liberal'i çekemeyen Despot'un dalkavukları, Liberal'in *Liberte*'yi oğlu Nasyon'a alacağını ve ülkeye de "cumhuriyet" getireceğini söylerler. Tahtının elinden gideceği zehabına katılan Despot, Nasyon ile *Liberte*'nin evlenmesini sağlar, ama Liberal'i de sınır dışı eder. Bir miktar para verilerek sürülen Liberal, Nasyon ve *Liberte*'nin evlenmesi ile vazifesini yaptığına kanidir. Vazifesini yerine getirmiş insanların gönül rahatlığı ile "Nasyon ile *Liberte* birleştikten sonra ben nereye olsa giderim" diyen Liberal, sarayı terk eder.

Liberte, alegorik bir eserdir. Abdülhak Hâmit, *Liberte*'de, Fransızca kavramları kişileştirerek, 1877 yılında yaşanan Midhat Paşa'nın sürgün olayını alegorik bir şekilde ele almış ve "istibdada karşı verilen hürriyet mücadelesini" bir tiyatro eseri hâline getirmiştir. Yazar, pek çok eserinde kapalı bir şekilde başvurduğu alegoriye, *Liberte*'de çok daha açık bir şekilde yer verir. Eserde konuşan şahıslar değil fikirler ve bu fikirleri temsil eden kavramlardır.

Yadigâr-ı Harb (1917)

Yadigâr-ı Harb, Abdülhak Hâmit'in Çanakkale zaferinden sonra nazım-nesir karışık olarak yazdığı eserdir. Yazarın diplomatlığını konuşturduğu bir eser olarak dikkat çeken *Yadigâr-ı Harb*, Çanakkale zaferinin ele alınması bakımından da önemlidir. *Yadigâr-ı Harb*, 5000 nüsha basılarak orduya dağıtılmıştır. *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arziler* gibi *Yadigâr-ı Harb* de diyaloglardan oluşur. Abdülhak Hâmit'in "tiyatro tarzında yazılmış" ifadesi *Yadigâr-ı Harb*'in tiyatro eseri değil; ama tiyatro eseri şeklinde tertip edilmiş olduğunu gösterir.

Abdülhak Hâmit, tamamen kendine özgü bir tiyatro faaliyeti gerçekleştirmiştir. Onun tiyatrosu kendisinden öncekilerden pek bir şey almadığı gibi kendisinden sonrakilere de takip edilecek bir tiyatro ekolü bırakmaz. Abdülhak Hâmit tiyatrosu, her bakımdan nevi şahsına münhasır ve orijinal bir tiyatro faaliyetidir. Seçtiği tema ve konulardan yazılış şekillerine, dil ve üslubundan anlatım tekniklerine kadar her konuda bu orijinallik kendisini gösterir. Ayrıca tiyatro eserlerinde alegorik anlatımının arkasına gizlediği düşünceleri ile edebiyatta bir tesir yaratmıştır.

Midhat Paşa (1822 -1884): Osmanlı devlet adamı. İki kez sadrazam oldu. Tuna, Aydın ve Suriye Valilikleri yaptı. İlk Osmanlı anayasası olan Kanun-ı Esasî'yi hazırlayan kurulun başkanlığını yaptı.

SAMİ PAŞAZÂDE SEZÂİ (1859-1936)

Sami Paşazâde Sezai, tiyatro yazmaya Namık Kemal, Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit'in tesirinde başlar. Henüz 17 yaşında yazıp 20 yaşında yayımladığı *Şîr*, pek çok acemiliği içinde barındırır. Yayımladığı bütün eserleri arasında en acemi ve zayıf olanı hiç şüphesiz tiyatrosudur. Sami Paşazâde Sezai'nin eseri taklitten öteye geçememiştir. Yazarın belirli bir tiyatro anlayışı da yoktur. *Şîr*'den başka 1881 yılında *Bir Düşmüş Kadın* isimli bir tiyatro eseri daha yazmaya başlar ama tamamlayamaz. Tamamlanmamış bu eserden birkaç sayfa *Hazine-i Evrak*'ta yayımlanmıştır (Güven, 2009, s. 71).

Şîr (1879)

Üç fasıllık bir trajedidir. Oldukça acemice yazılmış bu tiyatro eserinde Sami Paşazâde Sezai, Hâmit'in *Macera-yı Aşk*'ına benzer bir konuyu ele alır. Eser, sevgi-kıskançlık, intikam-pişmanlık çatışmaları üzerine kurulur.

Kabil şehzadesiyle Hindistan hükümdarının kızı arasında bir aşk yaşanır. Bu aşk evlilikle neticelenir. Fakat bu evlilik şehzadenin kıskanç kız kardeşinin entrikalarıyla çekilmez bir hâl alır. Eser, bol ölümlü bir sahne ile biter.

Sami Paşazâde Sezai, Türk edebiyatında tiyatro dışında hangi eserleri ile dikkat çekmiştir? Araştırınız.



SIRA SİZDE

MUALLİM NACİ (1849-1893)

Muallim Naci, edebiyat dünyasına Ahmet Midhat'ın himayesi ile girer, pek çok konuda da destek görür. Destek gördüğü alanlardan birisi de tiyatrodur. Ahmet Midhat, Muallim Naci'nin Batı'daki trajedi yazarları gibi olması için çaba gösterir.

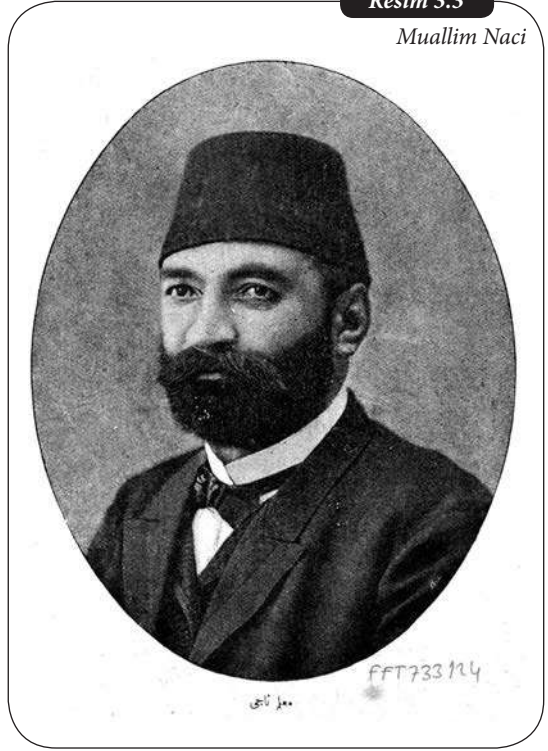
Muallim Naci, tiyatroya önem verir ve onu milletlerin ilerlemesine katkı sağlayacak bir mektep olarak görür. Tiyatroya okula devam eder gibi devam edilmesi gerektiğine inanır (Çetin, 2006, s. 670). Bu düşünceleri ile Namık Kemal'in tiyatro anlayışını devam ettirdiğini söyleyebiliriz. Yazdığı tek oyun *Heder*'de Osmanlı bürokrasisinin hantal yapısı içerisinde "heder" olup giden genç bir şairin trajedisini anlatır.

Heder (1909)

Heder'de Muallim Naci, doğru bildiklerini söylemekten çekinmeyen bir devlet memurunun haksız yere sürgün edilmesini ve genç bir şair olan oğlunun da memuriyeti sırasında amirlerinden gördüğü kötü muameleyi ele alır. Çok iyi bildiği bürokrasinin işleyişini ve liyakat yoksunu yöneticilerin haksız uygulamalarını sahneye taşımak istemiştir.

Resim 3.3

Muallim Naci



Muallim Naci'nin tiyatro anlayışı ile Namık Kemal'in tiyatro anlayışı arasında bir benzerlik var mıdır? Araştırınız.



SIRA SİZDE

Özet



Recaizâde Mahmut Ekrem'in tiyatro eserlerini ve kaynaklarını açıklamak

Recaizâde Mahmut Ekrem, Tanzimat'ın ikinci kuşağının önemli bir ismidir. Özellikle *Talim-i Edebiyat* isimli eseri ile yenilik taraftarlarını etrafına toplamış ve o zamana kadar süregelen edebiyat anlayışına yeni yaklaşımlar getirmiştir. Üstad Ekrem olarak anılması yazdığı eserleri dolayısıyladır. *Afife Anjelik*, *Atala*, *Vuslat*, *Çok Bilen Çok Yanılır* adını taşıyan dört tiyatro eseri yayımlar. Bu eserlerinin ilk ikisi Batı kaynaklıdır. Diğer iki eseri ise yerli hayattan konularını alır. *Afife Anjelik*, *Geneviève Barabant* efsanesinden; *Atala*, Chateaubriand'ın aynı adlı eserinden; *Vuslat*, Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* isimli eserinden; *Çok Bilen Çok Yanılır*, *Binbir Gündüz Hikâyeleri*'nden konusunu alır.



Abdülhak Hâmit Tarhan'ın tiyatro anlayışını ve eserlerinin tasnifini dile getirmek

Kırk kadar eserinin, yarım kalan son eserini de dâhil edersek yirmi beşini tiyatro türünde verir. Bu türde en fazla eser verenlerden biri olmasına rağmen bir tiyatro anlayışına sahip değildir. Eserlerinin hemen hemen tamamına yakını oynanmak için değil okunmak için kaleme alır. Muhatabı seyirci değil okuyucu olur. Tiyatrolarında bu yüzden sahne dilinden uzaklaştığı için çok ağır bir dil kullanır. Kendine özgü bir milli tiyatro anlayışı geliştirir. Bu anlayış devrinde de kendisinden sonra da rağbet ve kabul görmez. Eserlerini manzum, mensur, manzum-mensur karışık; ölçülü, ölçsüz; aruz ölçüsüyle, hece ölçüsüyle; ölçülü olanlarının kimilerini kafiyeli, kimilerini kafiyesiz yazar. Görüleceği üzere Hâmit'in eserlerinde belirli bir nizamdan bahsetmemiz mümkün değildir. Eserlerinin pek çoğu konusunu tarihten alır ve bunlar alegorik okumaya uygun eserlerdir.

Yirmi dört tiyatro eserinin tasnifi de güçtür. Pek çok araştırmacı, akademisyen onun eserlerini değişik yaklaşımlarla tasnif etmiştir. Eserlerinin derli toplu tasnifi tematik olarak yapılan tasniftir.



Sami Paşazâde Sezai'nin tiyatro eserinin özelliklerini ifade etmek

Sami Paşazâde Sezai edebiyatımızda hikâye ve roman yazarı olarak yani *Küçük Şeyler* ve *Sergüzeşt*'in yazarı olarak tanınır. Eser verdiği türler arasına tiyatroyu da ekler. Sami Paşazâde Sezai, gençlik hevesiyle *Şîr*'i henüz on yedi yaşında yazar, yirmi yaşında da yayımlar. Bu trajedi, acemiliklerle dolu bir eserdir ve kıskançlık temi üzerine inşa edilmiştir. Romantik tiyatronun revaçta olduğu bir dönemde klasik tiyatro anlayışına yakın bir şekilde yazılmıştır.

Başta Namık Kemal olmak üzere -teşvik etmekle beraber-, Abdülhak Hâmit ve Recaizâde Mahmut Ekrem, Samipaşazâde Sezai'nin bu tiyatro eserini beğenmezler. Samipaşazâde Sezai de bir gençlik hevesi olarak yazdığı *Şîr*'den sonra tiyatro yazarlığında ısrar etmez.



Muallim Naci'nin tiyatro eserinin özelliklerini yorumlamak

Ahmet Midhat'ın cesaretlendirmesi ile edebiyat dünyasına giren Muallim Naci, pek çok alanda eserler verir. Ondaki yeteneği gören Ahmet Midhat, Batılı bir trajedi yazarı gibi olması için gayret gösterir. Muallim Naci, kendisinden beklenileni veremez ve sadece bir tiyatro eseri yazar.

Muallim Naci'nin yazdığı tek tiyatro eseri *Heder*'dir. Osmanlı bürokrasisinin hantal yapısı içerisinde heder olup giden bir şairin trajedisini anlatır. Bizzat içerisinde olduğu bürokrasiyi iyi gözlemlemiş ve bürokraside yaşanan sıkıntıları biyografik unsurlarla destekleyerek tiyatro eserini yazmıştır. Muallim Naci, devlet kademesinde çokça görülen haksız sürgünleri ve liyakatsiz yöneticilerin emirleri altında ki memurlara olan zulmünü başarılı şekilde *Heder* isimli eserinde ele almıştır.

Kendimizi Sınavalım

1. Aşağıdaki yazarlardan hangisi Tanzimat edebiyatı ikinci kuşak yazarlarından biri **değildir**?
 - a. Abdülhak Hâmit Tarhan
 - b. Muallim Naci
 - c. İbrahim Şinasi
 - d. Sami Paşazâde Sezai
 - e. Recaizâde Mahmut Ekrem
2. Aşağıdakilerden hangisinde Recaizâde Mahmut Ekrem'in yerli oyunları birlikte ve doğru olarak verilmiştir?
 - a. Atala - Çok Bilen Çok Yanılır
 - b. Atala - Afife Anjelik
 - c. Şîr - Vuslat
 - d. Afife Anjelik - Heder
 - e. Vuslat - Çok Bilen Çok Yanılır
3. Aşağıdakilerden hangisi Abdülhak Hâmit Tarhan'ın gele- neğe bağlı olarak yazdığı eserlerinden biridir?
 - a. Sabr u Sebat
 - b. Duhter-i Hindu
 - c. Finten
 - d. Nazife
 - e. Eşber
4. Osmanlı bürokrasisinin hantal yapısı içerisinde harcanıp giden bir şairin trajedisini konu alan eser aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Vuslat
 - b. Şîr
 - c. İlhan
 - d. Heder
 - e. Macera-yı Aşk
5. Aşağıdakilerden hangisinde Abdülhak Hâmit'in konu- nu Endülüs tarihinden alan eserleri yanlış olarak verilmiştir.
 - a. Nazife - Tezer - Tarık
 - b. İbn Musa- Zeynep - Abdullahü's-Sagîr
 - c. Tezer - İbn Musa - Abdullahü's-Sagîr
 - d. Tarık - İbn Musa - Nazife
 - e. Abdullahü's-Sagîr - Nazife - Tezer
6. Recaizâde Mahmut Ekrem ile Abdülhak Hâmit Tarhan'ın tema bakımından birbirine çok benzeyen eserleri aşağıdaki- lerin hangisinde birlikte ve doğru olarak verilmiştir?
 - a. Vuslat - Zeynep
 - b. İçli Kız - Atala
 - c. Duhter-i Hindu - Afife Anjelik
 - d. Vuslat - İçli Kız
 - e. Çok Bilen Çok Yanılır - Sardanapal
7. Aşağıdakilerden hangisi Türkçede romandan piyes çı- karmanın ilk örneğidir?
 - a. Vuslat
 - b. Şîr
 - c. Atala
 - d. Finten
 - e. Heder
8. Sami Paşazâde Sezai'nin çok genç yaşta yazıp yayımladığı tek tiyatro eseri aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Atala
 - b. Şîr
 - c. Sabr u Sebat
 - d. Heder
 - e. Vuslat
9. Aşağıdakilerden hangisi Recaizâde Mahmut Ekrem'in Batı kaynaklı oyunlarından biridir?
 - a. Sardanapal
 - b. Vuslat
 - c. Çok Bilen Çok Yanılır
 - d. Afife Anjelik
 - e. Nesteren
10. Aşağıdakilerden hangisi tiyatro eserlerini oynamak için değil de okunmak için yazmıştır?
 - a. Namık Kemal
 - b. Sami Paşazâde Sezai
 - c. Recaizâde Mahmut Ekrem
 - d. Muallim Naci
 - e. Abdülhak Hâmit Tarhan

Okuma Parçası

FİNTEN'den

“MA'RAZ

Berkli Sıkuer evinde bir münevver (aydınlık)oda. Nısfu'leylden (gece yarısından) sonra. Arada ayak sesleri işitilir ve görünmeyen kapıların açıldığı duyulur. Davalaciro ayakta, Ucube ise bir kanepede olup Finten ara sıra Ucube'nin saçlarını okşar ve muhâtaba-ı âtiyye (ilerideki konuşma) esnasında icabına göre oturur, kalkar. Ucube oturduğu yerde gâh u bi-gâh mûhiş (vakitli vakitsiz ürküten) bir surette haykırır. Finten kırmızı, Davalaciro beyaz, Ucube siyah elbiseli.

MECLİS

Finten, Davalaciro, Ucube

DAVALACİRO - (Mütehevvir) (Öfkeli) Dün sabahtan akşama kadar neredeydiniz? Bugün bu menhus (uğursuz) eve niçin taşındık? Bu sesler nedir ki hangi ağızdan çıktığı bilinmiyor? Bu kapıları açıp kapamalar nedir? Bu patırtıları eden kimlerin ayaklarıdır? Şu yanınızdaki canavar, bu öpüp okşadığınız ifrit (korkunç) yavrusu nedir? Kimdir?

FİNTEN - (Mütezzi) (Üzgün) Kaç kere söyleyim, Davalaciro? Dün sabahtan akşama kadar senin başını kurtarmakla meşguldüm. Eğer ben dün sabahtan akşama kadar dışarıda bulunmasaydım, sen bugün sabahtan akşama kadar bir daracacında bulunurdun!

DAVALACİRO - Peki! Öyle ise bu eve niçin geldik?

FİNTEN - Bu eve geldik, çünkü bu ev benimdir, diyorum sana!

DAVALACİRO - Peki! Öyle ise bu duyduğum sesler nereden geliyor? Bu gezinenler kimlerdir?

FİNTEN - Âh! Davalaciro, kaç bin kere söyleyim?.. Onlar bu evin ahâlî-i asliyesidir ki (asıl ahalisi), fakat ben hiçbir ses duymuyorum! Kimselerin gezindiği yok!

DAVALACİRO - Buna da peki! Öyle ise bu canavar kimdir ki gece yarısından sonra sizin yanınıza gelmeğe cesaret ediyor?

FİNTEN - İşte görüyorsun ki üç yaşında bir çocuk... Vâlidesini senin elinden alamaz ki kıskanıyorsun.

DAVALACİRO - Kimin çocuğu? Kimin çocuğu?.. Bu soğuk soğuk haykırıyla cehennem zebanilerini titreten çocuk kimindir?

FİNTEN - Zalim Davalaciro! Senin çocuğun olduğunu ispat kendisinden mâada (başka) ne delil istersin?..

DAVALACİRO - Orasını anladık!.. Fakat... Dün sabahtan akşama kadar neredeydiniz?

FİNTEN - Çıldıırıyor musun, Davalaciro? Ne oluyor bu gece sana?.. Berkli Sıkuer'in cinleri beynine mi girdiler?

DAVALACİRO - Dün sabahtan akşama kadar neredeydiniz?

FİNTEN - Dün sabahtan akşama kadar seni ölümün pençesinden kurtarmağa çalıştım!

DAVALACİRO - Öyle ise bu ölümün yavrusu mudur? Hangi bûm-ı musibetin (bela baykuşu) yumurtasıdır bu?..

FİNTEN - Âh!.. Avusturalya'dan gelen sesleri işitiyorsun da yanında duran bir kadının âvâzını (sesini) duymuyor musun, Davalaciro?

DAVALACİRO - Fakat bu eve.. bu eve.. bu her kapısından bir cadı giren, bu her odası bulutlardan ziyade yıldırım yatağı olan eve nakletmenin sebebi nedir?

FİNTEN - (Kalkarak) Hay bütün evlerdeki mesâib (zor işler) senin başına nakletsin!.. Bu ev oğlumuzun evidir, diyorum sana! O kapılardan giren cadılar ise senin ef'âl-i seyyiendir ki (kötü işler) gözünün önüne geliyorlar! Anladın mı?

DAVALACİRO - (Yine Ucube'yi göstererek) Sebep nedir? Sebep nedir ki böyle gece yarılarından sonra bu mücessem (cisimlenmiş) levha-ı nuhûsetin (uğursuzluk levhası), bu denâet-i ahlâk âyinesinin (ahlak düşüklüğünün aynası) karşısında oturuyorsunuz?

FİNTEN - Oturmuyorum, Davalaciro, ayaktayım! Onun karşısında değil, işte senin karşısında diz üstü durup yalvarıyorum! Allah aşkı için bu sözleri bitir! (Zânu-ber-zemîn-i tazarrû ve ibtihâl olarak) (diz çöküp yalvararak) Şu çocuğun başı için!

DAVALACİRO - Ben o çocuğun başını istiyorum!

FİNTEN - (Davalaciro'ya doğru giderek) Âh!.. Oğlumuz!.. Davalaciro, seninle benim oğlumuz... Onun sen pederisin, ben vâlidesiyim.. Bak, yalvarıyorum sana!.. Bir dizimle yürüyorum!.. Eğer istersen hayvanlar gibi dört ayaklı olarak yürüyeyim... Bu istintaka (sorguya çekmeye) nihayet ver!

DAVALACİRO - Dört ayaklı hayvan gibi değil, isterseniz yedi başlı ejderha gibi yürüyünüz, Bibi!.. Ağzılarınızın hepsinden ayrı ayrı cevap isterim: Dün sabahtan akşama kadar neredeydiniz?

FİNTEN - (Kalkarak) Allah, sana gönül verdiğim için benim sabah-ı mahşere (mahşer sabahına) kadar belamı versin! Çifte zevceler (eşler), sâhireler (büyücüler) bile senin kadar kıskanç değildir. Sen nasıl erkeksin?

DAVALACİRO - (Finten'in üstüne yürüyerek) Kıskançlığımı uyandırmayın! Dün sabahtan akşama kadar neredeydiniz?

FİNTEN - Meğer kıskançlığın hâlâ uykuda mı bulunuyor, Davalaciro?.. Meğer gözlerinden meş'aleler, başından dumanlar çıktığını mı istersin?.. Yoksa o kapılardan giren cadıların, uyumak bilmeyen tayfların (ruhların), hayaletlerin, buradaki seslerin, gürültülerin kendi ağzından çıktıklarını mı görmelisin ki kıskançlığının uyandığına emin olasın?.. Âh, Davalaciro!.. Ben dün sabahtan akşama kadar seni, oğlumu, istikbalimi yer altından çıkarmakla uğraştım. Âh, bil ki sen kaybolursan ben seni aramak için şu küre-i arzı (yeryüzü)

ellerimle kazmağa başlayabilirim, Davalaciro!.. Fakat sana hıyanet çıkacak bir yola gitmem.

DAVALACİRO - Ya bu öpüp okşadığınız hıyanet canavarı sizden nasıl çıkabilmişti?

FİNTEN - Âh... Hint ve Sind'in en vahşi canavarları gel-sin de onun sana râm (bağlı) olan vâlidesinin kemiklerini yesinler! Başımdan bu sevda-yı hâili (korkunç sevda), göz-lerimden bu hayal-i muzlimi (karanlık hayal), Parsî (Pars) lâşelerini (leşler) yiyen baykuşlar alıp harabelere, kayalara, bulutlara götürsünler!.. Âh!..Âh!.. Âh!.. (*Bi-mecal* (halsiz) olarak düşer, bayılır.)

DAVALACİRO - (*Bi-hûş* (şaşkın) *Finten'e doğru koşarak*) Sebebi nedir?.. Sebebi nedir?..Sebebi nedir?.. Dün sabahtan akşama kadar kimlerin âğuşundaydınız (kucağındaydın), Bibi? Bu uzun saçlarınızla kimlerin tahrîk-i arzusuna (arzularını kıskırtmaya), kimlerin teskîn-i hırs u iştihasına (hırs ve iştahını sakinleştirmeye) gittiniz?.. bu eller, bu eller, bu küçük ellerle kimlerin kanına girdiniz? Hangi büyük hıyaneti defnettiniz (gömdünüz)? Bu beyaz kollarınızla hangi ejderhaya sarıldınız?.. Bu eve gelişimizin sebebi nedir?.. Anlamalıyım!.. Bu raks şamataları, bu çengi sesleri nedir ki işitiyorum?.. Âşıklarınız, maşûkalarınızla eğleniyorsunuz da ben görmüyor muyum?.. Benden gizli olarak bu sürdürdüğünüz zevk u safa nedir?.. Vay!.. Vay!.. Vay!.. Vay!.. (*Bu vechile* (şekilde) *bir derecede bağırır ki Finten kendine gelip sıçrar. Davalaciro ucubeyi şiddetle bir eline alıp havaya kaldırarak*) Bu kimdir? Bu ufacık yamyam nedir ki benim kanımın içinde yüzmeğe geliyor?..

FİNTEN - (*Hücumla*) Âh!.. (*Ucubeyi Davalaciro'nun elinden kaparak*) Şimdi Londra'nın olanca polislerini bu odaya getiririm!.. (*Ucubeyi bağırır.*)

DAVALACİRO - Ya sen bana dün ne yaptığının teşrihi-ni vereceksin, ya ben bu canlı musibetin (belanın) canını alacağım!...

FİNTEN - Öyle ise dinle: Mihlarla açılasi kulakların işit-sin!.. (*Ucubeyi bir koltuk sandalyesine ik'ad* (oturtarak) *ile önüne durarak*) Dün sabahtan akşama kadar ben mahzâ (sadece) senin katil olduğunu ilân için bağıra bağıra Londra sokaklarında dolaştım! Bu ev oğlumun, oğlum ise nâ-malûm (belirsiz, bilinmeyen) olan pederlerindir. Bu işit-tiğin sesler de benim âşıklarımın, senin rakiplerindir ki seni tahkîr (aşağılama) ve istihzâ (hafife alma) için kendile-ri gözükmeyip, fakat yukarıdaki yatak odalarından kahka-haları geliyor. Anladın mı?.. O hançerlerin delemmediği bey-nine bu sözlerim giriyor mu?.. Sense benim bir dakikalık keyfimsin; dün de, bugün de uşağımsın; seni bu evden de kovarım, Londra'dan da kovarım. Eğer Mistir Kıros'la Mis Melvil'i gönderdiğin yere kendin de gitmek istersen burada dur! İstemezsen haydi dışarı!

(*Bu sırada Ucubeyi dahi sanki Davalaciro'yu tevbihi (azarla-ma) etmek istiyormuş gibi bir infîâlle (çoşkuyla) bağırmaya başlar.*)

DAVALACİRO - Hele bir kere şu mûhiş (ürkütücü) sada (ses) kesilsin! (*Girînişlerle koşup siper olmuş gibi duran Finten'i bir sadme* (darbe) *ile yere düşürdükten ve Ucubeyi boynundan tutup havaya ref ile* (kaldırarak) *bir sıkışta boğup yere attıktan sonra tavanda asılı olan âvizeyi muştâ ile kırıp söndürerek*) İşte ben dışarıya böyle giderim!

FİNTEN - (*Yerinden fırlayarak*) Yok, öyle değil, böyle gön-dereceğim seni! Ya oğlumu ver.. yahut.. (*Oda karanlık. Revol-ver sesiyle beraber*) Al!.. Al!.. Al!.. Al!.. Al!.. Al!.. (*Davalaciro sukut eder* (düşer) *bir hâl ile sadme-i sukutundan* (düşürücü darbe) *camlar kırılıp kapılar açılır, bu kapıların birisinden odaya biraz aydınlık girer.*)

FİNTEN - (*Bir beht-i âniden* (ani bir şaşkınlıkla) *birkaç nazra-ı tereddüd ü tavahhuştan* (tereddüt ve ürkek bakış ile) *sonra revolveri yere atıp koşarak*) Ah!.. Davalaciro!.. Davalaciro!.. Ne yaptım sana ben, ruhum Davalaciro?.. (*Naşa bakarak*) Uyan da âşıkının senin başında parça parça oldu-ğunu gör!.. (*Saçlarını yolarak ve gâh düşüp, gâh kalkarak*) Âh, ne yaptım ben? Ne yaptım ben? Bir yanardağı mı devir-dim?.. Ne yaptım, Allahım, ne yaptım ben? (*Yine naşa yıkı-larak*) Âh, uyan Davalaciro, uyan! Uyan da beni yine o demirden kollarının içine al!.. O Sahra-yı Kebir (Büyük Çöl) rüzgârlarından daha şedid (şiddetli) ve hâr (yakıcı) olan ne-fesinle mahvet beni... Biliyorum ki latife (şaka) ediyorsun, Davalaciro!..Âh! (*Yine kıyam edip üstünü, başını yırtarak dolaşa dolaşa*) Neredesiniz.. nerede ey cinler, ey periler?.. İmdad ediniz bana, imdad! Bakınız ne yaptım ben!.. Kendi elimle evimi ateşlere verdim!.. Bütün âmâlimin (emelleri-min) bünyâdını (temelini) yıkıp küllere garkettim! Malımı, mülükümü, maşûkumu, velinimetimi kendi elimle mahvet-tim. Görmüyor musunuz? Ben ne yaptım size ki beni bu cinayetten men ve muhafaza (uzaklaştırıp ve korumadınız) etmediniz?.. Âh! (*Yine naşa yıkılarak*) Kalk, Davalaciro!.. Kalk, Davalaciro!.. Kalk, Davalaciro!.. Kalk, Davalaciro!.. (...)"

Kaynak: Tarhan, A. H. (1998). *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 3, Duhter-i Hindü, Finten*. İnci Enginün (Haz.). İstanbul: Dergâh, s. 370-375.

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. c	Yanıtınız yanlış ise “Giriş” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. e	Yanıtınız yanlış ise “Recaizâde Mahmut Ekrem” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. a	Yanıtınız yanlış ise “Abdülhak Hâmit Tarhan” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. d	Yanıtınız yanlış ise “Muallim Naci” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. b	Yanıtınız yanlış ise “Abdülhak Hâmit Tarhan” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. d	Yanıtınız yanlış ise “Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit Tarhan” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. c	Yanıtınız yanlış ise “Recaizâde Mahmut Ekrem” yeniden gözden geçiriniz
8. b	Yanıtınız yanlış ise “Sami Paşazâde Sezai” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. d	Yanıtınız yanlış ise “Recaizâde Mahmut Ekrem” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. e	Yanıtınız yanlış ise “Abdülhak Hâmit Tarhan” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Bu konuda Prof. Dr. İsmail Parlatır’ın *Tanzimat Edebiyatında Kölelik* isimli çalışması vardır. Bu eserde kölelik fikrinin kaynağı, Tanzimat yazarlarının kölelik üzerine değerlendirmeleri ve Tanzimat yazarlarına göre Doğu’da ve Batı’da kölelik düşüncesinin ne olduğu ele alınır. Eserinin ikinci bölümünde de Tanzimat dönemi yazarlarının eserlerindeki kölelik konusu tek tek incelenir.

Sıra Sizde 2

Tanzimat devrinde pek çok edebî eser veren yazarın tarih kitabı da yazdığına şahit oluruz. Bu tarihe duyulan ilgi ve sevginin bir göstergesi olarak alınabileceği gibi bazı ihtiyaçların sağlanması olarak da değerlendirilmelidir. İhtiyaç duyulan kahramanlık, hâldeki sıkıntıların ışığında tarihte aranır.

Abdülhak Hâmid’in tarihe yönelmesinde genel ve özel sebepler vardır:

1. Abdülhak Hâmid’in babasının tarihçi olması tarihe olan ilgisinin ve sevgisinin artmasında etkili olmuştur.
2. Çöküş devrine girmiş bir imparatorluğun yenilgilerle bunalmış aydınları, tarihin şan dolu sayfalarına yönelerek ve eserlerinde bu dönemleri işleyerek moral-motive sağlamaya çalışmışlardır.
3. Abdülhak Hâmid’in tarihî konuları ele almasında romantik tiyatronun etkisi olmuştur.
4. Abdülhak Hâmid’in, tarihi konu edindiği eserlerinde, eserler tarihî zamandan çok bulunduğu zamanın siyasi olaylarına bağlıdır. Bu sebeple yönetime ve devrindeki olaylara yönelteceği eleştirileri daha rahat ve zararsız olarak dile getirebilmek için (yaşadığı dönemdeki padişahlar düşünülürse bu daha bir anlam kazanacaktır) tarihin imkânlarından istifade etmiştir.
5. *Duhter-i Hindû* hâtimesinde günlük olayları küçümseyerek, kendisine has “millî tiyatro” anlayışı ile tiyatro eserlerinin tarihe yönelerek millî olabileceğini savunmuştur. Dolayısıyla bilinmeyen kavimlerin âdet ve göreneklerini, tarihe mal olmuş şöhretlerin hayatlarını anlatmak için tarihe dönülür.

Sıra Sizde 3

Sami Paşazâde Sezai, Türk edebiyatına hikâye ve romanı ile de katkı sağlamış önemli bir isimdir. Köleliği konu alan devrinde de büyük ses getiren *Sergüzeşt* romanı ve modern kısa öykünün ilk örneğini verdiği *Küçük Şeyler* isimli kitabı ile dikkat çekmiştir.

Sıra Sizde 4

Namık Kemal, eğlencelerin en edebîsi, en faydalısı olarak gördüğü tiyatroyu fikirlerini savunacağı bir kürsü olarak kabul eder. Ahlak ve adaba uygun bulduğu tiyatro ona göre aynı zamanda halkı aydınlatmada kullanılabilecek en uygun vasıtalarından birisidir.

Okula devam eder gibi tiyatroya devam edilmesi gerektiğini söyleyen Muallim Naci de Namık Kemal gibi tiyatrodan sosyal fayda umar. Bu bakımdan yani tiyatrodan sosyal fayda umma açısından Namık Kemal ile Muallim Naci'nin düşünceleri birbirine benzerlik gösterir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Akı, N. (1989). *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*. İstanbul: Dergâh.
- Akyüz, K. (1994). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp.
- And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan.
- Enginün, İ. (1986). *Abdülhak Hâmid Tarhan*. Ankara: KTB.
- Fuat, M. (1984). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Varlık.
- Güven, G. (2009). *Sami Paşazâde Sezayi*. İstanbul: Dergâh.
- Karaburğu, O. (2011). Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatro Eserlerine Yeni Bir Tasnif Teklifi. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 6, 273-284.
- Karaburğu, O. (2012). *Şairin Sahneye Düşen Gölgesi, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Kesit.
- Parlatır, İ. (1995). *Recaizâde Mahmut Ekrem, Hayatı-Eserleri-Sanâtı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Parlatır, İ., Enginün, İ., Kerman, Z., Çetin, N. (2006). *Tanzimat Edebiyatı*. Ankara: Akçağ.
- Parlatır, İ., Çetin, N., Sazyek, H. (1997). *Recaizâde M. Ekrem Bütün Eserleri-I, II, III*. İstanbul: MEB..
- Tanpınar, A. (1988). *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.
- Tarhan, A.H. (1292/1876). *Duhter-i Hindû*. İstanbul: Tasvir-i Efkâr Matbaası.
- Tarhan, A. H. (1928). Eserlerimi Nasıl Yazdım? *Resimli Ay*, 56-8, 21-22.

Bu Ünite de Kullanılan ve Kaynağı Belirtilmeyen Görseller, Özel Arşivden Alınmıştır.

4

Amaçlarımız

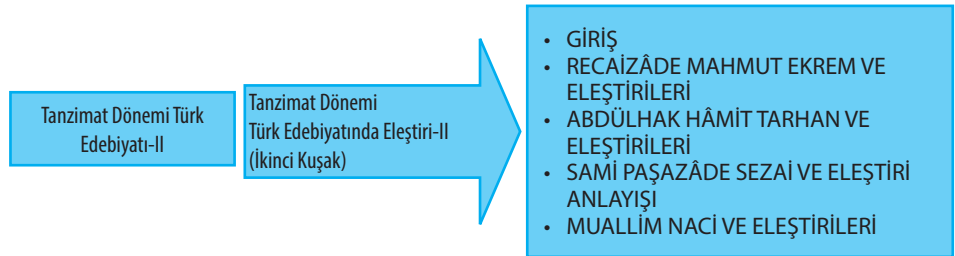
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Rezaizâde Mahmut Ekrem'in eleştiri anlayışının ve eleştiri türündeki eserlerinin Türk edebiyatına katkılarını açıklayabilecek,
- Abdülhak Hâmit'in eleştiri türündeki eserlerinin özelliklerini kavrayıp Türk edebiyatına katkılarını yorumlayabilecek,
- Sami Paşazâde Sezai'nin eleştirel nitelikteki yazılarını sıralayıp bu yazıların özelliklerini dile getirebilecek,
- Muallim Naci'nin eleştiri yazılarını değerlendirebilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Divan Edebiyatı
- Yeni Edebiyat
- Romantizm
- Realizm
- Şiir ve Hakikat
- Rezaizâde Mahmut Ekrem
- Abdülhak Hâmit Tarhan
- Sami Paşazâde Sezai
- Muallim Naci

İçindekiler



Tanzimat Dönemi

Türk Edebiyatında Eleştiri-II

(İkinci Kuşak)

GİRİŞ

Edebiyatın ana gayesini sanat olarak gören ve estetik kaygıları ön plana çıkaran ikinci kuşak sanatçıları, hem divan edebiyatının kalıplaşmış yapısına yönelik eleştirilerini dile getirirler hem de yeni edebiyatın kuramsal ve estetik zeminini inşa etme çabasında olurlar. Bu çerçevede edebiyat teorisi ve tenkit üzerinde yoğunlaşırlar.

Bu ünite de Tanzimat edebiyatı ikinci kuşak sanatçılarının eleştiri anlayışları ve eleştirel nitelikteki eserlerinin özellikleri incelenecektir. Söz konusu sanatçıların divan edebiyatına karşı tutumları da eserleri aracılığıyla irdelenecektir.

RECAİZÂDE MAHMUT EKREM VE ELEŞTİRİLERİ

Tanzimat Dönemi ikinci kuşak sanatçılarından Recaizâde Mahmut Ekrem, şair ve yazarlığının yanı sıra Batı retoriğine yönelen bir edebiyat kuramcısı ve teorisyen olarak da edebiyat tarihlerinde ayrıcalıklı bir yer edinir. Recaizâde Mahmut Ekrem, Batılı teorileri içeren görüşlerinde sanat, güzellik, edebiyat ve şiir konularına yeni bir bakış açısıyla yaklaşır.

Tanzimat Dönemi eleştirisinin Namık Kemal'den sonra ikinci önemli ismi olan Recaizâde Mahmut Ekrem'in eleştiri anlayışının önemli tarafı, Tanzimat edebiyatının estetiğini yapması ve eski edebiyat taraftarlarına karşı yeni edebiyatı savunmasıdır (Ercilasun, 2007, s. 291). Recaizâde Mahmut Ekrem, genç kuşağa öncülük eden hocalığı ve teorik çalışmalarıyla ön plana çıkar (Okay, 2005, s. 77). Ekrem, aynı zamanda Servet-i Fünûn kuşağının da âdeta yol haritasını çizer ve fikirleriyle, bakış açısıyla onlara yol gösterir. Servet-i Fünûn edebiyatının teorisyeni olarak görülen Recaizâde Mahmut Ekrem, *Ta'lim-i Edebiyat*, *Takdir-i Elhan*, "III. Zemzeme Mukaddimesi" ve *Takrizat* adlı eserlerinde sanat, edebiyat ve şiirle ilgili eleştirilerini dile getirir.

Resim 4.1

Recaizâde Ekrem Bey



Belagat/Retorik, sözün güzel ve etkileyici biçimde ve yerinde söylenmesini konu edinen bilim dalıdır. Belagat, “meram en güzel, en etkileyici bir biçimde nasıl ifade edilir?” sorusuna cevap arar (Karataş, 2001, s. 60).

Ta’lîm-i Edebiyat

Ta’lîm-i Edebiyat (1879), Recaizâde Mahmut Ekrem’in Mekteb-i Mülkiye’deki “Edebiyat-ı Osmaniye” dersi için yazdığı ve yeni edebiyatın kuramsal kısmını oluşturan belagat ve edebiyat teorisi kitabıdır.

Kitap, önce Mekteb-i Mülkiye-i Şâhâne adına hicri 1296 yılında taş basması olarak neşredilir (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2011, s. 16). Recaizâde Mahmut Ekrem, bu kitabın da Türk edebiyatı için yeni sayılabilecek konular ve kavramlar üzerinde durur. İki kısım olarak düşünülen eserin sadece birinci kısmı yayımlanır (Ercilasun, 2007, s. 291).

Ta’lîm-i Edebiyat, Arap edebiyatının “bedî ve beyan”ıyla (edebi sanatlarıyla) hesaplaşmamızın başlangıç noktasıdır. *Ta’lîm-i Edebiyat*’tan önce söz sanatları hakkında görüşlerini açıklayanlar, Arap edebiyatına ve belagatine bağlı bir tavır sergilerler. *Ta’lîm-i Edebiyat*’la birlikte bu anlayış kırılır (Tanpınar, 2003, s. 496-497). Ekrem, kitabında Fransız liselerinde okutulan teori kitaplarından da esinlenmiştir. Kendisi de Fransız edebiyatından bazı eserlere başvurduğunu ve bizim edebiyatımıza fayda sağlayacağını düşündüğü konuları kitabına alırken çekinmediğini dile getirir (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2011, s. 25). Bu bağlamda Ekrem’in hem konuları sınıflandırma biçiminde yenilik yapması hem de edebiyattan estetiğe ve psikolojiye doğru bir çıkış araması kitabın önemli taraflarından dır (Okay, 2005, s. 77-78).

Genç nesilde yeni bir edebiyat anlayışının oluşmasına etki eden *Ta’lîm-i Edebiyat*, sebep olduğu tartışmalarla da söz konusu edebiyat anlayışının yerleşmesine ve Türk edebiyatının modernleşme sürecinin hızlanmasına katkı sağlar (Sazyek, 2013, s. 2228). *Ta’lîm-i Edebiyat*’ın Türk edebiyatı açısından önemli noktalarından birisi de Recaizâde Mahmut Ekrem’in yenileşme yolunda önemli bir adım atması ve eski edebiyatın retorik geleneğinin dışına çıkarak modern edebiyat retorığının ilk örneğini vermiş olmasıdır. Kitapta Namık Kemal’in 1866 yılında *Tasvir-i Efkâr*’da yayımlanan “Lisân-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmilidir” makalesindeki görüşlerden esinlenme söz konusudur. Ekrem’in *Ta’lîm-i Edebiyat*’ın başında ve sonunda bu makaleden bazı alıntılar yaptığı görülmektedir. Namık Kemal’in; ifadenin, külfetli sanatlardan arındırılması ve lisanımıza özgü bir belagat kitabı hazırlanmasına ilişkin görüşleri âdeta Ekrem’in de çıkış noktası olmuştur (Kacıroğlu, 2011, s. 3-4).

Hem edebiyata ait kuralları anlatan hem de güzel ve etkili yazı yazma ölçütlerini gösteren *Ta’lîm-i Edebiyat*, yeni edebiyatın usul ve prensiplerini öğreten ve örnek metinler üzerinden eski ile yeni edebiyat arasında kıyaslamalar yapan reformist, çıkarıcı bir eser özelliğindedir (Yetiş, 1996, s. 140).

Ta’lîm-i Edebiyat’ın ön sözünde bazı Fransızca eserlerden faydalandığını söyleyen Ekrem, eserinde işlediği konuları daha iyi açıklayabilmek için yeni kuşak Türk şair ve yazarlarının eserlerine yer verdiğini; divan şiirinden ve bu geleneği devam ettirenlerden ise daha az örnek aldığını ifade eder (Uçman, 2003, s. 54). Recaizâde Mahmut Ekrem’in divan şiirinden örneklerle çok az yer vermesi de onun Batılı tarzda bir edebiyat anlayışına yöneldiğini gösterir. *Ta’lîm-i Edebiyat*’ta Ekrem, ele aldığı konuları verdiği örnek metinler aracılığıyla açıkladığı gibi eleştirel bakışını da bu örnekler üzerinden yansıtır. Geleneksel anlayışın dışına çıkan ve bu anlayışı sorgulayan Recaizâde Ekrem, Batı tesirindeki Türk edebiyatının teorisini bu eseriyle sunar.

Ta’lîm-i Edebiyat dört kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısım “Kuvâ-yı Zihniye’nin Edebiyyatta Fî’li” (Zihin Gücünün Edebiyatta Etkinliği) başlığını taşımaktadır. Bu bölümde yer alan alt başlıklar, Efkâr (Fikirler), Hissiyât (Hisler), Hüsn-i Tabî’at (Tabiat Güzelliği), Kuvve-i Hayâliyye (Hayal Gücü), Zarâfet –yahut- Nüktedânlık ve Kuvve-i Hâfıza (Hafıza Gücü)’dir.

Ta’lîm-i Edebiyat’ın yayımlanması üzerine pek çok yazı kaleme alınır. Namık Kemal, Abdülhak Hâmit, Menemenlizâde Tahir ve Sami Paşazâde Sezai gibi yeni edebiyat taraftarları eseri öven yazılar yazarlar. Klasik edebiyat anlayışını benimseyen edebiyatçılar ise eseri eleştirirler.

İkinci kısım, “Esâlib” (Üsluplar) başlığını taşımaktadır. Bu bölümde yer alan alt başlıklar; Fesâhat, (ahenkli ve kusursuz söz) Vuzûh (ifadede açıklık), Tabîat, Münakkahiyet (en iyilerin seçilmesi), Âheng-i Selâset (akıcı ahenk) ve Muvâfakat (uygunluk)’tır.

Üçüncü kısım, “Tezyinât-ı Üslûp-Envâ-ı Meczaz” (Üslup Süsleri- Meczaz Türleri) başlığını taşır. Bu bölümde işlenen konular; Mecâz-ı Tahyîlî, Mecâz-ı Teblîğî ve Ma’rifet-i Mecâz başlıkları altında toplanır.

Dördüncü kısım, “Sanâyi’-i Lafziyye” (Söz Sanatları) başlığını taşır. Bu kısımda da Recaizâde Mahmut Ekrem, söz sanatlarını değerlendirir. Kitapta bu alt başlıkların altında da konuyla ilgili başka başlıklara yer verilmiştir.

Kitabı oluşturan bu dört bölümden sonra “Hâtime”, “Lâhika” ve Namık Kemal’in bir takrizi eklenmiştir (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2011).

Edebiyatın psikolojik yönünün ele alındığı birinci bölüm ile üsluba ayrılan ikinci kısım *Ta’lîm-i Edebiyat*’ın asıl yeni tarafını oluşturmaktadır. Özellikle “üslup” konusunun ele alınış biçimi eserin yenilikçiliğini yansıtır niteliktedir. Recaizâde Mahmut Ekrem, birinci ve ikinci bölümlerde eski belagatin unsurlarını açıklar. Bununla birlikte eski edebiyat geleneğinde konu edilmeyen yeni ve farklı kavramlara ve açıklamalara da yer verir. Üçüncü bölümde de görüşlerini desteklemek için yeni edebiyatı savunan sanatçılardan aldığı örneklerle öncelik verir (Namık Kemal, Abdülhak Hâmit gibi). Eski belagatin konularının en yoğun olduğu ve “sanâyi’-i lâfziyye”yi (söz sanatlarını) açıklayan dördüncü bölümde de bazı yeni açıklamalarda bulunur ve verdiği örnekler üzerinden eski edebiyatın eleştirisini yapar (Yetiş, 1996, s. 143). Recaizâde Mahmut Ekrem, edebî sanatların kullanımında da gerçeğe uygunluk ve tabiiyet konusu üzerinde durur. Ona göre, fikirler ve hisler edebî eserin iki önemli esasıdır. İnsan yazmadan önce iyice düşünmeli ve hislerinde hakikat ile tabiat dairelerini aşmamalıdır. Bunları sağladıktan sonra da fikirlerini ve hislerini değerli kılacak bir üsluba yönelmelidir (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2011, s.55).

Ta’lîm-i Edebiyat’taki bütün bölümlerde hakikate ve tabiata uygunluk temel bir anlayış olarak görüldüğü gibi divan edebiyatına yönelik eleştiriler de divan edebiyatının özellikle hakikate ve tabiata uygun olmadığı, soyut ve hayallerle örülü klişe bir dünyayı anlattıkları noktasındadır. Recaizâde Mahmut Ekrem, edebî bir eserde bulunması gereken özellikleri sıralarken fikirlerin özel vasıflarını; sadelik, incelik, şiddet, parlaklık ve ulviyyet olarak belirler. Her edebî eserin ruhunun fikirlerle oluştuğunu söyleyen Ekrem’e göre, üslup ise dış şekillerden ibarettir. Bununla birlikte edebî eserlerde gerçeğe uygunluk konusu ile ilgili görüşlerini de verdiği örneklerle açıklar. Eski edebiyatçılarımızın eserlerinde ve özellikle de manzumelerinde hakikate aykırı pek çok fikrin bulunduğunu iddia eder (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2011, s. 30).

Edebî eserlere hakikate ve tabiata uygunluk düşüncesiyle yaklaşan Ekrem, eski edebiyatı da bu noktadan eleştirir. Ona göre, “edibâne” bir şey yazmak için sadece söz ve mana yollarını aramak, yani fikirler ve üsluplara dikkat etmek yeterli değildir. Zihnimize çarpan şeylerden, kalben etkilenmemiz ve düşündüğümüz şeyleri hissetmemiz gerekir. Hislerin hakiki ve tabii olmadıkça kıymetlerinin olmayacağını dile getirir. Bir yazarın ne kadar hünerli olursa olsun kendi kalbinde hissetmediği bir heyecanı başkasının kalbinde uyandıramayacağını iddia eden Ekrem, hisleri dörde ayırır: Hissiyât-ı sâde-dilâne (sade/saf hisler), hissiyat-ı rakîke (ince/hassas hisler), hissiyat-ı müheyyice (heyecan verici hisler), hissiyat-ı âliyye (yüce hisler). Recaizâde Mahmut Ekrem, sıraladığı his türlerini açıklarken Namık Kemal, Abdülhak Hâmit, Âkif Paşa ile Refik Bey’den örnekler verir (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2011, s. 42- 46).

Ta’lîm-i Edebiyat’ta divan edebiyatına yönelik eleştiriler bu edebiyatın sözü ve söz oyunlarını önceleyen kalıplaşmış, şekilci ve klişe anlayışına ilişkin sorgulamaları içermektedir. Nitekim Ekrem, cinaslara boğulan bazı ifadelerin anlaşılmadığını, bazı tabirlerin

Sadedilânelik: “İçinde çocukça hâller ve duygular bulunduran, iç saflığına yer veren edebî eserlerin bir özelliğidir.” (Karataş, 2001, s. 358).

de örf ve genel kullanıma aykırı olarak kullanıldığını divan şiirinden verdiği örneklerle açıklar. Ekrem'in bu konuda verdiği örneklerden birisi, Râgıp Paşa'nın bir beytinde geçen "memnun" kelimesidir. Söz konusu beyitte "memnun" kelimesinin "minnetdâr" yerine kullanıldığını, ancak bu anlamın lügatçe doğru olsa bile örf ve genel kullanımda "hoşnûd" anlamına geldiğini; dolayısıyla da şairin arzusu dışında bir anlaşılmaya yol açacağını ifade eder (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2011, s. 105).

Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Ta'lim-i Edebiyat*'ta eleştirdiği hususlardan birisi, Arap ve Acem edebiyatlarının taklit edilmesidir. Divan şairlerinin Acemlere uyarak bir şeyi be-timlerken imkân sınırlarını aşmayı marifet saydıklarını, bu yüzden de eserlerinin hayal güzelliğinden ve tasavvur letafetinden yoksun olduğunu ve aşırı mübalağalarla dolu olduğunu söyler.

Ta'lim-i Edebiyat'ta en kapsamlı ele alınan konu üsluptur. Recaizâde Mahmut Ekrem'in üslup kavramına özel bir bölüm açması eski edebiyatın belagat anlayışından ayrıldığını gösterir. Eski edebiyatta söze, söz oyunlarına çok önem verilmesine rağmen eski belagat kitaplarında başlı başına bir terim olarak üslup konusu ele alınmamıştır. Üslup konusunda "Émile Lefranc'ı referans alan Recaizâde Mahmut Ekrem, üslup kelimesini 'beyan' ve 'ifade' kelimeleriyle terkip yapar ve bu kelimeyi tek başına kullanmaz. Üslup kelimesi klasik edebiyatta da ifade anlamında kullanılmasına rağmen bir teori kitabında 'style' kelimesinin bütün anlamlarını karşılayacak şekilde ilk defa *Ta'lim-i Edebiyat*'ta yer alır (Yetiş, 1996, s. 195-196). Ekrem'in üslup konusuna verdiği önem, bölümün kapsamından anlaşılabilir. Ekrem'e göre, "üslûb dediğimiz şey her şahsın efkâr (fikirler) ve mülâhazâtını (düşüncelerini) ta'birdeki (ifadedeki) tarz-ı mahsusedir (özel tarzıdır). Herkesin üslûb-ı ifadesi ise efkâr (fikirler) ve mülâhazâtının (düşüncelerinin) kalıbıdır." (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2011, s. 68). Üslubu, her şahsın fikir ve görüşlerini ifade ederken kullandığı özel tarz olarak tanımlayan Ekrem'e göre, herkesin ifade üslubu, fikir ve düşüncelerinin kalıbıdır. Dolayısıyla bir esere bakarak bu eseri kimin yazdığına dair bir fikir yürütülebilir. Bu noktada Fransız yazarlarından Buffon'un "üslûb-ı beyan aynıyle insandır" (üslup insanın kendisidir) sözünü örnek verir. Bu cümlelerin etkisiyle her şahsın üslûb-ı beyanının (ifade tarzının), mizacının, ahlakının, tavırlarının, durumlarının bir aynası olduğunu vurgular ve her şairin üslubunu, onu diğer şairlerden ayıran şahsi bir özellik olarak tanımlar (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2011, s. 68).

Recaizâde Mahmut Ekrem, *Ta'lim-i Edebiyat*'ta üslubu üçe ayırır: Üslûb-ı sâde (sade üslup), üslûb-ı müzeyyen (süslü üslup) ve üslûb-ı âlî (yüce üslup). Sade üslup, bir düşünceyi telkin etmek veya okuru heyecanlandırmak için değil, bir düşünceyi açıklamak, öğretmek veya eğlendirmek amaçlı kullanılan ifade tarzıdır. Sade üslupta uzun ifadeler, azametli teşbih ve istiareler, gösterişli hayaller yoktur. Sade üslubun en önemli özelliği gösterişsizliğinden ve doğallığından kaynaklanır. Sade üslupla yazılan eserler, eş dost mektupları, kıssalar, basit hikâyeler, efsaneler ve ilme hizmet etmek için yazılan metinlerdir. Sade üslup, suluboya ile yapılmış bir resme; müzeyyen üslup da yağlıboya ile yapılmış bir tasvire benzetilebilir. Müzeyyen üslup, edebî sanatlar ve mecaz türleri ile oluşturulur. Bu tür üslubun en önemli özelliği gösterişle, söz sanatlarıyla dikkat çekmesidir. Âli üslup ise büyük fikirler ile hislerin asalet ve yüceliğini ifade eder; aynı zamanda birdenbire ortaya çıkan atılımlarla ruhu hayrete, aşka ve şiddetli arzulara düşürür. Âli üslupta gösterişli ve azametli ifadeler vardır. Âli üslubun meziyeti; süslü sözlerden değil, anlamın sağlamlığından kaynaklanır. Bu üsluba daha çok münacatlarda, na'atlarda, mersiyelelerde, hutbelerde, felsefi konularda, bazı tarihî konularda ve trajedilerde rastlanır. Ekrem, "üslûb-ı âlî"ye örnek olarak Namık Kemal'in "Vaveyla" şiirinden, Baki'nin Sultan Süleyman için söylediği mersiyeden ve Abdülhak Hâmit'in *Tarık-yahud- Endülüs Fethi* adlı tiyatro eserinden örnek gösterir (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2011, s. 182- 195).

Ta'lim-i Edebiyat'taki bir başka yenilik ise edebî sanatların önceki belagat kitaplarından farklı olarak Batı'daki retorik anlayışına uygun olarak ele alınmasıdır. Edebî sanatlar daha önceki belagat kitaplarının hemen hepsinde Arap belagatinde olduğu gibi ayrı bölümlerde ya da farklı eserlerde incelenmiştir. Ekrem, bu kitabında edebî sanatlara ayrı bir bölüm ayırmasına rağmen edebî sanatları üslubu süsleyen ve onun içindeki unsurlar olarak ele alır. Recaizâde Mahmut Ekrem, birbirine yakın sanatları aynı çatı altında toplayarak yeni bir bakış açısı getirir (Yetiş, 1996, s. 233). Dolayısıyla *Ta'lim-i Edebiyat*, bu bakımdan da daha önce yazılan belagat kitaplarından farklıdır.

Recaizâde Ekrem, eski ediplerimizin eserlerinde özellikle de manzumelerinde hakikate aykırı fikirlerin yoğun olarak görüldüğünü vurgulamaktadır (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2011, s. 30). Divan şairlerinin eserlerinin kelime oyunlarının aşırılığı arasında anlaşılmadığını; “kudemâ-yı üdebâmız (eski ediplerimiz) sanayi-i bedî'iyenin (güzel sanatların) husûsiyle elfâza (sözlere) aid cihetlerinde iltizâm-ı ifrâd (aşırılığın gerekliliği) ile beraber lügat ve ta'bîrât-ı garîbe (tuhaf ifadeler) isti'mâlîni (kullanımını) bir fazîlet addederler ve bu cihetle yazdıkları şeylerin mütâlâ'sını yine kendilerine yani havâssa (yüksek tabakaya) münhasır (mahsus) bulunurmuş.” (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2011, s. 114) ifadeleriyle dile getirir. Bu çerçevede, külfetli sözler ve süslenmiş metinler olarak nitelendirdiği bu tür eserlerin halka hizmet etmediğini; sadece kütüphaneleri süslediklerini hatta bu eserlerin pek çoğunun kendi kendine çürüyüp gittiğini söyler. Ona göre, eğer eski edipler tabiata ve hakikate uygun eserler yazsalar di halkın faydalanacağı bir irfan anlayışı oluşturabilirlerdi. Böylelikle de hem lisanımız sahip olduğumuz mevkie layık bir hâlde bulunur hem de halkın fikirleri olgunlaşırdı. Recaizâde Mahmut Ekrem bu gerçeklerden sonra hâlâ eski edebiyatı savunanları inatçılıkla suçlar (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2011, s. 114-116).

Ta'lim-i Edebiyat'ı diğer belagat kitaplarından ayıran bir başka nokta ise *Ta'lim-i Edebiyat*'ta sözün yerine anlamın ve gerçeğe uygunluğun ön plana çıkarılmasıdır. Zira divan edebiyatında lafız (söz) ön plandadır. Bu noktada Ekrem, edebî sanatları bir binanın dış süslemesine benzetir. Ona göre, bir binanın süsleri nasıl ki oturanlara fayda sağlamazsa edebî sanatlar da konuya pek fazla bir şey kazandırmazlar. Ancak bu yoldaki süslemelerin de bazen hoşla gidebileceğini sözlerine ekler (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2011, s.297).

Teşbihin doğru, tabii, açık ve uygun olması gerektiği düşüncesini ileri süren Ekrem'e göre çok fazla teşbih kullanarak teşbihin değeri azaltılmamalı ve zoraki, eskimiş ve iğrendirici hayallerden uzak durulmalıdır. Ona göre bu tür teşbihler, üslubu süslemek yerine kirletir. Recaizâde Mahmut Ekrem, divan şairlerinin teşbih sanatını kullanırken aşırıya kaçtıklarını hatta zaman zaman zorlama benzetmeler yaptıklarını ifade eder. Bununla birlikte yeni edebiyatta teşbihin gerçeğe ve tabiata uygun yapıldığını iddia eder. Bu konuda Namık Kemal'i de minnetle anar ve görüşlerini ispatlamak için *Cezmi* romanından örnek gösterir. Ekrem istiare sanatının kullanımında da doğruluk ve tabiiikten yana olduğunu vurgular (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2011, s. 235- 236).

Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Ta'lim-i Edebiyat*'ta eleştirdiği hususlardan birisi de mübalağa konusunda İran edebiyatının taklit edilmesidir. Mübalağanın insanın yaratılışından geldiğini ifade eden Ekrem'in eleştirdiği nokta, İran edebiyatının örnek alınması ve doğallıktan uzak, akla uygun olmayan bir şekilde sırf ustalık göstermek için yapılan mübalağadır. Bu çerçevede divan şiirindeki mübalağayı “habbeyi kubbe, güveyi deve yapma yolunda” tadı tuzu olmayan abartmalar şeklinde açıklayarak aklın sınırlarını zorlayan mübalağaya karşı olduğunu dile getirir. Ona göre, mübalağa gerçeği yansıtmaktan uzak olmamalı ve belli sınırlar içinde yapılmalıdır. Mübalağanın en hakiki ayarını ve ölçütünü de “zevk-i selim” ve “hüsn-i tabiat” olarak belirler. Ekrem hem eski edebiyattan hem de yeni edebiyattan örnekler vererek şartlarına uygun ve doğal olarak yapılan mübalağanın belagatin önemli araçlarından birisi olacağını; ancak divan şairleri gibi haddi aşarak ustalığı göstermek için mübalağa yapmanın bir değerinin olmadığını vurgular (Erbay, 1998, s. 319).

III. Zemzeme Mukaddimesi

Recaizâde Mahmut Ekrem, *Zemzeme*'nin üçüncü cildinin ön sözünde şiir hakkındaki düşüncelerini dile getirirken aynı zamanda Muallim Naci'nin hem eserlerine hem de poetik tavrına ilişkin eleştirel bir tutum sergiler.

"Zemzeme Mukaddimesi"nde bir yazarın "En güzel eserler insanı ağlatanlardır." sözüne karşılık "En güzel eserler onlardır ki okunduktan sonra da insanı bir müddet düşünmeye sevk eder." hükmünü veren Ekrem'e göre, gönülde incelik, gözde nem oluşmasına sebep olan eserler, mutlaka güzel olarak sayılsalar bile her güzel eserin ağlatması gerekmez (Recaizâde Mahmut Ekrem, 1997, s. 281). En güzel eserlerin okunduktan sonra insanı düşünmeye sevk ettiklerini söyleyen Recaizâde Ekrem, Abdülhak Hâmit'in şiirlerini de kendisini düşünmeye sevk ettiği için beğendiğini dile getirir. Hâmit'in şiirlerinin zor anlaşıldığını iddia edenleri eleştiren Ekrem'e göre bu iddialar doğru olsa bile onun şiirleri yüce hakikatleri gösteren yıldızlara benzer ve hayranlık uyandırır (Recaizâde Mahmut Ekrem, 1997, s. 283).

Recaizâde Ekrem, "Zemzeme Mukaddimesi"nde sözde letafet (hoşluk/güzellik/nezaket) ve ulviyetin (yücelik) nasıl gerçekleşeceğini de dile getirir. Ona göre, ruhun asil emellerine uygun fikirler, hisler ve hayaller ile onları anlatmak için kullanılan kelimeler ve ifadeler arasında uygunluk bulundukça o edebî eser manzum da olsa mensur da olsa daima güzel bazen hem güzel hem de ulvi olur (Recaizâde Mahmut Ekrem, 1997, s. 287).

"Zemzeme Mukaddimesi"nin eleştiri açısından önemli bir tarafı da Ekrem'in Muallim Naci ile ilgili iğneleyici sözleridir. "Zemzeme Mukaddimesi"nde Recaizâde Mahmut Ekrem, Muallim Naci'ye imalarda bulunarak onun şiirlerinin hakiki yücelikten uzak olduğunu ve sönüp gidecek bir balona benzediğini dile getirir. Ekrem'e göre gerçeklikten nasibini almayan sözler unutulmaya mahkûmdur:

Ulviyyet-i hakikiyeden (gerçek yücelikten) bi-nasib (nasipsiz) olduğu halde yalnız lafzan ulviyyeti (söz yüceliğini) mü'şir (bildiren) sözler balon gibidir: Hevâ-yı iştihârda (tanınma düşkünlüğünde) bir aralık itilâ-nüma (yükselmiş) olsa bile bilâhare bir zemin-i mechûliyyet (meçhul bir yere) ve mensiyyete (unutulmaya) düşer kalır! Hakikat-ı hissiyeden (hissi gerçeklikten) mahrûm iken ateşten kıvılcımdan bahseden manzumeler şebtâba (ateş böceğine) benzer: Zalâm-ı evham (vehimlerin karanlığı) içinde fûrûzân (parlak) görünse bile hiçbir kalp üzerinde bir eser-i ihtirâk (yakıcı bir eser) husûle getirmeksizin (ortaya çıkarmaksızın) kendi kendilerine söner mahvolur. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 1997, s. 284).

Muallim Naci'nin *Ateşpâre* ve *Şerâre* eserlerinin sadece söz bakımından yüce olduklarını; okurda duygusal bir etki bırakmadığını ve bu yüzden de sönüp gitmeye mahkûm balonlara benzediklerini dile getiren Ekrem'e göre gerçek duyguları ifade etmeyen, ateşten, kıvılcımdan bahseden şiirler ateşböceğine benzer. Bu tür şiirler, karanlıklarda parlarsalar bile hiçbir kalp üzerinde yakıcı bir etki bırakmazlar. Bu ifadeleriyle Ekrem, Muallim Naci'nin gösterişli; fakat aldatıcı bir şöhret olduğunu onun şöhretinin sadece kullandığı kelimelerden kaynaklandığını iddia eder (Yetiş, 2007, s. 121).

Recaizâde Mahmut Ekrem, "III. Zemzeme Mukaddimesi"nde edebî eserde, bilhassa şiirde, üç çeşit güzellik bulunduğunu söyler: Mehâsin-i fikriyye (fikir güzelliği), bedâyi-i hayaliyye (hayal güzelliği) ve sünûhat-i kalbiyye (kalbe doğuşlar). Bu güzelliklerden sünûhât-ı kalbiyye, ruha işlediği için diğerlerine baskın gelir. İkinci olarak bedâyi-i hayaliyye, üçüncü olarak ise mehâsin-i fikriyye gelir. Bununla birlikte Ekrem'e göre, edebî eserin özellikle şiirin güzel sayılabilmesi için fikir, hayal ve hisse ilişkin iyi bir şeyi barındırması gerekir. Ancak sadece fikir, hayal ve his bakımından güzel olması bir eserin beğenilmesi için yeterli değildir. Bunlara uygun kelimeler seçilmeli, kafiye olmalı ve konuya uygun vezin seçilmelidir. His ve tasavvurdaki hüzn veya sevince, incelik veya şiddete,

"Zemzeme Mukaddimesi"nde şiirde güzellikten bahseden Ekrem, düşüncelerini ispatlamak için Nef'i, Nedim, Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal ve Nabizâde Nâzım'dan örnekler alır. En güzel bulunduğu metin ise Hâmit'e aittir. Muallim Naci'den hiçbir örnek almadığı gibi ona tarizde bulunur (Tansel, 1953, s. 168).

kasvet veya gösterişe veya daha bin türlü duruma göre ifadeye en yakışan sözleri seçmek gerektiğini ve bu konuda da tabiatın rehber olacağını dile getiren Ekrem'e göre, bazen pek güzel bir fikir, ifadede küçük bir kusur yüzünden kıymetten düşer; bazen latif bir his, bildiriş tarzındaki ufak bir fenalıktan dolayı bayağılaşır. Bazen en canlı bir hayal, tasvir tarzındaki küçük bir eksiklik yüzünden ruhsuz görünür (Recaizâde Mahmut Ekrem, 1997, s. 285).

Recaizâde Ekrem, yeni edebiyat da olsa eski edebiyat da olsa fikren güzel, hissen latif ve hayal bakımından makul olan bütün eserlerin beğenildiğini dile getirir ve hayal bakımından güzel olan ve zevkin takdir ettiği divan şiirlerinin varlığını inkâr etmez (Erbay, 1997, s. 350).

Takdir-i Elhan

Recaizâde Mahmut Ekrem, Mekteb-i Mülkiye'den öğrencisi olan Menemenlizâde Mehmet Tahir'in *Elhan* adlı şiir kitabını değerlendirmek için yazdığı bu eserde, şiir üzerine düşüncelerini, poetik tavrını, şiir estetiğini ve eleştiri anlayışını örneklerle açıklar.

Menemenlizâde Mehmet Tahir, *Elhan* adlı şiir kitabını yayımlamadan önce hocası Recaizâde Mahmut Ekrem'in görüşlerini öğrenmek ister. Ekrem de Mehmet Tahir'in kitabını değerlendirdiği gibi aynı zamanda eski-yeni edebiyat hakkında da fikirlerini söyler, örnekler sunar ve özellikle Muallim Naci'nin şiir anlayışına karşı eleştirilerini dile getirir. Bu bağlamda Türk edebiyatında tenkit türünün gelişiminde *Takdir-i Elhan* da ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Recaizâde Mahmut Ekrem, Mehmet Tahir'in şiirleri aracılığıyla edebiyat ve şiir hakkındaki düşüncelerini de ilan eder.

Tıpkı "III. Zemzeme Mukaddimesi" gibi *Takdir-i Elhan*'ın da özelliklerinden birisi aynı zamanda Muallim Naci'ye hücum niteliği taşımasıdır. Recaizâde Mahmut Ekrem, kitabın baş tarafında Muallim Naci'nin kitaplarının isimlerine telmihlerde bulunur ve Naci'nin "Gark-ı Nur" redifli gazeliyle alay eder (Tanpınar, 2003, s. 499).

Menemenlizâde Mehmet Tahir'in *Elhan* adlı kitabı yayımlanmadan bir yıl önce yayımlanan (Yetiş, 2007, s.87) *Takdir-i Elhan*'da Ekrem, Menemenlizâde'nin şiirleri hakkında hüküm verirken âdeta yeni şiirin poetikasının sınırlarını çizer ve şiirin tanımını yapar. Ekrem'in şiir üzerine düşünceleri yenilikçi birtakım fikirleri içermekle birlikte eski şiire karşı bir tavır da içinde barındırır. Bu bağlamda *Takdir-i Elhan* yeni şiir için bir beyanname özelliği gösterir (Okay, 2005, s. 78). Söz konusu kitapta Ekrem, şiire ilişkin çeşitli tanımlar yapar. "Zerrattan (zerrelerden) şümusa (güneşlere) kadar her güzel şey şiirdir." hükmüyle şiir konularını genişletir. Ona göre, ormanlarda kuşların hazin hazin ötüşü, derelerde suların latif latif çağlayışı, hatta dağlarda kavalların garip garip aksedişi şiir olduğu gibi tabiata uygun, ruhlara işleyen ve etki eden her şey şiirdir (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2014, s. 13). Abdülhak Hâmit gibi tabiatı ilham kaynağı olarak görür, divan edebiyatının mazmunlarla örülü ve sanatsal gücü ifade etme işlevi gören statik ve muhayyel tabiat anlayışının dışına çıkar.

Reciazâde Mahmut Ekrem bu kitabında kafiye ve vezinle de ilgili hükümler verir. Ekrem'e göre:

Her mevzun (vezinli) ve mukaıffa (kafiyeli) lâkırdı şiir olmak lâzım gelmez... Her şiir mevzun ve mukaıffa bulunmak iktiza etmediği gibi. Ancak her şiir Cenâb-ı Hakk'ın tabîat-ı eşyâda (eşyanın tabiatında) yani cemadda (cansızlarda)... nebatta (bitkilerde)... tuyurda (kuşlarda)... vuhuşta (yabani hayvanlarda)...gökte... yerde ve ale'l- husus (özellikle) insân-ı ma'nevîde (ki fîtrât-ı beşerde demek isterim) gösterdiği bazen garip bazen latif bazı vakit müthiş bazı vakit menfur (nefret edilen) ve fakat her halde câlib-i dikkat ü hayret (dikkat ve hayret uyandırıcı) olmak üzere gösterdiği evza (durumlar) ve etvar (tavırlar) ve hasayis ve ahvâle (hâllere) muvafık (uygun) veya hiç olmazsa mütekarib (benzer) olmalıdır. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2014, s. 14).

Recaizâde Mahmut Ekrem, konuya uygun vezin seçmek gerektiği düşüncesi ile Servet-i Fünûnculara öncülük eder.

Recaizâde Mahmut Ekrem bu ifadeleriyle şiirin dış dünyadaki gerçekliklere benzer olmasından yana bir tavır sergilediğini gösterir. Dolayısıyla eski edebiyatın idealize edilen ve mazmunlar arasına sıkıştırılan muhayyel tabiat anlayışının dışında bir yaklaşım sergiler. Tabiatı şair için bir hoca olarak gören Ekrem'e göre, herkes tabiatın acemi birer öğrencisidir (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2014, s.14). Bu bağlamda tabiata ait unsurlar ya da tabiatın kendisi şairlerin ustalıklarını gösterme aracı değil, şairi yetiştiren/besleyen hocadır. Ona göre şairler içinde tabiatı taklide çalışanlar, daima ilerlerler. Tabiat gibi bir estetik/güzellik hocası dururken başkalarından şiir öğrenmeye gerek yoktur. *Takdir-i Elhan*'da "Şiir ne kadar tabii olursa o kadar güzel olur." şeklinde bir hüküm veren Recaizâde Ekrem, Tanzimat'ın birinci kuşağının özellikle de Namık Kemal'in üzerinde durduğu 'edebiyat-ı sahiha'nın (hakiki edebiyat) insan hayatının tasvirleri ve tabiatla görünen şeylerin suretleri olduğunu söyler. Bu çerçevede kendisinin *Üçüncü Zemzeme*'de yayımlanan "Ferdâ-yı Tedfîn" ile "Nev-bahâr" adlı şiirlerini örnek verir. Bu iki şiirin his ve hayal bakımından yenilikler taşıdığını ifade ettiği gibi hakikate uygun tasvirlerle yazıldıklarını dile getirir. Zira Ekrem, insan fitratına ve tabiatdaki gerçekliklere aykırı şeylerin yazılmasının bir kıymeti olmadığı düşüncesindedir. Bu bağlamda "edebiyat-ı sahiha"yı; "tesâvir-i hayât-ı insaniye (insan hayatının tasviri) ve temâsil-i meşhûdât-ı tabî'yye" (tabiatla görünenlerin temsili) olarak tanımlar (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2014, s. 14-16).

Yukarıdaki açıklamalarında her kafiye ve vezinli sözün şiir olmayacağı gibi her şiirin de kafiye ve vezinli olma zorunluluğunun bulunmadığını ifade eden Recaizâde Ekrem, belagat ile nazım arasındaki farkı da kafiye ve vezin üzerinden belirler. Bu çerçevede belagat sanatını; güzel bir fikri, hoş giden bir hissi, parlak bir hayali ifade eden etkileyici ve herkesin beğeneceği ifade biçimleri olarak tanımlar. Belagat sanatına özen gösteren şiir ve inşa (nesir) ustalarının fesâhatten ayrılmamak şartıyla sözlerine istedikleri şekli verebileceklerini söyler. Ancak Ekrem, nesirde nazımdan farklı olarak fazladan iki büyük fayda olduğunu ifade eder. Bu faydalar, kafiye ve vezindir. Veznin lütfu kadar kafiye de lütfu olduğunu dile getiren Ekrem'e göre, kafiyeyle sınırlı olmak ne kadar zorsa vezinle uğraşmak da o kadar zordur. Recaizâde Mahmut Ekrem, kafiyesiz şiirden hoşlanmadığını da sözlerine ekler. Ona göre, kafiyesiz şiir yazmaktansa his ve fikirlerin daha serbest ifade edilmesine imkân tanıyan nesr-i muhayyel yolunda meramını anlatmak daha iyidir. Nesr-i muhayyel ise vezinli olmamasına rağmen şiir sayılabilir (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2014, s. 46). Recaizâde Mahmut Ekrem, "Her şiir mevzun ve mukaffa bulunmak iktiza etmediği gibi" hükmüyle aynı zamanda mensur şiire yol açar (Okay, 2005, s. 75). Bununla birlikte *Takdir-i Elhan*'da, kafiye anlayışına da yeni bir bakış açısı getirir. Klasik şiirde göz için olan kafiye anlayışının (Arap alfabesindeki aynı harflerle kafiye oluşturulması) dışına çıkılabileceğini söyleyerek kafiye'nin ses benzerliğine dayandığını iddia eder (Ercilasun, 2007, s. 291).

Recaizâde Mahmut Ekrem, *Takdir-i Elhan*'da şiir ve resim arasında benzerlik ilişkisi kurarak tabiatın idealize edilmeden gerçeğe uygun olarak betimlenmesi gerektiğini dile getirir:

Şiir resim gibidir. Meselâ arz ettiği manzara bir şeb-i mehtâba (mehtap gecesine) dair iken her cihetini (tarafını) gündüz gibi ayan (açık) ve parlak gösterir bir levha-i tasvir –tabiata mugayir (aykırı) olduğu için- dekâyık-şinâsân-ı sanâyi' (sanat bilenlerin incelikleri) nazarında nasıl makbul sayılmazsa faraza (örneğin) kediden köpekten korkup da validesine dehalet için haykırmağa başlayan üç yaşında bir sabiye seksen yaşında bir mustalihin (ağdalı konuşan) bile birdenbire bulup söyleyemeyeceği yolda birtakım gevezelikler ettiren bir manzume dahi –hakikate münafi (aykırı) olduğu için- nefâyis-i perverân-ı edeb yanında şâyeste-i nazar (değere layık) görülemez. (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2014, s. 16).

Fesâhat: Bir edebî eserin söyleyiş, ahenk ve yazım bakımından kusursuz olmasıdır.

Şiirin hakikate ve tabiata uygun olması gerektiği prensibinden yola çıkan Recaizâde Mahmut Ekrem, tabiattaki gerçekliklerin yansıtılmamasına ve muhayyel söylemlere karşı eleştirel bir yaklaşım sergiler. Yukarıdaki cümlelerde ifade ettiği gibi ona göre, kediden köpekten korkup da annesine sığınarak bağırmaya başlayan üç yaşındaki bir çocuğa seksen yaşındaki bir ihtiyarın bile birdenbire söyleyemeyeceği sözlerin söyletildiği bir manzume, gerçeğe uygun değildir.

Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Takdir-i Elhan*'da üzerinde durduğu konulardan birisi de edebiyatın amacıdır. Edebiyatta mantığın gerekli olmadığını ve edebiyatın maksadının fikir, his ve hayal bakımından güzelliği ortaya çıkarmak olduğunu dile getirir. Ekrem'e göre, edebiyatın gayesi, "terbiye-i efkâr" (fikirlerin olgunlaşması), "tasfiye-i vicdan" (vicdan saflığı), "tehzib-i ahlak" (ahlak temizliği), "tenvir-i azhân"dır (zihin aydınlığı). Ancak bu gayelerine rağmen bir şair şiirini ahlak dersi vermek için söylemez (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2014, s. 18).

Recaizâde Mahmut Ekrem, *Takdir-i Elhan*'da tenkit konusu üzerinde de durur. Muahze adı verilen tenkit anlayışımızı eleştirir; tenkitin özellikleri, nasıl olması gerektiği ve bir münekkitt (eleştirmende) bulunması gereken vasıflar hususunda fikirlerini dile getirir. Bununla birlikte bizim edebiyatımızda tenkit türünün tam olarak anlaşılamadığı konusunu örneklerle açıklar, edebî eleştirilerin yüzeysel yapılmasını doğru bulmaz. Zira ona göre, bir edebî eser eleştirilirken; "Bu terkip gramer kaidelerine aykırıdır.", "Burada sıfat ve sıfatla vasıflandırılan şeyin uygunluğu gözetilmemiş.", "Vezinde kesiklik var.", "Bu kafiye uymamış.", "Bu kelime bu anlamda kullanılmaz." gibi çoğunlukla yersiz olarak yüzeysel birkaç gevezelik edilirse, amiyane bazı değerlendirmelerde bulunulursa ve haset nedeniyle eser sahipleriyle alay edilirse; bu tür değerlendirmeleri şair geçinen herkes ve her aciz yazar yapabilir. Ancak eser sahiplerine doğru yolu göstermek, edebiyatın ilerlemesine hizmet etmek ve onların fikirlerini genişletmek amacıyla "âlimane" ve "hâkimane" olarak ciddi bir tenkit yapmak gayet güç bir iştir. Öyle ki; Avrupâda her devirde yüzlerce şair ve binlerce yazar her gün türlü türlü nadide eserler yayımlarken gerçek eleştirmen ancak bir iki tane çıkar. Ekrem'e göre gerçek eleştirmenler, nazar-ı hakîmâne (hakimane bakış) – sür'at-i intikal (anlayış çabukluğu) – tabî'at-ı şâirane (şairane yaradılış) – kudret-i kalemiyye (kalem kudreti) – hüsn-i üslûb (üslup güzelliği) – teşhîs-i bedâ'î (güzellikleri tanıma) – dikkat-i temyiz (ayrıt etme inceliği) – zarâfet-i efkâr (fikirlerin zarıflığı) – rikkat-i his (his inceliği) gibi özelliklere sahip olmalıdır. Bu özellikleri sıraladıktan sonra Avrupâdan bir örnek verir. Voltaire zamanında La Harpe'den başka eleştirmen çıkmadığını, onun da tenkitlerinde tarafgir ve garazkâr olduğu için kendisinden sonra gelenler tarafından eleştirildiğini söyler (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2014, s.26).

Recaizâde Mahmut Ekrem, bizim eleştirmenlerimizin meydanı boş bularak tenkit, intikad, muahze ya da temyiz-i âsâr (iyi eserleri seçme) adlarıyla iyi eserler hakkında kötü niyetli değerlendirmelerde bulunduklarını; kötü yazılmış eserler hakkında ise methiyeler dizdiklerini iddia eder (Burada Muallim Naci'ye yaptığı göndermeler ve imalar dikkat çekicidir.). Ekrem, bu tarz eleştiri yapanların şarlatanlıkla şöhret kazanmaya çalıştıklarını ve özellikle yüksekokullarda eğitim alan, edebiyatın gerçeğini gerçek olmayanından ayıran gençlerden eser yayımlamaya meraklı olanları yegâne tehdit araçları olan lisan-ı taarruz ve tecavüzleriyle korkuttuklarını dile getirir. Muallim Naci'yi hedef alarak onun şahsında "Muallim-i şûara (şairlerin hocası) – şeyhü'l üdebâ (ediblerin şeyhi) – muhyî-i edebiyât-ı Osmaniye" (Osmanlı edebiyatını diriltici) gibi azametli ve yüce unvanlar kullanarak kendilerine edebiyat âleminde yer edinmeye çalışanları eleştirir (Yetiş, 2007, s.121).

Recaizâde Mahmut Ekrem'e göre, daha imla öğrenmeden şiir ve şairi tarife kalkışmak, Türkçe iki satır yazmayı doğru dürüst bilmeden Osmanlı dilinin yeterliliğinden ve mükemmeliyetinden bahsetmek ve Fransızcanın elif basını öğrenir öğrenmez Türkçe diye

Voltaire: (1694-1778) Fransız yazar ve filozof. Din ve ifade özgürlüklerinin savunucusu olan Voltaire, düşünceleriyle kendisinden sonra pek çok düşünürü ve edebiyatçıyı etkilemiştir. Pek çok edebî türde eser veren Voltaire, Fransız Devrimi'ne etki eden düşünürlerden birisi olarak sayılır.

La Harpe: (1784- 1838) Fransız şair, oyun yazarı ve eleştirmen.

karaladığı saçmalıklar arasına Fransızca harfler ile ibareler katarak “Biz hazretleri Fransızca’yı da işte pekâlâ öğreniverdik.” şeklinde övünmek şarlatanlıktır (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2014, s.28).

Recaizâde Mahmut Ekrem’in *Takdir-i Elhan*’da da üzerinde durduğu konulardan birisi gerçeğe uygunluktur. Bu bağlamda divan edebiyatındaki mazmunlarla örülü klişe dünyayı eleştirir:

....Yılan saçlı.. ok kirpikli.. kıl kadar belli.. ağzı yok.. çenesi kuyulu.. cadularla-mücevvhara-ta müstağrak (boğulmuş) müzerkeş (altın sırma ile işlenmiş) ve bukaemun-renk libaslarla (elbiselerle) mülebbes (giyilmiş)-çarşamba karısı sıfatlı, kara koncolos kıyafetli mahlûklar da karışırlar.. Gariptir ki veya daha doğrusu garip değildir ki bunları beğenenler bunları sevenler de bulunur. Meşrebden bahis olunmaz ya! (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2014, s. 31)

Ekrem’in divan şiirine ilişkin bu değerlendirmesi Namık Kemal’in divan şiiri eleştirisine benzer.

Recaizâde Mahmut Ekrem, Menemenlizâde Mehmet Tahir’in Victor Hugo için yazdığı mersiye’yi değerlendirirken ise eski edebiyatın araştırılmamasından, Fuzulî’nin ya da Nefî’nin hususiyetlerine ilişkin inceleme ve şairliklerinin şanına layık araştırma ve değerlendirme yapılmamasından yakınır. Zira ona göre, öncelikle kendi şairlerimize gereken değeri göstermeliyiz.

Takrizât

Recaizâde Ekrem’in devrin şair ve yazarlarının eserleri üzerine yazdığı eleştirilerden oluşan bir kitaptır. Ekrem, eleştirdiği eserler aracılığıyla şiir, sanat ve edebiyat hakkındaki görüşlerini açıklar.

Takrizât’ta değerlendirdiği eserlerle ilgili hem olumlu hem de olumsuz eleştirilerde bulunan Recaizâde Mahmut Ekrem bu eserleri; konu, edebî tavır, üslup özellikleri, terkiplerin kullanılış biçimleri, dilin kullanılması, gramer hataları ve edebiyata/sanata katkıları gibi farklı açılardan yorumlar. Eleştirdiği eserlerle ilgili görüşlerini dile getirirken hem Türk edebiyatından hem de Batı edebiyatından örnekler verir. Örneğin Mustafa Reşid’in *Göz Yaşları* adlı eserini değerlendirirken Voltaire’in “En güzel eserler insanı girye-bâr-ı teessür edenlerdir.” sözüne önem verdiğini dile getirir. Kendisinin *Mes Prison* tercümesini yapma sebebini de yazarının olayların tasvirinde sürekli ağlamaklı olmasıyla açıklar. Bununla birlikte *Ta’lim-i Edebiyat*’ta söylemiş olduğu “Bazen bir damla gözyaşı bir bürhandan (delilden) kuvvetlidir.” sözünü eksik söylediğini, hislerin yüceliğini ve arzuların azametini gözyaşı kadar güzel ifade edebilecek başka bir vasitanın bulunmadığını, kendisinin de ağlatan şeyleri pek sevdiğini vurgular (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2014, s.203).

Recaizâde Mahmut Ekrem’in *Takrizât*’ta değindiği konulardan birisi de şiir ve hakikat arasındaki ilişkidir. Ona göre his ve hayale dayanan ve zevke dair şiir hükümleri, fikrî gerçekliklerle düşünmeyi kaldıramaz. Hatta hakikate uygun olan fikrî eserlerde edebî zevk, tamamen hoşnut edecek özelliklerden yoksun ise bunlar manzum olsalar bile şiir oldukları noktasında tereddütler oluşacaktır. Bununla birlikte Ekrem, bu türden eserlerin fikrî değerleri bakımından edebiyattan sayılacağını söyler. Buna örnek olarak da Kanunî Sultan Süleyman’ın “Olmaya devlet cihânda bir nefes sıhhat gibi” mısraını örnek gösterir. Bu mısraın şiir açısından bir üstünlüğü olmadığını; ancak fikrî bir kıymeti yansıttığı için edebiyattan sayıldığını ifade eder (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2014, s.207).

Takrizât’ta Halid Ziya’nın *Mensur Şiirler*’ini de değerlendiren Ekrem, bu şiirlerin yeni ve güzel bir çığır olduğunu dile getirir. Mensur şiir ismine itiraz edenlerin olmasına karşın beğenmek zorunda kalacaklarını ifade eder ve sadece isminden dolayı bir esere itiraz etmenin beyhude bir zorlama olduğunu söyler (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2014, s. 210).

Takriz: Alanında uzman bir dostta yazdırılıp kitabın başına konan ve eseri överek olumlu taraflarını ortaya koyan nesir veya manzumelere denir. “Ustalara sığınma” olarak anlaşılan takriz yazma/yazdırma edebiyatımızda Tanzimat’tan sonra başlamıştır (Karataş, 2001, s. 401).

Recaizâde Mahmut Ekrem'in Muallim Naci ile tartışmalarının sebeplerini ve sonuçlarını yorumlayınız.



SIRA SİZDE

ABDÜLHAK HÂMÎT TARHAN VE ELEŞTİRİLERİ

Türk edebiyatında yenilikçi ve reformist bir şair olarak ayrıcalıklı bir yer edinen Abdülhak Hâmit şiirlerinde, yazılarında ve muhtelif mektuplarında edebî eleştirilerinin ve poetik tavrının ipuçlarını verir. Sanata, edebiyata ve şiir anlayışına dair görüşlerini cesur ve meydan okuyan bir dille ifade eder.

Şiir bahsinde de anlatıldığı gibi şiir dilinde, nazım şekillerinde, vezinde, kafiye ve temalarda yaptığı cesur değişiklikler, Abdülhak Hâmit'in şiirinin hem gücünü hem de zaafını yansıtır biçimdedir (Okay, 2005, s. 130-131). Edebiyatta reformist çıkışlar yapan Abdülhak Hâmit, şiir hakkındaki görüşlerini dile getirirken Tanzimat döneminin diğer sanatçıları gibi divan edebiyatına karşı eleştirel bir yaklaşım sergiler. Recaizâde Mahmut Ekrem gibi kuramsal bir tenkit anlayışı olmayan Hâmit'in yenilikçi tavrı şiirlerinde açıkça görülür. Onun şiirleriyle, Türk şiirine dış dünyadan gelme duyular girmeye başlar (Kaplan, 1975, s. 73). Türk edebiyatının gelişmesinde ve yenilikleri benimsemesinde önemli bir basamak oluşturan Abdülhak Hâmit'ten önce, divan edebiyatına ve bu edebiyatın hayal dünyasına karşı mücadele eden ve sosyal fayda prensibi çerçevesinde yenilikler yapmaya çalışan birinci kuşak Tanzimat şairleri vardır. Kendisinden önceki kuşağı takip eden Abdülhak Hâmit; Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'dan farklı olarak bireysel yenilikler peşinde koşar. Bu tavrıyla Hâmit, şiirde sosyal fayda prensibini esas alan bu şairlerin şiir anlayışlarının dışına çıkar (Kaplan, 1978, s. 61-62).

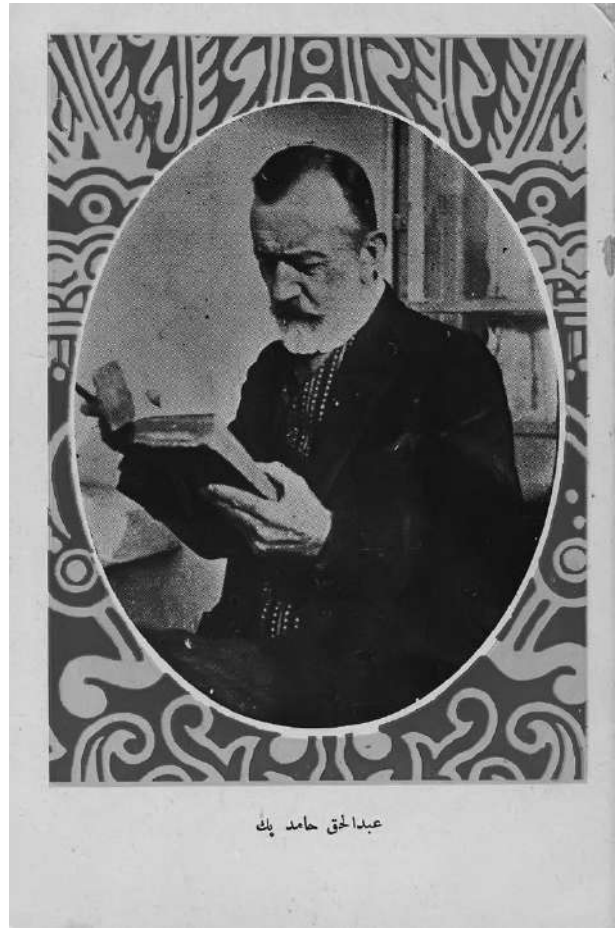
Abdülhak Hâmit'in edebî eleştirilerini içeren eserleri; "Makber Mukaddimesi", "Nâ-Kâfi" şiiri, "Bir Şairin Hezeyanı" şiiri, "Duhter-i Hindû Hâtimesi" ve şiir hakkındaki düşüncelerini dile getirdiği bazı mektuplarıdır.

Duhter-i Hindû Hâtimesi

Abdülhak Hâmit Tarhan, Hintli bir kız biblosunun ilhamıyla yazdığı ve İngiliz sömürgeciliğini işlediği *Duhter-i Hindû* adlı tiyatro eserinde ezen-ezilen, zalim-mazlum, tabiat-medeniyet gibi temalara yer verir (Enginün, 1986, s. 66). *Duhter-i Hindû*'nun eleştiri açısından önemi, eserin sonuna eklenen sonuç kısmındaki tiyatro ile ilgili görüşlerden kaynaklanır. Abdülhak Hâmit'in eserin sonuna ilave ettiği bölümün dikkat çekici özelliklerinden birisi gündelik hayattan alınan konuların küçümsenmesidir (Tanpınar, 2003, s. 563).

Resim 4.2

Abdülhak Hâmit Bey



عبدالحق حامد بك

“Duhter-i Hindû Hâtimesi”nde tiyatro ile ilgili düşüncelerine yer veren Abdülhak Hâmit, millî tiyatronun sınırlarını çizerek ve hangi tiyatro eserlerinin millî tiyatro sayılabileceği konusundaki görüşlerini dile getirir. Abdülhak Hâmit, halkın millî tiyatrolara ilgi gösterdiğini, tercüme olan ve millî ahlaka uygun olmayan eserlere rağbet etmediğini ifade eder ve millî tiyatronun nasıl olması gerektiğini örneklerle açıklar. Özellikle tercüme olmayıp da İran ya da Çin kavimlerinin âdetlerine ve ahlaklarına dair oyunların akıllarda bile kalmadığını vurguladığı gibi bizim millî olarak ortaya çıkan eserlerimizin ötekilerden üstün olup olmadığını sorar ve üstün olmadığını iddia eder. Zira ona göre, bir milletin tarihî olaylarını ya da tarihî kişiliklerini anlatmayan, toplumun gündelik yaşamından kesitler sunan eserler, sadece bilinen şeyleri tekrarlamış olurlar. Dolayısıyla bu şekilde yazılan millî eserlerin tiyatro olmadığını; ancak ahlak risalesi hükmünde olduklarını ifade eden Hâmit’e göre, bu şekilde yazılan eserler, ahlaka hizmet bakımından değerlendirilmelidir. Bu çerçevede kendisinin *İçli Kız* adlı tiyatro eserini örnek vererek bu eserin konusunun gerçekleşmesi muhtemel bir olaydan başka bir şey olmadığını, tarihimizden alınmış hiçbir bölümü içermediğini vurgular. *İçli Kız*’ın millî tiyatrolardan sayıldığını oysa millî olarak değil, bir ahlak risalesi olarak değerlendirilebileceğini ifade eder (Tarhan, 1998, s. 150- 151).

Abdülhak Hâmit’e göre, bir oyuna millî demenin belli şartları vardır. Osmanlı millettinden olup da âdet ve gelenekleri bilinmeyen kavimler anlatılmalıdır. Bu hususta Ebuzziya Tevfik’in *Ecel-i Kaza*, Şemsettin Sami’nin *Besa*, Hasan Bedrettin ile Manastırlı Mehmet Rıfat’ın *Delile* ve *Ebululâ* adlı tiyatro eserlerini örnek verir. Ayrıca ona göre, İslam tarihinde hayranlık uyandıran olaylar ve İslam tarihinde büyük bir şöhret kazanan kişilerin değeri anlatılmalıdır. Bu konuda Batılı yazarların, kendi tarihlerinden sanat âlemine pek çok örnek verdikleri hâlde bizde henüz böyle bir şeyin yapılmadığını söyler ve Batılı edebiyatçıların tarihlerinden nasıl istifade ettiklerini dile getirir. Hâmit’in millî tiyatroyla ilgili şartlarından bir diğeri de Osmanlıların şanlarını yüceltecek bir olayın anlatılmasıdır. Bu konuda yazılan tiyatro eserlerine örnek olarak da Namık Kemal’in *Akif Bey* ile *Vatan yahut Silistre* adlı eserlerini örnek gösterir (Tarhan, 1998, s. 151- 152).

Abdülhak Hâmit’e göre, “asıl millî tiyatro eserleri ise seyircilere herkesin iyi bildiği kendi hayatlarını değil, tanımadıkları cemiyetlerin veya azınlıkların hayatlarını, İslam veya Osmanlı tarihinin muhteşem olaylarını anlatan eserlerdir” (Akyüz, 1995, s. 45). Abdülhak Hâmit’in *Duhter-i Hindû*’nun hatime kısmında tiyatro oyunlarında tarihî olayların anlatılması ile ilgili görüşleri romantik tiyatronun özellikleriyle örtüşür. Hâmit bu görüşlerinde realist edebiyatı mahkûm eder ve açıktan açığa romantik tiyatroyu ister (Tanpınar, 2003, s. 564).

Abdülhak Hâmit’in burada vurguladığı noktalardan birisi de kendi tiyatro anlayışına ilişkindir. *Duhter-i Hindû* adlı eserinde amacının hayal tasviri olduğu için eserinin sahneye uygun olup olmadığını düşünmediğini ve tiyatro aktörlerinin sıkıntılı anlatımlarına tenezzül etmediğini vurgular. Abdülhak Hâmit, tiyatrosunu oynanmak için yazmadığını ve tiyatro kurallarına uymadığını söyleyerek tiyatronun belirgin bir kuralına başkaldırır.

Abdülhak Hâmit bu yazısında, *Duhter-i Hindû*’da yer alan “Tanaggum” başlıklı manzumesini Türkçenin Batılı manzume tarzına uygunluğunu denemek için yazdığını dile getirerek şiirde yapmak istediği yeniliklerin ipuçlarını verir. Nitekim bu denemesinde başarılı olduğunu ve Türkçenin her çeşit ifadeye uygun bir dil olduğunu ifade eden Hâmit, Batılı tarz şiirden yana tavrını da göstermiş olur.

Bir Şâirin Hezeyânı

Abdülhak Hâmit, “Bir Şâirin Hezeyânı” başlıklı şiirinde romantizme dayalı şiir anlayışını tabiat algısı üzerinden dile getirir. Dış dünyadaki her şeyi şiir olarak gördüğünü ifade eder, hem şiir anlayışını hem de eski şiire karşı başkaldıran tavrını şiirsel formun içinde eriterek vurgular.

“Bir Şâirin Hezeyânı” şiirinde tabiat ve köy hayatının etkilerini romantiklerin duyuş tarzıyla dile getiren Abdülhak Hâmit, tabiattaki güzelliklerin yeterli olduğunu; ayrıca beyan u bedî’ye (edebî sanatlara) gerek duymadığını ifade ederek eski şiirin beyan ve bedî’ye dayalı kalıplaşmış, şekilci ve kuralcı anlayışına karşı çıkar:

*Fikrimi âsmân eder terfî’
Şîrimi ahterân eder tarsi’,
Her kim eylerse eylesin teşnî’,
Bana lazım değil beyân u bedî’
Köydeki çeşmesârı pek severim.*

(Fikrimi gökler yüceltir/Yıldızlar şiirimi süsler/Kim ayıplarsa ayıplasın/Bana lazım değil edebî sanatlar/Köydeki çeşmeliği pek severim.)

(Tarhan, 2013, s. 560)

Yukarıdaki dizelerde Abdülhak Hâmit, fikrinin gökyüzü sayesinde yükseldiğini, şiirini yıldızların süslediğini vurgulayarak insanların ayıplamalarına aldırış etmeden şiirinin ilhamını doğrudan tabiata dayandırır. Bu dizelerde eski şiirin belagatine de karşı çıkar. Belagatin üç sacayağından ikisini oluşturan beyan ve bedî’yi yok sayarak klasik yapı içindeki kurallara ve özü kaçırmaya karşı oluşunu yansıtır.

Abdülhak Hâmit için tabiatta görülen her şey şiirdir, şiire ilham veren unsurlardır. Hâmit’in tabiata bakışı ve algılayışı, divan şairlerinin tabiata yaklaşımlarından ayrılır. Divan şiirinde genellikle tabiat, samimi ve gerçek duyguları anlatmaz. Şairin mazmunları kullanmadaki ustalığını göstermeye aracılık eder. Şiirlerde tabiata uygun unsurlar sınırlı olduğu gibi bunların işlenişi de hemen hemen bütün şairlerde ortaktır. Dolayısıyla divan şiirinde amaç, mazmun kullanmadaki ustalığı göstermek olduğu için bizzat tabiata bakılmamış ve tabiat üzerinde düşünülmemiştir. Nitekim Türk edebiyatında Hâmit ile birlikte tabiata bütüncül bir bakış açısı gelir. Hâmit, tabiatı derinlikli bir felsefe konusu yapar, derin duyguları doğuran veya ortaya çıkaran bir hoca haline getirir. Yeni unsurlar ile dolu geniş bir manzara betimler (Kaplan, 2006, s. 275). Bu çerçevede Abdülhak Hâmit, tabiatı kendisine doğrudan ilham veren yetkin bir kaynak olarak görür ve “Bir Şâirin Hezeyânı” başlıklı şiirinde de bu anlayışını geleneğe karşı bir tavırla dile getirir:

*Merhabâ ey harap makbereler
Sâfiline küşâde pencereler
Nezdinizde kararı pek severim
Bence hep şîrdir bu meşcereler
Şu bayırlar, harâbeler, dereler
Bu esen rüzgârı pek severim.*

(Merhaba ey harap mezarlar/Zavallılar için açılmış pencereler/Nezdinizde kararı pek severim/

Bence hep şiirdir bu ağaçlıklar/Şu bayırlar, harabeler, dereler/Bu esen rüzgârı pek severim)

(Tarhan, 2013, s. 560)

Yukarıdaki dizelerde tabiata dayalı romantik şiir anlayışını yineleyen Abdülhak Hâmit için tabiattaki her şey şiirini besleyen araçlardır. Hâmit, şiirin devamında da tabiatı kendisine üstat olarak gördüğünü dile getirir. Divan şairleri gibi Arap ya da İran edebiyatındaki şairleri üstat olarak görmediğini, onları taklit etme gereği duymadığını ilan eder. Bu düşüncesini cehaletine atfedecek olanlara karşı tavrını da cehaletle övündüğünü söyleyerek dile getirir.

Bu şiirin özelliklerinden birisi de Hâmit'in, şiiri dil ve üsluba, şekilci bir anlayışa feda etmeye karşı oluşunu vurgulamasıdır. Namık Kemal gibi Abdülhak Hâmit de mazmunların klişe dünyasını reddeder. Duyma, düşünme, hayal kurma ve ifade etme hürriyetini hissettirir. Bununla birlikte dile ve üsluba meydan okur (Kaplan, 1975, s. 75). “Bir Şâirin Hezeyânı” şiirinde geçen şu mısralar onun aynı zamanda eski şiire meydan okuyan yenilikçi ve reformist tavrını açıkça göstermektedir:

“Olmadım sarf u nahve ben âgâh
 “Gramer”den de anlamam billâh
 Ulemâ benden etsin istikrâh
 Hiç vazîfemde olmaz ey hem-râh
 Çünkü Perverdigâr’ı pek severim”

(Dil bilgisi kurallarına vâkıf değilim/Gramerden anlamam billah/Âlimler nefret etsin benden/Ey arkadaş, benim bunlarla işim olmaz/Çünkü Allah’ı çok severim)

(Tarhan, 2013, s.561)

Bir “Şâirin Hezeyânı” şiirinin eleştiri tarihi açısından önemi, Abdülhak Hâmit'in toplumun bütün kurallarına açıktan açığa başkaldırması ve bütün edebiyat kurallarını reddetmesidir (Enginün, 1986, s. 43). Gramere, dil bilgisi kurallarına karşı çıkan ve bu kuralları anlamadığını gururla ifade eden, âlimler kendisini beğenmese bile bunu dert etmediğini dile getiren Abdülhak Hâmit, şiir dilindeki keyfiliği ve kural tanımazlığı da bu şiirinde itiraf eder.

Eski edebiyatın her şeyi belirli kurallara ve klişe mazmunlara bağlayan ve her şair için aynı olan sıkı düzenine karşı Abdülhak Hâmit, tabiat ve tabiatın bir yansıması saydığı ilham adına fikirde, duyguda, hayalde, dilde ve üsluptaki yerleşik kurallara karşı bir isyan meydana getirir (Kaplan, 1978, s. 64). Nitekim eski şiirin sıkı sıkıya kurallara bağlılığı, vezin ve kafiye atfedilen önem, Hâmit'in şiirlerinde görülmediği gibi şair, “Bir Şâirin Hezeyânı”nda bu durumu eski şiire meydan okuyan bir tavırla ilan eder.

Makber Mukaddimesi (1885)

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın “Makber Mukaddimesi”, şiir üzerine düşüncelerini ve eleştirilerini dile getirdiği ve poetikasını yansıttığı yenilikçi bir metindir. Hâmit, “fenâ bulmuş bir vücudun bekası için yapıldı” şeklinde bir açıklamayla başladığı mukaddimesinde *Makber*'i kendisinin okuması için yazdığını; zira hislerine ortak olacak kişilerin sayısının çok az olacağını ifade eder (Tarhan, 2013, s. 101). Şair, *Makber*'in yazılış sebebini açıkladığı mukaddimesinde şiirin tarifini yaptığı gibi şiir hakkındaki kanaatlerini de romantik bakış açısına dayalı bir algıyla yorumlar. “Makber Mukaddimesi”nin önemli özelliklerinden birisi, eserde yeni bir şiir anlayışının dile getirilmesidir.

Abdülhak Hâmit, *Makber*'i yayımladığı sırada Türk edebiyatında divan şiiri ve anlayışı ile Tanzimat'ın ilk kuşağının inşa etmeye çalıştıkları yeni şiir anlayışı yan yanadır. Genellikle söz oyunlarına ve söz süslemelerine dayanan divan şiiri, şekilci, kalıpcı ve mazmunlarla örülüdür. İlk kuşak sanatçılarından Namık Kemal de eski şiire bu noktalardan başkaldırır ve divan edebiyatının “tezyinat-ı lafziyye”den (sözlerin süslenmesinden) ve aklın sınırlarını aşan hayallerden ibaret olduğunu söyler. Bu bağlamda edebiyatı sosyal amaçlarla ilişkilendirir ve edebiyatın sosyal fayda esasına dayanmasından yana bir tavır sergiler. Abdülhak Hâmit ise “Makber Mukaddimesi”nde hem divan şiirini hem de Namık Kemal'in üzerinde ısrarla durduğu sosyal fayda esaslı şiiri reddeder, yeni ve bireysel bir şiir anlayışı ortaya koyar. Zira Hâmit, bir bakıma, bilinçdışının, bilinmez, ulaşılmaz ve ifade

edilmez in şiiriyetini savunur (Kaplan, 1978, s. 67). “Makber Mukaddimesi”nde eski şiirin şekilci yönüne karşı çıkan ve şiirde şekilden ziyade ruha ve hissî derinliğe önem veren Abdülhak Hâmit’e göre şiir, ifade etmekten çok duymakla/hissetmekle yazılır (Kaplan, 1975, s. 75). “Makber Mukaddimesi”nde bu görüşünü şöyle ifade eder:

En güzel, en büyük, en doğru şiir, bir hakikat-i müdhişenin (dehşet veren gerçeklerin) tazyiki (baskısı) altında hiçbir şey söyleyememektir. Makber ise, hitabet ediyor. İnsan, bazı kerre, hatırına gelen bir hayali tanıyamaz, o kadar güzeldir. Zihninden uçan fikre yetişemez, o kadar yüksektir. Kalbinde doğan bir hissi bulamaz, o kadar derindir. Bu acz ile bir feryat koparır yahut pek karanlık bir şey söyler, yahut hiçbir şey söyleyemez de, kalemını ayağının altına alıp ezer. Bunlar şiirdir. (Tarhan, 2013, s. 103).

Abdülhak Hâmit’in şiiri bu şekilde açıklaması, mazmunlarla örülü kalıplaşmış bir dünyayı anlatan divan şiirine karşı bir başkaldırı niteliğindedir. Romantik şiir anlayışını tabiat ve şiir arasındaki ilişki üzerinden dile getirdiği bu yazısında Abdülhak Hâmit, “Hangi şair bir güzel kıza onu görmeyenlerin nazarında tecsim edecek (cisimlendirecek) kadar cismaniyyet vermiş?... Hangi kalem mehasin-i tabiiyyeyi (doğal güzelliği) hakkıyla taklid etmiş?... Bizim yazıp da en güzel bulduğumuz şiirleri bize ilham eden tabiattır. O şiirler, suda görülen akse benzer ki, mutlaka hariçte bir müsebbibi (sebebi) olur.” (Tarhan, 2013, s. 104) ifadeleriyle romantiklerin tabiat anlayışlarına sıkı sıkıya bağlı olduğunu yinelediği gibi şiirin tabiata ve hakikate uygun olması gerektiğini de sezdirir.

Abdülhak Hâmit’in Mukaddimesi’nde şiirin tanımıyla ilgili eleştirilerinden birisi de şairin özelliklerine dairdir. Nitekim “Bazı ekâbir-i edeb (en büyük edebiyatçılar), bir şairin meziyyâtı (üstün vasıfları) kendi beyrinde tevellüd ettiğini (doğduğunu) iddia ederler. Ben bu fikirde değilim. Benim eğer varsa, mehasinim (güzelliklerim) dağların, bayırların, güzel yüzlerin, çiçeklerindir. Seyyatım (hatalarım) benimdir.” (Tarhan, 2013, s. 104) cümlelerinde şiirin akılla yazılacağını düşünen edebiyatçılara karşı çıkar. Ona göre, şiirdeki güzellikleri ilham ettiren bizzat tabiattaki güzelliklerin kendisidir. Eserdeki hatalar/günahlar ise şaire aittir. Hâmit, böyle bir şiir telakkisi ile üslubu ihmal eder (Kaplan, 1978, s. 68).

Eski şiiri yerinden etmeye ilişkin görüşleri içeren “Makber Mukaddimesi”nin eleştiri tarihi açısından bir başka önemi de, Hâmit’in söz konusu mukaddimede inşa etmek istediği şiirin özelliklerini açık bir şekilde anlatmasıdır. Recaizâde Ekrem ve ondan sonra gelen pek çok şair, bu yazıda ortaya konulan şiir anlayışını yinelemişlerdir. Nitekim Ekrem de Hâmit gibi şairi, tabiatın öğrencisi olarak görür. Bununla birlikte Hâmit, “Makber, bir fikri birçok tarz-ı beyanda söylüyor.” (Tarhan, 2013, s. 103) cümlesiyle şiirlerindeki üslup farklılığına *Makber* aracılığıyla işaret eder. Abdülhak Hâmit’in burada dile getirdiği şiir anlayışı, Türk edebiyat tarihinde önemli bir adım olduğu gibi Türk şiirinin gelişmesinde ciddi bir rol oynamıştır (Kaplan, 1978, s. 65).

“Makber Mukaddimesi”nin özelliklerinden bir diğeri de burada geçen nâ-kâfi sözcüğü etrafında bir tartışmanın çıkmasıdır. Hâmit, “Tasvir-i fezâile (erdemlerin tasvirine) taalluk eden (ait olan) cihetlerine (tarafına) gelince, pek nâkıs (eksik), yahut pek nâ-kâfidir.” (Tarhan, 2013, s. 103) cümlesinde yetersiz, eksik anlamına gelecek şekilde nâ-kâfi sözcüğünü kullanır. Bu sözcük gramer açısından yanlış kullanıldığı gerekçesiyle eleştirilir.

Abdülhak Hâmit, divan şiirinde önemli bir yer tutan vezin ve kafiye konusundaki görüşlerine de bu yazısında yer verir. Nitekim “fikrin serhaddi memat (ölüm) olduğu gibi, şiirin de elfâza (sözlere) intikalde hududu kâfiye oluyor. Ne yapalım!” (Tarhan, 2013, s. 105) ifadelerinde kafiyein şiiri sınırlandırdığını iddia eder.

Sergüzeşt romanında nâ-kâfi ifadesine benzer bir tamlama yapan Sami Paşazâde Sezai, verdiği bir dipnotla bu tartışmalara göndermede bulunur. "Sebebini bilmem ki söyleyeyim! Kaide-i Arabiyye (Arapça kurallarına) nazaran gayr-i kabil-i nüfuz demek lazım gelirken sâmia-i ahenk şinasa (ahenkten anlayan kulaklara) nâ-kabil-i nüfuz demek daha hoş geliyor. Ey gayret-keşan-i kavaid-i Arabiyye (Arapça kurallarını savunanlar) silah başına!" (Enginün, 2013, s. 591, Kerman, 2003, s. 72).

Nâ-Kâfi (1886)

Abdülhak Hâmit'in "Nâ-Kâfi" şiiri, "Makber Mukaddimesi"nde nâ-kâfi sözcüğünü kullanmasını eleştirenlere karşı meydan okuyan bir cevap niteliğindedir. Bu şiirde de romantik anlayışa bağlı bir poetik tavır benimsediğini açıkça dile getirir.

Abdülhak Hâmit, nâ-kâfi redifli bir şiir yazarak kullandığı terkiplerle ilgili eleştirilere cevap verir ve bu şiiri yazma sebebini şiirin altında açıklar. Söz konusu şiir; "Makber Mukaddimesi"nde, Farsça nâ ekinin Arapça kâfi kelimesiyle birlikte kullanılmasını (dil bilgisi kurallarına uymadığı gerekçesiyle) eleştirenlere karşı yazılmıştır.

"Nâ-Kâfi" şiirinde;

Acep hûn-ı dil-i mecrûhumu sen mey mi zannettin?

Sadâ-yı makberi bir na'ra-i heyhey mi zannettin?

Veyahut kendini âlemde sen, bir şey mi zannettin?

Bugün ben yazdım, elbette yazar ahfâd nâkâfi.

(Sen benim yaralı kalbimdeki kanımı şarap mı zannettin/Mezardan yükselen inlemeyi sarhoş narası mı zannettin/Ya da sen kendini dünyada bir şey mi sandın?/Bugün ben yazdım benden sonrakiler de nâ-kâfi yazmaya devam eder.)

(Tarhan, 2013, s. 591)

Makber şiirindeki feryatları göremeyip boş bir bağırma sananların kıymetlerinin olmadığını dile getiren Abdülhak Hâmit, kendisini eleştirenleri umursamadığını, yazdıklarının gelecek nesiller tarafından anlaşılacağını ve gelecek nesillere yol göstereceğini vurgular. Tarz-ı kadim (eski tarz) şiiri bozduğunu, allak bullak ettiğini itiraf ederken yaptığını ayrıcalıklı kılan Abdülhak Hâmit, Tanzimat şairlerinin şiir yazma hususunda önemli hamleler yaptıklarını iddia eder. Bu bağlamda geleneksel anlayışa dayalı eski şiirin artık yetersiz kaldığını vurgular ve yeni edebiyatın savunuculuğunu üstlenir.

Evet, tarz-ı kadim-i şi'ri bozduk, herc ü merc ettik,

Nedir şi'r-i hakiki safha-i irfâna dercettik.

Bu yolda nakd-i vakti cem'-i kuvvet birle harcettik,

Bize gelmişti zirâ meslek-i ecdâd, nâ-kâfi.

(Evet, eski tarz şiiri bozduk yerle bir ettik/Hakiki şiir dediğin nedir biz onu irfana karıştırdık/Bu yolda hem vaktimizi hem gücümüzü birleştirdik/Zira bize ataların mesleği yetersiz gelmişti.)

(Tarhan, 2013, s. 592)

Abdülhak Hâmit, hakiki şiirin ne olması gerektiğini dile getirdiği bu dizelerinde, Tanzimat şairlerinin yeniliklerinin sebebini eski şiirin yetersizliğine bağlar. Hâmit'in hemen bütün eserlerinde ihtilalci bir tavır söz konusudur. Bu tavrın en karakteristik bir şekilde yer aldığı eseri, "Nâ-kâfi" şiiridir. Zira bu şiirde kuralları hiçe sayan, yaptığı işin doğruluğuna inanan, kendinden emin ve mağrur bir tavır göze çarpar (Ercilasun, 2007, s. 291).

SIRA SİZDE



2

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın "Duhter-i Hindû Hatimesi"nde savunduğu görüşleri yazdığı tiyatro eserlerinde uygulayıp uygulamadığını tartışınız.

SAMİ PAŞAZÂDE SEZAI VE ELEŞTİRİ ANLAYIŞI

Tanzimat ikinci kuşak sanatçılarından Sami Paşazâde Sezai, "Namık Kemal'i üstat olarak tanımasına rağmen, Beşir Fuad'ın tenkitleriyle başlayan realist akımın da tesirinde kalır. Bu bakımdan o, son devir Türk edebiyatında romantizmden realizme geçişi hazırlayan bir yazar olarak telakki edilebilir. Sezai'nin hemen hemen bütün yazılarında bu iki akımın te-

siri açıkça görülür” (Kerman 2003a: IX). Sami Paşazâde Sezai, edebiyat ve dil hakkındaki eleştirilerini edebî yazılarında, mektuplarında ve *Küçük Şeyler* adlı hikâye kitabının ön sözünde dile getirmiştir.

Edebiyata atfettiği önemi yazılarında da vurgulayan Sezai de Abdühâk Hâmit ve Recaizâde Ekrem gibi tabiatı üstat olarak görür. Tabiatı bitip tükenmez bir kaynak olarak değerlendiren Sezai, bu değişmeyen kaynakları işlediği için edebiyatta bilim ve teknikte olduğu gibi bir ilerleme olamayacağını iddia eder. Ona göre, edebiyattaki değişiklik, sanatçıların duyuş ve düşüncülerini anlatış tarzlarında ve üsluplarında ortaya çıkar. Bu görüşlerden yola çıkan Sezai’ye göre edebiyat, eskimeyen bir sanat dalıdır (Güven, 2009, s.160).

“Küçük Şeyler Mukaddimesi”nde güzel yazılmak şartıyla her şeyin edebiyata konu olabileceğini söyleyen Sami Paşazâde Sezai’ye göre Güneş sistemini anlatmakla küçücük bir böceğin kalbini incelemek edebiyat bakımından birbirine eşittir. En mükemmel kitaplarda bile eksik olan bazı küçük şeylerin edebiyat bakımından öneminin büyük olduğunu dile getirir (Samipaşazâde Sezai, 2003a, s.101). Bu yaklaşımıyla edebiyatta sıradan olaylara, ayrıntılara ve gözleme verdiği önemi gösteren Sami Paşazâde Sezai, söz konusu Mukaddimesi’nde roman hakkındaki görüşlerini şöyle ifade eder:

Bugün romanlar bâzîçe-i efkâr (fikirlerin oyuncağı) olan garâib-i hikâyât (hikâyelerin gariplikleri) ve acaib-i rivâyât (hikâye edilen sözlerin tuhaflığı) şekl-i tıflânesinden (çocukça şeklinden) çıkararak, serâir-i tabiata (tabiatın sırlarına) karşı ulûm ve fûnunun (ilim ve fennin) kazandığı muzafferiyetlere ve kalb-i insaniyete dair senelerce edilecek tetkikat ve teşrihâtın (inceleme ve araştırmaların) hâsıl ettiği tecrübelerle istinaden bir üslûb-ı âlî-yi şairâne (şairaneliğin yüce üslubu) ile yazılır. Buna “ilm-i teşrih-i edebî” (edebî araştırmaların ilmi) tabirini kullanmak câizdir sanırım. (Sami Paşazâde Sezai, 2003, s. 101)

Sami Paşazâde Sezai, bu fikirleriyle kendisinden önceki roman yazarlardan farklı bir yaklaşım sergileyerek realist ve natüralist anlayışa yaklaşır. Nitekim “üslûb-ı âlî-yi şairâne” (şairane yüceliğin üslubu) ifadesinde Alphonse Daudet’nin; “ilm-i teşrih-i edebî” (edebî araştırmaların ilmi) ifadesinde ise Emile Zola’nın etkisi sezilir (Güven, 2009, s. 167).

Realizmin savunması niteliğindeki bu ön sözde, Türk edebiyatında ifade olgunluğu denilince Arapça ve Farsça kelimelerin yerinde ve doğru kullanılmasının anlaşıldığını, eleştirilerin de bu açıdan yapıldığını ifade eden Sezai, şekilden ziyade içeriğe önem atfeder. Nitekim *Küçük Şeyler*’deki hikâyelerinde ifadenin konuya göre şeffaf, hassas, değişken ve hatta bazı yönlerden inlediğini/sızladığını dile getirmesi de konuya göre bir üslup seçtiğini yansıtmaktadır. Bununla birlikte Sami Paşazâde Sezai, *Küçük Şeyler*’de Alphonse Daudet’nin “Arlezyalı” adlı bir hikâyesine de yer verir ve Mukaddimesi’nde bu hikâyenin bir köylünün dilinden duyulan yürek parçalayan bir hikâyeye uygun olduğunu dile getirir. Sezai, bu açıklamasıyla yine realizmi sezdirir (Sami Paşazâde Sezai, 2003, s. 101).

Sami Paşazâde Sezai’nin eleştirilerinden birisi “Zemzeme Hakkında” başlıklı yazısıdır. Sezai, bu yazısında nesnel bir eleştiriden ziyade Recaizâde Mahmut Ekrem, Namık Kemal ve Abdülhak Hâmit’le ilgili öznel ve hissi değerlendirmelerine yer verir. Söz konusu üç şairi ayrıcalıklı kılarak onların edebiyatımızdaki yerlerini övgü ve takdir içeren hayranlık ifadeleriyle tayin eder. Osmanlıların hakikat-perver şairi olarak nitelendirdiği Recaizâde Mahmut Ekrem’in *İkinci Zemzeme*’si üzerine kaleme aldığı bu yazısında *Zemzeme*’den örnekler vererek yeni edebiyatı yüceltir. Şiir ve mekân arasında büyük bir ilişki olduğunu dile getiren Sezai, İstanbul’un bir şaire ilham vermekte pek çok memleketten daha üstün olduğunu ifade eder ve mekân-insan ilişkisi bağlamında yeni edebiyatın hakikate uygunluk prensibini destekler.

Sami Paşazâde Sezai, Abdülhak Hâmit ve Recaizâde Mahmut Ekrem gibi tabiattaki her şeyi şaire ilham veren unsurlar olarak görür. Bununla birlikte Ekrem’in *II. Zemzeme*

kitabında yer alan “Mersiye”yi okurken vicdanının, sakın sakın ağlayan kalbin sesini işitiğini, kelimelerin güzideliliğinin ve sözlerin tabiiliğinin ruh için güzel bir ahenk olduğunu vurgular. Ona göre, bir çocuğun ölümünü Ekrem’den daha etkileyici, daha mükemmel tasvir eden bir başka Türk şairi yoktur (Sami Paşazâde Sezai, 2003a, s. 256).

Sami Paşazâde Sezai, Recaizâde Mahmut Ekrem’in sanatının gücünü överken aynı zamanda Abdülhak Hâmit ve Namık Kemal’i de ayrıcalıklı kılar. Namık Kemal ve Abdülhak Hâmit’i istisna tutarak hiçbir Türk şairinin böyle nurlar, renkler, çiçekler saçarak kendisine özgü bir yoldan gitmediği iddiasında bulunan Sezai’nin bu iddiasında divan edebiyatının mazmunlarına ilişkin bir eleştiri sezilmektedir. Yeni edebiyatı yücelten Sezai, Namık Kemal’in şairane tabiatına kuvvet ve kudret; Abdülhak Hâmit’inkine yücelik; Recaizâde Mahmut Ekrem’in şairane tabiatına ise letafet ve ruhaniyet adını verir. Namık Kemal’in ateşli fikirlerinin ürünü olan sözlerinin bir volkandan fışkıran madenler gibi metin ve ateşli olduğunu dile getirir. Sezai’ye göre Namık Kemal’in elinde sözler, kelimeler, cümleler bir yontu yapan üstadın elindeki maddeler gibidir, istediği gibi ezer, istediği gibi kullanır, istediği şekle sokar. O zaman arzulu bakışlar önünde bakmakla doyulmaz bir yücelik timsali oluşur. Bu nedenle Namık Kemal’in şiirleri için başarının muhakkak olduğunu vurgular (Sami Paşazâde Sezai, 2003a, s. 254).

Sami Paşazâde Sezai, bu yazısında Abdülhak Hâmit’in şairane fikirlerinin daima semada dolaştığını, zemine pek az indiğini, en maddi konularda bile delillerinin semavi olduğunu, insan hayatından kesitler sunmak için yazdığı tiyatrolarında bile kaynağının gökyüzü olduğunu ifade eder. Hâmit’in şiirlerindeki felsefi derinliğe vurgu yapan Sezai’ye göre Hâmit’in şiirindeki derinlik tabiatın beslenmektedir. Ona göre, Ekrem’in şairane yaradılışı ise her tarafta gürültülerin, seslerin kesildiği bir zamanda sükûnet içinde ulvi bir hüznün ile doğrudan doğruya ruhu aydınlatan ay ışığına benzer; şiirleri yine o ayın ışığı gibi girdiği kalplerde bir sevdâ, dokunduğu yerlerde bir feryat uyandırır. Bu ulvi şairin tabiat tasvirleri için kullandığı renkler hiçbir şairde görülmemiş derecede kalbi okşar (Sami Paşazâde Sezai, 2003a, s. 254).

Sami Paşazâde Sezai’ye göre, edebiyat çıkarıcı ve şahsi olmamalıdır, bir eserde yazar kendi varlığını hissettirmelidir. Edebiyatımızda “samimiyet ve vuzuh” olmadığını dile getiren Sezai, edebî eserde bu unsurlarla birlikte herkesin bakıp da göremediği güzelliklerin duyurulmasını arar ve edebiyatın beğendirmeye, sevdirmeye gibi görevlerinin olduğunu söyler (Güven, 2009, s.158). “Musahabe” başlıklı yazısında bir şairin veya edibin insan yaratılışını ve eşyanın tabiatını samimi ve açık bir şekilde anlatması gerektiğini ifade eden Sami Paşazâde Sezai de diğer Tanzimat sanatçıları gibi Arap ve Acem edebiyatlarının taklit edilip benimsenmesine karşı eleştirel bir tavır geliştirir. Nitekim Karagöz’le Hacivat’tan yola çıkarak Karagöz’ün, Hacivat’ın söylediği sözleri anlamaması ile edebiyattaki taklit arasında bir bağ kurar:

Edebiyat bahsinde ben de Karagöz’ün fikrindeyim. Bir adam hem Arap, hem Türk, hem Acem olamadığı gibi bir edebiyat da hem Arap, hem Türk, hem Acem olamaz. Dünyada başka bir milletin sarfıyla (dil bilgisi kuralları) ile yazar, okur bir kavim yoktur... Dünyanın bütün elisine-i kemâli (olgun lisanları) bir araya gelse bir Türk’te Türkçe kelimelerin hâsıl ettiği (ortaya çıkarıldığı) tesiri vücuda getiremez. Belki de biz Türklere sözün, Arap ve Latin milletleri derecesinde tesiri olmaması Arabî ile Fârisî’nin kesret-i istimalinden (kullanım çokluğundan) neşet ediyor (doğuyor). Asıl şikâyet de bu kesret (çokluk) veya su-i istimale (kötü kullanıma) aittir. Yoksa cihanın en büyük medeniyetinden birinin, en âli (yüce) edebiyatından birincilerinin lisanı ve kendi dilimizin bünyan-ı beyanı (söyleyişinin esası) olan Arabî ile Fârisî’den kim iddia-yı istiğna edebilir? Öyle düşünüyorum ki esasen fikirler, nazarlar, “mümkün olduğu kadar” Türkçeye matuf (yönelik) olmalıdır. Bu maksada çalışmalı. (Sami Paşazâde Sezai, 2003a, s. 171-172).

Sami Paşazâde Sezaî'nin eleştirilerinin önemli bir kısmını dil meselesi oluşturmaktadır. Dille ilgili meselelerde Tanzimat'ın birinci kuşak sanatçılarının görüşlerini devam ettiren Sezaî de dilin her şeyden önce halkla anlaşma ve halkı eğitme aracı olduğunu vurgular. Önceleri sanat ve halk dili arasında bir ayrım yapan ve sanat dilini üstün olarak nitelendiren Sezaî'ye göre, sanatçının halk tarafından anlaşılması doğaldır. Ancak 1882'de bu düşüncesinin yanı sıra hem Türkçedeki Arapça unsurların hem de diğer dil sorunlarının ancak bir Encümen-i Dâniş tarafından çözülebileceğini iddia eder. 1888'de ise gramer ve sentaks endişesinden dolayı bazı kelimelerin atılarak dilin kısırlaştırılmasına itiraz eder. Öyle ki; kurallara aykırı terkipler kullanmaktan çekinmez. (Örneğin *Sergüzeşt* romanında bu tür kelime ve terkipler kullanır.) Ancak Türkçülük akımının ortaya çıkmaya başladığı süreçte Arapça ve Farsça kelimelerin kullanılmasına pek sıcak bakmayan Sezaî, yabancı kelime kullanmayı, düşünce yokluğundan doğan boşlukları doldurma çabası olarak nitelendirir. Türkçenin sadeleştirilmesini isterken yazı ve konuşma dilleri arasındaki büyük farkın azaltılmasını, özellikle Türkçe kelimelerin kullanılmasını ve yabancı dil bilgisi kurallarına yer verilmemesini ister (Güven, 2009, s.158- 159). 1898 yılında *İkdam* gazetesinde yayımlanan "Musahabe" başlıklı yazısında Gaspıralı İsmail'in *Tercüman* gazetesinde, Arapça ve Farsça yüzünden ağırlaşan Türkçenin Çağatayca ve Tatarcaya dönmesinin teklif edilmesini uygun bulmaz. "Bizim istediğimiz Türkçe, sadelik büsbütün başkadır. Bizde Tatar âsâr (eserler) ve efkârından (fikirler) hiçbir şey yoktur." (Sami Paşazâde Sezaî, 2003a, s.172) diyen Sezaî'nin bu ifadeleri Namık Kemal'in "Celal Mukaddimesi"ndeki Çağatayca ile ilgili görüşleri ile benzerlik gösterir.

Sami Paşazâde Sezaî, *Şura-yı Ümmet* gazetesinde yayımlanan "Lisan" başlıklı makalesinde de şiir hakkındaki görüşlerini beyan ederken Türkçeyle ilgili düşüncelerini de dile getirir. Şiirin vatanının, sema olduğunu söyleyen Sami Paşazâde Sezaî, o sonsuz semanın ise sınırı ve milliyeti olmadığı fikrindedir. Bu çerçevede Türk dili ve Türk kanadı ile yükseltilmeye çalışmayı tecrübe etmek, anlamak istediklerini vurgular. Bunu anlatacak şeylerin de mükâleme (konuşma), mübahase (tartışma), mücadele ve mukarebelerin (yakınlıklar) değil; Türkçe makale, Türkçe şiirler olacağını ifade eder. Sami Paşazâde Sezaî, bu noktada Türk diline giren Arapça ve Farsça kelimeleri sorgular. Sözü Türkçeye, Arap ve Latin milleti kadar etki etmediğini ifade ederek bunun sebebini de kendi dilimizi söyleyememize bağlar. Sezaî'ye göre meşhur şair ve yazarların eserlerinin çok fazla basılmamasının sebebi de budur. Bu çerçevede Sami Paşazâde Sezaî; "Söylenilen bu fevkalade güzel, pür ahenkli bu lisan ne lisanıdır? O tasvir edilen yüksek, ince hisler kimin hisleridir?" sorularını sorarak divan şiirine karşı eleştirilerini dile getirir. Ona göre Bâkî'lerin, Nâbî'lerin o ihtişamlı sözleri, debdebeli şiirleri, neslimizin tabiatından doğmadığı için sunidir, yapmadır. Sami Paşazâde Sezaî, divan şairlerinin üsluplarındaki ahengin fevkaladeliliğine rağmen kalbe dokunmadığını, bir şey söylemediğini iddia eder. Divan şairlerine yönelttiği eleştirilerden birisi de divanlarının İstanbul'dan daha çok Şiraz'da okunduğuna hatta bu divanlardaki dilin Kastamonu'dan ziyade Trablusşam'da anlaşıldığına dairdir. Bu hüküm, divan şiirinin halktan kopuk olmasına ilişkin bir yargıyı içerir. Bu yargının temelinde ise divan şairlerinin İran'ı taklit etmelerinin bir etkisi söz konusudur. Sami Paşazâde Sezaî, Batı edebiyatının taklit edilmesini de millî ruha aykırı bulur:

Sami Paşazâde Sezaî, divan şiirini eleştirmekle birlikte millî veznin daha doğal olduğunu iddia eder. Bu noktada Mehmet Emin Yurdakul'un *Türkçe Şiirler*'inin doğal bir söyleyişi içerdiğini, vezninin ise Türk ruh ve kalbinin güzel hazinelerinin kapılarını açtığını ifade eder.

Sami Paşazâde Sezaî, Londra'dan Abdülhak Hâmit'e yazdığı mektuplarında da Fransız ve İngiliz edebiyatı hakkındaki görüşlerini dile getirir. Bununla birlikte *Ta'lim-i Edebiyat*'ın yol açtığı tartışmalarda da Recaizâde Mahmut Ekrem'in yanında yer alır ve Ekrem'in eseri aracılığıyla yeni edebiyatı savunur. Bu tartışmalar sırasında yaptığı yorumlarla kendi eleştiri anlayışını da ortaya koyar. Sami Paşazâde Sezaî, önce karşısındakinin sözlerini olumlu ve olumsuz açılardan tahlil eder ve bu noktalardan hareketle kendi görüşlerini açıklar (Güven, 2009, s. 163).

Ta'lim-i Edebiyat'ın yayımlanması üzerine *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde İbrahim Efendi'nin söz konusu eseri eleştirmesinden dolayı Sezai, *Tercüman-ı Hakikat*'a bir mektup gönderir. Mektubunda *Ta'lim-i Edebiyat*'ın yeni edebiyattaki ilerlemeyi gözler önüne seren bir irfan hazinesi olduğunu iddia eder. Bununla birlikte eleştirinin geniş bir çerçevesinin olmasını, bu güce sahip olmayanların eleştirilerini bir duvar boyacısının en güzel tabloları düzeltmesine ya da bir dülgerden eski Yunan yontularını düzenlemesini istemeye benzetir ve bu gerekçeyle İbrahim Efendi'nin tenkitlerini cevaplamaz. Bu konuda Ahmet Midhat'ın tenkitlerini cevaplandırarak lisan ve edebî eserlerin takdir edilmesi hususunu ele alır. Hiçbir millette yüksek sınıfa hitap eden eserlerin halk tarafından kolaylıkla anlaşılmadığını ve bir eserin değerini o devir halkının değil; gelecek nesillerin takdir edeceği fikrini farklı milletlerin edebiyatlarından örnekler vererek açıklar (Tansel, 1958, s.11).

SIRA SİZDE



Sami Paşazâde Sezai'nin "Küçük Şeyler Mukaddimesi"nde savunduğu görüşleri roman ve hikâyelerinde uygulayıp uygulamadığını tartışınız.

Sami Paşazâde Sezai, "Hatırat-ı Edebiye"den başlıklı yazısında üç dile (Arapça, Farsça, Türkçe) birden hâkim olan, kusursuz sözleriyle gerçeğe uygun olmayan ha-

Resim 4.3

Muallim Naci Efendi



Moualim Nadji Effendi

معلم ناصی اندی

yallerle uğraşan divan şairlerinin kendilerini kuşatan tabiata ve gerçeğin cazibelerine gözlemlerini kapattıklarını iddia eder. Ona göre, divan şairlerinin tasvir ettikleri güzeller de genellikle bu dünyaya ait değildirler. Betimlenen saçlar, ağzlar, meşrepler, mizaçlar bu şairlerin sadece kendi hayallerinde vardır. Hem sevinçleri hem de kederleri başkadır. Tamamen fikirleriyle, hayalleriyle kendi kendilerine kapandıkları ve dış dünyaya bakmadıkları için kuzey kutbuna dahi gitseler onlar için yine en uzak memleket Kayruvan; Londra'yı görseler en büyük şehir İsfahandır. Ancak bu görüşlerine rağmen Sezai, divan şairlerini reddetmez. Nitekim ona göre, tabiatı hayallerine göre yorumlayan bu şairlerin eserleri kalp ve ruhlarına dokunmamasına rağmen bu durum onların şair sayılmasına engel değildir. Onların kusurları divan şiirinin kurallarına sıkı sıkıya bağlı oluşlarıdır (Sami Paşazâde Sezai, 2003a, s. 187).

MUALLİM NACİ VE ELEŞTİRİLERİ

Tanzimat Dönemi tenkit tarihinde önemli isimlerinden birisi de Muallim Naci'dir. Özellikle Recaizâde Mahmut Ekrem'le edebî tartışmaları geniş çevrelere yayılan Muallim Naci'nin dil ve edebiyat meselelerini ele aldığı eleştiri türündeki eserleri: *Muallim*, *Muhaberat* ve *Muheverât*, *Mektuplarım*, *İntikad*, *Demdeme* ve *İstılâhât-ı Edebiyye*.

Muallim

Muallim Naci, *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde genç şairlerin yayımlanması için gönderdikleri şiirleri dil ve üslup yönünden değerlendirir ve bu şiirlerle ilgili eleştirel görüşlerini dile getirir. *Muallim*, Muallim Naci'nin bu değerlendirmelerinden ve gazeteye gönderilen şiirlerden önemli gördüklerini topladığı kitabın adıdır. Muallim Naci, gönderilen şiirler arasından çok kötü olup da düzeltilemeyecek kadar kötü olanlar dışındakileri yayımlar. Gönderilen şiirlerdeki vezin hatalarını gösterir, sorunlu ifadeleri düzeltir, imla, noktalama ve gramer hatalarını bulur. Gazeteye gönderilen kötü şiirleri de yayımladığı için eleştirilen Muallim Naci, gençleri teşvik etmek için kusurlu olsalar bile bu şiirleri yayımladıklarını söyleyerek yaptığı işi gerekçelendirir. Bu bağlamda Naci, gençlere edebiyatla ilgili ciddi tavsiyelerde bulunarak onları cesaretlendirir ve edebiyata hevesli gençleri çevresinde toplar (Özgül, 2016, s. 9-10).

Muallim Naci, gelen şiirleri dil ve ifade, vezin ve kafiye, anlam, edebî sanatlar, fikir, hayal ve üslup bakımından eleştirir. Dil ve ifade ile ilgili eleştirilerinde söz ve anlam arasındaki uygunluk, kelimelerin gramer bakımından doğru kullanılması gibi hususlara dikkat eder. Dil konusunda hassas ve titiz bir tavır sergileyen ve millî söyleyişe önem veren Muallim Naci'nin gazeteye gelen şiirleri dil açısından değerlendirmesi kendisinden sonra gelen pek çok şairi etkilemesine yol açar. Şiirde şekle önem veren Muallim Naci, gazeteye gönderilen şiirlerdeki vezin ve kafiye kusurlarını da açıklayıcı ifadelerle gösterir (Yetiş, 2007, s. 92-96). Muallim Naci'nin vezinle ilgili eleştirileri özellikle söz-vezin uyumsuzluğuna ilişkindir. Bununla birlikte gönderilen şiirlerdeki veznin ahengini, akıcılığını bozan kelimelerle ilgili görüşlerini dile getirir. Aynı anlama gelen kelimelerin birlikte kullanılmaları, bazı kelimelerin ve terkiplerin yanlış kullanılmaları, benzetmelerdeki hatalar da eleştirdiği hususlardandır. Muallim Naci'nin kendisine gönderilen şiirleri değerlendirdiği bu köşesi, döneminde âdeta edebî eleştiri sahası olmuştur. *Muallim* kitabı da eleştiri tarihimizde önemli bir yere sahiptir. Zira onun bu eleştirileri tutarlı ve sağlam bir sistemden doğmaktadır (Saraç, 2000, s. 247).

Muhabberât ve Muheverât

Muallim Naci ve Ahmet Midhat Efendi'nin birbirlerine yazdıkları mektuplardan oluşmaktadır. Bu mektuplarında; sade yazılardan hoşlandığını ve hüznü veren şiirleri sevdiğini ifade eden Muallim Naci'ye göre, şiirin güzeli söz ve anlam itibarıyla güzel olanıdır. Bu çerçevede nazmı ayrıcalıklı kılan Muallim Naci, nazım ile anlatılan bir fikrin nesir ile anlatılardan daha etkili olduğunu iddia eder (Yetiş, 2007, s. 97).

Bu mektuplardaki değerlendirmelerinden birisi de Giritli Aziz Efendi'nin yazdığı *Muhayyelat-ı Aziz Efendi* ile ilgilidir. *Muhayyelat-ı Aziz Efendi*'yi Acem tarzında yazılmış bir roman olarak değerlendirir (Yetiş, 2007, s. 97).

Mektuplarım

Kime yazıldığı bilinmeyen mektuplardan oluşmaktadır. Muallim Naci, eserinin mukaddime kısmında "Mektup, varaka, tezkire, tebriknâme, cevapnâme, nasihatnâme gibi muhtelif nâmlarla yâd edilebilecek olan şu müsveddelere unvan-ı umumi olarak "mektuplarım" serlevhasını (başlığını) verişim "mektup" lafzının mana-yı lügavî (sözlük anlamı) cihetiyle her türlü muharrerâta şümüllü olduğu içindir." (Muallim Naci, 1886) ifadeleriyle *Mektuplarım* başlığının gerekçesini açıklar.

Muallim Naci mektup tarzındaki bu yazılarında Arap ve Fars edebiyatından aldığı metinleri değerlendirir, bazı yerlerde muhatabını kullandığı ifadelerden dolayı suçlar ve sade yazılmasından yana bir tavır sergiler. Bu mektuplarında da bazı şiirleri ve eserleri farklı

açılardan değerlendirir. Örneğin *Talim-i Edebiyat*'ta Farsça kelime ile Türkçe kelimenin oluşturduğu tamlamalara örnek gösterilen “nây-ı çuban” tamlamasındaki çübân kelimesinin Türkçe değil Farsça olduğunu; Şeyh Sadi ve Mevlana'dan aldığı örnekleri referans göstererek ifade eder. Bununla birlikte *Talim-i Edebiyat*'ta Türkçe kelime ile Arapça kelimenin tamlama yapıldığını göstermek için alınan “cem-i gönlün” terkininin değerlendirilmesinde hata olduğunu iddia eder. Muallim Naci, mektuplarında Arap, Fars ve Türk edebiyatı hakkındaki görüşleri de değerlendirir (Yetiş, 2007, s. 97-98).

Demdeme

Saadet gazetesinde yayımlanan yazılardan oluşan *Demdeme*, Recaizâde Mahmut Ekrem'in eleştirilerine karşı cevap niteliğindedir. Recaizâde Ekrem, *III. Zemzeme*'nin ön sözünde Naci'yi aşığılayıcı tarzda ifadeler kullanır. *Takdir-i Elhan*'da ise, Menemenlizade Mehmet Tahir'in, Naci'nin “Gark-ı Nur” redifli gazeline yazdığı nazirenin üstünü çizmesini takdir eder. Bununla birlikte Ekrem, “III. Zemzeme Mukaddimesi”nde şiirde güzellik konusuna değindikten sonra bu konudaki düşüncelerini desteklemek için Nef'i, Nedim, Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal ve Nabizâde Nâzım'dan örnekler alır. Bunları bazı yönleriyle güzel bulan Ekrem, en güzel şiire örnek olarak ise Abdülhak Hâmit'ten bir metin alır. Devrin ünlü şairi Muallim Naci'den hiçbir örnek almadığı gibi ona tarizde bulunur (Tansel, 1953, s. 163). Recaizâde Mahmut Ekrem ve Muallim Naci arasındaki gerginlikte, Muallim Naci'nin *Tercüman-ı Hakikat*'te *II. Zemzeme*'den bahsetmemesinin de etkisi söz konusudur. Aslında Ekrem, kitabını Muallim Naci'ye değil; Ahmet Midhat Efendi'ye gönderir. Ancak gazetesinin edebiyat sütununu idare eden Muallim Naci'nin kitabından bahsetmemesinden hoşnutsuzluk duyar.

Muallim Naci, *Demdeme*'de Recaizâde Mahmut Ekrem'i sert ve alaycı bir üslupla eleştirir. Ekrem'in gençlik şiirlerinden örnekler alır ve bu şiirler üzerinden onun şairliğini ve şiir dilini küçümser. Recaizâde Mahmut Ekrem'in, “Sonbaharın zevki hoştur/Tut elinden yâri koştur/Düşünme âlemi boştur/Tut elinden yâri koştur” kıtasını Ramazan gecelerinde davul çalan bekçilerin “Sıratımın altı boştur/Üstünden geçmesi hoştur/Aman ispir yavaş koştur/Küçük hanım oruçludur” koşmasına benzetir. Bununla birlikte *II. Zemzeme*'deki gazelleri kendisinin “Gark-ı Nur” redifli gazeliyle kıyaslar ve “bunların hangisi Gark-ı Nur gazelinden daha parlaktır” ifadesini kullanarak kendi şairliğini yüceltir (Tansel, 1953, s. 172).

Muallim Naci, *Demdeme*'de “Gark-ı Nur” redifli şiirini herkes beğense bile sırf kendi şiiri olduğu için Ekrem'in beğenmeyeceğini; hatta bu şiire nazire yazanları da sevmeyeceğini, bu yüzden de Menemenlizade'nin naziresinin üstünü çizdiğini dile getirir. Bununla birlikte “Gark-ı Nur” redifli gazelin Menemenlizâde Mehmet Tahir tarafından mı; yoksa Ekrem tarafından mı silindiğini bilmediğini söyleyerek söz konusu gazelin üstünün Ekrem tarafından çizildiğini ima eder (Muallim Naci, 1886, s. 7).

Demdeme'ye Ekrem'in *Nağme-i Seher* adlı şiir kitabındaki bazı beyitlerini alan Muallim Naci, bu beyitleri ahlaka aykırı, uygunsuz, kaba, çirkin ve değersiz olarak nitelendirir (Yetiş, 2007, s. 99). Bununla birlikte Muallim Naci, kendisinin *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde yayımlanan bir gazeline Ekrem tarafından yapılan tahmisi de *Demdeme*'ye alarak Ekrem'in eskiden kendi şairliğine hayran olduğunu ispatlamaya çalışır. Bu gazeli örnek göstererek, bir şairin beğenmediği bir gazele tahmis yazmayacağını ifade eder (Muallim Naci, 1886, s.28). Muallim Naci, “Kuzu” ve “Feryâd” adlı şiirlerinin Ekrem tarafından *Talim-i Edebiyat*'a alındığını da hatırlatarak Ekrem'in yaklaşımındaki değişikliği alaycı bir üslupla dile getirir.

Muallim Naci, Tahir Bey'in “Gark-ı Nûr” gazelinin üstünü çizmesini bir öğrenci olarak hocasının (Recaizâde Mahmut Ekrem'in) mizacına uygun davranmasına ve onu küstürmek istememesine bağlar (Tarakçı, 1994, s. 125).

Tahmis: Bir gazelin beyitlerinin önüne aynı ölçüde ve kafiye mısra eklenerek yazılan şiirler.

İntikad

Muallim Naci ile Beşir Fuad'ın birbirlerine gönderdikleri ve edebiyat konularını (dil, eleştiri, şiir, vezin vb.) tartıştıkları yedi mektuptan oluşur. Beşir Fuad'ın *Victor Hugo* adlı eserinin yayımlanması üzerine Muallim Naci bir mektup gönderir ve Beşir Fuad'ı tebrik eder. Beşir Fuad'ın da cevap vermesiyle iki yazar arasında edebî tartışmaları içeren mektuplaşmalar başlar. Mektuplardan dört tanesini Muallim Naci, üçünü ise Beşir Fuad kaleme almıştır. Muallim Naci, ilk mektubunda Beşir Fuad'ın iki ciltlik *Victor Hugo* kitabının Osmanlı yayın hayatı için önemli bir çalışma olduğunu dile getirir ve Victor Hugo gibi ünlü bir yazarın tanıtılmasını oldukça yerinde bulur.

Mektuplarında edebiyat hakkındaki görüşlerini dile getiren Muallim Naci'ye göre, bir fikir yenidir diye katıyen reddetmek ya da alelacele kabul etmek doğru değildir. Bu fikirlerin iyice analiz edilmesi gerektiğini vurgulayan Muallim Naci, Osmanlı edebiyatından örnek verir. Eski edebiyatı koruyanların da yeni edebiyatı savunanların da pek yetkin olmadıklarını iddia eder. Zira ona göre, eski ve yeni edebiyatla ilgili övgülerde ve yergilerde gerçek sebepleri gösterenlerin sayısı oldukça azdır (Muallim Naci, 1887, s. 7-8).

Muallim Naci, eski edebiyatta şimdiki çağın fikirlerine göre çirkin sayılacak şeyler olsa bile güzel unsurların da olduğunu dile getirir. Hatta bu güzel eserlerin benzerlerinin dahi yazılamayacağını da sözlerine ekler. Yeni edebiyatta da hem güzel hem de çirkin eserlerin olduğunu, yeni edebiyatta görülen çirkinliklerin başında manasızlığın geldiğini vurgulayan Muallim Naci'ye göre, yâve-gûluk (saçma sözler) giderek artmaktadır (Muallim Naci, 1887, s. 9- 10).

Muallim Naci de tıpkı Recaizâde Mahmut Ekrem gibi şiirde güzelliğe önem verir. Ona göre, nesir ve nazım olarak ikiye bölünen “söz” ya güzel olur ya da çirkin. Güzel olan söz, nesir de olsa nazım da olsa edebiyattan sayılır. Çirkin olan söz nesir de olsa nazım da olsa edebiyattan sayılmaz. Edebiyattan sayılmayan şeye de şiir denilmez. Bu çerçevede, Muallim Naci, bir eserin şiir olarak değerlendirilmesini edebiyattan sayılmasına bağlar; manzum olmasına değil. Şiirde güzelliği ölçüt olarak kabul eden ve şiirin mutlaka manzum olması gerektiğini dile getiren Muallim Naci, yaratılışın manzum şiire daha fazla meyilli olduğunu vurgular ve kafiye de özel bir önem atfeder. Nazımda kafiye uyulduğu zaman güzelliğin daha belirgin olacağını bu yüzden kafiye şiirin insana daha hoş geleceğini iddia eder (Muallim Naci, 1887, s. 94- 95).

Muallim Naci'ye göre, şiirin eskiden beri vezinli ve kafiye söz olarak tarif edilmesi, insanın manzum sözü, mensur söze; kafiye nazmı, kafyesiz nazma tercih etmesiyle ilgilidir. Yoksa şiirin mutlaka manzum ve kafiye olması gerekmez. Muallim Naci, manzum söze şiir denmesini de en güzel ve çekici şiirlerin manzum olarak yazılmasına bağlar ve kendi tercihini de manzum şiirden yana kullanır.

Muallim Naci'nin *İntikad*'da ele aldığı konulardan birisi de dildir. Arapça asıllı olan “tenkid” kelimesi üzerinde duran Muallim Naci, Arapların bu kelime yerine “intikad” kelimesini kullandıklarını ifade eder. Ancak Muallim Naci'ye göre bu durum, bizim “tenkid” kelimesini kullanmamamızı gerektirmez. Zira Türkçenin başka bir dile bağımlılığı yoktur ve başka dillerin kurallarına uyma zorunluluğu olmamalıdır. Bu çerçevede ona göre, dildeki kullanım kurallara değil, kurallar kullanıma tabi olmalıdır. Muallim Naci'ye göre bu kullanımların tespit edilmesi ve bunlarla ilgili kaidelerin belirlenmesi için bir cemiyet kurulmalıdır (Okay, 1969, s. 124). Ona göre, Avrupa milletlerinden geri kalışımızın sebeplerinden birisi de lisanımızın öğrenilmesindeki güçlüktür. Bu güçlükleri doğuran sebepler ise henüz bir imla kitabımızın olmayışı ve dilin kurallarının tam olarak belirlenmeyişidir. Muallim Naci, “Türkçeyi doğru yazmak için mükemmel Arabî, Farsî bilmek lazım mıdır?

Hayır! Türkçeyi doğru yazmak için yalnız Türkçeyi mükemmel bilmek lazımdır.” (Muallim Naci, 1887 s. 90) ifadeleriyle Tanzimat birinci kuşağının savunduğu dil anlayışıyla ortak paydada buluşur. Nitekim o da devrin diğer yazarları gibi gramer kitabı ve lügat hazırlanmasını önerir.

Istılâhât-ı Edebiyye

Muallim Naci, 1890 yılında yayımlanan bu kitabında edebiyat terimlerini örneklerle açıklar ve değerlendirmelerde bulunur. Kitabın başındaki “İhtar” başlıklı bölümde, edebiyat terimleriyle ilgili hükümlerini Türk edebiyatının bugünkü ve gelecekteki durumuna göre verdiğini dile getiren Muallim Naci, eskiden beri Arap ve Fars edebiyatlarının üsluplarının olduğu gibi kabul edilmesine taraftar olmadığını ifade eder (Muallim Naci, 1890, s. 5). Muallim Naci, bu söylemiyle klasik şiirin muhafızı olmadığını gösterir ve Osmanlı’nın şiir geleneğini karşısına alır (Özgül, 2016, s.64, 67).

Kitabında edebiyat terimlerini örneklerle açıklayan, sanat kabul edilen bazı terimlerle ilgili hükümler veren Muallim Naci’nin eleştirel bir tarzda anlattığı konular şunlardır: Edebî sanatlar, vezin, kafiye, nazım, nesir, belagat, nazım şekilleri. Muallim Naci, *İntikad*’da olduğu gibi bu kitabında da şiirin mutlaka vezinli ve kafiyeli olmasının gerekmediğini dile getirir ve kafiye’nin nazmın çekiciliğini artıran bir süs olduğunun bu yüzden kafiyeli nazmın kafiyesizden daha çok sevildiğinin altını çizer.

Muallim Naci, *Istılâhât-ı Edebiyye*’de, açıkladığı terimlerle ilgili örnek şiirler, beyitler alır. Dikkat çekici hususlardan birisi, Recaizâde Mahmut Ekrem’in şiirlerinden de örnekler almasıdır (Muallim Naci, 1890).

Özet



Recaizâde Mahmut Ekrem'in eleştiri anlayışının ve eleştiri türündeki eserlerinin Türk edebiyatına katkılarını açıklamak

Recaizâde Mahmut Ekrem eleştirileriyle Tanzimat edebiyatının kuramsal zeminini oluşturmuş ve Servet-i Fünûn nesline yol göstericilik görevi yapmıştır. Türk edebiyatındaki ilk ciddi eleştirmen olarak sayılan Ekrem, birinci kuşağın sosyal faydayı esas alan anlayışlarının dışına çıkarak estetik unsurları ve sanatın kendisini önceler. Ekrem, *Ta'lim-i Edebiyat*, "III. Zemzeme Mukaddimesi", *Takdir-i Elhan* ve *Takrizat* eserlerinde eleştiri anlayışını açıkça ortaya koyar.

Ta'lim-i Edebiyat, Türk edebiyatında Batılı tarzda ilk belagat kitabı olması bakımından önem arz eder. Bu eserinde eski edebiyatın şekilci anlayışını, hakikate ve tabiata uygun olmayışını eleştiren Ekrem, Tanzimat edebiyatına mensup sanatçıların inşa etmek istedikleri edebî anlayışın kuramsal çerçevesini çizer. Anlattığı konuları örnekler üzerinden açıklayan Ekrem, Arap ve Fars edebiyatının etkisinde kalan belagat anlayışının dışına çıktığı gibi divan edebiyatını da bu edebiyatları taklit ettikleri gerekçesiyle eleştirir.

"III. Zemzeme Mukaddimesi"nde de "En güzel eserler onlardır ki okunduktan sonra da insanı bir müddet düşünmeye sevk eder." hükmünü veren Ekrem, bu yazısında Muallim Naci'nin şiirlerini sönüp giden balona benzetir.

Menemenlizade Mehmet Tahir'in *Elhan* adlı kitabı üzerine yazdığı *Takdir-i Elhan*'da şiirin konusunu genişleten Ekrem, şairlerin tabiatı taklit etmeleri gerektiğini ifade eder. *Takrizat*'ta ise devrinin genç şair ve yazarlarının eserlerini farklı açılardan eleştirir.



Abdülhak Hâmit'in eleştiri türündeki eserlerinin özelliklerini anlamak ve Türk edebiyatına katkılarını yorumlamak

Abdülhak Hâmit, gerek şiirleri gerekse eleştirilerini dile getirdiği eserleriyle eski şiir geleneğine meydan okur. Bir eleştirmen olmamasına rağmen hem yazılarında hem de şiirlerinde onun eleştirilerini ve eski edebiyata meydan okuyan tavrını görmek mümkündür. Romantik şiir anlayışına bağlı olduğunu dile getiren Abdülhak Hâmit, "Bir Şairin Hezeyânı" ve "Nâ- Kâfi" başlıklı şiirlerinde, eski şiirin geleneksel anlayışının dışına çıkar. Romantik anlayışa bağlılığını sık sık tekrar eden Hâmit, klasik anlayışın bütün kurallarına başkaldırır.



Sami Paşazâde Sezai'nin eleştirel nitelikteki yazılarını sıralayıp bu yazıların özelliklerini dile getirmek

Sami Paşazâde Sezai, eleştiriyle ilgili ciddi eserler vermemesine ve öznel değerlendirmelerde bulunmasına karşın "Küçük Şeyler Mukaddimesi"nde, bazı gazete ve dergilerindeki yazılarında ve mektuplarında sanat ve edebiyatla ilgili görüşlerini dile getirir. "Küçük Şeyler Mukaddimesi"nde realizme atıfta bulunan Sezai, güzel yazılmak şartıyla en küçük ayrıntıların bile edebiyata konu olabileceğini söyler.

Devrindeki tartışmalara yeni edebiyat taraftarı olarak katılan Namık Kemal, Abdülhak Hâmit ve Recaizâde Mahmut Ekrem'in şiir anlayışlarını takdir eden, Şinasi'yi yol açıcı olarak nitelendiren Sezai de divan edebiyatını gerçek bir dünyayı anlatmadıkları gerekçesiyle eleştirir.



Muallim Naci'nin eleştiri yazılarını değerlendirmek

Muallim Naci de eserlerinde edebiyat meseleleri üzerine yoğunlaşır. Muallim Naci'nin eski edebiyat taraftarı olarak anılmasında Ekrem'le yaşadığı edebî tartışmaların ve çevresinde eski tarzda şiir yazarının olmasının etkisi vardır. Muallim Naci'nin eleştiri eserleri; genç şairlerin şiirlerini değerlendirdiği *Muallim*, Ahmet Midhat'la mektuplaşmalarından oluşan *Muhaberat* ve *Muhaverât*, Beşir Fuad ile mektuplarından oluşan *İntikad*, Recaizâde Mahmut Ekrem'in eleştirilerine cevap olarak yazdığı *Demdeme* ve edebiyat terimlerini eleştirel bir bakışla açıkladığı *İstılâhât-ı Edebiyye*'dir.

Kendimizi Sıneyalım

1. Aşağıdakilerden hangisi Abdülhak Hâmit'in eleştiri anlayışını yansıttığı eserlerden biri **değildir**?

- Makber Mukaddimesi
- Duhter-i Hindû Hatimesi
- Bir Şairin Hezeyânı
- Takdir-i Elhan
- Nâ- Kâfi

2. Aşağıdakilerden hangisi Abdülhak Hâmit Tarhan'ın şiir anlayışını yansıtan bir özelliktir?

- Tabiatla görülen her şey şiire ilham verir.
- Şiirde vezin sıkı kurallara bağlı olmalıdır.
- Şiirde mazmun en önemli unsurdur.
- Şiir dilinde keyfîlik olmamalıdır.
- Şiirde asıl önemli olan deruni ahenktir.

3. Muallim Naci'nin Beşir Fuad'la mektuplaşmalarından oluşan eseri aşağıdakilerden hangisidir?

- Mektubât
- İntikad
- Demdeme
- Muheverât
- İstılâhât-ı Edebiye

4. Aşağıdakilerden hangisi Recaizâde Mahmut Ekrem'in şiir anlayışını **yansıtmaz**?

- Zerrattan şümusa kadar her güzel şey şiirdir.
- Şiir, gerçeğe ve tabiata uygun olmalıdır.
- Her mevzun ve mukaffa lakırdı şiir sayılmaz.
- Her şiir mevzun ve mukaffa olmak zorunda değildir.
- Şiirin gayesi, ahlaka hizmet etmektir.

5. Aşağıdakilerden hangisi Recaizâde Mahmut Ekrem'in tenkit eserlerinden biridir?

- Takdir-i Elhan
- Makber Mukaddimesi
- Duhter-i Hindu Mukaddimesi
- Demdeme
- Küçük Şeyler Mukaddimesi

6. Aşağıdakilerden hangisi "Ta'lim-i Edebiyat"ın özelliklerinden biri **değildir**?

- Ta'lim-i Edebiyat Arap edebiyatının bedi ve beyanıyla ilk hesaplaşmamızdır.
- Ta'lim-i Edebiyat yeni edebiyatın kuramsal çerçevesini oluşturur.
- Ta'lim-i Edebiyat romantik şiirin manifestosudur.
- Ta'lim-i Edebiyat'la eski retorik anlayışının dışına çıkmıştır.
- Ta'lim-i Edebiyat'ta hakikate ve tabiata uygunluk ön plandadır.

7. Aşağıdakilerden hangisi Recaizâde Mahmut Ekrem'in devrindeki genç şair ve yazarların edebî ürünlerini değerlendirdiği eseridir?

- Ta'lim-i Edebiyat
- III. Zemzeme Mukaddimesi
- Takrizat
- Takdir-i Elhan
- Pejmürde

8. Aşağıdakilerden hangisi "Küçük Şeyler Mukaddimesi"nin özelliklerinden biridir?

- Dünyadaki her zerrenin güzel yazılmak şartıyla edebiyatın konusu olabileceği ifade edilir.
- Romantizmin beyannamesi niteliğindedir.
- Romanlarda garip hikâyelerin ve tuhaf olayların anlatılması gerektiği fikri savunulur.
- Abdülhak Hâmit Tarhan'ın tiyatro eserlerine ilişkin eleştirel bir yaklaşım söz konusudur.
- Şiir ve mekân arasında tabiata uygunluk açısından bir münasebet olması gerektiği ileri sürülür.

9. Sami Paşazâde Sezaî'ye göre, bir edebî eser nasıl olmalıdır?

- Edebî eserin en önemli özelliği insanı ağlatmasıdır.
- Edebî eserde herkesin bakıp da göremediği güzellikler duyurulmalıdır.
- Edebî eser, insana sadece kendi millî hayatını anlatmalıdır.
- Edebî eser, Osmanlı milleti içindeki farklı kavimlerin hayatlarını anlatmalıdır.
- Edebî eser, insanı fantastik olaylarla etkilemelidir.

10. Muallim Naci'nin "Tercüman-ı Hakikat" gazetesindeki şiir tenkitlerini topladığı eseri aşağıdakilerden hangisidir?

- Demdeme
- İstılâhât-ı Edebiye
- İntikad
- Mektubât
- Muallim

Okuma Parçası

MAKBER MUKADDİMESİ

Makber –ki, âsâr-ı mevcûdemin (mevcut eserlerimin) en âhirdir (sonudur)- fenâ bulmuş (yok olmuş) bir vücûdun bekâsı (ebediliği) için yapıldı. Mekâbirde (kabirlerde) mündemic olan (bulunan) meâlî-i şîriyyeden (şîirin yüksek fikirlerinden) Makber’de bir eser bulunmadığını bilirim. Makber bir feryâd-ı tahassürü (üzüntü çığlığını) şâmilidir ki (kapsar ki), hiçliğe müstenid olduğu (dayandığı) için mütalâasından (okunmasından) hâsıl olacak netice de hiçbir; lâkin bence bir şeydir.

(...)

Bu kitabın mukaddimesini görmekle neticesine vâkıf olmak, yahut mündericâtını (içindekileri) okumakla ismini düşünmek birdir. - Bu kitap kabristanda yazıldı ki, bedbaht müellifini (yazarını) iyi tanıyanlara keder, tanımayanlara ise kelâl (yorgunluk-usanç) verir. Teessürâtını (üzüntülerini) yalnız gönülümde saklamak, yahut yazıp da bastırmamak mümkün, belki de evlâ (daha iyi) iken, bu surette meydana çıkarmak lazım mı idi, suali vârid olursa (akla gelirse) onun cevabı hazırıdır:

Vadi-i sükûta (sessizlik vadisine) düşenlerin ecsâdından (bedenlerinden) mürûr-ı zaman (zamanın akışı) ile bir avuç toprak kaldığı gibi, gönülde olan en aziz bir yâdigârdan da mürûr-ı zamanla bir belirsiz hayâl kalır.

Ben o hayâle kâni değilim (inanmam).

Kitabı yazıp da evrakım içinde hıfz etmek (saklamak) ise efkâr-ı müteeyyise, yahut âzâ-yı meyyite gibi perişanlığa hizmet eder.

Ben o perişanlığa tahammül edemem.

Ya kitabı meydana çıkarmak, yukarda ümit ettiğim gibi, bekâsına mı hâdim (hizmet eden) olacak? O da değil... Makber, hiç olmazsa, benden ziyade muammer (uzun ömürlü) olacaktır. İşte bunun için neşrolundu (yayımlandı).

Gönülümdeki feryattan yapılmış bir mezardır ki, muhteviyyâtını (içindekilerini) taşlara yazılmış sözler gibi isterim, Heyhât!...

Makber’in hâvi olduğu (içine aldığı) feryatlar ayrı ayrı birtakım kabirlerdir.

Fakat bunların hepsinde yalnız bir vücut defin bulunuyor. O vücut ise bana sevdiğim bir yüzde tecelli eden insaniyettir.

Ben, bu kitabı kendim okuyayım diye yazdım. Zira hissiyâtıma iştirak edecekler nâdir, belki dahi birkaç nevâdir olacağını bilirim.

Bir de zaten kimsenin şerîk-i teessürüm (üzüntümün ortağı) olmasını istemem. Korkarım o iştirak tecrübeye mütevakıftır (bağlıdır). Ben isterim ki, hâline ağladığım biçare için yalnız kendim ağlayım. Bu yalnızlık, pek büyük bir azâb olduğu için ayn-ı tesliyet (teselli kaynağı) gelmelidir.

(...)

Makber’in birtakım tekerrürâtan (tekrarlardan) ibaret olan muhteviyyâtı yalnız lakırdıdır. O lakırdı ise, yalnız mezardır: Bütün âvâzelerin (yüksek seslerin) neticesi yalnız son nefes olduğu gibi. Makber’in âsâr-ı sairem (diğer eserlerim) gibi, fenâ bulacağına şüphem yoktur. Zaten teessürümün muhafaza-i şiddetine (şiddetinin korunmasına) ebediyyet bile kifayet etmez. Müellif, Hâlık’ın huzuruna yüreğinden bu yaranın kanları cereyan ede ede çıkacaktır. Bazı kalblerde kederle sürûr (sevinç) birbirine cânîşin (vekil) olamaz. Kalp vardır ki perverde ettiği (beslediği) hüznü, dünyanın olanca haz ve meserretleri (sevinçleri) izâle edemez (ortadan kaldıramaz). Gene de o hüznün hiçbir mesruriyete (sevince) mâni değildir. Bazı gönüllerde ise hüznün ve meserret müctemi (bir araya gelmiş) bulunur. Bir hüznünde safâ bulunması, bir teessürümün keder-engiz olması (keder meydana getirmesi) bundandır. Fakat yine kalb vardır ki, muhafaza ettiği kederi sevinç tezyid eder (çoğaltır). Benim kederim bu ekdârdandır (kederlerdendir).

Kederimin artması için, sevinmek isterim. Bunu kimselere anlatamam. Bu hissin lisanı anlaşılmaktan berîdir. Sükut edelim.

Fakirin bir eseri olduğu için Makber’i şiir diye telakki etmek isteyen, okursa, mütalâasında benim şairliğimden bir nişan bulmaz. Ancak düşünür ise, bir feryat duyar ki, isterse onu bir şiir zanneder. O feryâd, beşerin acizidir.

En güzel, en büyük, en doğru şiir, bir hakikat-i müdhişenin (müthiş gerçeğin) tazyiki (baskısı) altında hiçbir şey söyleyememektir. Makber ise, hitabet ediyor.

İnsan, bazı kerre, hatırına gelen bir hayali tanıyamaz, o kadar güzeldir. Zihninden uçan bir fikre yetişemez, o kadar yüksektir. Kalbinde doğan bir hissi bulamaz, o kadar derindir. Bu acz ile bir feryat koparır, yahut pek karanlık bir şey söyler, yahut hiçbirşey söyleyemez de kalemini ayağının altına alıp ezer. Bunlar şiirdir.

Makber, gönülünden doğmuş bir teessürü hâvi (içermekte) iken, bazı taraflarınca benim, rivayet olunan, şairliğimle büsbütün ecnebîdir. Okuyan, birbirine benzemez iki lisan bulur ki, Makber’in belki iki adam tarafından yazıldığına zâhib olur (yazıldığı fikrine kapılır).

Hele yazdığım şeylerin bazıısı o kadar benim değildir ki, mânâlarını kendim de anlayamam.

Hikâye-i maziye (geçmişin hikayesine) dair olan cihetleri –ki en harap yerleri olduğu halde, en sevdiklerimdir- beni şair sayanları giryân (ağlayan), yahut saymayanları ziyade râst-beyân eder.

Bazı vâdileri de yine benim şiirime değil de bir taze kızın mezarına benzer. Birincisi nekâis-ı edebiyeden (edebî eksikliklerden), ikincisi nekâis-ı insaniyyedendir (insani eksikliklerden).

Tasvir-i fezâile (erdemlerin tasvirlerine) taalluk eden (ait olan) cihetlerine gelince, pek nâkıs (noksan), yahut pek nâ-kâfidir (yetersizdir).

Bazı tarafları da, feryâd halinde olduğu için, o kadar yerde kalmaz.

Makber, umumiyeti itibarıyla pek çok nazarlar için soğuk bir eserdir. Bu soğukluk, yalnız benim kalbimi ihsak eder (yakar). Âlem-i edebiyatta (edebiyat âleminde) bir âhiret lazımdır. Makber, o âhiretten nişandır.

Makber, hayat-ı edebimizin (edebî hayatımızın) kabristanıdır, benim zevâlimdir (son bulmamdır).

Makber, bir fikri birçok tarz- beyanda (anlatım tarzında) söylüyor. Elfâzı (sözleri) havâs için hiç manası havâs ve avam için hiç, vücudu bir merhum için mezar, binaenaleyh bence bir şeydir.

Makber, uğradığım felaketin ağırlığına nisbetle hafif, derinliğine nisbetle tehi (boş), şiirliğine nisbetle hiçtir. Fakat, bana nisbetle bir şeydir.

(...)

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. d	Yanıtınız yanlış ise “Abdülhak Hâmit Tarhan ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. a	Yanıtınız yanlış ise “Abdülhak Hâmit Tarhan ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. b	Yanıtınız yanlış ise “Muallim Naci ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. e	Yanıtınız yanlış ise “Recaizâde Mahmut Ekrem ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. a	Yanıtınız yanlış ise “Recaizâde Mahmut Ekrem ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. c	Yanıtınız yanlış ise “Recaizâde Mahmut Ekrem ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. c	Yanıtınız yanlış ise “Recaizâde Mahmut Ekrem ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. a	Yanıtınız yanlış ise “Sami Paşazâde Sezai ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. b	Yanıtınız yanlış ise “Sami Paşazâde Sezai ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. e	Yanıtınız yanlış ise “Muallim Naci ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Recaizâde Mahmut Ekrem ile Muallim Naci arasında çıkan tartışmalar, Muallim Naci’nin *Tercüman-ı Hakikat* gazetesini idare ettiği yıllarda başlar. Recaizâde Mahmut Ekrem’in “III. Zemzeme Mukaddimesi” ve *Takdir-i Elhan* eserleri ile Muallim Naci’nin *Demdeme* adlı eserlerinde bu tartışmanın etkileri görülür. Menemenlizâde Tahir’in *Elhan’a* aldığı ve sonradan üstünü çizdiği “Gark-ı Nur” redifli gazel tartışmaları hızlandırır. Ekrem, Muallim Naci’ye nazire olan bu gazelin üstünün çizilmesini yerinde bir karar olarak değerlendirir. Muallim Naci de Ekrem’in kendisine yönelik eleştirilerine karşılık *Demdeme* adlı eserini yazar.

Bu konuyla ilgili Feyziye Abdullah Tansel’in “Muallim Naci İle Recaizâde Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hâdiseler” (Türkiyat Mecmuası, C. X, 1953, s.159-200) başlıklı makalesine bakınız.

Sıra Sizde 2

Abdülhak Hâmit, söz konusu tiyatro eserinin hatimesinde millî tiyatronun sınırlarını çizer ve konusu tarih olan tiyatro eserlerinin yazılmasından yana bir tavır sergiler. Nitekim *Eşber*, *Sardanapal*, *Nazife*, *Tarık*, *Tezer*, *İbn-i Musa* gibi eserlerinin konuları tarihten alınmıştır. “Duhter-i Hindü Hatimesi”nde romantik tiyatrodan yana tavır sergileyen Hâmit’in tiyatro eserlerinde de romantizmin etkisi görülür. Bu konuyla ilgili İnci Enginün’ün Abdülhak Hâmit Tarhan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1986) kitabına bakınız.

Sıra Sizde 3

Sami Paşazâde Sezai, “Küçük Şeyler Mukaddimesi”nde realizmin özelliklerinden bahseder. En küçük şeylerin bile edebiyata konu olabileceğini ifade eder. *Sergüzeşt* de realizmin uygulandığı bir romandır. Ancak o devre kadar Türk edebiyatında hâkim olan romantizmin etkisiyle *Sergüzeşt*’te romantik unsurlara da rastlanır. Bununla birlikte sosyal gerçekliklerin yer aldığı *Küçük Şeyler*’deki hikâyelerinde (Kediler, Pandomima vb.) de gündelik hayattaki sıradan olayları konu edinerek mukaddimesindeki görüşlerini uygular.

Sıra Sizde 4

Muallim Naci, hem eski edebiyatta hem yeni edebiyatta güzel ve çirkin eserlerin olduğunu dile getirir. Onun, her şiir vezinli ve kafiye olmak zorunda değildir görüşü ve şiirde güzelliğe atfettiği önem Recaizâde Mahmut Ekrem’in düşünceleriyle örtüşmektedir. Bu konuda detaylı bilgi için M.Kayahan Özgül’ün Muallim Naci (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2016) kitabına bakılabilir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*. İstanbul: İnkılap.
- Erbay, E. (1997). *Eskiler Yeniler*. Erzurum: Akademik Araştırmalar.
- Ercilasun, B. (2007). "Eleştiri (1860-1923)". Talat Sait Halman (Ed.) *Türk Edebiyatı Tarihi 3* (s.283-323), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Güven, G. (2009). *Sami Paşazâde Sezai ve Eserleri*. İstanbul: Dergâh.
- Enginün, İ. (1986). *Abdülhak Hâmit Tarhan*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Enginün, İ. (2013). *Abdülhak Hâmit Tarhan Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh.
- Enginün, İ. (1998). *Abdülhak Hâmit Tarhan Bütün Tiyatroları 3 Duhter-i Hindû/Finten*. İstanbul: Dergâh.
- Kacıroğlu, M. (2011). "Ta'lim-i Edebiyat Üzerine." *Ta'lim-i Edebiyat*. Sivas: Asitan.
- Kaplan, M. (2006). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh.
- Kaplan, M. (1975). *Şiir Tahlilleri I*. İstanbul: Dergâh.
- Kaplan, M. (1978). *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergâh.
- Kaplan, M., Enginün, İ., Emil, B. Kerman, Z. (1997) *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi IV*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Kerman, Z. (2003) "Önsöz", *Sami Paşazâde Sezai Bütün Eserleri I*, Ankara: Türk Dil Kurumu
- Karataş, T. (2001) *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Yedigece.
- Muallim Naci (1307/1890). *İstılahat-ı Edebiyye*. İstanbul: Şirket-i Mürettebiye.
- Muallim Naci(1303/1886). *Demdeme*. İstanbul: Mihran Matbaası.
- Muallim Naci(1304/1887). *İntikad*. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.
- Okay, M. O. (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh.
- Okay, M. O. (1969). *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*. İstanbul: Hareket.
- Özgül, M. K. (2016). *Şiirin Hazanında Gazel Dökenler V Muallim Naci Efendi*. İstanbul: Kitabevi.
- Recaizâde Mahmut Ekrem (1997). *Bütün Eserleri II*. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Hakan Sazyek (Haz.). İstanbul: Milli Eğitim.
- Recaizâde Mahmut Ekrem (2011). *Ta'lim-i Edebiyat*. Murat Kacıroğlu (Haz.). Sivas: Asitan.
- Recaizâde Mahmut Ekrem (2014). *Recaizâde Mahmut Ekrem Bütün Eserleri -2*. Hakan Sazyek, Tolga Bayındır, Esra Sazyek, Doğan Evcan (Haz.). Kocaeli: Umuttepe.
- Sami Paşazâde Sezai (2003a) *Bütün Eserleri I*. Zeynep Kerman (Haz.).Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Sami Paşazâde Sezai (2003b) *Bütün Eserleri II*. Zeynep Kerman (Haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Saraç, Y. (2000). Şiir Tenkidine Dair Bir Örnek-Muallim Naci ve Muallim, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. C. 29, 245-261.
- Sazyek, H. (2013). Ta'lim-i Edebiyat'ın "Hatime"si Üzerine. *Turkish Studies* , 8/1 , 2227-2239.
- Tansel, F. A. (1953). Muallim Naci İle Recaizâde Ekrem Arasındaki Münakaşalar Ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebi Hâdiseler, *Türkiyat Mecmuası*, C.X, 159-200.
- Tansel F. A. (1958). Sami Paşazâde Sezai, *Türkiyat Mecmuası*, C. XIII, 1-30
- Tanpınar, A. H.(2003). *19.uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.
- Uçman, A. (2003). Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri, *Hece*, 77-78-79, 48-70.
- Yetiş, K. (1996). *Ta'lim-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasına Getirdiği Yenilikler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Yetiş, K. (2007). *Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi.

Bu Ünite de Kullanılan ve Kaynağı Belirtilmeyen Görseller, Özel Arşivden Alınmıştır.

5

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Ara Nesilin hangi tarihsel, sosyal, kültürel ve sanatsal bir ortam ve zemin üzerinde ortaya çıktığını ifade edebilecek,
- Ara Nesilin ne olduğu hakkında tanımlama ve belirleme yapabilecek,
- Ara Nesil edebiyatçılarının ortaya koydukları edebiyat ürünlerinin ortak ve genel özelliklerini sıralayabilecek,
- Ara Nesil şair ve yazarlarının eserlerinde kullandıkları dil, üslup ve teknik özellikleri ana hatlarıyla açıklayabilecek,
- Ara Nesil şair ve yazarlarının eserlerinde ele aldıkları konuları ana hatlarıyla vurgulayabilecek,
- Ara Nesil şair ve yazarlarının ürünlerini yayımladıkları gazete ve dergileri özellikleriyle birlikte sıralayabilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Ara Nesil
- Mutavassıfın
- Millî Roman
- Realizm
- Naturalizm
- İçerik
- Dil ve Üslup
- Santimentalizm
- Batılılaşıma
- Geleneksel Divan Edebiyatı

İçindekiler

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı-II

Ara Nesil Dönemi Türk Edebiyatının Genel Özellikleri ve Gazete-Dergiler

- GİRİŞ
- TARİHİ VE SOSYO-KÜLTÜREL BAĞLAM
- DÖNEM VE TOPLULUK TANIMLAMASI
- ARA NESİL EDEBİYATININ GENEL ÖZELLİKLERİ
- DİL, ÜSLUP VE TEKNİK, SANATSAL DEĞER
- İÇERİK
- ARA NESİLİN YAYIN ORGANLARI

Ara Nesil Dönemi Türk Edebiyatının Genel Özellikleri ve Gazete-Dergiler

GİRİŞ

Bu ünite Ara Nesil sanatçılarının yetiştiği tarihî ve sosyo-kültürel bağlam, ara neslin etkilendiği kaynakların neler olduğu ve genel özellikleri, ara nesil sanatçılarının içerik, dil, üslup, teknik ve sanatsal değerler açısından ortak özellikleri ve ara neslin yayın organları konu edinilecektir.

TARİHİ VE SOSYO-KÜLTÜREL BAĞLAM

Tanzimat'la birlikte Osmanlı toplumu, genel anlamda hemen her alanda Batılılaşma sürecine girmişti. Bu bağlamda Türk edebiyatı da bunun dışında kalamamış ve Batı edebiyatından hem biçimsel anlamda hem de içerikte yeni unsur, özellik ve motifler almıştır.

Dolayısıyla Tanzimat'tan itibaren divan edebiyatından farklı, Batılı anlamda modern bir Türk edebiyatı ortaya çıktı. Bu anlayışın en gelişmiş biçimi Tanzimatçılardan sonra Servet-i Fünun topluluğunun ortaya koyduğu edebiyattır.

Aşağı yukarı 1859-1896 yılları arasındaki dönemde Türk edebiyatı, hem geleneksel ve Doğulu hem de yeni ve Batılı unsurları birlikte barındırır. Ancak 1896'da *Servet-i Fünun* dergisinin bir edebiyat dergisi olmasıyla birlikte radikal anlamda Batılı bir edebiyat yapmaya başlanır. Bu bakımdan 1896-1901 yılları arasında *Servet-i Fünun* dergisi etrafında oluşan edebiyat, tamamen denilebilecek ölçüde Batılı bir edebiyattır.

Radikal Batıcı edebiyatçılar, sadece edebiyat yapma konusunda Batılı değillerdir. Bunlar, aynı zamanda yaşam biçimi, giyinme, eğlenme tarzı bakımından da Batılıdır. Batılılar gibi giyinirler, onlar gibi davranıp konuşurlar ve yine onlar gibi bir sosyal hayat ve ev düzeni kurarak alafranga bir hayat sürerler. Kendileri için seçtikleri sosyal hayat mekânı da Batılılaşmanın merkez üssü olan Beyoğlu çevresidir.

Diğer yandan Arap ve Fars edebiyatlarından beslenen ve geleneksel olarak sürdürülen divan edebiyatı anlayışına sıkı sıkıya bağlı kalan, yenileşmeye, modernleşmeye, Batılılaşmaya yüz vermeyen gelenekçi edebiyat taraftarları da vardır. Katı muhafazakâr olan bu edebiyatçılar, keskin Batıcı Servet-i Fünuncularla mücadeleye de girişmiştir.

Bunlar, hayat tarzı itibarıyla da eski zevk ve anlayışa bağlıdır. Eski, pejmürde kıyafetlerle dolaşırlar, harabati kimliğiyle meyhanelerden çıkmazlar.

Tanzimat reformları, Türk edebiyatçılarının dünyaya, hayata, olaylara bakış açılarında olumlu ya da olumsuz anlamda ne gibi etkilere yol açmıştır? Araştırınız.



SIRA SİZDE

DÖNEM VE TOPLULUK TANIMLAMASI

Tanzimat Dönemi'nde ve sonrasında Türk edebiyatı, Tanzimat edebiyatından, radikal Batıcı Servet-i Fünun topluluğundan ve yeniliklere yüz vermeyen, geleneksel eski edebiyat taraftarlarından ibaret değildir. Bu arada hem geleneksel edebiyat hem de Batılı yeni edebiyat anlayışını birlikte yürüten, geleneksel ve modern unsurları bir arada kullanan hem eski hem de yeni edebiyattan hem Doğu hem Batı edebiyatından yararlanan; yani ne tamamen eski ne de tamamen yeni taraftarı olan, orta yolu seçen, ılımlı bir edebiyatçılar grubu vardır.

Bunlar, "Mutavassıtın", "İlmîlîlar", "Ara Nesil", "Servet-i Fünun Dışı Türk Edebiyatı", "Küçük ve Günlük Hassasiyetler Devri", "Aktarıcı Nesil", "Araştırma Devri" gibi adlar altında da değerlendirilmektedir. Biz bunlardan "Ara Nesil" tabirini tercih ediyoruz. "Mutavassıtın" ve "mutavassıta erbâbı" terimleri, Ahmet Rasim tarafından kullanılmıştır. Süleyman Nesib de düşüş ve çöküş dönemi ile yenilik dönemi arasında kalmak isteyen kişileri "mutavassıtın" olarak niteliyor.

Ara Neslin ortaya koydukları eserlerle ve edebiyatlarıyla etkin olduğu yıllar, 1880-1896 yılları arası dönemdir.

Ara Nesil, ortak bir yayın organı etrafında toplanmış, ortak bildireleri olan bir topluluk ya da hareket değildir. Yaşları ve dönemleri bakımından da belli bir ortaklığa sahip değildir. Ağırlıklı olarak İkinci Abdülhamit ve İkinci Meşrutiyet dönemlerinde ürün verdiler. Sadece eserlerinde görülen ortak özelliklerinden dolayı böyle bir gruplandırma yapılmıştır. Kendilerinden önceki edebiyat anlayışlarına tepkilerini ve kendilerine ait özgün edebiyat anlayış, görüş ve felsefelerini ilkeler hâlinde bir bildirgeyle edebiyat kamuoyuna ilan etmiş değillerdir. Ortak bir dergileri yoktur. Bir akım olarak birlikte ortak tavır almış değillerdir. Bu bakımdan edebî akım, hareket ve topluluk değil, bazı benzeşen yönleriyle bir grupturlar.

Ara Nesil, tamamiyle eskiye bağlı muhafazakârlarla tamamen yenilikçi ve Batıcı edebiyatçılar arasında yer alan bir gruptur. Muhafazakârlar, Batılı anlamda yenilik unsurlarına kayıtsız kalarak eski hayat ve düşünce tarzına bağlı geleneksel divan edebiyatı anlayışını sürdürüyorlardı. Yenilikçiler ise Batılı bir hayat ve düşünce tarzına bağlı yeni bir Avrupalı edebiyat üretmeye çalışıyorlardı.

Bu iki öbek, birbirine zıt ve mücadele hâlinde idi. Ara Nesil ise milletimizin ihtiyaçlarına cevap verebilecek mahiyette hem eski hem de yeni edebiyat anlayışından bir sentez çıkarmaya çalışıyordu. Bu sentezin omurgasını Türk milletinin büyük çoğunluğunun ihtiyaçları, sosyal fayda, millî düşünce, millî estetik ve millî zevk oluşturmaktadır.

Ara Nesil, Tanzimat edebiyatından Servet-i Fünun edebiyatına geçiş sürecinde yer alır. Bunların eserlerinde genellikle ferdi hassasiyet ve aşırı duygululuk (santimentalizm) belirgin bir motiftir. Gerek İkinci Abdülhamit'in baskıcı yönetimi gerek kişiliklerinden gelen özellikleri dolayısıyla gerek romantizm akımının etkisi gerekse dönemin bir özelliği olarak asrın hastalığının etkisiyle marazi hassasiyet (hastalıklı duyarlılık, melankoli) ege-men olmuştur. İçlerine kapanmışlar, inzivaya çekilme, toplumdan kaçma, hayal kurma, tabiatın bakir alanlarına sığınma, başka ülkelere gitme isteği duymuşlardır. Bunun sonucu olarak karamsarlık, kötümserlik gibi eğilimler baskın durumdadır.

Ayrıca geniş halk toplulukları için eğitici, öğretici, eğlendirici mahiyette popüler edebiyat ürettiler.

Mutavassıt: Arapça bir kelime olan "mutavassıt: tavassut eden, araya ortaya giren, vasıtalık yapan, arayı bulan, ortada bir yerde olan, ortalama" gibi anlamlara gelmektedir. Türkçe ile "ılımlı", "ara nesil" şeklinde tercüme edilebilmektedir.

ARA NESİL EDEBİYATININ GENEL ÖZELLİKLERİ

Ara Nesil edebiyatçıları hem eski divan edebiyatından hem Tanzimatçılardan hem de Batı edebiyatından etkilenip beslenmişlerdir. Eski ve yeni edebiyatlardan aldıkları etkileri, kendi bünyelerinde belli bir bileşime dönüştürmeye çalışmışlardır. Eski ve yeni edebiyatları tamamen reddetmedikleri gibi, olduğu gibi de almazlar. Her iki edebiyat anlayışının arasında bir yerde dururlar.

Ara Nesil, ne tamamen eski taraftarı ne de tamamen yeni taraftarıdır. Onlara göre hem eski hem yeni hem Doğu hem Batı edebiyatlarından işimize yarayan ne varsa alınmalıdır. Güzel ve faydalı olan değer, unsur ve özellikler yok sayılmaz.

Taklit ve çalıntı yerine faydalanma, beslenme ve etkilenme esas olmalıdır. Ne Arap ve Acem edebiyatları ne de Batı edebiyatları aynen taklit edilmelidir. Başkalarının fikirleri, duyma, düşünme biçimleri, dil özellikleri, tamlamaları, hayalleri, şekil ve teknik özellikleri aynen taklit edilmemelidir. Bu, gelişmeyi önler. Bunun yerine başka edebiyatlardan bilinçli bir biçimde yararlanılmalıdır.

Millî ruh, millî ahenk, millî bakış açısı ve yaklaşım daima korunmalıdır. Edebî eserlerde Türk'e göre bakış açısı terk edilemez. Türklük duyguları zenginleştirilerek geliştirilmelidir.

Bireysel ve bireyci sanat yerine sosyal fayda değerini ön plana alan sanat yapılmalıdır. Milletimizin muhtaç olduğu genel bilgiler, edebî metinler yoluyla yayılmalıdır. Birçok yazılarında görüleceği gibi Ara Nesil yazarları, sanat için sanat yerine toplum için sanata önem vermişlerdir. Hatta çoğu zaman sanatı, edebiyatı gereksiz görmüşler, asıl önemli olanın bilim olduğu üzerinde durmuşlardır. Çocukları, gençleri, öğrencileri, kadınları edebiyattan uzak tutmak istemişlerdir.

Edebiyatçı, millî değerlere kayıtsız kalamaz. Tam tersine Türk tarihini, sosyal yapısını, âdet, gelenek ve göreneklerini, ahlaki, duygusal durumunu iyi bilmeli, eserini buna uygun olarak üretmelidir.

Resim 5.1

Soldan sağa: Menemenlizade Rıfat Bey (Menemenlizade Mehmet Tahir'in amcası; Namık Kemal'in damadı), Menemenlizade Mehmet Tahir Bey (ayakta), Abdullah Bey (Menemenlizade Mehmet Tahir'in diğer amcası). Muvaffak (çocuk; Menemenlizade Mehmet Tahir'in amcasının oğlu)



Kaynak: Birinci, 1988, s.5

Okuduğunuz bölümde geçen “Millî ruh, millî ahenk, millî bakış açısı ve yaklaşım daima korunmalıdır.” cümlesinden ne anlıyorsunuz? Açıklayınız.



SIRA SİZDE

DİL, ÜSLUP VE TEKNİK, SANATSAL DEĞER

Bir kısım Ara Nesil şair ve yazarları, genel anlamda edebiyata sanatsal ve estetik açıdan yaklaşırlar. Teknik ve estetik özellikleri bakımından güzel bir edebiyat eseri vermeyi daha önemli bulurlar. Dolayısıyla edebiyatta toplumsal fayda unsuru geri planda kalmaktadır. Edebiyatın teknik, estetik, sanatsal, edebî değeri ve önemi üzerine kuramsal ve eleştirel tartışmalara da ağırlık verdiler.

Bir kısım Ara Nesil yazarları ise edebiyatta sanatsal, teknik ve estetik değer yerine toplumsal faydayı, içeriği öne çıkarırlar. Hatta edebiyatı reddedip bilimi önceleyen yazarlar da vardır.

Ara Nesil yazarlarına göre edebiyatçılar, Türk dili ve imlasını düzeltip geliştirmeli, inceliklerini ortaya koyarak zengin, işlek ve güzel bir Türkçe ile eser vermelidirler. Ancak verdikleri ürünlere baktığımızda kuramsal olarak ortaya koydukları ilkeleri tam olarak uygulayamadıklarını görüyoruz. Bazı ürünlerinde Türkçeyi kısmen sadeleştirmeye çalışmışlardır ama zaman zaman ağır, ağdalı Osmanlı Türkçesine yer vermişlerdir.

Ayrıca bir cümlemin ikiden fazla mısraya taşması uygulaması olan anjambman (ulantı) da Servet-i Fünun şairlerinden önce Ara Nesil şairleri tarafından başlatıldı. Buna örnek olarak Mehmet Celal'in 1886 yılında yazdığı "Tasvîr-i Cânân" şiirinden şu bölümü gösterebiliriz:

"Ey yâr-ı latîf-i âsmânî!
Bezminde geçirdiğim zamânı
Aldıkça hayâle kalb-i mahzûn
Hasret ile olsun mu mecnûn?"
(Ey göklere mensup güzel ve hoş sevgili!
Meclisinde geçirdiğim zamanı
Aldıkça hayâle mahzun kalp
Hasret ile olsun mu mecnûn?)

(Andı, 1995, 148)

Ayrıca Ara Nesil şairleri resimlerin, tabloların altına o resme uygun içerikte şiir yazma uygulamasına da önem vermişlerdir.

Üslup olarak da hem divan şiirine hem de Batı şiirine özgü ifade etme, söylem biçimlerine, mazmun ve imgelere yer vermişlerdir.

Yine aynı şekilde hem divan şiiri hem de Batı'dan alınan nazım şekillerine yer vermişlerdir. Bunların yanında yeni nazım şekilleri de denediler.

SIRA SİZDE



Yukarıda Mehmet Celal'in "Tasvîr-i Cânân" şiirinden alınan bölümü düzgün bir nesir cümlesine dönüştürünüz.

93 Harbi: 1877-1878 yıllarında II. Abdülhamit döneminde Osmanlı Devleti ile Çar II. Alexander'ın yönettiği Rusya arasında yapılan bir savaştır.

Meclis-i Mebusan: (Parlamenteler Meclisi), Osmanlı Devleti'nde, 23 Aralık 1876 tarihli Anayasa'ya (Kanuni Esasi) göre kurulmuş ve I. Meşrutiyet ve II. Meşrutiyet dönemlerinde görev yapmış yasama organıdır.

Kanun-ı Esasi: "Temel Kanun" ya da Anayasa anlamındadır. Osmanlı Devleti'nin ilk ve son anayasası 23 Aralık 1876'da ilan edilmiş, 1878'de II. Abdülhamit tarafından askıya alınmış, 24 Temmuz 1908 ihtilali sonucunda yeniden yürürlüğe girmiş ve kısmen 20 Nisan 1924 tarihine kadar yürürlükte kalmıştır.

İÇERİK

Ara Nesil edebiyatçıları, hem bireysel hem de toplumsal konulara eşit derecede önem verdiler. Daha çok günlük küçük konu ve duyguları işlediler. Büyük ihtiras ve davalara, derin, etkileyici ve sarsıcı yaklaşımlara yönelmediler.

Eserlerinde ele aldıkları bireysel konular: Aşk, bireysel sıkıntı, ıstırap, hüzn, yalnızlık, ince hastalık olan verem, tabiat, ölüm, kadınların vefasızlığı, dinî duygular, felsefe gibi unsurlar.

Toplumsal konular: Türk milletinin kültür, eğitim, çalışma sorunları, fakirler, hasta çocuklar, eğitimsiz, çaresiz insanlar, Türk tarihi, Türk sultanları, vatan sevgisi, köylülerin, çobanların hayatı gibi unsurlar.

Ama bazı toplumsal konulara çok fazla girmemişlerdir. Mesela onların döneminde 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi) vardır. Önemli bir olaydır, milletimizi ve devletimizi oldukça etkilemiştir. Yine bu dönemde Meclis-i Mebusan adlı ilk millet meclisimiz kapandı, ilk anayasamız olan Kanun-ı Esasî askıya alındı. Bu gibi toplumsal olaylar, Ara Nesil yazarlarında pek fazla ele alınıp işlenmez.

SIRA SİZDE



Günlük küçük konu ve duygularla büyük ihtiras ve davalar arasında ne gibi farklar vardır? Açıklayınız.

ARA NESLİN YAYIN ORGANLARI

Ara Nesil döneminde yüz civarında dergi ve gazete yayımlandı. Bunların önemli bir kısmı Ara Nesil yazarları tarafından çıkarıldı. Bu yayın organlarının genel ve ortak özellikleri şunlardır:

1. Dönem, İkinci Abdülhamit iktidarı olduğu için siyasetten bahsetmek yasaktır. Bu yüzden bu dönemde çıkan gazete ve dergilerin kapağında genellikle “siyasetten başka her şeyden bahseder.” gibi bir ifadeye yer vermişlerdir.
2. Bu yayın organları sadece edebiyat dergisi değil, aynı zamanda toplumsal, bilimsel, teknik konulara da yer veriyorlardı. Yani aynı dergide hem sağlıkla hem tarımla ilgili bir yazıya hem şiire hem biyografiye birlikte yer veriliyordu.
3. Baskı kaliteleri, resimlerin görsel özellikleri genellikle düşüktür. Hem yazı hem sayfa tasarımı hem de resim seçimi ve kalitesi yarıftır.
4. Bu yayın organları sürekli ve düzenli çıkamamıştır. Hem iktidar baskısı ve sıkı denetimi hem maddi imkânsızlıklar nedeniyle zaman zaman yayına ara vemişler, değişik zaman aralıklarında çıkmak durumunda kalmışlardır.

Ara Nesil ve diğer yazarların ürünlerini yayımladıkları başlıca yayın organları hakkında şu tanıtıcı bilgileri verebiliriz:

Âfâk: 20 Zilhicce 1299-25 Cemâziye’l- Evvel 1300 (2 Kasım 1882-3 Nisan 1883) tarihleri arasında toplam 7 sayı çıktı. *Âfâk*, Arapça bir kelime olup “ufuklar”, “her taraf” demektir. Bu ismi Muallim Naci bulmuştur. İstanbul’da çıkmış aylık dergidir. Siyasetten başka her şeyden bahseden bir yayın organıdır. İmtiyaz sahibi, A. Kamil Efendi’dir. İlk sayısındaki “Mukaddime”de (Ön Söz) şu bilgiler verilir: “Âfâk namı (adı) ile şu mecmua-i mevkûteyi (sürelî dergiyi) elimizden geldiği kadar umuma (herkese) hizmet etmek için tesis ediyoruz. Kullanacağımız lisan, lisan-ı zaman (zamanın dili) olacaktır.” Ayrıca dilinin belagatli değil; sade, güzel ve kâtibane, sayfalarının gelişme ve ilerlemeyi sevenlere açık olacağı belirtilir. Diderot, Fénelon, Victor Hugo, Herder, Tyer, Lamartine, Musset, Parni, Duclos, Madam Lambert gibi Batılı yazarlardan tercümelere yer verildi.

Dergiye büyük ölçüde Muallim Naci yön vermektedir. Edebiyatla ilgili yazılar “Edebiyat” başlığı altında yer almış, bunlar bazen imzasız olarak bazen de “Muallim Naci” imzasıyla yayımlanmıştır. Ayrıca Naci, dergiye edebî istikametini veren ikaz ve tenkitlerde bulunmuştur. Mehmet Nâdir sosyal konuların yanında fenle de ilgili yazılar da yayımlamıştır. Ayrıca Denis Papen’in özgeçmişini seri şekilde yayımladı. Tevfik Rıza, “Cümel-i Hikemiyye” (Hikmetli Cümleler) genel başlığı altında Fenelon, La Bruyere, Jean Jacques Rousseau gibi Batılı düşünürlerden tercümelere yer verir. Ayrıca yumurta, istiridye gibi fenni konulara dair yazılar da yayımlanır. Mehmet Şükrü de “Cümel-i Hikemiyye-i İslamiyye” (İslami Hikmet Cümleleri) başlığı altında Hz. Ömer, Farabi, Zemahşeri gibi Müslüman düşünürlerden özdeyiş tercümelerine yer verir. Bununla birlikte tarih ve tabii ilimler hakkında da yazılar yayımlanır. Dergide Farabî’nin özgeçmişini imzasız olarak yayımlanmıştır.

Derginin her sayısının başında şu beyit yer almıştır:

Her fıkri-şuledârdan evrâk alır cilâ

Âfâka her sitâre verir başka bir safâ

(Kâğıtlar, her parlak fikirden cila alır. Her yıldız, her tarafa başka bir safa verir.)

Resim 5.2

Afak



Kaynak: Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Dergâh Yayınları

Resim 5.3

Asar

Kaynak:

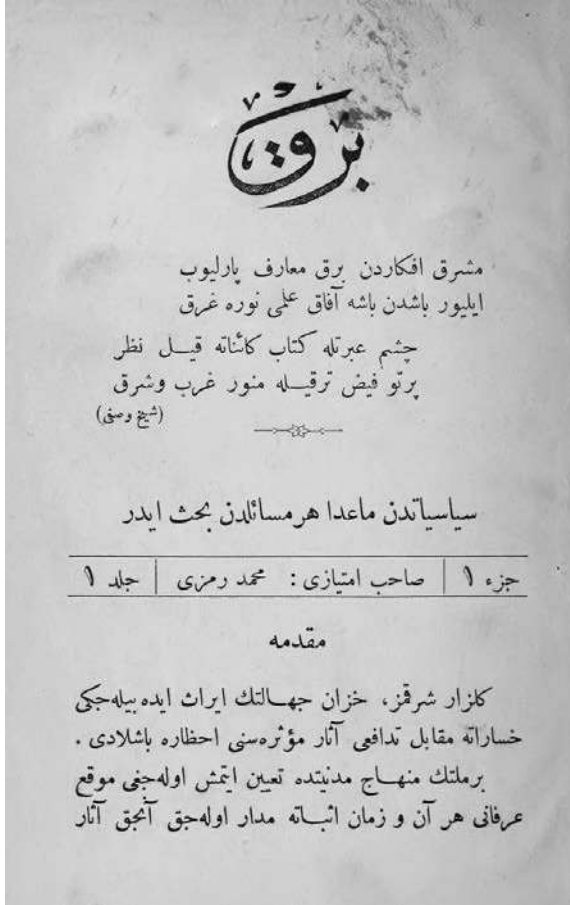
www.gittigidiyor.com



Resim 5.4

Berk

Kaynak:

Nurullah
Çetin özel
kütüphanesi

Başlıca yazarları: A. Kamil, Muallim Naci, Mehmet Şükrü, Tevfik Rıza, Mehmet Nadir, Nabizâde Nâzım, Muallim Feyzi, Hersekli Ârif Hikmet, Recâizâde Celâl, Giritli Sırrı Paşa, İsmet, Reşat Bey, Behiç, Osman Nuri, Ahmet Münif Bey, Mehmet Nesip, Nusret Ali Han, M. Reşit, Celal Bey.

Âsâr: Âsâr, Arapça bir kelime olup “yüzyıllar, asırlar” demektir. Söz konusu dergi, İstanbul’da yayımlanmıştır. Haftalık fenni, edebî dergi olup 20 Şubat 1301 (1885)-21 Ağustos 1302 (1886) tarihleri arasında toplam 14 sayı çıkar. İmtiyaz sahibi, Sencerzade Mehmet Reşat’tır. Başyazarı ise Menemenlizâde Mehmet Tahir’dır. “Mukaddime”de (Ön Söz) şu ifadeler yer alır: “Risalemizde (dergimizde) gerek fennî gerek edebî ve mümkün olduğu kadar calib-i nazar-ı dikkat (dikat çekici) mebâhis (konular) bulundurmaya çalışacağız. İstiyoruz ki hemen her sınıf ahali risalemizde kendi mesleğine müteallik (ilgili) bir bahse (konuya) tesadüf etsin. Ancak siyasiyyat bu maksattan hariçtir.” (Âsâr, “Mukaddime”, 20 Şubat 1301). Dergide edebî yazıların yanında matematik, tıp gibi konulara ve tercümelere de yer verildi.

Başlıca yazarları: Ahmet Edip, Ahmet Ferit, Ahmet Rasim, İbrahim Fehim, Mustafa Reşit, Sencerzade Mehmet Reşat, Menemenlizâde Mehmet Tahir.

Berk: 1885-1887 yılları arasında 12 sayı çıkmıştır. Her sayısı 32 sayfa olup resimsizdir. İmtiyaz sahibi Mehmet Remzi’dir. 15 günde bir yayımlanan bir edebiyat ve kültür dergisidir. Cep kitabı boyutundadır. Şiir, inceleme, makale, tercüme gibi değişik türlerde yazılara yer verilmiştir. Derginin başlığının altında “siyasetten mâadâ (başka) her mesâilden (meseleden) bahseder” ifadesi yer alır.

Başlıca yazarları: Abdülhekim Hikmet, Abdülkerim Sabit, Abdullah Enver, Ahmet Rasim, Alaybeyzade Naci Efendi, Ali Kemal, Ali Ulvi, Aşkî, Ateşzeban, Besim, Bihzat, Cenap Berkî, Ebulgazip Vîcdanî, Eşref Paşa.

Envâr-ı Zekâ: Arapça bir tabir olup “zekânın aydınlıkları” demektir. İlk sayının başında Rumî 1299 tarihi yer alır. 15 günlük dergi olup İstanbul’da Mustafa Reşit tarafından yayımlanır. 1883-1885 yılları arasında toplam 34 sayı çıkar. “Kısm-ı Sanî” (İkinci Bölüm) ve “Kısm-ı Musavver” (Resimli Bölüm) adlı ekler verir. “Siyaset ve mezheplerden başka her şeyden bahseden küçük bir risaledir (dergidir).”

İlk sayıda şu ifadeler yer verilir: “Bu mecmua (dergi), isminden anlaşılacağı gibi muhteviyâtı (içeriği) zekâvet-i âliye ashâbının âsâr-ı müntehasesinden (yüksek zekâ sahiplerinin seçkin eserlerinden) ibaret olacak ve fakat mecmuanın boş kalan yerlerini maa’l-hicâb (utanarak söyleyelim ki) kendi âsârı (eserleri) ile karalayacaktır. Zekâvet-i âliye ashâbının dehânından (ağzından) çıkan sözler bir nûra münkalib olarak (ışığa karışarak) ancak o nur istikbalî tenvir eder (geleceği aydınlatır).”

“Aşk”, “Hazan”, “Nedamet ve Vîcdan”, “Şîta”, “Gözyaşı”, “Kelebek”, “Feryat”, “Yaprak”, “Bir Çiçeğin Nalesi”, “Fakr” gibi başlıklara sahip edebî metinlerin yanında Batılı yazarlardan da tercümeler yer alır.

Başlıca yazarları: Ahmet Rasim, Ali İhsan, Ali Ruhî Bey, Avnî, Beşir Fuat, Beykozlu Necip Efendi, Cebbar, Çerkes Ahmet, Ebunnafi Vasıf, Edhem Paşazade Ömer Suphî, Eşref Paşa, Fazlı Necip, Feyzi Efendi, Gündüzkade Ahmet Bey, Halil Edip, Harputlu Hayrî, Hersekli Arif Hikmet.

Fevâid: Arapça bir kelime olup “faydalar” demektir. 1887-1894 yılları arasında 15 günlük olarak çıkmış edebî dergidir. Bursa’da Murat Emrî Efendi tarafından yayımlanır. Bursa’nın ilk sivil yayın organı ve ilk edebî dergisidir. İlk sayısı 17 Kasım 1887 perşembe günü çıkar. Önceleri çocukların eğitimi için yayımlanır. Dolayısıyla Bursa’nın ilk çocuk dergisidir. 3 sayı çıktıktan sonra ara verir. 15 Kasım 1896’da yeniden yayın hayatına başlar. Bu sayıdan itibaren başyazarlığına Mehmet Rifat Efendi getirilir. Rifat Efendi “İfâde-i Mahsûsa” başlıklı yazısında derginin edebiyat kısmında bazı değişiklikler yapmak üzere görevlendirildiğini belirtir. Edebiyatı sevdiği için bu görevi kabul etmiştir. Edebiyat anlayışını belirtmek üzere şöyle der: “Bendeniz tarz-ı atik (eski tarz) düşmanı olmamakla beraber edebiyat-ı cedide (yeni edebiyat) taraftarıyım.” Ancak dergide hem eski hem de yeni edebiyat anlayışına uygun ürünler yayımlanır. Servet-i Fünun şairlerinin şiirlerine fazlaca yer verilir. Dergide değişik edebî metinler ve çeviriler yayımlanır. Mesela Recep Vahyî’nin Rusçadan yaptığı çevirilerin bu dergide yayımlanması dikkat çekmiştir. Derginin kapak sayfasının sağ tarafına Hüseyin Haşim Bey’in bir manzumesi konmuştur. Metin şöyle:

Küçüktür hacmi amma pür-fevâid (faydalarla dolu)

Çıkar etfâl (çocuklar) için hoş bir eserdir

Eder tullâb (öğrenciler) elbet istifade

Fevâid bir debistân-ı hünerdir (hüner okuludur).

Başlıca yazarları: Murat Emrî, Mehmet Rifat, Tevfik Fikret, Süleyman Nesip, Siret Bey, Cenap Şehabettin, İsmail Safa, Süleyman Nazif, M. Sami Bey, Besim, Süleyman Nesip, Recep Vahyî, Ömer Naci, Müstecabizade İsmet.

Resim 5.5

Fevâid

Kaynak:
www.turkishstudies.net,
www.tubar.com.tr



Gayret: *Güneş* ve *Haver* dergileri kapandıktan sonra imtiyaz sahibi olarak Menemenlizâde Mehmet Tahir, bu dergiyi çıkarır. Yayıncısı ise Kitapçı Aleksandre'dir. Bu dergide eski edebiyat anlayışına karşı olan yeni edebiyatçı genç şair ve yazarların ürünlerini görüyoruz. Her sayısında dönemin önde gelen edebiyatçılarından birinin mektubunu yayımlar. Ayrıca mektuplaşmalar şeklinde devam eden tartışmalara da yer verir. O sıralarda İngiltere'de sefaret görevlisi olan Abdülhak Hâmit de gönderdiği mektuplarla İngiliz Türkolog Gibb hakkında bilgiler verir. Başlıca yazarı: Mehmet Celal.

Resim 5.6

Gayret

Kaynak: www.
sanatkitabevi.com.tr



Gülşen: Farsça bir kelime olup "gül bahçesi" demektir. Haftalık edebî-fenni dergidir. 31 Kânun-ı Sani 1301 (1885)-6 Teşrin-i sani 1302 (1886) tarihleri arasında İstanbul'da toplam 27 sayı olarak yayımlanmıştır. İlk beş sayıda sahibi, Hüsameddin Bey, altıncı sayıdan itibaren

ise Kitapçı Kırkor'dur. Başyazarı ise Hüsameddindir. Her sayısı dört sayfadır. Bu dergide yeni edebiyat taraftarı olan Recaiizâde Mahmut Ekrem taraftarı olan genç şair ve yazarlar ürünlerini yayımladılar. İlk sayısındaki İbrahim Fehim'in yazdığı "Mukaddime"de derginin amacı, içeriği hakkında bilgi verilir. Bununla ilgili olarak önemli görülen kısımları günümüz Türkçesiyle alıyoruz:

Şiddetle mecbur olduğumuz dil ve edebiyatımızın gelişip ilerlemesi, birtakım boş tartışmalarla geri kalmakta ise de yine gelişmeye hizmet eden gayret sahipleri için ümitsizliğe vesile olamıyor. Biz Gülşen'imizi bir zamanda yayımlıyoruz ki hakikaten büyük edebiyatçılarımızdan birkaçı birbiri aleyhinde kalem oynatmakta, taraftarları ise taraftarlık damarıyla zıtlıkları ortaya koymaya gayret göstermektedirler. Her ne halde olursa olsun zamanımızın gelişmecilerinin gözünde tarafsız doğru yoldan sapmak caiz değildir. Dolayısıyla esas maksadımız, mümkün olan hizmetin yapılmasından başka bir yöne bakmayacağız. Fakat dünyada her şeyde bir başlangıç olduğu gibi, bir işe yeni başlayan olmak da kaçınılmazdır. Biz o yeni başlayanlardanız ki bizim için basın yayın, yüksek bir okul olup onun tahsil süresince devamı, insan hayatı ve dolayısıyla yüce peygamberimizin: "Beşikten mezara kadar ilim isteyen" emrinin yerine getirilmesi için mükemmel bir alandır. Bir damla suda ağız açan çocuklar gibi girdiğimiz başka bir gezinti âleminde her türlü yardım ve himayeye ihtiyacımız tabii olduğundan gelişmeci edebiyatçıların yüksek katkı ve yardımlarını bekliyoruz. Şurası da doğaldır ki mesleğimize uygun olan eserleri memnuniyetle yayımlarız. (İbrahim Fehim, 1301, s. 1)

Resim 5.7

Gülşen



Kaynak: osmanlicalisansani.blogspot.com

Dergide şiir, eleştiri, tercüme, kitap tanıtım yazısı, özgeçmiş, bilimsel ve toplumsal nitelikli makale gibi türlerde yazılara yer verilmiştir. Batı edebiyatından özellikle romantik yazarlardan tercüme yayınlanır. Dergi, daha çok şiir heveslisi gençlerin yayın organı gibidir. Ali Kemal, 5 Ağustos 1302 tarihli 25. sayısında Fransız şairi Lamennais'in "Menfa" (Sürgün) adlı yazısını yayımlar. Bu yazı Teftiş ve Denetleme Kurulunun hoşuna gitmez. İstibdat devrinde İkinci Abdülhamit aleyhinde yazılmış bir yazı olarak değerlendirilir ve sonradan dergi kapatılır.

Başlıca yazarları: Abdullah Enver, Abdülbakî Bey, Abdülhalim Memduh, Ahmet İhsan, Ahmet Rasim, Ahmet Reşit Bey, Ali Ferruh, Ali Kamil, Ali Kemal, Ali Nusret, Ali Rıza, Ali Ulvî, Aziz Mahmut, Bakî-i Irakî, Cenap Şehabettin.

Güneş: 1883-1884 yılları arasında İstanbul'da çıkmış 15 günlük dergidir. Altı ay kadar yayımlanabilmiştir. 12 sayı çıkar. İmtiyaz Sahibi, ilk Türk pozitivist ve naturalist olarak bilinen Beşir Fuat'tır. 1927'de tekrar çıkmaya başlar. Siyaset dışında her şeyden bahseden bir dergidir. *Hâver* dergisi kapandıktan sonra aşağı yukarı aynı kadro, *Güneş* dergisini çıkarmaya başlar. Bu derginin edebiyat sayfalarında en çok Muallim Naci ve Menemenlizâde Mehmet Tahir'in ürünleri görülür.

Başlıca yazarları: Abdülkerim Sabit, Abdülhak Hamit, Ahmet Rasim, Besim Ömer, Beşir Fuat, Fazlı Necip, Hüseyin Avni, Mahmut Celaleddin Paşa, Mehmet Nadir, Menemenlizâde Mehmet Tahir, Muallim Naci, Mustafa Azmi, Namık Kemal, Recaiizâde Ekrem, Samipaşazâde Sezai, Şefkat, Şemsettin Sami, Şeyh Vasfî.

Hâver: Haver, Farsçada “doğu” manasındadır. 15 Cemaziye'l-Âhir 1301(1884) - 1 Şubat 1301 (1884) tarihleri arasında 15 günlük edebî dergi olarak yayımlanır. Bu derginin edebî kısmını Beşir Fuat ve Menemenlizâde Tahir hazırlar. Roman, hikâye, şiir tercümeleme, roman ve hikâye ile ilgili kuramsal bilgilere de yer verilir. Şeyh Galib'in *Hüsni-i Aşk*'i bu dergide tefrika edilir.

Başlıca yazarları: Ahmet Hamdi, Azmî, Besim Ömer, Beşir Fuat, Hüseyin Avni, İbrahim, Mahmut Hamit, Mehmet Ali, Mehmet Nadir, Menemenlizâde Mehmet Tahir, Mualim Naci, Mustafa Azmi, Rif'at Mısıri.

Resim 5.8

Hazîne-i Evrâk



Kaynak: urun.gittigidiyor.com

Hazîne-i Evrâk: 1881-1886 yılları arasında farklı dönemlerde 68 sayı yayımlanmış ilim, fen ve edebiyat dergisidir. İlk sayısı 13 Mayıs 1881'de, son sayısı da Mart 1886'da çıktı. Haftalık ve cumartesi günleri çıkan edebî dergi olup İstanbul'da yayımlanır. Çıkaranlar, Mahmut Celalettin, Samipaşazâde Sezai ve Baki'dir. İlk sayıdaki “Mukaddime”de şu ifadelerle yer verilmiştir: “Memâlik-i müemmedinde (Medenî memleketlerde) intişar eden (yayımlanan) envâr-ı maârifin (bilgi ve kültür ışıklarının) esbâb-ı mühimmesinden (önemli sebeplerinden) biri de birtakım cemiyet-i ilmiyyenin (bilimsel kurumların) himmet ve ikdâmlarıyla meydan-ı neşre koydukları (yayımladıkları) âsâr-ı nâfia ve müfidedir (faydalı eserlerdir).” Edebî eserlerin yanında tarih, tıp, psikoloji, astronomi, zooloji, ekonomi politik gibi başka konulara ve tercümelere de yer verilir. Recaizâde Mahmut Ekrem, *Talim-i Edebiyat* adlı kitabının “Tecnis ve Mübalağa Bahsi” başlıklı bölümlerini ilk defa bu dergide yayımlar.

Başlıca yazarları: A. Nazım, Abdülhak Hâmit (Tarhan), Abdülhak Mihrünnisa Hanım (Abdülhak Mihrünnisa Tarhan), Ahmet Hamdi Bey (Nazimü'l Hikem), Ahmet Hamdi Efendi (Şirvanlı), Akif Bey, Ali Galip, Besim Bey (Mehmet Besim Bey), Bedri Bey (Hasan Bedrettin Paşa), B. Afife Hanım, Ekrem Bey (Recaizâde Mahmut

Ekrem), Emin Efendi (Mehmet Emin Efendi), E(lif) Nazım (Ahmed Nazım) Nabizâde Nâzım, Enis Bey, Ekrem Bey (Recaizâde Mahmut Ekrem), Feyzi Efendi (Ahmet Feyzi Efendi), Fitnat Hanım, Fuat Bey (Ahmet Fuat Bey).

Hazîne-i Fünûn: Arapça bir tamlama olup “Fenler Hazinesi” demektir. Önce 3 Haziran 1301(1887)'de yayımlanmaya başladı, ama kısa süre sonra yayımı durdu, sonra tekrar çıkmaya başladı. İstanbul'da 1 Muharrem 1311(1893)-24 Rebiülevvel 1313 (1895) tarihleri arasında 176 sayı çıktı. Haftalık ilmî, fennî, edebî dergidir. Ayrıca 1892-1896 yılları arasında da 208 sayı çıktı. Edebiyat ve fenden bahseden, haftada bir defa çıkan devlete faydalı bir dergi olduğu belirtilir. Sahibi: G. Cerrahyan, sorumlu müdür: Asır Kütüphanesi sahibi Kırkor Efendi. Edebî ürünlerin yanında değişik fen konularına, toplum haberlerine, ahlak, moda gibi konulara yer vermiştir.

Başlıca yazarları: Abdülgani Efendi, Ahmet Hikmet, Ahmet Rasim, Ahmet Tahir, Ali Muzaffer, Anelîb, Bahaî Çelebi, Bursalı M. Tahir, Cenap Şehabeddin, Dr. Cerrahyan, Faik Reşat, Halil Edip, İbrahim Hakkı, İsmail Safa.

İrtikâ: Arapça bir kelime olup “yükselmek” demektir. Bu derginin 3 yayın dönemi vardır:

- I. 27 Mart 1313 (8 Nisan 1897)-4 Eylül 1313 (16 Eylül 1897). Bu dönemde 23 sayı çıkar. İmtiyaz sahibi, Dr. Memduh'dur. Başyazarı ise Hocaoglu Hasan Hüsnü Paşa'dır.
- II. 29 Kânun-ı Sani 1313 (10 Şubat 1898) – 23 Teşrin-i Sani 1314 (5 Aralık 1898). Bu dönemde 14 sayı çıkar. İmtiyaz sahibi ise yine Dr. Memduh'dur. Başyazarı, Anelîb'dir.
- III. 1899-1904 yılları arasında 251 sayı olarak çıkar.

Haftalık fen ve ilim gazetesidir. Edebî ürünlerin yanında din, ziraat, askerlik, ticaret, eğitim, tıp, coğrafya gibi alanlarla ilgili yazılara da yer verir. Dilde sadeleşme taraftarı olmuştur.

İrtikâ dergisi, *Servet-i Fünun* dergisinin yenilikçi edebiyat anlayışına karşı olmuş ve daha önceki *Hazine-i Fünun* ve *Resimli Gazete*'nin edebiyat anlayışını devam ettirmiştir. Bununla birlikte *Terakki* ve *Servet-i Fünun* dergilerinde daha önce çıkan şiir ve yazılar, şair ve yazarlarının haberi ve izni olmadan alınıp dergide yayımlanmıştır. Lamartine, François Coppee, Musset, Mis Opi gibi Batılı yazarlardan da tercümelere yer verilmiştir.

Başlıca yazarları: Âgâh Kemal, Ahmet Hikmet, Ahmet Raif, Ahmet Rasim, Ahmet Rebîi, Ahmet Refik, Ali Rıza Seyfi, Anelîb (M. Faik Esad), Aydın Nadir, Baba Mehmet Tahir, Celal Sahir, Eğinli Ömer Aziz, Faik Ali, Fatma Fahrünnisa.

Maârif: Arapça bir kelime olup “bilgiler, kültürler” demektir. 1 Eylül 1891 – 31 Ağustos 1896 tarihleri arasında 238 sayı yayımlanır. Ayrıca sonraki dönemlerde de tekrar çıkar. İstanbul'da haftalık edebî, fenni dergi olarak hazırlanır. Başlangıçta imtiyaz sahibi Ahmet Naci'dir, sonra Kaspar Matbaası ve Kütüphanesi sahibi Kaspar Efendi olur. Başyazarı İsmail Safa'dır. Siyasetten başka her şeyden bahseden bir dergidir. Perşembe günleri çıkar. Bilimsel, teknik meselelere, icatlar, tıp, spor gibi hemen her alanla ilgili konulara yer verir. Şiir, hikâye, eleştiri, dil sorunları, özgeçmiş, dinî konular gibi değişik edebî, dinî türlerde yazılar da yayımlanır. Emile Zola, Guy de Maupassant, G. Ohnet, Abbe Prevost gibi Fransız yazarlarından tercümelere de yer verilir. *Paul et Virginie*'in hem Fransızca aslı hem de Mehmet Atâ Bey'in Türkçeye tercümesi birlikte yayımlanmıştır. İsmail Safa'nın birçok şiir ve makalesi bu dergide çıkar. Ayrıca 20 Nisan 1311 tarihli 180. sayısında çıkan bir habere göre 181. sayısından itibaren bu derginin başyazarının İsmail Safa olacağı duyurulur.

Resim 5.9

İrtikâ



Kaynak: www.gittigidiyor.com

Resim 5.10

Maârif



Kaynak: www.gittigidiyor.com

Başlıca yazarları: Abdülhak Hâmit, Ahmet Remzi (Akyürek), Ahmet Naci, Ahmet Rasim, Ahmet Rıza, Ahmet Vefa, Ali Kâmî (Akyüz), Ali Nusret, Ali Salim, Ali Ulvi, Andelip, Âvanzâde Süleyman, Cenap Şahabettin, Faik Esat.

Malûmat: 1894'te *Mirsad* kapatılınca Hüseyin Kâzım, Ali Ekrem gibi arkadaşlarıyla birlikte 22 Şubat 1894 tarihinde haftalık olarak *Malûmat*'ı çıkardılar. Bu dergi de toplam 48 sayı çıkar ve sonra 12 Ağustos 1903 tarihinde kapatılır. Sahibi Matbaacı Artin Asodoryandır. *Malûmat* dergisi, 23 Mayıs 1895'te Saray taraftarı ve eski edebiyat yanlısı olan Mehmet Tahir / Baba Tahir tarafından çıkarılmaya başlanır. Bundan dolayı bu kişi, "Malumatçı Mehmet Tahir" diye anılmıştır. İmzasına eklediği "Babanzâde" unvanından dolayı da "Baba" lakabı takılmıştır. O dönemin basın dünyasında bu Baba Tahir, saray için çalışmış, jurnalcılık yapmış, gazete ve dergilerini şantaj için kullanmış, sahte berat ve nişan dağıtmıştır. Bu yüzden 15 yıl hapse mahkûm edilmiştir. 1908'de ilan edilen İkinci Meşrutiyet'ten sonra çıkarılan ayla serbest kalmıştır. Evinde misafir olarak bulunan bir Rum, bütün mücevherlerini çalmıştır. Bunun üzerine üzüntüden felç geçirip ölmüştür. *Bahar*, *Malumat*, *Servet*, *Musavver Fen* ve *Edep* gibi dergi ve gazetelerin ya sahibi ya sorumlusu olmuştur.

Resim 5.11

Malumat

Kaynak:

www.obarsiv.com



Malumat dergisi, edebiyat anlayışı bakımından eski edebiyat taraftarlarına yer vermekle birlikte, *Servet-i Fünun* şair ve yazarlarının haberi ve izni olmadan onların ürünlerini de alıp yayımlamıştır. Aslında *Servet-i Fünun*'a rakip bir dergidir.

Derginin kapağında yer alan başlık kısmında şu tür ifadeler yer alır: "Ümmet-i celîle-i İslâmiyye ve millet-i necîbe-i Osmâniyyenin her vechile menâfiine hâdim âsâr-ı kalemiyyeye; sahâif-i Malûmât her zaman güşâdedir." (Yüce İslam ümmetinin ve soylu Osmanlı

milletinin her türlü menfaatlerine hizmet eden kalem eserlerine *Malumat* sayfaları her zaman açıktır.) Bunun altında da Latin harfleriyle şu ifadeler yer alır: “ILLUSTRATION TURQUE MALUMAT”. “Directeur et Redacteur Tahir Bey”

“Devlet ve memleketin menâfiine (menfaatlerine) hizmet eder ve haftada bir defa Perşembe günleri musavver (resimli) olarak neşr olunur (yayınlanır).”

Dergide Batı dillerinden tercüme metinlere, “Hikâye-i Müntehabe” (Seçilmiş Hikâyeler) genel başlığı altında seçilmiş hikâyelere, “Kısm-ı Nisâ” (Kadınlar Kısmı) genel başlığı altında kadınla ilgili konulara, teknik konulara, İslam dünyasına, eğlencelere, “İcmâl-i Edebî” (Edebî Özet) başlıklı bölümde dil ve edebiyat konularına yer verilir. Ayrıca 1894-1896 yılları arasında “Hanımlara Mahsus Malumat” adlı bir ek yayınlanır. Bu ekte edebiyat, ahlak ve sanayi gibi konulara yer verildi.

Başlıca yazarları: Menemenlizâde Mehmet Tahir, İsmail Safa, Mehmet Celal, Ahmet Rasim, Ahmet Refik, Osman Senayi, Sinoplu Rıza, Safvetî Ziya.

Mektep: 1891-1897 yılları arasında İstanbul’da haftada bir olmak üzere 185 sayı yayınlanır. İmtiyaz sahibi Kitapçı Karabet Efendi’dir.

İki döneme ayrılır. 1-100 sayıları arasındaki dönemde çocuk ve eğitim dergisidir. *Resimli Gazete*’yi çıkaran kadro tarafından yayınlanır. O dönemin ortaokul ve lise eğitim programlarına uygun olarak yayın yapar. *Resimli Gazete*’de *Mektep* dergisinin çıkışı şöyle tanıtılır: “Her tür ilim ve fenle ilgili ve en çok mektep öğrencilerinin yararına olacak şekilde makale ve konuları içerecek olup gazetemiz yazı kadrosu tarafından hazırlanan ve her pazartesi günleri bir sayısı yayımlanmak üzere kararlaştırılan *Mektep* adlı bu faydalı eserin ilk sayısı yayımlanmıştır.” 43. sayısına kadar başyazarı yoktur. Bu sayıdan itibaren başyazarı Reşat Bey olur. 83.

sayısından itibaren yazı işleri müdürü Salih Zeki’dir. Sağlık, fen bilgileri, eğlence, dil, Fransızca, öğretici hikâyeler, ahlak, millî ve manevi değerler konulu yazılara yer verir.

2. dönemi ise Ocak 1894 tarihinden itibaren 100-185. sayılar arasındır. Bu dönemde edebiyat ve kültür dergisi olmuştur. 15 günde bir, 47 sayfa olarak çıkmaya başlar. Bu dönemde derginin yazı işleri müdürleri, önce 1894 yılının başlarından ortalarına kadar Andelip Faik Esat ile Zeki Bey’dir. 11 Şubat 1895 tarihinde 24. sayısından itibaren ise yazı işleri müdürlüğünü Müstecabizade İsmet ile Yusuf Ziya devralmışlardır. *Mektep*, 1895 yılından itibaren tamamen bir edebiyat ve kültür dergisi olur. Başyazarı İsmail Hakkı, müdürü ise Ebulfeyyaz Hakkı’dır. 4 ay süreyle başyazarlığı Müstecabizade İsmet yapar. Doğu kültür ve medeniyetini tanıtmayı hedeflemekle birlikte Batı kültürüne ve edebiyatına da yer verir. Daha çok eski edebiyat taraftarlarının toplandığı bir dergi olur ama yeni edebiyat taraftarlarına da yer verir.

Okuyucuları arasında anket açan ilk dergidir. Önce mısra-ı berceste (seçme mısra) seçimi yapılır. Sonra Osmanlı imlasının nasıl olması gerektiği konusunda okuyucuların düşüncesi sorulur. “En iyi şairimiz kim?” sorulu bir anket düzenlenir. Bu ankette İsmail Safa birinci olur. Cenap Şehabettin ve Tevfik Fikret eşit oyla ikinci olurlar.

Resim 5.12

Mektep

Kaynak:
osmanlicalisani.
blogspot.com



Başlıca yazarları: Abdullah Cevdet, Abdullah Hilmi, Adanalı Ziya, Ahmet Kemal, Ahmet Naim, Ahmet Rasim, Ahmet Tevfik, Ali Enver, Ali Rıza, Andelip-Faik Esat, Aynizade Mehmet Ali, Besim, C. Niyazi, Cenap Şehabettin.

Mir'at-ı Âlem: Arapça bir tamlama olup “dünya aynası” demektir. Perşembe günleri çıkan haftalık edebî, fenni dergidir. 1885 yılında İstanbul’da yayımlanır. Yayımlayan olarak “Encümen-i Hâdim-i Terakkî-i Maarif” ifadesi bulunur. Bu ifade, bilgi ve kültürün gelişmesine hizmet eden kurul manasına gelmektedir. Bu dergide, seyahat, özgeçmiş, fen, edebiyat ve mizaha yer verilir. Sahibi ve sorumlu müdürü Mehmet Tevfik’tir. Toplam 5 sayı yayımlanır.

Başlıca yazarları: Ali Ulvi, Ebuzziya Tevfik, Hüseyin Haşim, Hüseyin Hulki, İbnürreşad Ali Ferruh, Kemal Bey, Mehmet Celal, Mehmet Feyzi, Mehmet Şevki, Menemenlizâde Mehmet Tahir, Muallim Naci, Münif, Nabizâde Nâzım, Osman Nuri, Recaizâde Mahmut Ekrem, T. Rıza, Yağcızade Ömer Nuri.

Resim 5.13

Mir'at-ı Âlem

Kaynak:

www.seyriadem.com



Mirsad: 1891-1894 yılları arasında çıkar. İlk önce Muallim Naci tarafından çıkarılır. Muallim Naci 3 sayı sonra gazeteyi İsmail Safa'ya bırakır. Bu gazetede genellikle aşk ve bahar konulu iyimser şiirler yayımlanır. İsmail Safa'nın şair olarak ünlenmesinde *Mirsad* gazetesinin önemi ve katkısı büyüktür. Bu gazetenin 28 Mart 1307 (9 Nisan 1891) tarihli, 3 numaralı sayısında şu ilan metni yayınlanır: "İhtar-Bu nüshadan itibaren gazetemizin ser muharrirliği (başyazarlığı) İsmail Safa Bey tarafından deruhde edilmiştir (üstlenilmiştir)." Nitekim 25. sayıya kadar bu gazetenin başyazarı İsmail Safa'dır. İsmail Safa'nın kardeşi Ahmet Vefa ile birlikte Fransızcadan tercüme ettikleri Emanuel Conzalet'in *Vehametli Sevdalar* adındaki bir romanı *Mirsad* gazetesinde 13. sayısından itibaren tefrika edilir.

Ayrıca Tevfik Fikret de ilk gençlik şiirlerinin bir kısmını bu gazetede yayımlar. Dolayısıyla Tevfik Fikret'in edebiyat dünyasında tanınmasında bu gazetenin rolü büyüktür.

1891 yılında Kamil Paşa sadrazamlıktan alınır. Bu sırada memurlar gelirler, gazetenin sorumlu müdürünü, imtiyaz sahibini ve başyazar İsmail Safa'yı saraya götürürler. Gazetede yayımlanan "Kamil" imzalı bir şiirde Kamil Paşa'nın görevden alınma felaketine telmihte bulunduğu iddiasıyla İsmail Safa ve arkadaşları iki gün süreyle sorguya çekilir. Bundan sonra 29 Ağustos 1307 (10 Eylül 1891) tarihinde 25. sayısında *Mirsad* gazetesi kapatılır.

Mizan: 21 Ağustos 1886 tarihinde Mizancı Murat adıyla anılan Murat Bey tarafından haftalık olarak çıkarılır. Değişik dönemlerde İstanbul, Kahire, Paris, Cenevre ve İstanbul'da yayımlanır ve 1909'da kapatılır. Söz konusu dergide iç ve dış siyaset, ekonomi, eğitim, maliye, edebiyat ile ilgili konulara yer verilir. 1886 yılından itibaren değişik yerlerde ve farklı tarihlerde üç ayrı dönemde yayımlanan gazetenin yayın yeri ve dönemleri şöyledir:

I. Dönem: 21 Ağustos 1886-11 Aralık 1890, tarihleri arasında İstanbul'da 158 sayı çıkar. Bu dönemde İkinci Abdülhamit yönetimine ters bir içerikte değildir. Fakat yine de sansürden kurtulamamıştır. İlk sayıda, gazetenin sadece İstanbul halkına değil, aynı zamanda İstanbul dışında yaşayan halka da hitap edeceği belirtilir.

Siyasi olayların yanı sıra bilim ve edebiyat konularına, kitap ve dergi ilanlarına da yer verir.

Resim 5.14

Mirsad



Kaynak: www.inalkitabevi.com

Resim 5.15

Mizan

Kaynak: urun.gittigidiyor.com



Mizancı Murat, 1888-1889 yıllarında “Üdebâımızın Nümûne-i İmtisalleri” (Edebiyatçılarımızın Örnek Alınacak Şeyleri) başlıklı bir seri makale yayımlar. Bu makalelerde edebiyat ve edebiyat eleştirisine yer verir. Söz konusu makalelerde Namık Kemal’in de etkisiyle daha çok ahlaki edebiyattan bahseder. Ona göre edebiyat millî olmalı ve edebî eserlerde toplumun örf, âdet, ahlak ve dinî kurallarına bağlı kalınmalı, toplumun örnek alabileceği tiplere yer verilmelidir.

Ayrıca Menemenlizâde Mehmet Tahir, bu gazetede yeni edebiyat anlayışının öncüsü olan Recâizâde Mahmut Ekrem’i savunan yazılar da yayımlar.

II. Dönem: 21 Ocak 1896 - 8 Temmuz 1896 tarihleri arasında Kahire’de 26 sayı, 14 Aralık 1896-3 Mayıs 1897 tarihleri arasında Paris’te 18 sayı, 10 Mayıs 1897- 19 Temmuz 1897 tarihleri arasında Cenevre’de 11 sayı çıkar. Bu dönemde İkinci Abdülhamit yönetimi eleştirilir. Paris’te *Mizan* gazetesi, Osmanlı İttihat ve Terakkî Cemiyeti’nin yayın organı olur. *Mizan* 19. sayıdan itibaren yayınına Cenevre’de devam eder. Mizancı Murat, 14 Ağustos 1897’de İstanbul’a dönünce *Mizan*’ın Avrupa’daki yayımı da biter.

III. Dönem: 30 Temmuz 1908 - 14 Nisan 1909 tarihleri arasında İstanbul’da 135 sayı çıkar. İkinci Meşrutiyet ilan edildikten sonra İstanbul’da günlük olarak yayımlanır. Ancak bu dönemde gazete, İttihat ve Terakki aleyhinde yayınlar yapar. Murat’ın 31 Mart vakasına karıştığı gerekçesiyle *Mizan* kapatılır.

Başlıca yazarları: Mizancı Murat, Tunalı Hilmi, Binbaşı Çürüksulu Ahmet Bey, Ali Kemal, Şerefeddin Mağmûmî, Şefik Bey, Şerif Bey, Halil Ganem, Albert Kodo, Ali Kemal, Selim Sabit.

Muktebes: Arapça bir kelime olup “bir yerden alınma” demektir. *Muktebes* dergisi, İzmir’de yayımlanır. Haftalık olup edebiyat ve fenle ilgili yazılara yer verir. Dergi iki seri hâlinde çıkar. İlk serisi, 1 Kânun-ı sani 1313 (13 Ocak 1898) - 23 Temmuz 1314 (4 Ağustos 1898) tarihleri arasında 30 sayı yayımlanır. İmtiyaz sahibi Mehmet Zihni Efendi’dir. Sorumlu müdürü ise Ebürreşit Ali Rıza Efendi’dir. İkinci serisi, 2 Kânun-ı evvel 1315 (14 Aralık 1899)-13 Nisan 1316 (26 Nisan 1900) tarihleri arasında yayımlanır. Sorumlu müdürü İbnülfevzi Mehmet Ferit’tir. Dergi, edebî ve fennî kısım olarak 2 bölüm hâlinde yayımlanır. Dergide çıkan şiirlerde genellikle tabiat, aşk, hikmet, tasavvuf gibi konulara yer verilir. Bu şiirler büyük ölçüde Ara Nesil şiir anlayışını yansıtır. Ayrıca dergide mensur şiirler de görülür. Yayımlanan hikâyelerde ise daha çok aşk, sevgili, şefkat konuları ele alınır. Bunların dışında edebiyat eleştirisi yazıları da yayımlanmıştır. Telif ürünlerin dışında Arapça, İngilizce ve Fransızcadan çeviri metinlere de yer verilir. Çocuk eğitimiyle ilgili çeviri metinler dikkati çeker. Bununla birlikte dergide iki adet çeviri roman yayımlanır. Batılı yazarlar hakkında bilgiler içeren yazıların da yayımlandığını görüyoruz. *Muktebes*, dönemin idari, siyasi yapısı gereği siyasi yazılara yer verememiştir.

Başlıca yazarları: Abdülhalim Memduh, Ali Fuat, Ebürreşit Ali Rıza, Ermenekli Hasan Rüştü, Eşref, Hafız İsmail Hakkı, Hamazasp Hakiyan.

Nilüfer: Bursa’da yayımlanmış bir dergi olup 1886-1891 yılları arasında 84 sayı çıkar. Sonraki dönemlerde de çıkmaya devam eder. Bursa’nın ilk sanat ve edebiyat dergisidir. İlk sayısı 1 Rebiülevvel 1304 (9 Aralık 1886)’te çıkar. Birinci yılda 15 günde bir, toplam 24 sayı çıkar. İkinci yıldan itibaren sayılar, 1’den başlamıştır. Sahipleri Feraizcizade Mehmet Şakir ve Yenişehirli Mahmut Kemalettin Fenarî’dir. Feraizcizade Mehmet Şakir, 1885’te Bursa Alaca Mescit Mahallesi’nde Feraizcizade Matbaasını kurar ve bu matbaada *Nilüfer*

ve *Gündoğdu* dergilerini yayımlar. Dergide edebiyat, sanat, bilim ve din konularına yer verilir. Hem eski edebiyat anlayışına bağlı ürünler hem de yeni edebiyat ürünleri yayımlanır.

Derginin birinci sayısının kapağında yer alan şu beyit, bir bakıma yayın politikasını vermektedir:

Her bir varakında eser-i bûy-ı edeb var
(Her bir yaprağında edep kokusunun izi var.)

Bir nüsha gel al sen dahi Nilüferimizden.

İkinci sayıdan itibaren her sayının kapağında şu beyit yer alır.

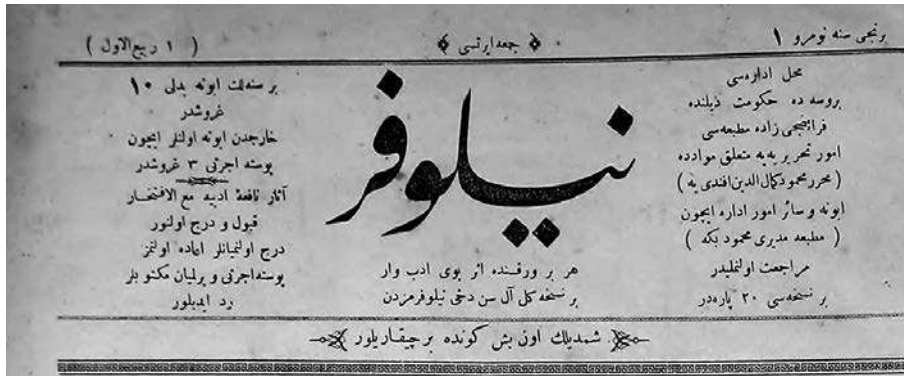
Âfitâb-ı marifetten feyz alır Nilüferim
(Nilüferim, bilgi, kültür ve sanat güneşinden feyz alır.)

Bûy-ı irfân isteyen bir deste alsın el verir
(Bilgi, kültür, sanat kokusu isteyen bir deste alsın el verir)

Bu dergide Recep Vahyî, Rusça ve Fransızcadan Türkçeye şiirler tercüme edip yayımlar. Ahmet Midhat Efendi tarzında hem eğlendirici hem de toplumsal fayda sağlayıcı hikâyelere de yer verilir.

Başlıca Yazarları: Feraizcizade Mehmet Şakir, Recep Vahyî, Ağlarcazade Mustafa Hakkı, Hersekli Arif Hikmet, Nigar Hanım, Şaire Hanım.

Resim 5.16



Nilüfer

Kaynak: <http://sakaryaadebiyat.com/?p=483>

Saadet: 1886-1896 yılları arasında İstanbul'da 3187 sayı olarak yayımlanır. Günlük gazetedir. Sahibi Ahmet Fethi'dir. Bu gazete, 1906-1911 yılları arasında yine günlük olarak İstanbul'da tekrar yayımlanır. Muallim Naci, *Tercüman-ı Hakikat*'te çalışırken gazetesinin sahibi olan Ahmet Midhat Efendi ile anlaşamaz ve buradan ayrılıp *Saadet* gazetesine geçer. Burada da bir edebiyat sütunu açar. Ara Nesil şair ve yazarları bu gazeteye de ürün gönderirler. Bu gazetede eski ve yeni edebiyat tartışmaları yapılır. Eski edebiyat anlayışını savunan Muallim Naci'nin etrafında Ukâz-ı Şübbân (Gençler Pazarı) adlı bir topluluk oluşur. Bu gazetede İsmail Safa'nın "Gelmeyecek mi?" adlı şiiri yayımlanır. Bu şiir sebebiyle şair saraya çağrılır ve sorguya çekilir.

Başlıca yazarları: Mehmet Nuri, Muallim Naci, Mehmet Celal, Ahmet Rasim.

Resim 5.17

Terakki



Kaynak: www.gittigidiyor.com

Terakki: 1868'de Ali Raşit Bey ve Filip Efendi tarafından çıkarılır. İlk Türk kadın gazetesini çıkaran gazete olur. Haftada bir özel kadın sayısı yayımlar. 15 Haziran 1868 tarihli sayısında kadınlar için "Muhadderât" adında bir ek yayımlamaya başlar. Haftada 1 kez pazar günleri olmak üzere toplam 48 sayı yayımlanır. Muhadderât "tesettürlü, namuslu müslüman kadınlar" demektir. Bu ekte kadınlardan imzasız olarak gelen mektuplara yer verilir. Evlilik ve sorunları, kadınların okutulmasının gerekliliği, Batı'da kadın hareketleri, çok eşlilik yerine tek eşliliğin önemi üzerinde durulur. Derginin editörü ve tek yazarı Ali Raşit'tir. İlk sayısındaki "Mukaddime"de şu ifadeler yer verilir: "Muhadderâta mahsus olmak üzere müfid (faydalı) ve veciz makâlât-ı hukûk-ı zevciye (kadın hakları hakkında yazılar) vesâir âdâb-ı lâzime-i muhadderiyyeyi (kadınlar için gerekli adabı) müş'ir (gösteren) ve fâide-i talimi (eğitimin faydasını) müzekkir (hatırlatan) nasihat âmîz hikâyâtı (öğüt verici hikâyeleri) havi (içeren) başkaca bir nüsha neşrini (yayınını) deruhde edinmiştir (üstlenmiştir)." Dergide yer alan şu cümle dikkati çekmiştir: "Ne erkekler kadınlara hizmetkâr, ne de kadınlar erkeklere cariye olarak yaratılmışlardır." Yine haftada bir *Letâif-i Âsâr* adıyla ilk mizah gazetesi yayımlayan gazete olur. Anlaşılır, günlük konuşma diline önem verir.

Başlıca yazarları: Ebuzziya Tevfik, Suphi Paşazade Ayetullah, Kemal Paşazade Sait Bey, İsmail Efendi, Hayrettin, Karski, Recaizâde Mahmut Ekrem.

Hakklarında bilgi verdiğimiz yukarıdaki yayın organlarının dışında Ara Nesil şair ve yazarları ayrıca şu gazete ve dergilerde de ürünlerini yayımlamışlardır: *Ceridetü'l-Hakâyık*, *Muhit*, *Musavver Fen ve Edep*, *Musavver Malumat*, *Musavver Terakkî*, *Nokta*, *Rehber-i Fünûn*, *Resimli Gazete*, *Ümran*, *Şafak*, *Sabah*, *Manzara*, *Hizmet*, *Risâle-i Hafî*, *Sa'y*, *Sebat*, *Servet*, *Şule*.

Özet



Ara Nesilin hangi tarihsel, sosyal, kültürel ve sanatsal bir ortam ve zemin üzerinde ortaya çıktığını ifade etmek

Ara Nesil, Tanzimat'tan sonraki süreçte beliren siyasi, sosyal, kültürel, ekonomik anlamda Batılılaşma ortam ve zemini üzerinde ortaya çıktı. Aşağı yukarı 1859-1896 yılları arasındaki Türk edebiyatı, hem geleneksel ve Doğulu hem de yeni ve Batılı unsurları birlikte barındırır. Ancak 1896-1901 yılları arasındaki Servet-i Fünun edebiyatı ise tamamen denilebilecek ölçüde Batılı bir edebiyattır.



Ara Nesilin ne olduğu hakkında tanımlama ve belirleme yapmak

Ara Nesil, hem geleneksel edebiyat hem de Batılı yeni edebiyat anlayışını birlikte yürüten, geleneksel ve modern unsurları bir arada kullanan, hem eski hem de yeni edebiyattan, hem Doğu hem Batı edebiyatından yararlanan; yani ne tamamen eski ne de tamamen yeni taraftarı olan, orta yolu seçen, ılımlı bir edebiyatçı grubunun adıdır.



Ara Nesil edebiyatçılarının ortaya koydukları edebiyat ürünlerinin ortak ve genel özelliklerini sıralamak

Ara Nesil edebiyatının ortak ve genel özellikleri:

1. Hem eski divan edebiyatından, hem Tanzimatçılardan, hem de Batı edebiyatından etkilenip beslenmişlerdir.
2. Taklit ve çalıntı yerine faydalanma, beslenme ve etkilenme esas olmalı düşüncesini savunurlar.
3. Millî ruh, millî ahenk, millî bakış açısı ve yaklaşım daima korunmalıdır anlayışını savunurlar.
4. Bireysel ve bireyci sanat yerine sosyal fayda değerini ön plana alan sanat anlayışını benimserler.
5. Edebiyatçı, millî değerlere kayıtsız kalamaz anlayışını vurgularlar.



Ara Nesil şair ve yazarlarının eserlerinde kullandıkları dil, üslup ve teknik özellikleri ana hatlarıyla açıklamak

Ara Nesil yazarlarının bir kısmı edebiyatta toplumsal fayda unsurunu geri plana atırlar. Bir kısmı ise toplumsal faydayı, içeriği öne çıkardılar. Türk dili ve imlasını düzeltip geliştirmeye çalıştılar. Şiirde anjambman (ulantu) da Servet-i Fünun şairlerinden önce Ara Nesil şairleri tarafından başlatıldı. Resimlerin, tabloların altına o resme uygun içerikte şiir yazdılar. Hem divan şiiri hem de Batı şiirine özgü nazım şekli, söylem, mazmun ve imgelere yer vermişlerdir.



Ara Nesil şair ve yazarlarının eserlerinde ele aldıkları konuları ana hatlarıyla vurgulamak

Daha çok günlük küçük konu ve duyguları işlediler. Büyük ihtiras ve davalara, derin, etkileyici ve sarsıcı yaklaşımlara yönelmediler. Eserlerinde ele aldıkları bireysel konular: Aşk, bireysel sıkıntı, ıstırap, hüznün, yalnızlık, ince hastalık olan verem, tabiat, ölüm, kadınların vefasızlığı, dinî duygular, felsefe gibi unsurlar. Toplumsal konular: Türk milletinin kültür, eğitim, çalışma sorunları, fakirler, hasta çocuklar, eğitimsiz, çaresiz insanlar, Türk tarihi, Türk sultanları, vatan sevgisi, köylülerin, çobanların hayatı gibi unsurlar.



Ara Nesil şair ve yazarlarının ürünlerini yayımladıkları gazete ve dergileri özellikleriyle birlikte sıralamak

Bu dönemde çıkarılan dergiler şunlardır: *Âfâk*, *Âsâr*, *Berk*, *Envâr-ı Zekâ*, *Fevâid*, *Gayret*, *Gülşen*, *Güneş*, *Hâver*, *Hazine-i Evrâk*, *Hazine-i Fünun*, *İrtikâ*, *Maârif*, *Malumat*, *Mektep*, *Mirât-ı Âlem*, *Mirsad*, *Mizan*, *Muktebes*, *Nilüfer*, *Saadet*, *Terakki*. *Âfâk* dergisine büyük ölçüde Muallim Naci yön vermektedir. Edebiyatla ilgili yazılar "Edebiyat" başlığı altında yer almış, bunlar bazen imzasız olarak bazen de "Muallim Naci" imzasıyla yayımlanmıştır. *Âsâr* dergisi, tıpkı birçok Ara Nesil dergisi gibi, siyasetten başka her şeyden baseder bir içeriktedir. *Berk*, 15 günde bir yayımlanan bir edebiyat ve kültür dergisidir. Cep kitabı boyutundadır. *Envâr-ı Zekâ*, 15 günlük dergi olup İstanbul'da Mustafa Reşit tarafından yayımlanır. 1883-1885 yılları arasında toplam 34 sayı çıkar. *Fevâid*, Bursa'nın ilk sivil yayın organı ve ilk edebî dergisidir. *Gülşen*'de yeni edebiyat taraftarı olan Recaizâde Mahmut Ekrem'e görüş olarak yakın genç şair ve yazarlar ürünlerini yayımladılar. *Güneş* dergisinin sahibi ilk Türk pozitivist ve naturalisti olarak bilinen Beşir Fuat'tır. Bu derginin edebiyat sayfalarında en çok Muallim Naci ve Menemenlizade Mehmet Tahir'in ürünleri görülür. *Malumat* dergisi, edebiyat anlayışı bakımından eski edebiyat taraftarlarına yer vermekle birlikte, Servet-i Fünun şair ve yazarlarının haberi ve izni olmadan onların ürünlerini de alıp yayımlamıştır. Aslında *Servet-i Fünun*'a rakip bir dergidir. *Mektep* dergisi okuyucuları arasında anket açan ilk dergidir. *Mirsad*'da genellikle aşk ve bahar konulu iyimser şiirler yayımlanır. *Mizan* dergisinde iç ve dış siyaset, ekonomi, eğitim, maliye, edebiyat ile ilgili konulara yer verilir. 1886 yılından itibaren değişik yerlerde ve farklı tarihlerde üç ayrı dönemde yayımlanır. *Terakki* gazetesi ilk kadın ve mizah gazetesini çıkarır.

Kendimizi Sınavalım

1. Aşağıdakilerden hangisi Ara Nesil edebiyatının özelliklerinden biridir?
 - a. Tamamen Batı edebiyatının taklididir.
 - b. Divan edebiyatının aynen devamıdır.
 - c. Türk halk edebiyatının bir devamıdır.
 - d. Tanzimat edebiyatının bir devamıdır.
 - e. Geleneksel Osmanlı Türk edebiyatıyla Batı edebiyatından aşağı yukarı eşit düzeyde etkilenmiş bir edebiyattır.
2. Aşağıdaki adlandırmaların hangisi, aynı zamanda Ara Nesil için kullanılmıştır?
 - a. Tanzimat Edebiyatı
 - b. Ilımlılar
 - c. Servet-i Fünun Edebiyatı
 - d. Edebiyat-ı Cedide
 - e. Fecr-i Ati Edebiyatı
3. Aşağıdaki tarih aralıklarından hangisi, Ara Nesil edebiyatının etkin olduğu yıllardır?
 - a. 1839-1896
 - b. 1856-1896
 - c. 1896-1901
 - d. 1880-1896
 - e. 1908-1923
4. Aşağıdaki ifadelerden hangisi Ara Nesil için geçerlidir?
 - a. Ortak bir yayın organı etrafında toplanmışlardır.
 - b. Ortak bir bildirge yayımlamışlardır.
 - c. Çok güçlü bir edebiyat hareketidir.
 - d. Liderleri olan bir edebiyat akımıdır.
 - e. Ağırlıklı olarak İkinci Abdülhamit döneminde ürün vermişlerdir.
5. Aşağıdaki ifadelerden hangisi Ara Nesil için doğrudur?
 - a. Eserlerinde genellikle ferdi hassasiyet ve aşırı duygululuk (santimentalizm) belirgin bir motiftir.
 - b. Tamamen toplumsal konulara yer verdiler.
 - c. Bütünüyle bireysel konular etrafında yoğunlaştılar.
 - d. Türk edebiyatında çok belirgin şekilde köklü yenilikler yaptılar.
 - e. Aruz vezni hiç kullanmadılar.
6. Ara Nesil şair ve yazarları, hangi şair ve yazardan etkilanmemiştir?
 - a. Recaizâde Mahmut Ekrem
 - b. Abdülhak Hâmit
 - c. Sami Paşazâde Sezai
 - d. Namık Kemal
 - e. Ahmet Hikmet Müftüoğlu
7. Bir cümlemin ikiden fazla mısraya taşması uygulaması olan anjambman (ulanı)ın ilk olarak başladığı edebî topluluk aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Tanzimatçılar
 - b. Servet-i Fünuncular
 - c. Ara Nesil şairleri
 - d. Fecr-i Aticiler
 - e. Millî Edebiyatçılar
8. Aşağıdakilerden hangisi, Ara Nesil şair ve yazarlarının ürün yayımladığı bir yayın organıdır?
 - a. Takvim-i Vekayi
 - d. Ceride-i Havadis
 - c. Gayret
 - d. İleri
 - e. Küçük Mecmua
9. Mizancı Murat'ın çıkarmış olduğu gazetenin adı nedir?
 - a. Mizan
 - b. Âfâk
 - c. Servet-i Fünun
 - d. Gülşen
 - e. Mektep
10. Okuyucuları arasında anket açan ilk dergi aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Mizan
 - b. Âfâk
 - c. Servet-i Fünun
 - d. Gülşen
 - e. Mektep

Okuma Parçası

Nabizâde Nâzım

ŞÂİRİYET

-Şâir kime derler?

-Şiir, yani “mevzûn ve mukaffâ muhayyel” söz söyleyen insana.

-“Muhayyel” hangi sözlerdir?

-Meselâ lâleyi peymâne-i ser-şâra, feleği, kâse-i humâra, insanı seyyâre-i âteş-feşâna, gönülü kebâb-ı büryâna benzetmek bir hayaldir. İşte bu hayal libâs-ı vezn ü kafiye ile tahallî ve tesettür edilirse ortaya bir “şiir” çıkar.

-Yani şâir..... yerden dâma düşer bir yâdigâr-ı garâibdir.

-Bize öyle öğretiler. Hatta mânâsız hayalleri dahi mahz-ı hikmet olmak üzere bellettiler.

-Şimdi şiiri size bellettikleri gibi tanımıyor musunuz?

-Hayır; çünkü anladım ki şiir doğru değildir.

-Doğru neye derler?

-Umumun nef’ine yarayan şeye doğru derler. Suâlinizdeki maksadı anladım. Şiir umumun nef’ine hizmet etmiyor; bazının zevkine delâlet ediyor.

-Bu da bir hizmet değil midir? Hem şiirden herkes zevk alır.

-İkinci itirazınız doğrudur fakat şîr-i sahih hakkında. Bizim bellediğimiz şiirin bazının zevkine delâleti hizmet değil belki musibettir. Çünkü parlak fikri hazîne-i marifet olmak istidadında bulunan pek çok kimseleri umuma, marifete hizmetten mahrum bırakmıştır. Mesela Nedim ömrünü gazel, şarkı tanzimine hasredeceğine ulûm ve marifete sarf-ı zihn etmiş olsaydı bir mütefennin olurdu. Şimdi İbn-i Kemal, Kâtib Çelebi, Hoca İshak, Aziz Bey nâmlar arasına bir de Nedim nâmı katılırdı. Meydana bir divan-ı gazeliyyât koymakla ne hizmet görülmüş olur? Bazı hevâ- perestanın tahrîk-i şevkine hizmetten başka ne himmet gösteriyor?

Şiirimizin hikemiyyât kısmı o kadar nâkısdır ki ekseri koca-karî hikmetlerinden bile aşığıdır. Hele o irsâl-i mesel sanatına meftûniyet hikmet-i şîriyyemizi berbad edip bırakmıştır. Ya sanat-i kalb! Şiirimizin kalb hastalığı ne vahim marazdır! Şiirimizin tarihine bir göz gezdirilecek olursa bizim kabiliyet-i şîriyyemizin pek zayıf olduğu görülür. Çocuklarımıza okutmak için bir müntehabât-ı eş’âr tertibine teşebbüs olursa çocuklara okutacak pek çok parçalar bulunamaz. Bu sözümü indî bir kavîl addetmeyiniz. Bi’t-tecrûbe söylüyorum. -Şiirimizden şikâyetinizin ziyade olduğunu anladım. Fakat evvel emirde siz şiirden ne maksûd eylemektesiniz, şurasını anlayalım.

-Ben şiir dediğim zaman nazar-ı tasavvurum önüne öyle âsâr-ı manzûme getiririm ki hâvi oldukları fikirler latif latif mecazlarla ziynetlenmiş olduğu halde yine hakikatten ayrılmazlar. Yani bence şiir sade ve fakat hoş bürümcük libasa bürünmüş nâzık vücutlu güzel, sevimli bir duhter-i pakize haysiyetindedir. Kız ne kadar cazibeli, matbû’-endâm olsa ona telli pullu karnaval kıyafetini takıldığı halde zevk-i selîm ve tab’-ı müstakim ondan bir hazz-ı kâmil istifâde edemez. Ve kezâlik bir zebellâyâ en ziynetli libas takılsa bu dahi nazar-ı râğbeti celb eyleyemez. Diyeceğim şu ki esas şiir, ki cevher-i şîr dahi itlak olunabilir, matbû ve makbul olmakla beraber tab’-ı selimin beğeneceği surette bazı tezyinata dahi mukârin bulunursa işte herkesin takdir edeceği râğbetiyle hem kesb-i zevk ve hem ahz-ı ibret ve iktisâb-ı istifâde eyleyeceği bir şey meydana çıkmış olur. Şâir dahi böyle herkesi eğlendirerek müstefid eder bir hâdim-i zevk ü marifet diye telakkî olunur.

-O halde siz şâirleri ne gibi şerâitle takyîd ediyorsunuz?

-Bir kere şâir olacak kimse muntazam mekâtib-i ibtidâiyye gördükten sonra sırasıyla rüşdî ve âlî mekteplerde ulûm ve fûnûn-ı lâzimeyi- ta’mîken olmasa bile yakînen- talim eylemeli. Bu temel üzerine bir muhkem bina kurmalıdır ki bu da tebâyî-i beşeriyeyi ta’mîk ile ondan birtakım neticeler çıkara-bilecek iktidarı hâiz oluncaya kadar seyahatler, ülfetler icra etmekten ibarettir.

Felsefiyyât-ı güzeste ve mevcûdenin kâffesine kesb-i vukûf etmeli ve elsine-i mutebereden birkaçına âşinâ olarak hele kendi lisanını ta’mîkâtıyla tafsîlâtıyla bilmelidir. Bu kadar malumatı cem’ettikten sonra meydân-ı matbuata çıkmak için evvel emirde ufak tefek parçalar yazmalı, manzum mensur tiyarolar tertip etmeli. Ondan sonra saha-i neşriyat ve eş’ârda cevalâna başlamalı.

Yoksa topumuzun yaptığı gibi hemen kalem yontmak, kâğıt kullanmak iktidarını kesbeder etmez *Hatıra-i Şebâb ve Heves Ettim* filân namlarıyla birtakım türrehât-ı tıflâneyi ayn-ı şiirdir diye muhterem efkâr-ı umumiyyeye arzilemek bir marifet addolunursa işte şiirimizden bu yolda şikâyetler hiçbir zaman eksik olmaz.

Allah aşkına söyleyiniz: Enfantin’in *Hayât-ı Câvid*’i mensur olduğu halde bin *Harâbât*’a feda olunabilir mi?

-Elbet olunamaz. Hattâ ben bir *Mihânîkî-i Semâ* sahifesini koca bir Divan-ı Nef’iye bile değişmem. Ve kezâlik Duhamel’in *Asgar-ı Gayr-i Mutenâhiyyâtın Tasavvurat-ı Felsefîyesi* nâm eser-i güzîninin bir bendine yüz Nedim Divanı’nı muâdil tutamam.

-Bizim şairlerce her şey şiir imiş: Meselâ bir şahinin feryadı dahi şiir imiş, kalemi kırıp ezmek dahi şiir imiş! Pîr-i mugânın miço yani muğbeceyi çağırması dahi şi'r-i ulvî imiş!..

-Zannederim ki öküz arabasının gıcirtısı dahi şiir olacak!..

Dedim ya dünyada ne varsa kâffesi şiirdir, nâra-i sermestâne bile!. Teessüf olunur. Vaktini tahsil-i kemâlâta hasretmek mecburiyetinde bulunan şübbânımız aldatılıyor. Âlem-i edebiyat böyle gençlerle doldu. Saatlerce ve hattâ gecelerce zamanlarını bir gazel tanzim ile meydana koyacağım da akranımın "O! Hakikat matbu bir gazel söylemişsiniz" tahsisine mazhar olacağım fikriyle imrar eden gençlerimize âcizâne söylerim ki emekleri pek boştur, pek beyhudedir. Nefsimde tecrübemle söylüyorum.

Biz şimdi şiir ihtiyacından kat kat ziyade olarak taallüm, tefennün, tenevvür ihtiyacıyla mukayyediz. Bundan başka gençlerin şu zamanları hemgâm-ı tahsil ve terbiyeleridir. Bu nazik zamanı "zehr-i şi'r" ile tesmîm edersek yazık olur. Hakikat söylerim ki şiirimiz-şimdiki hâliyle- bir semm-i katil ad-dolunur, hem öyle bir semm ki şebâbı öldürür. Bunu da nefsimde tecrübe ettim. Çünkü şiir hayalî olduğundan kuvve-i mütehayyileyi fevkalâde yorar. Hıfz-ı sıhhat kitaplarında işleri kuvve-i mütehayyileye münhasır olan erbâb-ı sanayiden meselâ ressamın, şairlerin en son ihtilâl-i dimâğî illetine uğramakta olduklarını yazmışlardır. Zaten tahayyülün sıhhat ve hayat üzerine tesir-i belîğ herkesin nefsinde tecrübesiyle de sabittir. Tahayyül insanı zayıflatır, asâbını yorar, en nihayet verem illetine uğratır bırakır.

İşte tekrar ediyorum ki genç şairlerimize âcizâne bir irşâdım olsun: Şiirin mâna-yı hakikisine vâkıf olacak bir sinne girmeksizin şiir ile iştigal etmek hem hayat-ı zâtiyeye ve hem hayat-ı cemiyete hıyanettir.

Kaynak: *Manzara*, nu. 4, 15 Nisan 1303/27 Nisan 1887, s. 44-46, Necat Birinci, *Nabizade Nazım*, Ankara 1987.

GÜNÜMÜZ TÜRKÇESİYLE KARŞILIĞI

Nabizade Nazım

ŞÂİRLİK

-Şair kime derler?

-Şiir, yani "vezinli ve kafiye, hayalî" söz söyleyen insana.

-“Hayalî” hangi sözlerdir?

-Mesela laleyi ağzına kadar dolu kadehe, feleği, sarhoşluğun verdiği baş ağrısı kâsesine, insanı ateş saçan gezegene, gönlü büryan kebabına benzetmek bir hayaldir. İşte bu hayal, vezin ve kafiye elbisesiyle süslenip giydirilirse ortaya bir “şiir” çıkar.

-Yani şair yerden dama düşen bir gariplikler hatırasıdır.

-Bize öyle öğretiler. Hatta manasız hayalleri dahi hikmetin, bilgeliğin ta kendisi diye bellettiler.

-Şimdi şiiri size bellettikleri gibi tanımıyor musunuz?

-Hayır; çünkü anladım ki şiir doğru değildir.

-Doğru neye derler?

-Herkesin işine yarayan şeye doğru derler. Sorunuzdaki maksadı anladım. Şiir herkesin faydasına hizmet etmiyor; bazılarının zevkine yarıyor.

-Bu da bir hizmet değil midir? Hem şiirden herkes zevk alır.

-İkinci itirazınız doğrudur fakat sahih, hakiki şiir hakkında. Bizim bellediğimiz şiirin bazılarının zevkine yaraması, hizmet değil belki musibettir. Çünkü parlak fikri, bilgi ve kültür hazinesi olmak kabiliyetinde bulunan pek çok kimseleri herkeşe, bilgi ve kültüre hizmetten mahrum bırakmıştır. Mesela Nedim ömrünü gazel, şarkı söylemeye harcadığına bilim, kültür ve sanatta yoğunlaşmış olsaydı bir bilim ve kültür adamı olurdu. Şimdi İbn-i Kemal, Kâtip Çelebi, Hoca İshak, Aziz Bey gibi meşhurlar arasına bir de Nedim adı katılırdı. Meydana bir gazeller toplamı olan bir divan koymakla ne hizmet görülmüş olur? Bazı heveslerine bağlı olanların şevklerini harekete geçirmeye hizmetten başka ne himmet gösteriyor? Şiirimizin hikmetler, bilgelikler kısmı o kadar eksiktir ki çoğu kocakarı hikmetlerinden bile aşağıdır. Hele o irsâl-i mesel (hikmetli sözleri kullanmak) sanatına tutkunluk, şiirimizin hikmetini berbat edip bırakmıştır.

Ya kalp sanatı! Şiirimizin kalp hastalığı ne vahim hastalıktır! Şiirimizin tarihine bir göz gezdirilecek olursa bizim şiir kabiliyetimizin pek zayıf olduğu görülür. Çocuklarımıza okutmak için bir şiir seçkisi hazırlamaya teşebbüs olursa çocuklara okutacak pek çok parçalar bulunamaz. Bu sözümü kişisel, öznel bir söz saymayınız. Tecrübelerime dayanarak söylüyorum.

-Şiirimizden şikâyetinizin fazla olduğunu anladım. Fakat öncelikle siz şiirden neyi amaçlamaktasınız, şurasını anlayalım.

-Ben şiir dediğim zaman hayal ve tasavvur gözümün önüne öyle manzum eserler getiririm ki içerdikleri fikirler güzel güzel, tatlı tatlı mecazlarla süslenmiş olduğu halde yine hakikatten ayrılmazlar. Yani bence şiir, sade ve fakat hoş bürümcük elbiseye bürünmüş nazik vücutlu, güzel, sevimli bir pak, saf, temiz kız özelliğindedir. Kız ne kadar cazibeli, boyu posu yerinde olsa ona telli pullu karnaval kıyafeti takıldığı halde genel beğenisi, estetik zevki, anlayışı, algısı sağlam bir kişi, ondan tam bir haz alarak istifade edemez. Bunun gibi bir zebellâya en süslü elbise takılsa bu da gereken ilgiyi çekemez. Diyeceğim şu ki esas şiir, ki şiir cevheri de denebilir, yaratılışa uygun ve kabul edilebilir olmakla beraber sanat ve edebiyattan gerçekten anlayanların beğeneceği surette bazı süsleme-

lere dahi yakın olursa işte herkesin takdir edeceği rağbetiyle hem zevk alacağı ve hem ibret alacağı ve faydalanacağı bir şey meydana çıkmış olur. Şair de böyle herkesi eğlendirerek faydalandıran, sanat zevkine ve bilgiye hizmet eden biri olarak bilinir.

-O halde siz, şairleri ne gibi şart ve kayıtlarla sınırlandırıyor-sunuz?

-Bir kere şair olacak kimse, düzenli olarak ilk okulları okuduktan sonra sırasıyla ortaokul, lise ve yüksekokullarda okuyup gerekli bilgi, sanat ve kültürü derinlemesine olmasa bile iyice öğrenmeli. Bu temel üzerine sağlam bir bina kurmalıdır ki bu da insan tabiatını ve kabiliyetlerini derinleştirerek ondan birtakım neticeler çıkarabilecek güce sahip oluncaya kadar seyahatler, ülfetler yapmaktan ibarettir.

Eski ve yeni felsefelerin hepsini öğrenmeli ve önde gelen yabancı dillerden birkaçını bilmeli, hele kendi lisanını derinlemesine, ayrıntılı olarak bilmelidir. Bu kadar bilgiyi topladıktan sonra yayın alanına çıkmak için öncelikle ufak tefek parçalar yazmalı, manzum mensur tiyatrolar yazmalı. Ondan sonra yayın alanında, şiir yazmada at oynatmaya başlamalı. Yoksa toplumun yaptığı gibi hemen kalem yontmak, kâğıt kullanmak gücünü kazanır kazanmaz *Hatıra-i Şebâb ve Heves Ettim* filân adlarıyla birtakım çocukça saçmalıkları gerçek şiir diye muhterem kamuoyuna sunmak bir marifet sayılırsa işte şiirimizden bu yolda şikâyetler hiçbir zaman eksik olmaz. Allah aşkına söyleyiniz: Enfantin'in *Hayât-ı Câvid*'i mensur olduğu halde bin *Harâbât*'a feda olunabilir mi?

-Elbet olunamaz. Hatta ben bir *Mihânikî-i Semâ* sayfasını koca bir Nef'i Divânına bile değişmem. Bunun gibi Duhamel'in *Aşgar-ı Gayr-i Mütênâhiyâtın Tasavvurât-ı Felsefîyesi* adlı seçkin eserinin bir bendine yüz *Nedim Divanı*'nı denk tutamam.

-Bizim şairlerce her şey şiir imiş: Meselâ bir şahinin feryadı dahi şiir imiş, kalemi kırıp ezmek dahi şiir imiş! Pir-i muganın (meyhanecinin) miço yani muğbeceyi çağırması dahi yüce şiir imiş!..

-Zannederim ki öküz arabasının gıcirtısı dahi şiir olacak!..

Dedim ya dünyada ne varsa hepsi şiirdir, sarhoşların attıkları naralar bile!. Teessüf olunur. Vaktini yüksek ve değerli bilgiler edinmeye ayırmak mecburiyetinde bulunan gençlerimiz aldatılıyor. Edebiyat dünyası böyle gençlerle doldu. Saatlerce ve hatta gecelerce zamanlarını bir gazel yazarak meydana koyacağım da akrasının "O! Hakikat çok güzel bir gazel söylemişsiniz" övgüsüne sahip olacağım fikriyle geçiren gençlerimize âcizâne söylerim ki emekleri pek boştur, pek beyhudedir. Kendi tecrübelerimle söylüyorum.

Biz şimdi şiir ihtiyacından kat kat fazla olarak bilim, sanat, meslek, beceri öğrenerek aydınlanma ihtiyacı içindeyiz. Bundan başka gençlerin şu zamanları eğitim öğretim zamanlarıdır. Bu nazik zamanı "şiir zehri" ile zehirlersek yazık olur. Hakikat söylerim ki şiirimiz-şimdiki hâliyle- öldürücü bir zehir sayılır, hem öyle bir zehir ki gençleri öldürür. Bunu da kendim tecrübe ettim. Çünkü şiir hayalî olduğundan hayal gücünü fevkalâde yorar. Sağlığı koruma kitaplarında işleri hayal kuvvetiyle sınırlı olan sanat sahiplerinden meselâ ressamların, şairlerin en son beyin hastalıklarına uğramakta olduklarını yazmışlardır. Zaten hayal kurmanın sıhhat ve hayat üzerine etkisi herkesin kendinde tecrübesiyle de sabittir. Hayal kurmak insanı zayıflatır, âsâbını yorar, en nihayet verem hastalığına uğratar, bırakır.

İşte tekrar ediyorum ki genç şairlerimize âcizâne bir uyarım olsun: Şiirin gerçek manasını anlayacak bir yaşa girmeksizin şiir ile meşgul olmak hem kişisel hayata ve hem toplumsal hayata hıyanettir.

Kaynak: *Manzara*, nu. 4, 15 Nisan 1303/27 Nisan 1887, s. 44-46, Necat Birinci, *Nabizade Nazım*, Ankara 1987.

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. e	Yanıtınız yanlış ise "Giriş: Tarihi ve Sosyo-Kültürel Bağlam" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. b	Yanıtınız yanlış ise "Dönem ve Topluluk Tanımlaması" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. d	Yanıtınız yanlış ise "Dönem ve Topluluk Tanımlaması" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. e	Yanıtınız yanlış ise "Dönem ve Topluluk Tanımlaması" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. a	Yanıtınız yanlış ise "Ara Nesil Edebiyatının Genel Özellikleri" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. e	Yanıtınız yanlış ise "Ara Nesil Edebiyatının Genel Özellikleri" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. c	Yanıtınız yanlış ise "Dil, Üslup ve Teknik, Sanatsal Değer" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. c	Yanıtınız yanlış ise "Ara Neslin Yayın Organları" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. a	Yanıtınız yanlış ise "Ara Neslin Yayın Organları" konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. e	Yanıtınız yanlış ise "Ara Neslin Yayın Organları" konusunu yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Tanzimat reformları, Türk edebiyatçılarının dünyaya, hayata, olaylara bakış açılarında hem olumlu hem de olumsuz anlamda etkilere yol açmıştır.

Olumlu Etkiler:

- Bilim, teknoloji, kültür, sanat alanında ilerleme ve gelişme fikrini vermiştir.
- Akli daha fazla ve etkin kullanma bağlamında Rasyonalizm akımı öne çıkmıştır.
- Eğitim, hukuk, ekonomi, devlet düzeni gibi alanlarda biraz da daha düzen ve sistem fikri gelişmiştir.
- Avrupa dünyası daha yakından tanınmıştır.

Olumsuz Etkiler:

- Batılılaşma, bizde daha çok tüketim, israf, eğlence şeklinde anlaşılmıştır. Bu da toplumsal ve kültürel çöküşe yol açmıştır.
- Asrileşme, Batının yaşama biçimini, örf, âdet ve geleneklerini taklit etme şeklinde anlaşıldığından toplumsal sorunlara yol açmıştır.
- Alafrangılaşma ile birlikte yerli, milli ve İslami değerlerimiz küçük ve değersiz görülmüş ama Batıya ait bütün değerler kutsanmaya başlamıştır. Bu da bizde kimlik krizine yol açtı.

Sıra Sizde 2

Ara Nesil edebiyatının daha önce gördüğünüz Tanzimat edebiyatıyla benzer ve farklı yanları:

Benzer Yanları:

- Batıdan şiir, roman, hikaye, tiyatro gibi edebiyat türlerine ait biçimde ve içerikte bazı yeni unsurlar aldılar.
- Toplumsal sorunlara da yer verdiler.

Farklı Yanları:

- Tanzimat yazarları kadar güçlü değillerdi.
- Daha çok Batılı tarzda eğitim veren okullarda okudular.
- Batı edebiyatını genellikle kendi dillerinden takip ettiler.
- Geleneksel Divan edebiyatını küçümsemediler, ondan da beslendiler.

Sıra Sizde 3

Bir şairin veremlilik halinin demir eli altında kıvrınması demek müzminleşmesi, hastalıklı bir hal içinde kalması, toplumsal sorunlar yerine bireysel aşk acıları içinde boğul-

ması, sanatsal ve toplumsal fayda anlamında üretici olamaması demektir. Veremlilik hali, marazî hassasiyet, melankoli, hastalıklı duyarlık gibi terimlerle de ifade edilmekte ve bu halin şair ve yazarları içten içe çürüttüğü, sağlıklı bir edebiyatın doğmasına engel olduğu kabul edilmektedir. Türk milleti çok önemli toplumsal ve siyasi sorunlarla boğuşurken, şair ve yazarların bireysel aşk acıları ile oyalanması hoş görülmemiştir.

Sıra Sizde 4

Mehmet Celal'in "Tasvîr-i Cânân" şiirinden alınan bölümün düzgün bir nesir cümlesine dönüştürülen şekli şöyledir:

"Ey göklere mensup güzel ve hoş sevgili! Meclisinde geçirdiğim zamanı mahzun kalp hayale aldıkça, hasret ile mecnûn mu olsun?"

Sıra Sizde 5

Günlük küçük konu ve duygularla büyük ihtiras ve davalar arasındaki farklar:

- Günlük küçük konu ve duygular, bir yakının ölümü üzerine hissedilen acı, çiçek böcek sevgisi, bir sevgiliye duyulan aşk ve onun buna cevap vermemesi üzerine hissedilen üzüntü duygusu, baharın gelişinden duyulan sevinç, sonbahar mevsiminin verdiği hüznün duygusu, ölen bir kelebeğe duyulan üzüntü gibi bireysel olay ve konulardır.
- Büyük ihtiras ve davalar ise Türk milletinin ölüm kalım savaşları, büyük göçler, millî felâketler, Türk devletinin yıkılması, Türk milletinin millî birlik ve bütünlüğünün dağılması, Türk topraklarının yabancıların eline geçmesi, millî kimlik ve kültür değerlerinin aşınması, yozlaşması gibi ortak toplumsal, millî sorunlardır.

Sıra Sizde 6

Eskiden gazetelerde edebî ürünlere birkaç türlü yer verilirdi:

- Uzun romanlar, her gün birkaç sayfa yayınlanmak suretiyle tefrika edilirdi. Böylece bir, iki ay veya daha fazla süreyle roman, her gün parça parça yayınlanırdı.
- Edebiyatçıları arasındaki edebî tartışmalara yer verilirdi.
- Edebiyatçıları köşe yazarı olarak çalıştırılır, bu köşelerde edebiyata da yer verilirdi.
- Edebiyat ekleri yayınlanırdı.
- Edebiyatçıları yapılan mülakatlara yer verilirdi.

Yararlanılan Kaynaklar

- Akyüz, K. (1979). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. Ankara: İnkılap.
- Andı, M. F. (1995). *Mehmed Celal*. İstanbul: Alfa.
- Bayrak, M. O. (1994). *Türkiye’de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü*. İstanbul: Küll.
- Birinci, N. (1988) *Menemenlizade Mehmed Tahir*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- İbrahim Fehim (31 Kânun-ı Sani 1301). Mukaddime. *Gülşen* 1, 1.
- Kaplan, M. (1976). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Dergâh.
- Kaplan, M. (1978). *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergâh.
- Özgül, M. K. (2000). *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Özlük, N. (2011). *Siyasetten Edebiyata Türk Basınında Dergiler (1883-1957)*. İstanbul: Başlık Yayın Grubu.
- Tarakçı, C. (1994). *Muallim Naci Efendi, Hayatı ve Eserlerinin Tedkiki*. Samsun: Sönmez Ofset Matbaası.
- Tural, S. K. (1992). *Servet-i Fünun Dışı Türk Edebiyatı. Türk Dünyası El Kitabı*. 3. Cilt, *Edebiyat*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

6

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Ara Nesil şiirinin genel özelliklerinin sıralayabilecek,
- Ara Nesil şairlerinin biyografisiyle şiirlerinin niteliklerini ifade edebilecek,
- Ara Nesilde mensur şiir türünün özelliklerini dile getirebilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Ara Nesil
- Şiir
- Mensur Şiir
- Batı Edebiyatı
- Türk Edebiyatı
- İsmail Safa
- Mehmet Celâl
- Menemenlizâde Mehmet Tâhir
- Nigâr Binti Osman
- Nabizâde Nâzım

İçindekiler



Ara Nesil Dönemi Türk Edebiyatında Şiir ve Mensur Şiir

GİRİŞ

Bu ünite, Ara Nesil'de yazılan şiirlerin niteliği ve genel görünümü konu edinilecektir. Bu amaçla ilk olarak Ara Nesil şiirinin genel özellikleri ele alınacaktır. Bununla birlikte Ara Nesil'de öne çıkan şairlere yer verilecektir. Üçüncü olarak ise Ara Nesil'de mensur şiir türünde verilen ürünler değerlendirilecektir.

ARA NESİL ŞİİRİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ

Ara Nesil şairlerinin ve şiirinin ortak ve genel özellikleri maddeler hâlinde şöyle belirtilebilir:

1. Ara Nesil şairleri, bir bildirge, dergi ve başkan etrafında ortak karar almış ve hareket etmiş bir edebiyat akımı değildir. Bunlar, hem Muallim Naci gibi eski geleneksel divan edebiyatı anlayışını benimseyen şairlerden hem de Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit gibi yenilikçi şairlerden etkilenmiş ve beslenmişlerdir.

2. Ara Nesil şairlerinin şiiri, geleneksel divan şiiri anlayışıyla Batılı anlamda modern ve yeni şiirin bir sentezidir. Eski şiir anlayışını tamamen reddetmedikleri gibi yeni şiir anlayışını da tamamen almıyorlardı. Her iki şiir anlayışından işlerine yarayan unsurları ve motifleri alarak orta yolcu bir şiir ürettiler. Bu bakımdan bu gruba ayrıca "ılımlılar" da dediler.

3. Hem toplumsal hem de bireysel konulara yer verdiler. Ama en çok tabiat, ölüm, aşk, aşkı doğuran ve aracılık eden küçük nesneler, eşyalar, hüznün, gözyaşı, verem, aile, çocuk gibi bireysel konuları ele aldılar. Konuları, genellikle küçük, sıradan ve günlük ilgi alanlarıyla sınırlıdır. Büyük davaların ve meselelerin peşinde olmamışlardır. Ya da büyük dava ve meseleleri güçlü ve etkili bir şekilde işleyememişlerdir. Bununla birlikte tasavvuf, din, kahramanlık, savaş, felsefe gibi konulara da değindiler.

Ürünlerini genellikle İkinci Abdülhamit'in baskıcı döneminde verdikleri için siyasi ve sosyal konulara isteseler de girememişlerdir. Dolayısıyla genellikle bireysel konuları işlemek zorunda kalmışlardır.

4. Hem divan şiiri nazım şekillerini hem Batılı nazım şekillerini hem aruz vezni hem de hece vezni birlikte kullandılar.

5. Ara Nesil şairleri, kendi aralarında her anlamda tam bir uyum ve birliktelik hâlinde değillerdir. Bu bakımdan Ara Nesil şairlerini şöyle sınıflandırabiliriz:

- Divan Şiiri Geleneğine Bağlı Olanlar: Elhac İbrahim Efendi, Şeyh Vasfi, Mehmet Salahi, Muallim Feyzi, Hoca Hayret Efendi, Ali Ruhî, Müstecabizâde İsmet. Bunların hem yaşantıları, giyiniş kuşanıışları, alışkanlıkları, hayata ve olaylara bakışları

Edebî Akım: Birden fazla edebiyatçının bir araya gelerek kendilerinden önceki edebiyat akım ve anlayışlarına tepkilerini ve yapmak istedikleri edebiyatın felsefesini, teknik, estetik değerlerini ve ilkelerini ortak bir bildirgeyle edebiyat kamuoyuna ilan eden, özgün bir edebiyat ortaya koyan ve kendilerinden sonra gelenlerce takip edilen edebiyat hareketine denir.

Fenni Şiir: Zevki okşayan ve akla uygun sözlerden oluşan şiir. Bir tabiat olayını şairlik gücüyle süsleyerek ortaya konan coşkulu şiir. Tabiatüstü hayallere yer vermeyen, gerçeğe ters düşmeyen, tabii olayların şairane bir üslupla ifade edildiği metin.

hem içerik ve şekil özellikleri bakımından şiirleri, büyük ölçüde geleneksel divan şairi ve şiiri etkisindedir. Bir bakıma divan şiiri anlayışının sürdürümcüleridir. Tenkit yazılarıyla yeni edebiyat anlayışını eleştirmişlerdir. Daha çok Muallim Naci etrafında toplanmışlardır.

- b. Batı edebiyatı Etkisinde Yeniliği Savunanlar: Nabizâde Nâzım, Abdülhalim Memdûh, Ali Ferruh, Hüseyin Kâmil, Halil Edip, Andelib, Mehmet Celâl gibi Ara Nesil grubu içinde yer alanların bir kısmı da Batı edebiyatı etkisinde gelişen bir yenileşmeyi savunurlar. Bu şairler daha çok Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit etrafında toplanmışlar, bu iki şairi öncü olarak görmüşler ve bunların etkisinde kalarak şiir yazmışlardır. Bunlar genellikle realizme, naturalizme, pozitivizme, rasyonalizme, materyalizme uygun akli ve fenni şiirler yazmışlardır. Aralarında romantik şiir yazarlar da olur.

Bu grup, bir bakıma Servet-i Fünun şiirinin hazırlayıcıları olmuştur.

- c. Geleneksel Edebiyatla Modern Edebiyatı Sentezleyen Grup: Ara Nesil grubunun bir kısmı da ne tamamen eski edebiyat taraftarı ne de tamamen yeni edebiyat anlayışına bağlıdır. Bunlar hem eski edebiyattan hem de yeni edebiyattan bazı unsurları alarak bir bakıma eski yeni karışımı ya da sentezi diyebileceğimiz bir edebiyat üretirler. Hem Recaizâde Mahmut Ekrem'den hem de Muallim Naci'den etkilenirler. Ali Kemal, Ahmet Rasim, Recep Vahyî bu gruba örnek olarak verilebilecek isimlerdir.

6. Ara Nesil şairleri, bir taraftan geleneksel divan şiirinin sabit nazım şekillerini kullanırken öbür taraftan sone, terzarima, çapraz kafiye, sarma kafiye gibi Batı edebiyatından alınan nazım şekillerine yer verirler.

7. Göze göre kafiye değil, kulağa göre kafiye anlayışı da bu dönemde karşımıza çıkar. 1895 yılında Hasan Asaf, *Malumat* dergisine "Burhan-ı Kudret" adlı bir şiir gönderir. Bu şiirin:

*Zerre-i nûrundan iken muktebes
Mihr ü mehe etmek işâret abes*

beytinde "abes" kelimesiyle "muktebes" kelimesi kafiye yapılıdır. "Abes" in sonunda Arap harfleriyle peltek se (ث), "muktebes" in sonunda da sin (س) harfi vardır. Yani kafiye yapılan harfler, yazılışları ve resimsel şekilleri bakımından farklıdır. Ancak kulağa çarpan sesleri aşağı yukarı aynıdır, ikisi de s harfidir. Bu konuda tartışmalar olur. Kimisi eski geleneksel kafiye anlayışına göre bunların kafiye olamayacağını yani göze göre kafiye olmadığını söyler, bazıları da kulağa göre kafiye olduğunu ve kabul edilebileceğini söylerler. Bu tartışma bir bakıma şiirin yazılan mı yoksa söylenen mi olduğu tartışmasını da beraberinde getirir. Türk halk şiiri yüzyıllardan beri kulağa söylenen bir şiirken divan şiiri kâğıda yazılan bir şiirdir. Yani kulağa göre kafiye harflerin ses benzerliği yeterken göze göre kafiye harflerin yazılış benzerliği esas alınmıştır.

8. Tablo altı ya da tablo için şiir yazma geleneği de Ara Nesil şiirinin bir ortak özelliği olarak karşımıza çıkar. Bazı şairler, tabiat tasviri, çocuk resmi, kitap okuyan genç kız resmi, kelebek, kuş, çiçek gibi resimlerin, tabloların altına veya yanına o tablonun konusuna uygun şiirler yazdılar. Tablo ya da resimler, şair için bir ilham kaynağı oluyordu.

9. Ara Nesil şairleri birinci sınıf şair değillerdir.

BAZI ARA NESİL ŞAİRLERİ

Başlıca Ara Nesil şairleri şunlardır: Abdülhalim Memdûh, Ahmet Rasim, Ali Kemâl, Beşiktaşlı Muhyiddin, Fâik Esad (Andelib), İbnürreşad Ali Ferrûh, İsmail Safâ, Manastırlı Mehmet Rifat, Mehmet Celâl, Menemenlizâde Mehmet Tâhir, Muallim Feyzî, Mustafa Reşit, Müstecâbizâde İsmet, Nabizâde Nâzım, Recep Vahyî, Sezâizâde Ahmet Hikmet, Şair Nigâr Hanım, Şeyh Vasfî, Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil, Veys Paşa-zâde Ali Ruhî.

Biz burada Ara Nesil grubu şairlerinden önemli gördüklerimizin hayatları, eserleri ve edebiyatları hakkında bilgi vereceğiz.

İsmail Safa (1867-1901)

Doğumu ve Ailesi: Aynı zamanda şair olan ve Mekke'de Hicaz mektupçusu olarak bulunan Trabzonlu Behçet Efendi'nin oğludur. Annesi, Akşemseddin'in torunlarından olan Ayşe Samiye Hanım'dır. İsmail Safa, 21 Mart 1867'de Mekke'de doğar. 7 yaşındayken annesini, 13 yaşındayken de babasını kaybeder.

Eğitim Hayatı: Babası öldükten sonra Mekke'den İstanbul'a gelip kardeşleri Ahmet Vefa ve Ali Kâmi ile Darüşşafaka'ya kaydolurlar.

Yaptığı İşler: 1886'da Darüşşafaka'yı bitirdikten sonra Evkaf Nezareti Masârifât Kaleminde (Vakıflar Bakanlığı Masraflar Bürosu) memuriyete başladı. Daha sonra İstanbul Telgrafhanesi Muhabere memurluğuna geçti.

1887'de Mekteb-i İdâdî-i Mülkî (Siyasal Bilgiler Okulu)'de edebiyat öğretmenliğine başladı. 1890'da Meclis kaleminde müesvittik görevinde bulunur.

İkinci Abdülhamit yönetimine karşı çıkan Mahmut Celâleddin Paşa'nın oğulları Prens Sabahattin ve Lütfullah'ın özel öğretmenliğini yapması, Tevfik Fikret'le dost olması gibi etkenlerle ve başka kişisel sebeplerle ve dünya görüşü bakımından İkinci Abdülhamit yönetimine karşı olmuştur. Bu muhalefetini bazı yazı, şiir ve davranışlarıyla ortaya koymuştur. "Gelmeyecek mi?", "Ey Halk Uyan", "Sultan Hamid'e" gibi şiirlerinde bu muhalefetini görmek mümkündür.

İsmail Safa, İkinci Abdülhamit iktidarına karşı olan muhalif gruplar içinde siyasi mücadelelerde bulunur. Buna şu çarpıcı örneği vermek mümkündür. 1899'da Güney Afrikalı Boerler olarak bilinen yerli halk, kendilerini sömüren İngilizlere karşı isyan savaşı başlatırlar. Buna "Transval Savaşı" denir. İsmail Safa'nın da içinde bulunduğu yetmiş kadar edebiyatçı, fikir ve devlet adamı, İngiliz büyükelçisi Sir Nicolas O'Connor'a gidip İngiltere'nin bu savaşa galip gelmesini isteyen 89 imzalı bir metin sundular.

Amaçları İngiliz aleyhtarı bir siyaset izleyen İkinci Abdülhamit'e karşı İngiltere'nin desteğini sağlamaktır. Bu teşebbüsün sonucu olarak İsmail Safa, İçişleri Bakanlığının 29 Nisan 1900 tarihli yazısı ile Sivas'a sürülür. Sivas'a gitmeden önce ilerde büyük Türk romancısı olacak olan oğlu Peyami Safa doğar.

Evliliği ve Çocukları: Önce Refia (Vicdan) Hanım'la evlendi. Refia Hanım'dan 1893'te Selâmî adlı çocuğu oldu. İlk eşi, 1893'te genç yaşta veremden öldü.

Daha sonra Server Bedia ile evlendi. Bu eşinden 1894'te İlhami Safa adlı çocuğu doğdu. Bir süre sonra verem olan İsmail Safa, hava değişimi için Midilli'ye gitti. Bu arada Semra ve Ulya adlı iki kızı doğdu.

Ölümü: 24 Mart 1901'de de Sivas'ta öldü.

Resim 6.1

İsmail Safa Bey



Kaynak: KimdirKimdir.com

Müsevvit: Taslak yazı hazırlayan kâtip.

Eserleri: Şiir: **1.** *Sünûhat* (1889), **2.** *Huz Mâ Safâ* (1892), **3.** *Mağdûre-i Sevdâ* (1892), **4.** *Mevlid-i Pederi Ziyâret* (1896), **5.** *Mensiyât* (1896), **6.** *Hissiyât* (1910), **7.** *İntâk-ı Hakkın Tahmisi* (1910).

Eleştiri: **1.** *Muhâkemat-ı Edebiyye* (1329), **2.** *Mülâhazat-ı Edebiyye* (1897).

Tercüme: **1.** *Vehametli Sevdalar* (1310, roman, yazarı: Emanuel Conzalet, kardeşi Ahmet Vefa ile birlikte Fransızcadan çevirdiler).

Edebiyat Hayatı: İsmail Safa, ilk edebiyat zevkini şair olan babasından almıştır. Darüşşafaka öğrencisi iken şiir yazmaya başlamıştır. Muallim Naci'nin destek ve teşvikleriyle şiire ağırlık vermiş ve ilk şiirlerini de yine Muallim Naci'nin edebî sütununu yönettiği *Tercüman-ı Hakikat*'te yayımlamıştır.

Bu gazetenin yanında *Saadet*, *Mürüvvet*, *İmdâdü'l-Midâd*, *Mecmua-i Muallim*, *Mirsad*, *Resimli Gazete*, *Hazine-i Fünun*, *Mektep*, *Malûmat*, *Musavver Malûmat*, *Maarif*, *Servet-i Fünun*, *Pul Mecmuası*, *İrtika*, *Gülşen-i Edep*, *Mecmua-i Edebiyye* gibi gazete ve dergilerde ürün yayımlar.

Mirsad gazetesinin ve *Maarif* dergisinin başyazarlığını yaptı. Görüldüğü gibi İsmail Safa, hem eski hem de yeni edebiyat taraftarlarının yayın organlarında ürün vermiştir. Bu durum şiirlerine de yansıyor ve o, hem eski hem yeni edebiyat unsurlarına yer verecek ve bu yönüyle Ara Nesil şairlerinden biri olacaktır. Muallim Naci, kendisine “şâir-i maderzâd” (anadan doğma şair) unvanını vermiş ve daha sonra hep bu unvanla anılmıştır.

Şiiri: 1884-1892 yılları arasındaki şiirlerinde geleneksel edebiyatın, divan şiirinin ve Muallim Naci'nin etkisi altında kalmıştır. 1892-1895 yılları arasında ise şiirinde yenilik unsurları da görülür. Şiirlerinde karşılıklı konuşmalara, olay anlatımına ve nesre özgü bazı unsurlara yer vermeye başlar. Servet-i Fünuncuların bazı düşünce ve ilkelerini benimser, bazılarını da benimsemez. Mesela kafiye konusunda Servet-i Fünuncularla aynı görüştedir.

Konuları: Şiirlerinde daha çok aşk, aile, çocukluk hatıraları, tabiat, rintlik gibi bireysel; Allah, peygamber sevgisi, dini abideler gibi dinî; ölüm, kâinat gibi felsefi konular üzerinde yoğunlaşmıştır. Bunların yanında millî, sosyal, siyasi ve eğitici konulara yer vermekle birlikte bunlar, büyük bir yekûn tutmamaktadır.

Tabiat konusunu daha çok güzel ve mutluluk veren bir manzara ve bunun karşısında duyulan neşenin terennümü biçiminde ele alır. Aşk konusunda ise daha çok beşeri aşkı ele alır ve aşkın acı veren boyutu üzerinde durur. Aşk kaynaklı ayrılık ve hasret, hüznün duyguları daha belirgindir. Mekke'de geçen çocukluk günlerinin hatıraları, bazı aile üyelerinin, yakınlarının ölümleri, bu ölümlerin verdiği acılar, ölümün ne olup olmadığı gibi konular şiirlerine yansır.

Kuvvetli bir Allah inancı olan Safa, bazı şiirlerinde kâinata görülen olağanüstü nizam, mükemmellik ve güzellikten yola çıkarak Allah'ın varlığını, büyüklüğünü ortaya koymaya çalışır. Kâinatı Allah'ın hayranlıkla seyredildiği bir sanat eseri olarak algılar.

Bu arada İslam'ın önde gelen kişileri ve kurumları hakkında da şiirleri bulunmaktadır. Bazı şiirlerinde de zavallı ve fakir insanlara karşı duyulan merhamet duygusu hissedilir. Gençlere öğüt veren, eğitici, öğretici nitelikte ve ilmin önemine vurgu yapan metinleri de vardır.

İkinci Abdülhamit'i eleştiren bazı şiirlerinin yanında *İntak-ı Hakkın Tahmisi* adlı metni de Bahriye Nazırı (Denizcilik Bakanı) Hasan Hüsnü Paşa'yı eleştiren bir hicivnamedir. İsmail Safa, Türk-Yunan Savaşı, Fatih Sultan Mehmet ve Osmanlı hakkında millî duygularını dile getiren bazı şiirler de kaleme almıştır.

Şekil Özellikleri: Şair, şiirlerinde genellikle divan şiiri nazım şekillerine yer vermiştir. Daha sonraları ayrıca serbest müstezat ve serbest nazım denemelerinde de bulunmuştur. Bütün şiirleri aruz vezniyledir. Kuramsal olarak kulak için kafiye anlayışını savunmakla birlikte şiirlerinde bu ilkeye uymamıştır. Mukayyet kafiye aşırı düşkündür.

Dil ve üslubu dikkati çekecek ölçüde yalındır. Arapça ve Farsça tamlamalara fazla yer vermemiş, Türkçe kelimelere ağırlık vermeye çalışmıştır. En çok konuşma, hitabet ve tahkiye üsluplarına başvurmuştur.

Mehmet Celâl (1867-1912)

Doğumu ve Ailesi: 1867'de İstanbul'da doğmuştur. Ailesi Buhara'dır. Aynı zamanda şair olan babası, Jandarma Dairesi Reisi Ferik İsmail Hakkı Paşa'dır. İsmail Hakkı Paşa'nın dedesi Buharalı Osman Efendi, Buhara'dan İstanbul'a gelip orada evlenmiş ve bu evlilikten Mehmet Celâl'in dedesi Mehmet Efendi doğmuştur. Mehmet Efendi de askeriyede binbaşı olmuştur.

Eğitim Hayatı: Düzenli bir eğitimi olmamıştır. Babasından ve bazı özel hocalardan Farsça, edebiyat, matematik gibi dersler almıştır. Çocukluğu babasının görevi dolayısıyla Şam, Beyrut, Erzurum, Adana, Edirne gibi değişik vilayetlerde geçmiştir.

Yaptığı İşler: 15 yaşında Jandarma Dairesine kâtip olarak girmiştir. Bu arada musiki ve edebiyatla ilgilenir. Hem sevdiği Rum kızı Anna'dan hem de karısı Fehime'den ayrılık onu derbeder bir hayata sürükler ve aşırı içki alışkanlığına tutuldu. Bu nedenle memuriyet görevini iyice aksatır. Bir aralık Şemsü'l-Maarif Mektebi ve özel okullarda yazı ve Türkçe dil bilgisi dersleri verir. İçkiye düşkünlük, bohem hayatı, aşırı hüznün, keder, karasevda gibi duygular onu delirme noktasına getirmiştir. Çılgınca, delice, aykırı ve garip davranışlarda ve taşkınlıklarda bulunur. Sürekli sarhoş dolaşmaya başlar. Bir aralık tımarhane-de yatar. 1909'da Jandarma Dairesi Tahrirat Kalemi (Yazı İşleri Müdürlüğü)'ndeki memuriyetinden emekli olur.

Evliliği: 5 kere evlenip boşanır. İlk gençlik yıllarında Büyüka'da Köçe oğlu Kirkor adlı bir Rum'un Anna adlı kızına âşık olur. Sevgilisi Anna, ona olan aşkı ve onun yaşadığı yer olan Büyüka'da, beş kez evlenmesine rağmen onu ömrü boyunca etkisi altında bırakmış ve eserlerinin ilham kaynağı olmuştur. Anna, Mehmet Celâl'in aşkına karşılık vermez ve başkasıyla evlenir. Mehmet Celâl başka birisiyle evlenir ama bu evlilik kısa süreli olur ve ondan boşanır.

Daha sonra Anna'ya benzeyen, sarı saçlı, mavi gözlü muhacir kızı Fehime adlı bir kızla evlenir. Fehime, 14 yaşındadır ve doğum yaparken ölür. Karısının ölümü de onu çok etkiler. Bu etki, birçok şiirinde kendini gösterir.

Ölümü: Perişan hayata daha fazla dayanamamış ve 26 Ocak 1912'de 45 yaşında iken çok içki içmekten dolayı yakalandığı karaciğer hastalığından ölmüştür. Yenikapı Mevlevihanesi Mezarlığına gömülmüştür.

Şiir Kitapları: 1. *Ada'da Söylediklerim* (1886), 2. *Sultan Osman Gazi Yahud Bir Sayyâd-ı Hümayûn-Baht* (1891), 3. *Sultan Orhan Gazi Yahud Bir Kahraman* (1891), 4. *Fatih Sultan Mehmed-i Sani Yahud İstanbul Fethi* (1891), 5. *Yavuz Sultan Selim-i Evvel Yahud Afitab-ı Satvet* (1891), 6. *Kanunî Sultan Süleyman Yahud Fütihat* (1891), 7. *Yıldırım Bayezid-i Evvel Yahud Bir Cihangir* (1891), 8. *Sultan Mehmed-i Salis Yahud Fatih-i Şehir* (1891), 9. *Sultan Bayezid-i Sani Yahud Elvah-ı Zafer* (1891), 10. *Hüdavendigâr Gazi Yahud Fetihler ve Kosova Sahrası* (1891), 11. *Çelebi Sultan Mehmed Yahud Müceddid-i Devlet* (1892), 12. *Sultan Selim-i Sani Yahud Muzafferiyet* (1892), 13. *Zâde-i Şair* (1894), 14. *Gazellerim* (1894), 15. *Âsâr-ı Celâl* (1894), 16. *Sürûd* (1895), 17. *Elvâh-ı Şâirâne* (1895), 18. *Şîr-i Gazâ* (1895), 19. *Şevketli Padişahımız Gazi Büyük Abdülhamit Han-ı Sâni Efendimiz Hazretleri* (1900).

Resim 6.2

Mehmet Celâl



Kaynak: M. Fatih Andı, Ara Nesil Şairi Mehmed Celâl

Edebiyat Hayatı: Anadolu'nun değişik yerlerinde halk edebiyatını tanır. Leyla ile Mecnun, Âşık Kerem, Âşık Garib, Şah İsmail, Âşık Ömer ve Dertli'yi okur. Bu birikim, şiirlerine halk edebiyatının etkisi olarak yansımıştır.

İlk edebî ürünlerini 1884'ten itibaren *Tercüman-ı Hakikat* gazetesine göndermeye başlar. Bu gazetenin edebiyat sütununu o zaman Muallim Naci yönetmektedir. Dolayısıyla edebiyata Muallim Naci mektebinde başladı.

Muallim Naci, *Tercüman-ı Hakikat*'ten ayrılıp *Saadet* gazetesine geçince Mehmet Celâl de şiirlerini bu gazeteye göndermeye başlar. O, büyük oranda Naci'nin izleyicisidir. Recaizâde Mahmut Ekrem-Muallim Naci karşıtlığında o Muallim Naci'nin yanında yer almıştır.

Muallim Naci, onun şiirleri hakkında değerlendirme, eleştiri yazıları yazarak onun şiirde gelişmesini sağlar. Bu arada *Şafak*, *Ceridetü'l-Hakâyık*, *Gülşen*, *Gayret*, *Mürüvvet*, *Musavver Maarif*, *Musavver Şükûfe*, *Haftalık Malûmât*, *Rehber-i Saâdet*, *Çanta* gibi dergi ve gazetelere de ürün gönderir. Şiirlerini kolay ve kısa zamanda yazdığı için kendisine "şair-i zî-irticâl" (doğaçlama yapabilen şair) denilmiştir.

Şiiri: Mehmet Celâl, aşağı yukarı 1887 yılına kadar genellikle divan edebiyatı anlayışına bağlı iken bu yıldan itibaren divan şiiri anlayışının yanında Batılı anlamda yeni şiir anlayışı ve unsurlarına da yer vermeye başlar. Dolayısıyla hem eski hem yeni hem Doğulu hem Batılı şiir unsurlarını birlikte kullanma süreci yani Ara Nesil grubu anlayışına geçişi 1887'den sonradır.

İlk şiirleri çoğunlukla, etkisinde kaldığı Muallim Naci'ye nazirelerden oluşur. Bu nazirelerinde Muallim Naci'nin yaptığı gibi hem divan şiiri nazım şekillerini hem de Batılı nazım şekillerini kullanır. Mesela "İstifa" şiirinde Batı kaynaklı bir nazım şekli olan çapraz kafiye yer verir, bununla birlikte diğer pek çok şiirinde de divan şiiri nazım şekillerini kullanır.

Mehmet Celâl, divan edebiyatına tamamen taraftar olmadığı gibi bütünüyle karşı da değildir. Divan şairlerine saygı duyar. Divan edebiyatında önemli sayılacak ölçüde şairane levhalar ve hikmetli metinler görmektedir.

Ancak onların şiirlerinde aşırı mübalağalara, tuhaf hayaller ve gülünç görüntülere, komik ve bıkırtıcı eskimiş mazmunlara, suniliklere yer vermelerini, nazireciliklerini, ebced hesabıyla tarih düşürme için suni manzumeler yazmalarını, nazım oyuncakçılığı yapmalarını eleştirir.

Fakat daha sonra tarihleri oyuncak olarak değerlendirmekten vazgeçer. Başlarda kendisi de nazire yazmasına rağmen sonraları nazireciliği hoş karşılamaz ve bunu üretici bulmaz. Ona göre divanların hepsi baştan sona güzel şiirlerden oluşmayabilir. O yüzden edebiyat heveslisi gençlerin iyi ve güzel şiirleri seçebilme kabiliyetine sahip olmaları gerekmektedir.

Servet-i Fünun Eleştirisi: Diğer yandan Servet-i Fünuncuları divan edebiyatı gibi kendi edebiyatımızı bilmeden Fransız edebiyatını taklit etmekle, millî olmayıp alafranga olmakla, ahlaka aykırı bir edebiyat yapmakla, vezin ve kafiye gibi şiir tekniklerine hâkim olmamakla, dili yanlış kullanmakla, garip bir üslup kullanmakla, dekadanlıkla suçlar.

Mehmet Celâl'e göre Servet-i Fünuncuların kulak için kafiye anlayışı doğru değildir. Kullandıkları garip sıfatlar ve sıfat tamlamaları millî zevke ve millî edebiyata aykırı tasarruflardır. Yine üsluplarında belirgin bir unsur olan "oh, ah, ve, ne, ne de, ve yine..." gibi kelimelerin kullanımını gereksiz bulur.

Servet-i Fünuncuların, Fuzulî, Bakî, Ruhi, Şeyh Galip gibi büyük Türk şairleri dururken Victor Hugo, Françoise Coppee, Alfred de Musset gibi Batılı edebiyatçıları örnek alıp kendilerine üstat edinmelerini şiddetle eleştirir. Düşünce ve inanç bağlamında da Servet-i Fünuncuların dinî ilimler, İslam felsefesi ve Doğu kaynaklarından beslenmek yerine Büchner, Schopenhaur, Voltaire gibi Batı düşünce adamlarından etkilenmelerini doğru bulmaz.

Dekadanlık: Dekadan, "düşkünleşmiş" anlamına gelen Fransızca bir kelimedir. 19. yüzyıl sonlarında Fransa'da Sembolizm akımına mensup bir grup aykırı çıkışlar yapan sanatçıya, edebiyatı soysuzlaştırdıkları suçlamasıyla "Dekadan" ismi verilir. Bizim edebiyatımızda Ahmet Midhat Efendi, Servet-i Fünun şairlerini hem kullanılmayan kelimelere yer verdikleri hem de karmaşık imge ürettikleri için Dekadanlıkla suçlanmıştır.

Servet-i Fünuncuların edebî görüşlerinin, eserlerinde ortaya koydukları duygu ve düşüncelerin özgün olmayan ve Batı'dan aktarma şeyler olduğunu ileri sürer. Onlar Osmanlı ve İslam edebiyatı yerine Musset, Coppée gibi Batılı edebiyatçılardan feyizlenmektedirler.

Şiirinin Konuları: Mehmet Celâl, şiirlerinde başlıca iki konuya yer verir: Romantik aşk ve tarih.

Aşk: Romantik bir şair olan Mehmet Celâl, bireysel konulu şiirlerinde daha çok aşk konusunu ele almıştır. Aşkı da romantik boyutuyla değerlendirmiş, melankoliyi, hüznü ve kederi, marazi (hastalıklı), aşırı romantik bir aşk duyarlılığını derinleştirmiştir.

Aşırı abartılmış gözyaşlı aşk duygularına yer veren şiirlerinde Recaizâde Mahmut Ekrem'in etkisi vardır. Dolayısıyla hem Muallim Naci'den hem de yeni edebiyatın öncüsü olan Recaizâde Mahmut Ekrem'den beslenerek mutavassıt (ılımlı) bir şair olmuştur.

Romantik aşk duygularının dile getirildiği mevsimler ise genellikle ilkbahar ve sonbahardır. İlkbahar, aşk neşesini ve heyecanını; sonbahar ise sevdiğinden ayrılığın verdiği hüznü duygusunu üretir. O, aşkının yaşandığı, duygularına karşılık olan öznel bir tabiat tasviri yapar.

Aşk şiirlerinin mekânı genellikle bulutlu, yağmurlu atmosferiyle Büyükağadır. Çünkü deli gibi âşık olduğu Rum Anna, Büyükağada yaşamaktadır. Büyükağayı o, aşklarının yaşandığı romantik doğal ortamıyla algılar ve aşkına mekân olan boyutunu tasvir eder. Bu bakımdan o "ada şairi" olarak tanınmıştır.

Onun aşırı duygulu, gözyaşlı, hüznü aşk duyarlılığının oluşmasında en önemli etken, genç yaşlarda âşık olup da aşkına cevap alamadığı Rum kızı Anna'dır. Anna'nın aşkı, onu uzun süre meşgul etmiş ve aşk konulu şiirlerinin ilham kaynağı olmuştur. *Adada Söylediklerim* (1886) adlı kitabındaki şiirler, Büyükağada Köçe oğlu Kirkor adlı bir Rum'un kızı olan Anna'ya olan büyük aşkın ürünüdür.

Kederli hüznü gark olmasının ve gözyaşları dökmesinin sebeplerinden biri de Anna'ya benzettiği eşi Fehime'nin genç yaşta vefat etmesidir. Bu olay da onu çok etkilemiş ve bu etki, şiirine de yansımıştır. Bir aşk hastalığı olan vereme de romantik bir duyarlılık yer vermiştir.

Onun ideal sevgili tipi ve âşık olduğu kadın, Anna'yı ve genç yaşta ölen sevdiği karısı Fehime'yi çağrıştıran sarı saçlı, mavi gözlü kadın tipidir. Hem Anna hem de Fehime, sarı saçlı ve mavi gözlüdür.

Daha önce de belirtildiği gibi Anna, Mehmet Celâl'in aşkına karşılık vermeyip bir başkısıyla evlenmiştir. Dolayısıyla bu durum, onun şiirine zalim, yüz vermeyen, eziyet etmekten zevk alan, vefasız kadından yakınma biçiminde yansımıştır. Bu yaklaşım da daha çok divan edebiyatına özgüdür.

Diğer yandan Anna, Hristiyan bir Rum kızı olduğu için Mehmet Celâl şiirlerinde bolca Yunan mitolojisine göndermelerde bulunmuştur. Sevgilisini eski Yunan mitolojisinden aldığı kavramların ve imgelerin yardımıyla tasvir etmeye çalışmıştır.

Tarih: Mehmet Celâl şiirinin ana konularından birisi Osmanlı tarihi ve Osmanlı sultanlarıdır. O, on iki Osmanlı padişahının hayat hikâyelerini yüceltici ve hamasi bir üslupla manzum birer tarih, müstakil mesneviler hâlinde yazmıştır.

Bunlar küçük kitapçıklardan oluşur. Bu çalışmalarıyla o, Osmanlı sultanlarının tarihini şiir şeklinde yazan ilk şair olmuştur. Bu arada kendi devrinin sultanı olan İkinci Abdülhamit'i iktidarda iken yüceltici ifadelerle öven şiirler yazmış, ancak iktidardan düştükten sonra İkinci Meşrutiyet döneminde *İsyan* adlı romanında eleştirmiştir.

Vezin: Mehmet Celâl, bütün şiirlerinde aruz veznini ustaca ve kolaylıkla kullanmıştır. Başka bir vezne yer vermemiştir. Bazı uzun şiirlerinde, özellikle son şiirlerinde farklı sayıda vezne yer vermiştir.

Nazım Birimi: Şiirlerinde kullandığı nazım birimleri genellikle beyit ve dörtlülüklerden oluşur. Nadiren üçlük, beşlik gibi birimlere de yer verir.

Nazım Şekli: Nazım şekillerini kullanma bakımından da Ara Nesil grubuna uygun bir tavır sergilemiştir. İlk şiirlerinde, 1884-1894 yılları arasındaki şiirlerinde geleneksel divan şiiri nazım şekillerine yer verirken daha sonraları yeni ve Batılı nazım şekillerine de yer vermeye başlamıştır.

Yeni ve Batılı nazım şekillerinden düz kafiyeli, çapraz kafiyeli, sarma kafiyeli, sone, serbest müstezad nazım şekillerine yer verdiğini görüyoruz. Bunların yanında yeni ve serbest şekiller de denemiştir.

Kafiye: Mehmet Celâl, göz için kafiye anlayışına bağlıdır. O, kafiyede harflerin seslerini değil, yazılışlarını esas alır. Şiirlerinde genellikle iki harften oluşan tam kafiyelelere yer vermiştir. Açık, anlaşılır, yalın bir üslubu vardır. Bazı şiirlerinde cümlelerin iki veya daha fazla mısraya taşması anlamındaki anjambman uygulamasını görüyoruz.

Üslup: Mehmet Celâl, lirik bir şairdir. Duygu ve düşüncelerinde samimidir ve şiirine hüznün duygusu hâkimdir. Az okuyan bir kişi olduğundan şiirinde bilgi ve kültür eksikliği kendini hissettirir. Ayrılık, ıstırap, gözyaşı gibi aşırı duygululuğa bağlı kavramlar şiirlerinde belirgin bir yere sahiptir. Hem hitabet üslubuna hem de ağlamaklı üsluba yer vermiştir.

Menemenlizâde Mehmet Tâhir (1802-1903)

Doğumu ve Ailesi: Adana yöresinin Menemenli ailesine mensup olup Adana'nın Çeceli (şimdi Karaisalı) kazasında doğar. Babası Haşim Habib, annesi Atika'dır. 1884'te Leman Hanım'la evlenmiştir.

Resim 6.3

Menemenlizade Mehmet Tahir



Kaynak: biyografiya.com

Eğitim Hayatı: Tâhir, ilk tahsilini Karaisalı ve Adana Sıbyan mekteplerinde (ilkokul) tamamlar. 1878'de Soğukçeşme Askerî Rüşdiyesini bitirir. Daha sonra Mülkiyenin İdadî (lise) kısmına girer. Burada Recaizâde Mahmut Ekrem hocası olur. 1883'te Mülkiye'den mezun olur.

Yaptığı İşler: 1883'te Şura-yı Devlet (Danıştay) Tanzimat Dairesinde memur olarak göreve başlar. 1884'te Ziraat Nezareti (Bakanlığı) Tercüme-i Fünun kalemine geçer. 1888'de Şurâ-yı Devlet Dahiliye Dairesi 2. sınıf mülaazımı, 1889'da da Adana Maarif (Eğitim) müdürü olur. Orada 8 ay çalıştıktan sonra Aydın Maarif müdürlüğüne, bir buçuk yıl sonra Selânik Maarif müdürlüğüne getirilir.

Bu görevleriyle ülkenin eğitim kurumuna büyük hizmetleri olmuştur. 1893'te Maarif Nezaret-i Celilesi (Millî Eğitim Bakanlığı) Mektûbî Kalemî müdürü olarak İstanbul'a gelir. Eğitim Bakanlığının değişik birimlerinde çalışır. Ayrıca Mülkiye'nin lise ve yüksek kısımlarında edebiyat ve resmî yazı dersleri verir. Darülfünunun (İstanbul Üniversitesi) Edebiyat şubesinde eğitim yöntemi konulu dersler de verir.

Şiir Kitapları: 1. *Elhân* (1886, Tülin Arseven tarafından yeni Türk harfleriyle yayımlandı: *Her Güzel Şey Şiirdir*, Ankara 2008), 2. *Yâd-ı Mâzî* (1887), 3. *Âsâr-ı Perîşân* (1895), 4. *Terâne-i Zafer* (1897).

Edebiyat Hayatı: İlk şiirlerini Mülkiye'de okurken *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde ve *Mir'at-ı Âlem* dergisinde yayımlar. İlk şiiri *Tercüman-ı Hakikat*'te 1882'de çıkmıştır. Namık Kemal onun şiirleri hakkında değerlendirmelerde ve tavsiyelerde bulunmuştur.

Mektûbî Kalem: Çeşitli makam ve kişilere yazılan resmî mektuplar ve önemli işlere ait emirler, buyrukların yazıldığı kalem.

Şair, eleştirmen, kuramcı, dergici, eğitimci kişilikleri vardır. Muallim Naci, *Tercüman-ı Hakikat*'te çıkan şiirlerini övgüyle karşılar. Ayrıca *Envâr-ı Zekâ*, *Mir'at-ı Âlem*, *Berk*, *Hâver*, *Güneş*, *Âsâr*, *Risâle-i Haft*, *Mürüvvet*, *Mektep*, *Malûmât*, *Maârif*, *Mütâlâa*, *Servet-i Fünun* gibi yayın organlarında ve kendi kurduğu *Gayret* dergisinde ürünlerini yayımlar.

Edebiyat Anlayışı: Onun şiirde üzerinde durduğu belli başlı özellikler şunlardır: Şiir, vicdanın tercümanı olmalıdır. Beşeri ve insani duyguları tasvir etmelidir. Bir şiir, duyguları ne kadar güzel tasvir ederse o kadar güzel olur. Şiir, kalpten gelen bir söz olmalıdır. Kalpten gelmeyen söz, şiir olamaz.

Geleneksel edebiyatı, divan edebiyatını tamamıyla benimsemez. Onun bazı yönlerini eleştirir. Eleştirdiği yönleri şunlardır: Anlamı söz kalabalığı içinde boğmuştur. Asıl şairlik, sözlerin kesif bulutlarıyla örtülmüştür. Anlaşılmaz kelime ve ifadelerle dolmuştur. Yani anlam yerine söz öne çıkmıştır.

Bir edebi fikri ispat için mutlaka Araplardan ve Acemlerden delil getirmek ihtiyacını hissetmişlerdir. Tabiatı incelemediklerinden eserleri tabiata uygun değildir. Abartılı ve ilgisiz benzetmelerinde uygunluk, güzellik, doğallık yoktur. Bin senelik köhne hayallerden oluşan mazmunları tekrarlamışlardır. Konu bütünlüğü olmayan ve her beyti başka konuda olan gazel, her aleti başka bir hava çalan bando-mızıkaya benzemektedir.

Şairin aruz vezniyle de ilgili bazı eleştirileri vardır. Bu eleştiriler esnasında aruzun kusrularını gösterirken hece vezninin olumlu yanlarına da yer verir. Bunlar kısaca şöyledir: Aruzun aşırı ahengi sözün doğallığını ve duygularımızı bozar. Uzun şiirlerde ahenk, okuyucuya bir ağırlık verir. Aruz vezninin ahengi, büyüyle basit, sıradan fikirleri, yüksek fikirlermiş gibi gösterebilir.

Hece vezninde ise insanı aldatabilecek derecede zengin bir ahenk olmadığından zayıf ve basit anlamlar hemen göze çarpar, bunun farkında olan şair de anlama daha çok önem verir. Aruz vezni, dilimizde Farsça tamlamaların artmasına, dilimizin ağır, ağdalı, anlaşılmaz bir hâle gelmesine sebep olmuştur. Hece vezninde ise böyle bir durum yoktur. "Ağlamamalıydık" gibi bazı Türkçe çekimli kelimeler, hiçbir aruz kalıbına uymamaktadır.

Şair, aruz veznini tamamen terk etmesek bile zaman zaman hece vezninin kullanılmasını da salık vermektedir.

Mehmet Tâhir, kafiye'nin geleneksel kullanım tarzını beğenmez. Bunun değiştirilmesi gerektiğine inanır. "Kulak için kafiye" ilkesini benimser, hatta kafiyesiz de şiir olabileceğini düşünür.

Ona göre kafiye, şiirde bir ses güzelliği temin etmesine rağmen şiiri tabiiyetten uzaklaştırır, fikir ve duyguların serbest bir şekilde işlemesine engel olur. Kafiye'yi tamamen terk etmeden kuvvetini azaltıp hafifletmek gerekir. Bazı mısralar kafiyesiz de olabilmelidir. Cümlelerimizde fiiller sona geldiği için dilimiz kafiye'ye hiç müsait değildir.

Dilimizi geliştiremediğimiz, Arapça ve Farsçanın boyunduruğu altında bıraktığımız için edebiyat ve fen dallarında ileriye gidemediğimizi düşünür. Bunun için önce Türkçe'nin sözlüğünün ve kurallarının ortaya konmasını, imlasının ıslah edilmesini ve geliştirilmesini teklif eder.

Tâhir, eski edebiyatçılar ve yeni edebiyat taraftarları arasındaki tartışmalarda arabulucu, orta yolcu, ılımlı, mutavassıt bir konumda olmuştur. Fakat daha çok yenilik taraftarıdır. Servet-i Fünuncuları daha haklı bulur. Eskiden çok yeniye taraftardır.

Şiiri:

Şekil ve Vezin: Tâhir, hem geleneksel divan şiiri nazım şekillerine hem de Batı'dan aldığı ve kendisinin bulduğu yeni nazım şekillerine yer vermiştir. Bir şiiri dışında diğer şiirlerini aruzla yazmıştır. Genellikle romantik şiir anlayışına bağlıdır.

Konuları: Şiirlerinde genellikle aşk konusuna yer verir. Aşk da beşeri planda alır. Bir kısım şiirlerinde kız, kadın resimlerine bakılarak yapılan tasvirlerle ve o resim karşısındaki

duygulara yer verilir. O, neşe, heyecan, sevinç kaynağı olan bir aşk duygusunun yanında aşkın acı veren, hasretlik veren tarafına da eğilmiştir.

Aşk konusunu genellikle geleneksel anlayışa bağlı olarak sunmakla birlikte bu konunun ele alınışında yeniliklere de yer vermiştir. Mesela bazı şiirlerinde etken bir sevgili bulunur. Âşığına ilgi duyan, onu davet eden, etken bir sevgili tipi çizmesi yeni bir tavidir.

Tabiat konusu da şiirlerinde önemli bir yer tutar. Tabiatın değişik görünümünün tasviri, bu manzaraların kendisinde uyandırdığı duygular, izlenimler üzerinde yoğunlaşır.

Ayrıca 1897 Türk-Yunan Harbi ve bu savaşın mağdurlarına karşı duyulan merhamet duygusu, İslam kaynaklı yardımlaşma kurumunun takviyesi, tarihî konular, kahramanlık duygusu üzerinde de durur. Bunların yanında dinî konulara da yer verir. Allah ve inanç konularını Şinasi'nin başlattığı anlayış doğrultusunda kâinattan getirdiği delillerle ve akıl yoluyla sergilemeye çalışır.

Nigâr Binti Osman (1862-1918)

Doğumu ve Ailesi: 1862'de İstanbul'da doğar. Tanzimat sonrasının önde gelen Türk kadın şairlerindendir. 1848 Macar ihtilalinden sonra Türkiye'ye sığınan Macar Osman Paşa (Sandor Farkas, 1825-1898)'nın kızıdır. Macar Osman Paşa, Müslüman olmuş ve Osman Nihâlî adını alarak Kırım Savaşı (1855-56)'nda Serdar-ı Ekrem Ömer Paşa'nın yaveri olmuştur. Kendini Macar olarak değil, Müslüman bir Osmanlı olarak hissetmiştir. Ayrıca Mekteb-i Harbiye'de Fransızca ve Almanca öğretmenliği yapmıştır. Eşi de Keçecizâde Fuat Paşa'nın mühürdarı ve mutasarrıflıklarda bulunmuş olan Nuri Bey'in kızı Emine Rif'atî Hanım'dır.

Serdar-ı Ekrem: Padişahların katılmadığı savaşlarda başkomutanlık yapan sadrazamlara verilen san.

Resim 6.4

Nigâr Binti Osman



Kaynak: www.literaturca.de

Eğitim Hayatı: Nigâr Hanım, Arapça, Farsça, Rumca, Almanca bilir. 7 yaşından önce *Kur'an-ı Kerim*'i birkaç kez hatmetmiştir. 7 yaşında Kadıköy'ünde Madame Garos'un müdür olduğu Fransız Kız Mektebine yatılı olarak verilir. Orada Fransızca, piyano, resim, dikiş, kanava, fiston gibi bilgiler öğrenir. Bu arada Celâl Sahir'in kayınpederi olan Ebullisan lakaplı Şükrü Efendi'den Türkçe, Arapça, Farsça öğrenir.

Ayrı cemaatlere mensup okul arkadaşlarından da İtalyanca, Rumca, Ermenice öğrenir. Bu yatılı okul hayatı onun en mutlu yıllarıdır. 3 yıl bu pansiyonda kaldıktan sonra 11 yaşında bu mektepten alınır. Ondan sonraki tahsilini evinde alır. Şükrü Efendi'den Fransızca, Mösyö Borci'den de piyano dersleri almaya devam eder.

Evliliği ve Çocukları: Nigâr Hanım, Hacı Salih Efendi'nin oğlu Mehmet İhsan Bey'le 1875'te 13 yaşında olduğu hâlde evlenir. Çengelköy'ünde bir ev kiralarlar. Evliliğinin üzerinden iki yıl geçtikten sonra 9 yaşındaki kardeşi Ali bir kazada ölür. Bu sırada Nigâr Hanım 14 yaşındadır ve bu ölüm, onda derin bir tesir bırakır. Daha sonraları Salih Münir, Salih Feridun, Salih Keramet adlı üç oğlu olur. Üç oğlu da Galatasaray Mekteb-i Sultânisi'nde eğitim görür. Bu arada ağır hastalıklar geçirir.

Zamanla kocası kendisine olan ilgisini azaltır. O kocasını çok sevmesine rağmen eşi, başka kadınlarla düşüp kalker ve karısına ilgi göstermez. Hem kocası hem kocasının ablası, kendisine büyük haksızlık ve zulümler etmiştir.

Kendisini çocuklarından ayırmışlar, uzun süre onları kendisine göstermemişler. Nigâr Hanım'ın, kocasının ve görümcesinin zulümleri karşısında asabi hastalıkları artar. Kayın-

babasının evinde kendini yalnız, terk edilmiş hisseder. Orası ona bir matemhane olarak görünür. Hem hasta hem yalnız olarak kendisini hapishanede hisseder.

Evlilikleri iyi gitmez. Zaman zaman ayrılıp tekrar birlikte olurlar. Bu hâl bir süre böyle devam eder. Çocuklarından ayrı kalmamak hatrına kocasının sıkıntılarına razı olur. Kocasını karısını ihmal ederken başka bir kadınla beraber olur, sefih bir hayat yaşar, sarhoş gezer.

1889'da 10 yıllık bir evlilikten sonra Nigâr Hanım, vicdansız bir görümcenin kıskançlık baskısına ve sefahete düşkün, ilgisiz ve sevgisiz bir kocaya dayanamayarak boşanır. Feridun ve Keramet babalarının, Münir de annelerinin yanına verilir.

Çocuklarına çok düşkün olan Nigâr Hanım onların eğitimine de büyük önem verir. Çocuklarının ve İhsan Bey'in aşırı isteği üzerine 1895'te eski kocasıyla tekrar evlenir. Kocasını güler yüz ve tatlı dil göstermeye başlar, Nigâr Hanım da yıllarca aradığı mutluluğu bulmaya başlar. Aile mutluluğuna, kocasının sevgi ve ilgisine çok önem verir. Ancak bir süre sonra kocası eski kötü alışkanlıklarına, içki, kumar, kadın gibi sefih yaşantılarına tekrar döner, evini ve eşini terk etmeye başlar.

Kocasını, anlık hazları için yaşayan sorumsuz, sefih bir adamdır. Şımarık bir miras-yedi tavrıyla malını mülkünü sefahat hayatında tüketmeye başlar. Bir Rum hizmetçiyi kendisine odalık edinir. Her akşam Papi'de işret, sonra kumarhanelerde oyun, sabaha karşı Konkordiya şantözleriyle şampanya âlemi içinde yaşayıp giderken babadan kalma konak, mağaza, han, hamam, zeytinlik, arsa hepsi tükenir. Sonunda geçim sıkıntısına düşer ve birçok kişiye borçlanır. Nigâr Hanım'ın anne babası kızlarının durumuna dayanamayarak bir süre sonra üzüntüden ölürlür. Çapkınlığından, sefahat ve kumar düşkünlüğünden sürekli şikâyet ettiği İhsan Bey'den 1902'de ikinci ve son defa olarak boşanır.

Nigâr Hanım, genç yaşta evlenmiş ama evlilik hayatında mutlu olamamıştır. Bu mutsuzluğu şiirlerine de yansımıştır.

Yaptığı İşler: Özel hayatında aristokrat bir hayat yaşamıştır. Yazın Boğaziçi'ndeki sayfiyesi, kışın Nişantaşı'ndaki konağı döneminin önde gelen sanat, bilim, düşünce ve politika adamlarının buluştuğu bir yer olmuştur.

Asil, nazik, kibar, ince bir kadındır. Yüksek sosyete içinde bulunmaktan zevk alır. Birçok yurtdışı seyahatinde bulunmuş, bazı ülkelerin kral ve kraliçeleriyle, önde gelen devlet ve sanat adamlarıyla görüşmüştür.

Nigâr Hanım'ın Osmanlı sarayıyla arası iyidir ve padişaha bağlı olmuştur. Saltanat hanedanıyla içli dışlı yaşamıştır. Batılı bir Osmanlı kadını olarak sultanlar, şehzadeler, diğer devlet adamları tarafından saygı görmüştür.

Nigâr Hanım, 1905 ve 1908'de Serez'e, oradan Viyana'ya, Macaristan'a, 1909'da Mısır, İtalya, Fransa ve Romanya'ya, 1910'da Viyana'ya, Fransa'ya, 1912'de Paris'e, 1914'te Peşte ve Viyana'ya gider.

Naciye, Kadriye, Fehime, Hatice, Şadiye sultan gibilerin en yakınları arasındadır. Hilâl-i Ahmer (Kızılay) baloları, Donanma Geceleri gibi yüksek seviyeli toplantıların en seçkin konukları arasında olmuştur. 1912 Balkan ve 1914 Birinci Dünya savaşları onu çok üzmüş, vatani için elinden gelen çalışmaları esirgememiştir.

İkinci Meşrutiyet'in ilan edilmesine sevinmiştir. Medeniyette ileri gitmek için her şeyden önce ilk tahsilin temin edilmesini ister. Kızların eğitimine önem verir.

Ölümü: 1 Nisan 1918'de, 62 yaşında iken lekeli humma yüzünden Şişli Çocuk Hastanesi'nde ölen Nigâr Hanım, Rumelihisar'daki Kayalar mezarlığına gömülür. Kabri bugün Âşîyan Mezarlığı'ndadır.

Eserleri: Şiir: 1. *Efsûs 1* (1887), 2. *Efsûs 2* (1891), 3. *Nîrân* (1896), 4. *Aks-i Sedâ* (1899), 5. *Elhân-ı Vatan* (1916).

Diğer Eserleri: 1. *Safahat-ı Kalp* (1901, mektuplarla aşk hikâyesi), 2. *Tesir-i Aşk* (piyes).

Edebiyat Hayatı: Şairlik zevkini annesinden alır. Annesi ezberinde olan şiirleri okumaktan zevk alan biridir. 12 yaşından itibaren şiir yazmaya, 14 yaşlarındayken de şiirleri yayımlanmaya başlar. İlk şiirleri *Servet-i Fünun*'da yayımlanır.

Özellikle Batılı romantik edebiyatçıları iyi bilmesine rağmen onlardan daha çok eski Türk edebiyatını sever. Eski divanları çok okumuştur. Leylâ, Şeref, Esat Muhlis Paşa ve başkalarının divanlarını okumuştur. Eski Türk şairlerinden en çok Fuzulî ve Nedim'den beslenmiştir. Bu iki şair, onda büyük bir duygusal etki bırakmıştır.

Fuzulî'yi aşk ve sevdada derinliğinden, Nedim'i de şuhluğundan, şakraklığından dolayı sever. Bu iki şairin yanında Şeyh Galib'i de severek okumuştur. Sadece divan edebiyatından değil aynı zamanda yeni Türk edebiyatından da beslenir. Namık Kemal, Abdülhak Hâmit, Recaizâde Mahmut Ekrem ve Cenap Şehabeddin gibi yeni şairleri severek okumuştur. Bunların yanında Hugo, Musset, Lamartine gibi Batılı şair ve yazarları da okumuştur.

Şiir ve yazıları *Hanımlara Mahsus Gazete* (1895-1908), *Mehasin* (1909-1910), *Demet* (1908), *Hanımlar Âlemi* (1918), *Mütalaa*, *Mürüvvet*, *Malûmât*, *Servet-i Fünun*, *Edebiyyât-ı Umûmiyye Mecmuası*, *Utârid*, *Şehbal*, *Pul* gibi dergilerde çıkar. Bazı yazılarında "Üryan Kalp" mahlasını kullanır.

Şiiri: Şiirinde Doğu ve Batı edebiyatlarının etkileri değişik oranlarda görülür. Duygu ve zevklerinde Doğulu, yaşayış ve âdetlerinde Avrupalıdır. Şiirlerinde sadelik ve çocuk saflığı görülür. Batılı nazım şekillerine yer vermiştir.

Divan edebiyatıyla ilgilenmesi, şiirlerinde bu edebiyatın izlerinin bulunması ve Fransız romantizminden de etkilenmesiyle kendi bünyesinde Doğu-Batı sentezini gerçekleştirecek mutavassıt kimliğini kazanmıştır. Onun ılımlı kişiliğini şu sözlerinden de anlamak mümkündür: "Hayatımın en güzel zamanı şiir yazdığım anlardır; sonra da musiki dinlediğim anlar. Ben, yalnız alafrangayı beğenip alaturkayı sevmeyen yabancı hayranlarından değilim; ikisi de güzeldir." (Ünaydın, 1985, s. 19).

Konuları: **Aşk:** Şiirlerinde genellikle beşeri anlamda romantik bir aşk duyarlılığı görülür. Bazen de beşeri aşktan ilahi aşka geçişi konu edinmiştir. Kimi zaman soyut bir sevgiye yönelik aşk duygularını, aşkına karşılık alamayışının hüznlerini, ümitsiz aşklarını, aşkta kıskançlık duygusunu da terennüm etmiştir.

Tabiat: Şairin ilham kaynaklarından biri, vatanının tabii güzellikleridir. Özellikle İstanbul'un güzellikleri, Boğaziçi, mavi gökyüzü ve mavi deniz onun başlıca ilham kaynaklarıdır. Güzel tabiat manzaraları seyretmekten büyük haz duyar.

Deniz kenarından güneşin batışını seyretmek, mehtap gecelerinde ayın doğuşunu ve denizi nurlandırışını seyretmek ona büyük bir haz verir. Tabiatı o, romantik bir bakış açısıyla genellikle aşk duygusuyla iç içe ele alır. İç dünyasını, aşklarını, ıstıraplarını anlatmak için çoğu zaman tabiatı, tabiatın değişik görünümünü bir araç olarak seçmiştir.

Zaman zaman panteist bir yaklaşımla tabiatın olağanüstü güzelliği içinde ilahi bir ruh arar, tabiatla Tanrı'yı birleştirir. Büyükada'nın güzellikleri, çiçekler; özellikle hanımeli, gürup ve mehtap vakitleri, ilkbahar ve sonbahar mevsimleri gibi tabiatın değişik unsurları, onun şiirinde belirgin bir yer edinir.

Ölüm: Ölüm konulu şiirlerinde ölümü felsefi bir mesele olarak sorgulamak yerine ölüm olayının onda bıraktığı duygusal etkileri yansıtmakla yetinir. Romantiklerin yaklaşımla mezartaşı kitabeleri yazmıştır.

Hüzün: Şiirinde mutsuzluğun, hayattan şikâyetin, yalnızlığın, hastalıktan şikâyetin bir sonucu olan hüznün duygusu baskındır. Talihsiz ve acılı hayatının izleri görülür.

Din: Öte yandan samimi ve inançlı bir Müslüman olan Nigâr Hanım, Allah ve peygamber sevgisini ve bağlılık duygularını yansıtan dinî şiirler de yazmıştır. Bunların yanında kadın, annelik, çocuk eğitimi ve aile fertleri için yazılmış şiirleri de bulunmaktadır.

Şekil Özellikleri: Nigâr Hanım'ın tamamıyla denilebilecek ölçüde divan şiiri anlayışına bağlı şiirleri olduğu gibi yeni tarzda şiirleri de vardır. Bazı şiirleri manzum hikâye tekniğiyle yazılmıştır. Özellikle sevgiliye ait küçük özel eşyalar için yazılmış şiirleri de vardır. Onun şiirinde romantiklerden gelme santimentalizm ve melankolik bir duyarlık egemendir.

Vezin: Şiirde heceye değil aruz veznine taraftardır. Hece ile yazılmış şiirleri nesre benzetir. Fakat şiirinde aruzu başarılı bir şekilde kullanamaz. Aruz kusurları görülür, suni ve zorlama bir dil kullanmak zorunda kalır.

Dil: Arapça, Farsça tamlamaların korunmasından yanadır ve edebiyatta yüksek tabakanın halk tabakasına indirilmesini hoş karşılamaz. Bunun yerine halkın yüksek tabakanın seviyesine çıkarılması gerektiğini, bu yapılamadığı takdirde halk için ayrı bir edebiyat yapılabileceğini düşünür. Onun şiir dili de ağdalı Osmanlıcadır. Arapça ve Farsça tamlama ve kelimelere fazlaca yer vermiştir.

Nazım Şekli: Önceleri divan şiiri nazım şekillerini, daha sonra yeni nazım şekillerini kullanmıştır. Kendine özgü yeni nazım şekli denemeleri de bulunmaktadır. Eski nazım şekillerinden en fazla gazel ve şarkı şekillerini, yeni nazım şekillerinden ise çapraz kafiye, sarma kafiye, düz kafiye, koşma tipi, semai tipi, murabba tipi, sone gibi nazım şekillerini kullanır. Başlıklı ve mahlassız gazel denemeleri yaptığı gibi hem göz hem de kulak için kafiye uygulamalarında da bulunmuştur.

Nabizâde Nâzım (1862-1893)

Doğumu ve Ailesi: Asıl Adı Ahmet Nâzım'dır. 1862'de Nişantaşı'nda doğmuş, Kulekapısı'nda bir Arap kadının sütüyle büyümüş. İstanbullu olan babası Nabi Efendi içkiye düşkün, rindmeşrep, asabi ve oğluna kötü davranan biriymiş. Annesi küçük yaşta iken ölmüş, babası başka bir hanımla evlenmiştir. Üvey annesi öldükten sonra babası hem içkiyi bırakmış hem de kırıcı, sert, etrafında kimseyi istemeyen, oğlunu bile görmeyen bir kişiliğe bürünmüştür.

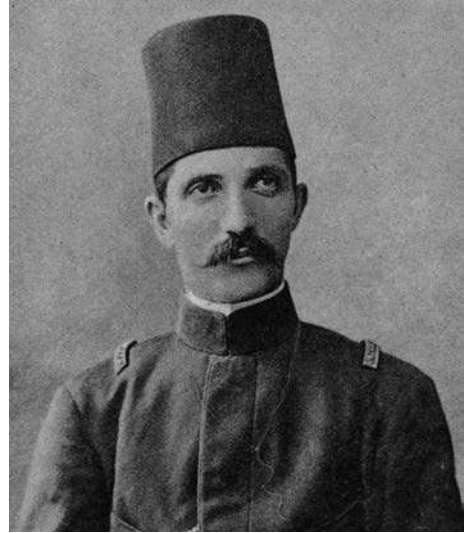
Nabizâde, babasından ve annesinden çocuk yaşta kopar. Çocukluğu sefalet ve yoksulluk içinde geçmiştir. Çocukluğunda eve pek uğramaz, sokaklarda dolaşmış. Babasını görmek için evine uğramaz, bazen amcasında kalırmış. Bazı geceler kahvehanelerde, sokaklarda pineklemiştir. İlk çocukluğu Beyoğlu Sururi Mahallesi'nde geçmiştir. Sonra Sultan Selim'e, oradan Rumelihisarı'na, oradan da Anadoluhisarı'na geçerler.

Eğitim Hayatı: Yavuz Sultan Semtinde Mekteb-i Selimiye adlı sıbyan mektebinde (ilkokul) okula başlar, daha sonra ilk tahsilini Tophane'deki Defterdar Sıbyan Mektebinde tamamlar. Sonra Salıpazarı'ndaki Fevziye Rüşdiyesinde ve Beşiktaş Askerî Rüşdiyesinde okur. 1878'de Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn'un İdadî birinci sınıfına, 1881'de de aynı okulun yüksek kısmına, Harbiye veya Topçu Okuluna girer. 1884'te Topçu mülâzım-ı sânis (üstteğmen) olarak mezun olur. Erkân-ı Harbiye sınıfına ayrılıp Mekteb-i Harbiye-i Şahaneye (kurmay subay yetiştiren askerî okul) geçer. 1886'da Erkân-ı harbiye yüzbaşısı (kurmay yüzbaşı) olarak mezun olur. Fransızca, Almanca, Arapça Farsça bilir. Bu dillerden tercümeler yapar.

Yaptığı İşler: Topçu subayı oldu. Mezun olduğu okulda yüksek cebir, istihkâmât-ı hafiy (gizli korunaklar), topografya derslerini okutan öğretmen oldu. Daha sonra da Umumi Müfettiş Muavini (Genel Müfettiş Yardımcısı), 1888'de kolağası oldu. 1889'da Daire-i

Resim 6.5

Nabizâde Nâzım



Kaynak: Himmet Uç, Nabizade Nazım

Erkân-ı Harbiyeye geçti. Kaş'ta 6 ay görev yaptı, 1890'da Suriye taraflarında 3 ay süreyle görevlendirildi. 1890'da İstanbul'a döndü. Ayşe Naciye ile evlendi, çocuğu olmadı.

Ölümü: 7 Ağustos 1893'te kemik vereminden öldü.

Şiir Kitapları: 1. *Hâtıra-i Şebâb* (1880), 2. *Heves Ettim* (1885), 3. *Mini Mini Yahut Yine Heves Ettim* (1886).

Edebiyat Hayatı: 17 yaşında şiir yazmaya başladı. Askerî okullarda okurken şiirle çok uğraştı. 1885'te okuldan mezun olduktan sonra şiirle ilgilenmeyi büyük ölçüde bıraktı.

İlk edebiyat zevkini hocası İbrahim Cudî Efendi'den aldı. İlk yazısı 1880'de *Vakit* gazetesinde çıkan "Esaret" başlıklı bir denemidir. Daha sonraları *Ceride-i Havadis*, *Hazine-i Evrak*, *Mir'at-ı Âlem*, *Rehber-i Fünun*, *Âfak*, *Berk*, *Manzara*, *Servet-i Fünun*, *Tercüman-ı Hakikat*, *Servet*, *Mürüvvet* gibi yayın organlarında ürünlerini yayımlar.

Nabizâde Nâzım şiir, roman, hikâye, eleştiri, deneme, çeviri, fen kitabı türlerinde eserler vermiştir. Daha çok hikâyeci, romancı kişiliğiyle tanınmıştır.

Şiir Anlayışı: Nabizâde Nâzım, şiiri topluma faydası açısından değerlendirir. Fenni şiire önem verir. Fenni şiir, şairin tabiatüstü hayallerle uğraşmayarak bir tabiat olayını, fen bilgisini ya da topluma faydalı bir bilgiyi şairane gücüyle süsleyerek yazmasıdır. Şair, ilim ve fende geri kalışımızı eleştirir. İlmin şiirden daha önemli olduğunu savunur.

Eski Türk şiirinin süslemelerine ve hayallerine hakikatı aştığı için karşıdır. İnsanın sağduyusunun beğeneceği şekilde olursa süslemeleri reddetmez. Şiirde fikirler, güzel mecazlarla süslü olarak hakikatten ayrılmadan verilmelidir. Hakikatten ayrılmayan şiiri sade, fakat hoş bir elbiseye bürünmüş, nazik vücutlu, güzel, sevimli temiz bir kıza benzetir. Şiir anlayışı bakımından Beşir Fuat'a yakın durur.

Ona göre şair olmanın şartları şunlardır:

- İlk, orta ve yüksek tahsil yapmış olmalıdır.
- İnsan tabiatlarını tanıyabilmesi ve ondan birtakım sonuçlar çıkarabilecek bir seviyeye gelmesi için seyahatlerde bulunmalı ve insanlarla kaynaşmalıdır.
- Bütün felsefi akımları ve birkaç yabancı dil bilmelidir. Özellikle kendi dili olan Türkçeyi çok iyi bilmelidir.
- Şiir yazmaya başlamadan önce ufak tefek parçalar, manzum ya da mensur tiyatrolar yazmalı, ondan sonra şiire başlamalıdır.
- Herkesi eğlendirerek fayda verecek, zevkli, bilgi ve kültür dolu şiir yazmalıdır.

Şiirde gerçeklik ve gerçekçilik taraftarıdır. Hayalî, uydurma şeyler yerine somut, belli, gerçek unsurların dile getirilmesini ister. Ona göre şiirde mecazi ifadelere, güzelliklere yer verilse bile gerçeklere bağlı kalmalıdır ve insanlara faydalı olmalıdır. Gerçek dışı, hayalî şeylere yer vermemelidir.

Edebî sanatlar ve diğer estetik unsurlar, şiirde gerçek denilen unsurları daha güzel göstermek için kullanılmalıdır. O, eski divan şairlerinin şiir görüşlerini olduğu gibi kabul etmediği gibi Abdülhak Hâmit ve Rezaizâde Mahmut Ekrem gibi yenilikçilerin şiir görüşlerini de tam olarak kabul etmez.

Şair, çocuklar için de şiir yazılması gereği üzerinde durur. Ona göre şiir, zevki okşayan akıllıca sözdür. Zevki okşaması, onu adi sözlerden ayırır. Akla yakınlığı da saçmalıktan çıkarır. Şiirin vezinli, kafiye olmaları şart değildir. Bu tanımlamaya mensur sözler uyuyorsa onlar da şiir sayılır.

Şiiri: Kuramsal olarak ortaya koyduğu bu şiir anlayışına çok fazla örnek vermez. Yazdığı şiirleri çoğunlukla eleştirdiği şiir anlayışına uygundur. İlk şiirlerinde Muallim Naci'nin etkisi altındadır. Fakat daha sonra bu şairlerin şiir anlayışlarına karşı olmuştur.

Konuları: Şiirlerinde ele aldığı başlıca konuları şunlardır: Aşk, din, Allah, çocuk, musiki, tabiat, ölüm, mezarlık.

Ölüm: Rezaizâde Mahmut Ekrem'in "Yakacık'ta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Âlemi" şiiriyle benzer bir duyarlılığı ve yaklaşımı paylaşan kasvetli, karamsarlık ve ümitsizlik telkin

eden romantik duyarlığa uygun, Lamartine etkisiyle yazılmış şiirleri vardır. Küçük yaşta anne ve babasının ölümü, onda bu türlü ölüm konulu şiirler yazmasına sebep olmuştur. Ayrıca çocukluğunda babasından korkup kaçarak mezarlıklarda da yatmıştır. Ölüm konulu şiirlerinde çevresinde idrak ettiği gerçek ölüm olaylarına bağlı metinler olduğu gibi çoğunlukla da genel olarak soyut anlamda ölüm fikrini telkin ettiği hikmetli yaklaşımlara yer verir. İslam'ın ve geleneksel yaklaşımın ölüm fikrine yaklaşım biçimlerini kalıplaşmış ifadelerle onda da buluruz.

Tabiat ve Aşk: Şiirlerinde tabiat ve aşk konularına, kuramsal düşüncelerine bağlı kalarak gerçekçi olarak yaklaşmaz ve yaşanan hayat tecrübelerinin, somut yaşantı, gözlem ve izlenimlerin arkasından bakmaz. Bu tür konulara genellikle romantik bir şair olarak yaklaşır, resimlerden ilhamla tablo altı şiirler yazar.

Din: Din konulu şiirlerinde özellikle münacat ve tevhit gibi türlerde yazdığı şiirlerde divan şiirinden gelme özellikler olduğu gibi Şinasi ile başlayan yeni bir Allah fikri de görülür. Allah sevgisini konu alan şiirler de yazar. Başka türlü fikri ve felsefi konulara da yer verir. Buna göre Allah, sadece kalple inanılan bir yaratıcı değil; aynı zamanda akılla, çağın getirdiği yeni müspet bilim verileriyle de anlaşılan, varlığı kâinatın muazzam derecede güzel, düzenli ve sanatlı yapısı içinde algılanan bir varlıktır.

Böylece dine ve Allah'a yaklaşım biçimi hem eski hem yeni anlayışın bir sentezinden ibarettir. Bu konuda o, Şinasi'nin izinden gitmektedir.

Ayrıca Fatih Sultan Mehmet ve Mari Nüvar (yabancı sanatçı bir kadın) adına 2 portre şiiri bulunmaktadır.

Şekil Özellikleri: Nabizâde Nâzım, genellikle klasik nazım şekillerini kullanmıştır. Ama bunların yanında yeni şekillere de yer vermiştir. Dörtlük nazım birimi, koşma nazım şekli, serbest müstezad, çapraz kafiye, sarma kafiye denemeleri vardır. Tablo altı şiirler de yazmıştır.

Kafiye tartışmalarında göze göre kafiye anlayışını benimser. Genellikle aruz veznini tercih eder. İki şiirinde ise hece veznini kullanır.

Şiirleri teknik, estetik ve sanat değeri bakımından o kadar güçlü değildir. Şiirleri kendi ifadesiyle heves eseridir. Dönemine göre olabildiğince sade bir dil kullanmaya çalışmıştır.

Dil ve Üslubu: Dili yalın, açık, üslubu akıcı ve tabiidir. Daha sonraki şiirlerinde de Abdülhak Hâmit ve Recaizâde Mahmut Ekrem gibi yenilikçi şairleri taklit etmiştir. O, hem eski hem de yeni şiir anlayışına uygun örnekler verir.

Abdülhalim Memduh (1866-1905)

Doğumu ve Ailesi: 1866 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası kaymakam Ali Râgıb Bey olup 1890'da Hakkârî'de ölmüştür.

Eğitim Hayatı: Bir süre dil okulunda okur ama daha sonra Hukuk Fakültesine geçer ve orada 2 yıl okur.

Yaptığı İşler: Hukuk Fakültesi'nde öğrenci iken bir taraftan da Hâriciye Nezâreti (Dışişleri Bakanlığı) Hukûk-ı Muh-telite (Karma Hukuk) Kalemî'nde çalışır. *Muhit* dergisinin yazı işleri müdürlüğünü yapar. *Mizan* gazetesinde yazdığı yazılardan dolayı ve gizli bir cemiyet kurma suçlamasıyla 5 ay tutuklu kalır, sonra 1888'de Konya'ya sürülür. Orada Valilik maiyet memurluğu ve Valilik tercümanlığı görevlerinde bulunur. Bir süre sonra oradan Trablusgarp'a sürülür. Fakat oraya giderken İskenderiye'ye kaçar. Saray, af dilekçesini kabul eder ve Valilik tercümanlığı göreviyle İzmir'e gitmesine izin verilir. Burada iken *Muktebes* ve *Hizmet* gazetelerinde yazdığı yazılar yüzün-

Resim 6.6

Abdülhalim Memduh



Kaynak: www.biyografya.com

den bu defa Bitlis'e sürülür. Ancak 1900 yılı nisan ayında Çerkes Ali Paşa aracı olur ve tekrar İzmir'e döner. Ama o tekrar sürgüne gönderilme korkusuyla 1900 yılında Avrupa'ya kaçar. 5 yıl süreyle Fransa, Tunus ve İngiltere'de yaşar. Jöntürklerle katılarak onlarla birlikte İkinci Abdülhamit aleyhinde siyasi çalışmalar yapar. 1902 yılında Paris'te düzenlenen Birinci Jöntürk Kongresi'ne katılır. 1901 yılında Paris'te *Le Liberal Ottoman* adında siyasi içerikli bir gazete çıkarır. Avrupada bulunduğu sıralarda geçimini Prens Mustafa Fâzıl Paşa'nın kızı Prenses Nazlı'nın yardımlarıyla ve verdiği özel ders ücretleriyle sağlar. Birçok sıkıntıya düşer ve uykusuzluk hastalığına tutulur.

Ölümü: Uykusuzluk hastalığına karşı uyuşturucu karışımı bir ilaç alır ve 21 Temmuz 1905 tarihinde İngiltere'nin Folcestone şehrinde ölür. Vasiyeti üzerine mezarı Tunus'tadır.

Eserleri: Şiir: 1. *Tasvîr-i Vicdân* (İstanbul 1885). 2. *Tasvîr-i Hissiyât* (İstanbul 1886). 3. *Burhan* (İstanbul 1886, Kanûnî Sultan Süleyman'ın vezirlerinden Kara Süleyman Paşa'nın kahramanlığını anlatan bir eserdir.) 4. *Mazlum Türkler'e Mev'ize* (Paris 1902).

Seçki: *Anthologie de l'amour turc* (Türk Eş'âr-ı Garâmı, Edmond Fazy ile birlikte, aşk şiirlerinden oluşan bir seçki, Paris 1905).

Tiyatro: 1. *Bedriye* (İstanbul 1887, hece vezniyle yazıldı), 2. *Nâlân* (heceyle yazıldı. 26 Temmuz - 2 Ağustos 1886 tarihleri arasında *Nokta* dergisinin ilk 2 sayısında tefrika edildi, ama tamamlanamadı), 3. *Abdülhamit ve Genç Türk Bir Harem Ağası* (Paris 1901, İzmir 1909, Refik Nevzat'la birlikte).

Edebiyat Tarihi: *Târîh-i Edebiyyât-ı Osmâniyye* (İstanbul 1888, bizde "edebiyat tarihi" adlı ilk eserdir.)

Özgeçmiş: *Reşid Paşa* (İstanbul 1886, Mustafa Reşid Paşa hakkında).

Diğer Eserleri: 1. İkinci Abdülhamit'i eleştiren bir broşür (Londra'da 1902). 2. *Hukûk-ı İdâre* (İstanbul 1304, Babası Ali Râgıb'ın adıyla yayınlanmış), 3. *Takvîm-i Edebî 1304 Sene-si* (İstanbul 1305, imzasız).

Basılmamış Eserleri: 1. *İclâl* (bir vak'a-i târîhi), 2. *İğbirâr*, 3. *Şerâit-i İctimâiyye ve Askerlik*, 4. *Reis Bey* (Kendisini yargılayan Hüsnü Bey'i eleştiren bir perdelik oyun.)

Edebiyat Hayatı: Şiiri: Şiirlerinde hem aruz hem de hece ölçüsüne yer verir. Mizahi, alaylı bir üslubu vardır. Şiirlerinde daha çok Abdülhak Hâmit'in etkisi görülür. Muallim Naci'ye karşı eleştiri ve tepkilerini ortaya koyar. Batı edebiyatından etkilenecek yeni nazım şekillerine yer verir.

Resim 6.7

Şeyh Vasfî



Kaynak: Mustafa Özsarı, Şeyh Vasfî

Şeyh Vasfî (1851-1910)

Doğumu ve Ailesi: Asıl adı Ali Vasfî'dir. İstanbul Fatih'te Çarşamba Pazarı civarındaki Yunus Bey Mahallesi'nde Draman'da doğmuştur. Babası Nakşibendi olup Kefevî Dergâhı şeyhi Mehmed Râşid Efendi'dir.

Eğitim Hayatı: İlk eğitimini babasından alır. Daha sonra Arapça, Farsça öğrenir. Vehbî ve Şahidî'nin manzum sözlüklerini, Attar'ın *Pendname*'sini, *Gülîstan*'ı, Gelibolulu Hoca Muhammed Tahir Efendi'den *Mesnevi*, Cami ve Hafız divanlarını okur. Ahaveyn Hoca Mustafa Efendi'den dersler alır.

Yaptığı İşler: 1866'da vefat eden babasının yerine kendisi 14 yaşındayken Kefevî Dergâhı şeyhliğine getirilir. Dergâhta müritlerine tarikat usul ve adabını öğretir. Ayrıca Fatih Merkez Rüşdiyesi'nde Osmanlı Türkçesi dil bilgisi, Mekteb-i Kuzât (Hu-

kuk Fakültesi)'ta resmî yazışma, Mekteb-i Nüvvâb (Kadı vekili yetiştiren okul)'da yazı, kompozisyon dersleri verir. Meclis-i Meşâyih üyeliği yapar.

Ölümü: 5 Haziran 1910'da ölür. Mezarı Draman Camii haziresinde babasının kabri yanındadır.

Eserleri:

Şiir: 1. *Cezebât* (İstanbul 1884), 2. *Feyz-âbâd* (İstanbul 1890, manzum bölümünde kendi şiirleri yer alır.)

Mektup: 1. *Şöyle Böyle* (İstanbul 1884, Muallim Naci ile karşılıklı mektupları. Bu eser, Arif Yılmaz tarafından yeni Türk harfleriyle yayımlandı: Uşak 2012).

Tercüme: 1. *Hikemiyyât-ı İslâmiyye* (İstanbul 1886, Fars edebiyatından 247 hikemi sözün tercümesi), 2. *Reyâhîn* (İstanbul 1887, Mesnevî ile Bostan'dan tercüme edilmiş hikemi, ahlaki hikâyeler), 3. *Feyz-âbâd* (İstanbul 1890, mensur bölümünde bazı Müslüman yazarlardan tercümeler yer alır), 4. *Bârîka* (İstanbul 1890, Yavuz Sultan Selim'in Farsça şiirlerinden 166 beyit ve 12 mısra tercümesi).

Makale: 1. *Münşeât-ı Şeyh Vafî* (İstanbul 1898, eserde bazı manzumeler de bulunur. Bir şiir de hece vezniyledir), 2. *Muhâdarât* (İstanbul 1900, Ahmet Midhat Efendi ve diğerleriyle yaptığı tartışmalar), 3. *Ravzatü'l-Ârifîn* (1909, Nakşibendi tarikatına ait bir silsile-name), Neşâtî'nin *Hilye-i Enbiyâ* adlı eserine bir ön söz.

Ders Kitabı: 1. *Levâmî* (İstanbul 1889), 2. *Bedâ'î* (İstanbul 1892), 3. *Sevâtî* (İstanbul 1893), 4. *Metâlî* (İstanbul 1896), 5. *Nahv-i Osmânî* (İstanbul 1896), 6. *Küçük Sarf-ı Osmânî* (İstanbul 1908), 7. *Muhâverât-ı Şeyh Vafî* (1906).

Edebiyat Hayatı: 1883'te Muallim Naci ile tanışır. Ondan sonra Muallim Naci'nin yönetimindeki *Tercüman-ı Hakikat*'in edebî kısmında divan şiiri tarzında şiirler yayımlar.

Recaizâde Mahmut Ekrem'le Muallim Naci arasındaki eski edebiyat-yeni edebiyat tartışmasında Naci'nin yani eski edebiyat anlayışının yanında yer alır. O, kendi dönemine özgü eski edebiyat anlayışı oluşturma gayretinde olur. 1895 yılında yayımlanan "Muhâdarât" adlı makalesi, Ahmet Midhat Efendi ile Mustafa Hâzım ve Müstecabizâde İsmet arasında cereyan eden bir tartışmaya sebep olur. Şiir ve yazılarını *Tercümân-ı Ahvâl* ve *Saadet* gazeteleriyle *Maarif*, *Mektep*, *Hazine-i Fünûn*, *İmdâdü'l-midâd*, *Güneş*, *Mürüvvat*, *Malumat*, *Mecmua-i Muallim*, *Âfâk*, *Şafak*, *Mecmua-i Edebiyye* dergilerinde yayımlanır.

Cenap Şehabeddin gibi gençleri ilk gençlik yıllarında edebiyata heveslendirir ve etkiler.

Ona göre Arap edebiyatını ve İran şiirini bilmeyenler iyi bir şair olamazlar.

Ayrıca o, Evhadüddîn-i Enverî, Ferîdüddîn Attâr ve Molla Câmî gibi Fars şairlerinden çeviriler yapar. Okullar için dil bilgisi kitapları yazar.

Şiiri: Genellikle aşk, tabiat ve bazı tasavvufi konuları şiirlerinde işlemiştir. Muallim Naci'nin şiirlerine nazireler yazmıştır, bazı şiirlerinde "Berkî" mahlasını kullanmıştır.

Şiirlerinin dili sade, üslubu açık, nesri temiz ve düzgündür. Üslubu rindane, âşıkane, kalenderane ve merdanedir.

Müstecabizâde İsmet İbrahim Bey (1868-1917)

Doğumu ve Ailesi: 1868 yılında Balıkesir'de doğar. Asıl adı Mehmet İsmet'tir. Babası Karesi (Balıkesir) Merkez icra memuru Mehmet Ali Bey'dir. Annesi Hafize Hanım'dır. Dedesi Mahmut Ağa Balıkesir Balya kazasına bağlı Müstecap köyünden Balıkesir'e göçtüğünden dolayı Müstecabizâde İsmet adı ile tanınmıştır. Müstecabizâde'nin hiç çocuğu olmamıştır.

Eğitim Hayatı: İlk ve orta öğrenimini Balıkesir'de tamamlar. Karesi İdadisine (Balıkesir Lisesine) ilk kayıt yaptıran öğrenci olur ve burayı 1891 yılında iyi derece ile bitirir. Aynı yıl İstanbul'a gidip burada Mekteb-i Hukuk-ı Şahane-ye (Hukuk Fakültesi) kaydolar. Buradan 1897'de pekiyi derece ile mezun olur.

Meclis-i Meşâyih: Tekkeleri denetlemek ve idari işlerine bakmak üzere 1866 yılında şeyhülislamıya bağlı olarak oluşturulan kurul.

Resim 6.8

Müstecabizâde İsmet İbrahim



Kaynak: Mustada Özseri, Müstecabizâde İsmet

Yaptığı İşler: Hukuk Fakültesini bitirmesine rağmen avukatlık mesleğinde başarılı olamamış, daha çok sözlükçülük, edebiyat araştırmacılığı, şairlik, yazarlık, dergi ve gazete yöneticiliği gibi işlerle uğraşmıştır. Bir süre İkinci Abdülhamit döneminde devletin askerî birimlerinde, istihbarat teşkilatında, Millî Savunma Bakanlığında memurluk yapar. Jöntürkçülük hareketine katıldığı için 1901 yılında 5 yıl süreyle kalebentlik cezasıyla Bodrum'a sürgüne gönderilir. Fakat daha sonra 1902'de ceza yeri Midilli olarak değiştirilir. 1904'te sürgün hayatı biter ve 1905'te İzmir'e gider. Orada Tütün Reji İdaresi Hukuk İşleri Müdürlüğünde bir yıl çalışır, sonra Reji İdaresi avukatlığına getirilir. 1905'te Nabia Hanımla evlenir. 1909 yılına kadar Foça'da yaşar. İzmir İstinaf Hukuk Mahkemesi üyesi olarak dört buçuk yıl çalışır. İstifa edip bir süre avukatlık yapar. Sonra 1916'da Isparta savcısı olur.

Ölümü: 22 Mayıs 1917 tarihinde Isparta'da ölmüş ve buraya defnedilmiştir.

Eserleri:

Şiir: 1. *Terane* (1894), 2. *Dâstân-ı Zafer* (1896), 3. *Yâdigâr-ı Şehrâyin* (1900).

Latife: *Şükûfe-çîn* (1912).

Tercüme: 1. *Müntehab Rubâiyyât-ı Hayyâm Tercümeleri*, 2. *Rafael* (1898, Lamartine'den roman).

İnceleme-Araştırma: 1. *Fürûk-ı Elfâz* (1893), 2. *Tetimme-i Lugat-i Naci* (1900, sözlük), 3. *Küçük Lügat-ı Naci* (1900, sözlük), 4. *Muvaffakiyet-i Osmaniyye Yahut Yâdigâr-ı Zafer* (1897), 5. *Nailî-yi Kadim* (1900), 6. *Rehber-i İttihat* (1909, ilkökul öğrencileri için okuma kitabı).

Edebiyat Hayatı: 1886-1888 yılları arasında lise öğrencisi iken Balıkesir'de çıkan *Karesi* gazetesinde şiir ve yazıları yayımlanır. İlk şiiri 3 Mart 1887 tarihinde 19 yaşında iken *Karesi* gazetesinde çıkar. Yazı ve şiirleri Bursa'da çıkan *Nilüfer* dergisinde, *Mektep*, *Maarif*, *Hazine-i Fünun*, *Marifet*, *Fevâid*, *Musavver Terakki*, *Pul Mecmuası*, *İrtika* ve *Malumat* gibi dergilerde yayımlanır.

Şiirlerinde konuda, dilde, üslupta, vezinde, kafiye, nazım şeklinde, edada genellikle geleneksel divan edebiyatı anlayışı etkisindedir.

Şiirlerinde hem aşk, ölüm, felsefe, din, tasavvuf, tabiat gibi bireysel konulara hem de vatan sevgisi, kahramanlık, devlet yönetimi gibi toplumsal konulara yer verir. Şiirde kıta nazım şeklini çok kullanmıştır.

Resim 6.9

Muallim Feyzi



Kaynak: www.oktayaras.com

Muallim Feyzi (1842-1910)

Doğumu ve Ailesi: 1842 yılında Tebriz'e bağlı Serab'ın Türkanpor köyünde doğmuş bir Türktür. Asıl adı Ahmed Feyzi Efendi'dir. Babası âlim bir zat olan Esed Molla'dır.

Eğitim Hayatı: Önce babasından özel dersler alır, sonra 1859'da Necef'e gider. Orada üniversite değerindeki medresede okur ve daha sonra hacca gider. Akabinde Mısır'a gider ve oradaki Camiü'l-Ezher Medresesi'nde okur. Neyzen Tevfik'ten edebiyat eğitimi alır.

Yaptığı İşler: Mısır'da iken Vezir Sami Paşa'yla tanışır. Onunla birlikte İstanbul'a gelir ve bir süre paşanın konağında misafir olarak kalır ve Osmanlı uyruğuna geçer. Amasya'ya tahrirat (yazı işleri) kâtibi olarak tayin edilir. Orada bir süre memur olarak çalışır. Sonra Emirgân Rüştîyesi ve Robert Kolej'de öğretmenlik yapar. Amerikalılar ona İslamiyet aleyhindeki kitapları tercüme ettirmek istemeleri üzerine böyle bir şeye alet olmamak için Robert Kolej'deki öğretmenlikten ayrılır. Sonra Galatasaray Lisesi'nde 33 yıl boyunca Fars edebiyatı dersleri verir, 1910'da emekli olur. Uzun süre öğretmenlik yaptığı için "Muallim Feyzi" adıyla tanınır.

Ölümü: 27 Şubat 1910 tarihinde İstanbul'da ölmüştür. Üsküdar'da Seyyid Ahmet Deresi Kabristanına defnedilmiştir.

Eserleri: 1. *Usûl-i Fârisî*, 2. *Kâmus* (20 sene çalışarak hazırladığı Türkçeden Farsçaya, Farsçadan Türkçeye bir sözlük olup evinde çıkan yangında, 1890 yılında yanmıştır.), 3. *Vâveylâ* (İmam Hüseyin hakkında mersiye, 1897), 4. *Divân-ı Eş'âr* (şiiirleri olup bu eseri de yangında yanmıştır), 5. *Sûz-i Gûdâz* (şarkı güftelerinden oluşur, 1882), 6. *Müntehabât-ı Farisiyye* (Farsça şiiirlerden tercümeler olup yangında yanmıştır.), 7. *Mâtem-nâme* (1872), 8. *Rubâiyyât-ı Hayyam* (Hayyam'ın bazı rubailerinin tercümesidir.), 9. *Cep Lügati* (Türkçeden Farsçaya, Farsçadan Türkçeye küçük bir sözlüktür.)

Edebiyat Hayatı: Mersiye (ağıt) türünde yazdığı eserleri ile dikkati çeker. Şii olan şair, On iki İmam'a bağlılığını ifade eden metinler, İmam Hüseyin için ağıtlar yazar. Şiiirlerinde "Feyzi", "Sürüş" ve "Şirzat" takma adlarını kullanır. *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde "Sürüş" takma adıyla yazılar yazar. Şiiirleri genellikle divan şiiiri tarzındadır.

Mehmed Fâik Es'ad (1873-1902)

Doğumu ve Ailesi: 1873 yılında İstanbul'da doğmuştur. Edirne Kadısı Paşmakçızâde Zühtü Molla'nın oğludur.

Eğitim Hayatı: Özel hocalardan ders alır ve Arapça ve Farsça öğrenir.

Kişiliği ve Yaptığı İşler: Vaktini genellikle Bâbüâlî civarındaki kütüphanelerde geçirir. Sultan İkinci Abdülhamit aleyhinde konuşur, Yıldız Sarayı'nın casusları ile kavga eder, küfürler eder. Çok içki içer, bol bol hicveder. Bâbüâlî'de Meserret Apartmanı'nın karşısında suçu Yorgi'nin dükkânı üzerinde Müstecabizade ile ortaklaşa bir oda tutup burada yemek, içki, döküntü her bir eşya ile birlikte yaşar. Pejmürde, perişan bir kılığı kıyafeti vardır. Bohemce yaşar, içki âlemlerinde bulunur. Sarhoş olduğu zamanlarda ağır hicivler okur. Etraftaki meyhanelere gidecek olan akşamcılar, yemeklerle önce Andelib'in evine gelir, orada birlikte içip sızarak öğlen uykusuna yatarlar, akşam olunca oraya buraya dağılırlar. Eline geçen parayı hemen arkadaşlarıyla harcarmıştır. İstanbul'dan Malatya'ya mektupçu olarak sürülmüştür. Rauf Paşa'nın kızıyla evlenir ama gayet serbest ve kayıtsız bir hayat yaşadığından anlaşılmayarak kısa zamanda boşanırlar. Çocuğu olmamıştır.

Ölümü: 1902'de Malatya'da ölmüştür.

Eserleri: 1. *Sabâh-ı Hayatım*, (Mehmed Es'ad, İstanbul 1890. Kendi yazdığı manzum, mensur eserleri, Arap ve Acem edebiyatlarından yaptığı tercümeleri, hikmetleri, edebî fıkraları içerir.), 2. *Gül Demetleri* (Edebî ve hikemi makaleleri ve tercümeleri içerir. 1891), 3. *Bir Demet Çiçek* (1896), 4. *Arapların Hikâyât-ı Şâirâneleri* (Andelib, İstanbul 1894), 5. *Bahar Çiçekleri*.

Edebiyat Hayatı: "Andelib" (Bülbül) ve "Fâik" (Üstün) takma adlarını kullanmıştır. Gazetecilik yapar. *İrtika*, *Hazîne-i Fünûn* ve *Mektep* gibi dergilerde şiiir ve yazıları yayımlanmıştır. Arap, Fars ve divan edebiyatlarını iyi bilir. Önce eski edebiyat anlayışına uygun eserlerle kendini ispat etmek, sonra yeni tarzda şiiirler yazmak istemiştir. Divan şairlerine nazireler yazar. Şiiirlerinde hüzn, karamsarlık duygusu belirgin olarak görülür.

Resim 6.10

Mehmed Faik Es'ad



Kaynak: www.biyografya.com



Ara Nesil şairlerinin Türk şiirine hangi konularda katkı sağladığı hakkında araştırma yapınız ve özgün değerlendirmelerinizi yazınız.

ARA NESİL DÖNEMİNDE MENSUR ŞİİR

Ara Nesil'in edebiyat tarihi açısından önemli özelliklerinden birisi, Ara Nesil'de mensur şiirin gelişme göstermesi ve bu türde birçok eserin yazılmasıdır. Burada Ara Nesil'de mensur türünün özellikleri genel çerçevesiyle incelenecektir.

Batı Edebiyatında Mensur Şiir

Batı edebiyatında mensur şiir, ayrı bir edebiyat türü olarak Aloysius Bertrand'ın 1842'de yayımladığı "Gecelerin Gaspard"ı adlı eseriyle başladı. Daha sonra başka yazarlar da bu türde örnekler vermişlerdir. En önemli örnekler arasında Charles Baudelaire'in *Paris Sıkıntısı* (1869) adlı eserinin "Küçük Mensur Şiirler" adlı bölümüdür. Bunun dışında Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stephane Mallarme, Comte de Lautreamont (Isidore Ducasse), Paul Claudel, Andre Gide, Marcel Proust gibi yazarlar da mensur şiir türünde ürünler verirler.

Türk Edebiyatında Mensur Şiir

Tanzimat'tan sonraki süreçte yazarlarımız, Victor Hugo, Lamartine, Goethe, Alfred de Musset, Shakespeare gibi şairlerin şiirlerini Türkçeye düzyazı şeklinde çevirmişlerdi. Bu çalışmalar, mensur şiirin hazırlayıcı örnekleridir.

Türk yazarları da mensur şiiri daha çok Fransız yazarlarından aldılar. Recaizâde Mahmut Ekrem mensur şiir türü için "nesr-i muhayyel" terimini kullanmıştır. "Mensur şiir" terimi ise ilk defa Halit Ziya tarafından 1886'da *Hizmet* gazetesinde yazdığı bir yazıda kullanılır. Bizde mensur şiir türünde ilk kitabı *Mensur Şiirler* (1891) adıyla yine Halit Ziya Uşaklıgil yayımlar.

Ara Nesil'de Mensur Şiir

Ara Nesil yazarları mensur şiir terimi için daha çok "measure", "nesr-i şîr-âmîz", "nesr-i nazm-âmîz", "nesr-i muhayyel", "nesr-i şairane", "measure-i şairane", "hayalî nesir" gibi terimler kullanırlar.

Mensur şiir türünde eser veren başlıca Ara Nesil yazarları şunlardır: Mustafa Reşit, Mehmet Celâl, Fazlı Necip, Ali Kemal, Ali Nihat, Mehmet Refet, Mehmet Abdurrahman, Ali Nusret, Mustafa Fehmi, Ali Nadir, İsmail Safa.

Ara Nesil yazarlarının verdikleri mensur şiir türünde yazılmış yazılara şu örnekleri verebiliriz:

Mehmet Celâl: "Hazân" "Gözyaşı", "Güzel Bir Gece", "İstifâza" üst başlıklı metinleri. *Elvâh-ı Şairâne* adlı eserindeki mensur şiirlerinde özellikle aşk ve sevgili ile birlikte bir kompozisyon oluşturan tabiat konusunu işler.

Mustafa Reşit: "Gül-i Nev-şüküfte", "Kış", "Hazân", "Bir Çiçeğin Nâlesi", "Şetâret", "Benim Bülbülüm", "Ne Hazîn Manzara".

Ara Nesil'de Mensur Şiirin Genel Özellikleri

Ara Nesil'de mensur şiir türünün genel özellikleri maddeler hâlinde şöyledir:

- Bu metinler, ne şiirdir ne de düzyazı. Şiir ile düzyazı arasında bir türdür.
- Yazılan mensur şiir metinleri biraz kısa hikâyeye, biraz denemeye ve biraz da şiire benzer. Hikâyeye, deneme, şiir arasında bir yerde dururlar.
- Bu ürünler, hacim bakımından çok uzun olmayan kısa metinlerdir. En fazla bir iki sayfa tutarındadırlar.
- Mısralar hâlinde değil, cümleler hâlinde yazılır.
- Ele alınan konu şiirsel, duygusal, hafif, hassas, narin, bireysel niteliktedir.
- Bazı mensur şiirlerde nükteye yer verilir.
- Mensur şiirlerin şiirsel bir üslup ve edası vardır.
- Metnin kısa, çarpıcı, etkili olmasına dikkat edilmiştir.
- Daha çok o an için gelen ilhama ya da bir vesileyle duygulanmaya bağlı olarak yazılmışlardır.
- Metinlerde hüznün, karamsarlık, aşk, nefret duygusu daha baskındır. Zaman zaman sevinç ve mutluluk duyguları da dile getirilir.
- Bunlarda daha çok romantizm akımının etkisi vardır.
- Konuları daha çok bireyseldir. En çok şu konular işlenmiştir: Aşk, hayalî sevgili ya da ölen sevgili ile duygular, ölüm, mezarlık, çaresizlik, rüya, musiki, gözyaşı, gökyüzü, ay, tabiat, hayattan nefret, gece, sonbahar. Bunların yanında zaman zaman fakirlik, çile, fuhuş yapmaya zorlanan kadınların trajedisi, çocuğu ölen annenin çaresizliği, insanlar arası mücadeleler gibi toplumsal konulara da yer verilmiştir.
- Şiirsel bir üslup, sanathı tasvirler göze çarpar.
- Şiire özgü edebî sanatlara, imge ve simgelere yer verilmiştir.
- Vezin ve kafiye kaydı yoktur.
- Ürünlerin iç ahengi vardır.
- Oh!, of!, ah!, ey! gibi ünlemlere sıkça yer verilmiştir.

Ara Nesil Dönemine ait bazı mensur şiir örnekleri bulunuz ve bunlarda mensur şiir türünün özelliklerini gösteriniz.



SIRA SİZDE

Özet



Ara Nesil şiirinin genel özelliklerini sıralamak

Ara Nesil Şiirinin Genel Özellikleri:

1. Bir bildirge, dergi ve başkan etrafında ortak karar almış ve hareket etmiş bir edebiyat akımı değildir.
2. Ara Nesil şairlerinin şiiri, geleneksel divan şiiri anlayışıyla Batılı anlamda modern ve yeni şiirin bir sentezidir.
3. Hem toplumsal hem de bireysel konulara yer verdiler.
4. Hem divan şiiri nazım şekillerini hem Batılı nazım şekillerini hem aruz veznini hem de hece veznini birlikte kullandılar.
5. Kendi aralarında her anlamda tam bir uyum ve birliktelik hâlinde değillerdir.
6. Bir taraftan geleneksel divan şiirinin sabit nazım şekillerini kullanırken öbür taraftan sone, terzari-ma, çapraz kafiye, sarma kafiye gibi Batı edebiyatından alınan nazım şekillerine yer verirler.
7. Göze göre kafiye değil, kulağa göre kafiye anlayışı da bu dönemde karşımıza çıkar.
8. Tablo altı ya da tablo için şiir yazma geleneği de Ara Nesil şiirinin bir ortak özelliği olarak karşımıza çıkar.
9. Ara Nesil şairleri birinci sınıf şair değillerdir.



Ara Nesil şairlerinin biyografisiyle şiirlerinin niteliklerini ifade etmek

Ara Nesil şairlerinin hayatları, yaptıkları işler, başlarına gelen olaylar, ilgi alanları, sosyal, siyasi, kültürel faaliyetleri ile eserleri arasında doğrudan bir bağlantı vardır. Bir bakıma hayatları, eserlerine yansımıştır diyebiliriz. Bu konuda Mehmet Celâl ilk örnek verilebilecek Ara Nesil şairlerinden biridir. Anna, Mehmet Celâl'in aşkına karşılık vermeyip bir başkasıyla evlenmiştir. Dolayısıyla bu durum, onu şiirine zalim, yüz vermeyen, eziyet etmekten zevk alan, vefasız kâdından yakınma biçiminde yansımıştır. Diğer yandan Anna, Hristiyan bir Rum kızı olduğu için Mehmet Celâl şiirlerinde bolca Yunan mitolojisine göndermelerde bulunmuştur. Sevgilisini eski Yunan mitolojisinden aldığı kavramların ve imgelerin yardımıyla tasvir etmeye çalışmıştır. Ayrıca Nigar Hanım'ın evlilik hayatındaki mutsuzluğu şiirlerine de yansımıştır.



Ara Nesilde mensur şiir türünün özelliklerini dile getirmek

Ara Nesilde Mensur Şiirin Genel Özellikleri:

- Bu metinler, ne şiirdir ne de düzyazı. Şiir ile düzyazı arasında bir türdür.
- Bu ürünler, hacim bakımından çok uzun olmayan kısa metinlerdir.
- Mısralar hâlinde değil, cümleler hâlinde yazılır.
- Ele alınan konu şiirsel, duygusal, hafif, hassas, narin, bireysel niteliktedir.
- Bazı mensur şiirlerde nükteye yer verilir.
- Mensur şiirlerin şiirsel bir üslup ve edası vardır.
- Metnin kısa, çarpıcı, etkili olmasına dikkat edilmiştir.
- Bunlarda daha çok romantizm akımının etkisi vardır.
- Konuları daha çok bireyseldir.
- Vezin ve kafiye kaydı yoktur.

Kendimizi Sınavalım

- Aşağıdakilerden hangisi, Ara Nesil şairlerinin ve şiirinin ortak özelliklerinden biridir?
 - Bir bildirge ile edebiyat kamuoyuna edebiyat anlayış ve ilkelerini ilan etmişlerdir.
 - Seçtikleri bir başkanları vardır.
 - Tamamen divan edebiyatının devamıdır.
 - Divan şiiri anlayışıyla Batılı modern şiirin bir sentezidir.
 - Her yönden tamamen Batı edebiyatını uyarlamak istemişlerdir.
- Ara Nesil şairlerinin genellikle bireysel konuları işlemek zorunda kalmalarının nedeni aşağıdakilerden hangisidir?
 - Ürünlerini genellikle İkinci Abdülhamit'in baskıcı döneminde verdikleri için siyasi ve sosyal konulara isteseler de girememiş olmaları
 - Toplumsal ve siyasi konuları sevmiyor oluşları
 - Okuyucuların sadece bireysel konulara ilgi duyması
 - Eğitiminin, bilgi ve birikimlerinin sadece bireysel konulara uygun oluşu
 - Bireysel konuları toplumsal konulardan daha çok önemsemeleri
- Aşağıdaki şairlerden hangisi daha çok divan edebiyatı etkisinde kalmıştır?
 - Nabizâde Nâzım
 - Abdülhalim Memdûh
 - Elhac İbrahim Efendi
 - Mehmet Celâl
 - Andelib
- Aşağıdaki şairlerden hangisi daha çok Batı edebiyatı etkisinde kalmıştır?
 - Elhac İbrahim Efendi
 - Şeyh Vafî
 - Muallim Feyzi
 - Müstecabizade İsmet
 - Nabizâde Nâzım
- Ara Nesil döneminde ortaya çıkan yenilik aşağıdakilerden hangisidir?
 - Tamamen serbest nazım
 - Kulağa göre de kafiye olabileceği
 - Arapça ve Farsça kelime ve tamlamalardan arındırılmış sade lisan
 - Sürrealizm akımından etkilenme
 - Konuda tamamen Anadolu'ya yer verme
- Aşağıdaki şairlerden hangisi Ara Nesil şairidir?
 - Namık Kemal
 - Tevfik Fikret
 - Yahya Kemal
 - Mehmet Celâl
 - Orhan Veli Kanık
- Şiirlerinde daha çok Büyük Ada'ya yer verdiği için kendisine "ada şairi" denilen sanatçı aşağıdakilerden hangisidir?
 - Mehmet Celâl
 - Abdülhalim Memdûh
 - Ahmet Rasim
 - Ali Kemâl
 - Beşiktaşlı Muhyiddin
- Aşağıdakilerden hangisi Ara Nesil'de mensur şiir türünde verilen ürünlerin bir özelliğidir?
 - Tamamen olay kurgusuna dayanır.
 - Bu metinler, ne şiirdir ne de düzyazı. Şiir ile düzyazı arasında bir türdür.
 - Mısralar hâlinde yazılır.
 - Vezinlidir.
 - Hacim bakımından en az 50 sayfa olur.
- Aşağıdakilerden hangisi, Ara Nesil'de mensur şiir tarzında ürün veren şairlerden biri **değildir**?
 - Mustafa Reşit
 - Mehmet Celâl
 - Fazlı Necip
 - Ahmet Haşim
 - Ali Kemal
- Ara Nesil yazarları, "mensur şiir" terimi için aynı zamanda aşağıdaki terimlerden hangisini kullanmışlardır?
 - Nesr-i muhayyel
 - Deneme
 - İstitrad
 - Takriz
 - Manzume

Okuma Parçası

Şiir Örneği

Mehmet Celâl

ZÜLF

Âşık olmuşken melekler ey perî-şân zülfüne!
Düşmesin mi söyle insanlar perişan zülfüne?

Kâkülünde şâne kalmış sanma ey hurşid-rû!
Çâk-çâk olmuş asılmış kalb-i sûzân(!) zülfüne

Hiddet-âver bir nigâh eyler semavî gözlerin
Nûr-ı dîdem! Ben senin oldumdu hayrân zülfüne!

Aks-i nûr-ı hüsnünü zülfünde gördüm, ey melek,
Şu'le-efşân oldu sandım mihr-i tâbân zülfüne!

(Gazellerim)

Şiirin Günümüz Türkçesiyle Karşılığı

ZÜLF

Âşık olmuşken melekler ey periler gibi şanlı olan sevgili, zülfüne!
Düşmesin mi söyle insanlar perişan zülfüne?

Kâkülünde tarak kalmış sanma ey güneş gibi yüzü olan sevgili!
Paramparça olmuş asılmış ateşli kalp (!) zülfüne

Hiddetli bir bakışla bakar gök mavisî gözlerin
Gözümün nuru! Ben senin oldumdu hayran zülfüne!

Güzelliğinin ışığının yansımaları zülfünde gördüm, ey melek,
Alev saçtı sandım parıl parıl parlayan güneş zülfüne!

Mensur Şiir Örneği

YÂD EDERİM

İnsan mâziye ircâ-ı fikir etmek isteyince (geçmişe bakıp düşününce) nihayeti görünmeyen bir zulmetin (karanlığın) a'mâk-ı hafâyâsından (sırlarının derinliklerinden) nazar-ı tecessüse (araştırmacı göze) doğru uzanıp gelen şu'âlar (ışıklar) gibi- zihne birçok hatıralar tebâdür eder (birden gelir). Lâkin bâsıraya (göze) vârid olan (çarpan) şu'âat-ı semâviyyenin (gökyüzüne ait parıltıların) menâbi'-i asliyyesi (asıl kaynakları) bu'diyyetleri nispet-i mütekâfiyyesiyle (uzaklıklarıyla aynı ölçüde olarak) küçük görüldüğü gibi pîşgâh-ı mütefek-kireye alınacak (düşünülecek) hayâlât-ı mâziyyenin de (geçmişe ait hayallerin de) ayrı ayrı râci (dönük) bulundukları âlemlerden her birinin nısfı (yarısı) ve mede'l-eyyâm (günler geçtikçe) kısm-ı küllisi (büyük bir kısmı) gayr-i mer'î kalır (gözle görülmez), unutulur.

Bununla beraber görülen âlemler, sürülen demler ara sıra yâd edilirse mâdâmel-hayât (hayat devam ettikçe) beriyyü'n-nisyân olurlar (unutulmaktan kurtulurlar).

Mevlidim (doğduğum yer) olan Mekke-i Mükerrreme'de güzerân eden (geçen) zamân-ı sabâvetime (çocukluk zamanıma) ait bazı tahayyülâtımı (hayallerimi) kendi kendime tekrar etmekle mütelezzizim (lezzet alıyorum). O kadar mütelezzizim ki hissettiğim lezâiz-i vicdâniyye (vicdanî lezzetler) olsa olsa rüyada kendini âgûş-ı mâdere (ana kucağına) atılmış gördüğünü zannettirecek surette hande-nümâ-yı beşâset olan (gülümseyen) bir tıfl-ı nâ'imîn (uyuyan bir çocuğun) ara sıra kalbini okşayan ezvâk-ı rûhâniyyeye (ruha ait zevklere) mu'âdildir (eşittir).

Unutamam, unutmam ilâ-nihâye (sonsuz kadar) unutamam: Serâb gibi tabiatın Arabistan'da gösterdiği âsâr-ı dide-firib-i hikmetin (hikmetin göz aldatıcı eserlerinin) nümâyîş-gâh-ı zuhûru olan (ortaya çıktığı yer olan) o vâsi (geniş) kum deryâlarında ser-nigûn olmuş (ters dönmüş) birer zevrakçe-i zî-hayât (canlı sandal) şekli-i garibinde (garip şeklinde) görünen develere râkiben (binerek) her altı ayda bir kere Mekke ile Tâ'if arasında ettiğimiz seferleri yâd ederim.

Unutamam, unutamam ilâ-nihâye (sonsuz kadar) unutamam: Çoluk çocuk hep birlikte sütur-suvâr azimet olduğumuz (deve üstünde yolculuk yaptığımız) hâlde bedevilerin nişîmen-i vahşeti olan (tenha, vahşi yerleri olan) o dehşetli dağların arasından meselâ gece yarısı geçerken bürehnapâ (yalın ayak) olarak mâşiyen (yürüyerek) develere reh-nümâlık eden (yol gösteren) cemmâllerin (deve sürücülerinin) -deşt ü hâmûn (çöl ve ova) ve cibâl-i teselsül-nümûna (sıra dağlara) ârız olan (çöken, yerleşen) sükût ve sükûnu ihlâl için (sessizliği gidermek için) kendilerine mahsûs bir şîve-i Arabî (Arapça söyleyişle) ile icrâ ettikleri teganniyât-ı şâtirâneye (neşeli şarkılara) taşlardan, kayalardan tekâbü'l-eyleyen (karşı gelen) in'ikâs-ı hüzn-âveri (hüzün verici yankıları) ve'l-hâsıl düşündükçe birer birer hatırıma gelen o yerleri yâd ederim.

Kaynak: İsmail Safa (1308). *Huz Mâ Safâ*. İstanbul: Âlem Matbaası, s. 84-87.

Kendimizi Sınyalım Yanıt Anahtarı

1. d Yanıtınız yanlış ise “Ara Nesil Şiirinin Genel Özellikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. a Yanıtınız yanlış ise “Ara Nesil Şiirinin Genel Özellikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. c Yanıtınız yanlış ise “Bazı Ara Nesil Şairleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. e Yanıtınız yanlış ise “Ara Nesil Şiirinin Genel Özellikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. b Yanıtınız yanlış ise “Ara Nesil Şiirinin Genel Özellikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. d Yanıtınız yanlış ise “Bazı Ara Nesil Şairleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. a Yanıtınız yanlış ise “Bazı Ara Nesil Şairleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. b Yanıtınız yanlış ise “Ara Nesil Döneminde Mensur Şiir” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. d Yanıtınız yanlış ise “Ara Nesil Döneminde Mensur Şiir” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. a Yanıtınız yanlış ise “Ara Nesil Döneminde Mensur Şiir” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

- Divan şiirinin nazım şekillerine tam olarak bağlı kalmadılar. Bazı nazım şekillerini kullandılar, bazılarını kullanmadılar. Ayrıca bazı divan şiiri nazım şekillerini değiştirdiler.
- Divan şiiri mazmunlarına tam olarak bağlı kalmadılar. Mazmunların yanında Batı edebiyatından bazı imgeleri de alıp kullandılar.
- Dil bakımından da divan şiirine tam olarak uymadılar. Kısmen sadeleşmiş bir Türkçeye yer verdiler.
- Konu bakımından da bir farklılık görülür. Divan şiiri büyük ölçüde bireysel konulara yer verirken Ara Nesil şairleri, bireysel konuların yanında toplumsal konulara da yer verdiler.

Sıra Sizde 2

- Şiirin konularının genişleyebileceğini gösterdiler. Şairlerin toplum sorunlarına da yer vermesi gerektiğini hatırlattılar.

- Şiirde bilinen nazım şekilleri dışında başka nazım şekillerinin de denenebileceğini ve yeni nazım şekilleri üretilebileceğini gösterdiler.
- Arapça ve Farsça kelime ve tamlamalara çok fazla bağlı kalmayabileceğimizi, sade Türkçeye de güzel şiirler yazılabileceğini gösterdiler.
- Batı edebiyatından da yararlanılabileceğini gösterdiler.

Sıra Sizde 3

MUKADDİME

Şiir ne zaman söylenir? Bahar hakkında olan bir şiir, bahar vakti söylenirse mi iyi olur, kış zamanı söylenirse mi letâfetli düşer? Şüphe yok ki, bir bahâriyye kış zamanı söylense bile, bahar vakti söylenilen kadar tabii olamaz! Vâkıâ şâir kışta bir bahar, baharda bir kış tasavvur edebilir. Ancak kâinât bem-beyaz kar içinde kaldığı bir zamanda gülden, cihân nevbâhar içinde görünürken kardan bahsetmek hiçbir vechile tabii değildir. Her ne vakit istenilirse istihsâl olunacak tecrübelerdendir ki tabiat-ı insâniyye, husûsiyle tab’-ı şâir baharda kesb ettiği hissi kışta kaybeder. Kışta kesbettiği hissi baharda bulamaz. O hâlde kışta söyleyeceği bahâriyyenin pek tabii olacağı iddiâ olunmamalıdır. Çünkü tabiat dediğimiz şey çocuk oyuncağı değildir ki canımız ne tarafa isterse o tarafa döndürelim!

Tabii şiir ne zaman söylenir?

Meselâ, şâirin nazar-ı dikkatini ressam-ı meşhûr Rafael’in tasvir, daha doğrusu tasavvur eylediği bir Venüs levhası işgal ediyor. Şâir levhaya baktıkça ol tasvir zihnine nakş olunmağa başlar. Ona baka baka şiir söyler. İşte o tabiidir!

Şâir sevdiğinin tasvirini ziyâret eder. O tasvirin sâhibiyle geçirdiği zaman gözünün önüne gelir. O vakit bir feryâd çıkarır. O da tabii bir şiirdir. Zamân-ı mesrûriyyetinde o kadar hazin birşey söyleyemez.

Şâir en sevdiği bir vücûdu elinden geçirir. Şiirini ağlaya ağlaya inşâd eder. İşte bu da tabiidir.

Şâir bir latif tebessüme, bir baygın bakışa, iki mâi göze karşı olunca, iktidârının mahvolup gittiğini görür. Kendisince rengi denizin ka’rını andıran o gözleri nazar-ı temâşâsına alarak şiirini yazar. Bu kadar tabii birşey olur mu?

Şâir, hurilerden mübârek, ilâhelerden güzel bir vücûdu terketmeğe mecbûr olurken söylediği lakırdılar veznen ifâde olunsa mütâli’i müteessir eder. Çünkü tabiidir.

Şâir dilberinde eser-i inîâl hisseyler. Parlaklıkta mehtâba, pembelikte şafağa benzeyen bir çehrenin çiy tâneleri gibi gözyaşları içinde kaldığını, güller gibi kızardığını görür görmez “Ağlama!” der. O zaman söyleyeceği şiir zoraki değil, tabii olur.

Güzel, beyaz bir çehrenin üzerine, güneşin hârâretinden muhâfazaten çekilen beyaz bir tül o şâire ne kadar tabii şiirler tasvîr ettirir.

Kaynak: Mehmet Celâl (1886). *Adaîda Söylediklerim*. İstanbul, s. 4-9.

Bu metindeki mensur şiir türünün özellikleri:

- Metin, şiirsel üslubu olan bir düzyazıdır.
- Metin, daha çok deneme türüne yakındır.
- Metnin hacmi kısadır.
- “Şiir ne zaman söylenir” konusu sanatlî, şiirsel, duygusal bir üslupla ifade edilmiştir.
- Metin, bir ilham sonucu yazılmıştır.
- Metinde romantik bir duyarlık seziliyor.
- Metinde benzetme, mübalağa gibi edebî sanatlarla, yer verilmiştir.
- Konu bireyseldir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Andı, M. F. (1995). *Ara Nesil Şairi Mehmed Celâl Hayatı Görüşleri Şiirleri*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Andı, M. F. (2000). *Edebiyat Araştırmaları I*. İstanbul: Kitabevi.
- Bekiroğlu, N. (1998). *Şâir Nigâr Hanım*. İstanbul: İletişim.
- Birinci, N. (1987). *Nabizâde Nâzım*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Birinci, N. (1988). *Menemenlizade Mehmed Tahir*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Gariper, C. (1997). *Ara Nesil Şairi Recep Vahyi: Hayatı ve Eserleri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karaca, A. (1990). *İsmail Safa*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Özarslan, E. (1994). *Ara Nesil Edebiyatçısı ve Gazetecisi Mustafa Reşid Bey: Hayatı ve Eserleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Özgül, M. K. (2000). *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Y.
- Özsarı, M. (2007). *Müstecabizade İsmet Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: 3F.

Özsarı, M. (2013). *Şeyh Vasfî (19. Yüzyılın İkinci Yarısında Yaşamış bir Neo-Klasik)*. Ankara: Altın Post.

Uç, H. (2007). *Şair ve Romancı Nabizâde Nâzım*. İstanbul: Kitabevi.

Uç, H. (2007). *Hikâye ve Romancı Mehmet Celâl*. İstanbul: Aktif.

Ünaydın, R. E. (1972). *Diyorlar ki*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı.

Yılmaz, A. (2012). *Şeyh Vasfî, Uşak*. Türkçe Mevsimi.

7

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Ara Nesil Dönemi hikâye ve romanının özelliklerini sıralayabilecek,
- Ara Nesil Dönemi tiyatro eserlerinin özelliklerini ifade edebilecek,
- Ara Nesil Dönemi edebiyat eleştirisi, edebiyat teorisi ve edebiyat tarihinin niteliğini tartışabilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Ara Nesil
- Hikâye
- Roman
- Tiyatro
- Eleştiri
- Mizancı Mehmet Murat
- Nabizâde Nâzım
- Mehmet Celâl
- Selanikli Fazlı Necip
- Fatma Âliye Hanım
- Mustafa Reşit
- Makbule Leman
- Nigâr Hanım

İçindekiler

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı-II

Ara Nesil Dönemi Türk Edebiyatında Mensur Türler

- GİRİŞ
- ARA NESİL DÖNEMİ HİKÂYE VE ROMANI
- ARA NESİL DÖNEMİNDE TİYATRO
- EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ, EDEBİYAT TEORİSİ VE EDEBİYAT TARİHİ

Ara Nesil Dönemi Türk Edebiyatında Mensur Türler

GİRİŞ

Birçoğu edebiyatta yenileşme hareketinin başladığı yıllar içerisinde doğan, yenileşmenin öncüsü durumundaki sanatkârların eserlerini okuyarak büyüyen, Batı modeli okullarda yabancı dil öğrenerek yetişen Ara Nesil yazarları, yeni bir duyuş ve düşünüşü temsil eder. Onlar daha çok hayatın ayrıntıda kalan yanlarını, küçük hassasiyetleri edebiyatın dünyasına taşırlar.

Sayıları ve adları araştırmacılar tarafından tam belirlenemeyen Ara Nesil yazarları, Türk edebiyatının gelişmesinde ve zenginleşmesinde rol oynarlar. Büyük fikirler ve sarsıcı duygular yerine daha çok küçük ve basit konulardan hikâye ve roman çıkararak edebiyatın, hayatın ayrıntıda kalan yanlarına doğru genişlemesinde etkili olurlar. Kendilerine kadar gelen yeniliği ve Batı tarzı edebiyatı geliştirerek Servet-i Fünun'a aktarırlar. Edebiyatın şiir, tiyatro, hikâye ve roman türlerinin yanında eleştiri alanında da dikkate değer kalem uğraşı verirler. Onlar, edebiyat teorisi ve edebiyat tarihi alanında da çaba gösterirler.

ARA NESİL DÖNEMİ HİKÂYE VE ROMANI

Ara Nesil mensuplarının şiirden sonra eser verdiği edebî türler arasında hikâye ve roman da yer alır. Bununla birlikte söz konusu edebî dönemin öne çıkan sanatkârlarının büyük çoğunluğu şiir alanında eser vermişken az sayıda sanatkârının şiirin yanında hikâyeye ve romana yöneldiğini, bu alanda eser verdiğini görürüz. Söz konusu sanatkârlar arasında Nabizâde Nâzım, Mehmet Celâl, Fatma Âliye Hanım, Ahmet Rasim ve Mustafa Reşit gibi adları saymak mümkündür.

Hikâye

Bu dönemde hikâye alanında yenileşmenin öncülerinden Ahmed Midhat Efendi'nin devam eden uzun hikâyelerden kurulu *Letâif-i Rivâyât* (1870-1894) serisinin yanında Nabizâde Nâzım'ın ilk döneminde romantik ve daha sonra realist-natüralist anlayışa bağlı kalarak yazdığı hikâyeleri ile Mehmet Celâl'in, Mustafa Reşit'in ve Fatma Leman Hanım'ın hikâyeleri bulunmaktadır.

Nabizâde Nâzım (1862/4-1893), bu kuşağın içinde, özellikle hakikiyyun (realizm-natüralizm) görüşünü savunanlar arasında şair, hikâyeci, romancı ve eleştiri yazarı kimliğiyle yer alır. O, Batıların "nuvelle" dediği sekiz uzun hikâye yazar (Birinci, 1987, s. 15). İlk kalem ürünü 1880 yılında *Vakit* gazetesinde Mühendishâne Mektebi şâkirdânından A. Nâzım imzası ile çıkan "Esaret" başlıklı denemesidir. Bunu "Yâdigârlarım" (hatırat şeklinde hikâye, 1886), "Zavallı Kız" (1890), "Bir Hatıra" (1891), "Karabibik" (1891), "Sev-

da” (1891), “Hâlâ Güzel” (1891), “Hasba” (1891), “Seyyie-i Tesamüh” (1891) adlı küçük hikâyeleri takip eder. Nabizâde Nâzım, romantik unsurlarla örülü ilk hikâyelerinden sonra realist (gerçekçi) anlayışa geçer. Artık hikâyelerini realizmin ilkelerine bağlı kalarak yazar. Onun hikâyeleri arasında “Seyyie-i Tesamüh” ve “Karabibik” önemli başarı yakalar. “Seyyie-i Tesamüh” dönemin basın hayatını ele alır. Köy hayatını işleyen “Karabibik” ise Türk hikâye ve romanının köye açılışında önemli bir eser durumundadır.

1885-1887 yıllarındaki romantizm - realizm (hayaliyyun-hakikiyyun) tartışmalarının etkisi edebiyat eserlerine de yansır. Nabizâde Nâzım, ilk dönemdeki romantik eserlerinden sonra ön sözünde realizmin savunmasını yaptığı ve kendisinin “roman” şeklinde nitelediği “Karabibik” (1307) adlı uzun hikâyesini teorik bilgiye dayandırarak realist-natüralist anlayışla kaleme alır. Yazar, konusunu basit tutarak yaşanan hayatın gerçekliğine bağlı kalmaya çalışır. Diğer yandan Ahmet Midhat Efendi’nin romantik ve abartılı ifadeler taşıyan eserlerine karşı bir tavır sergiler. Ahmet Midhat Efendi’nin “Bir Gerçek Hikâye” (1876) ve *Bahtiyarlık* (1885) adlı eserlerinden sonra Türk edebiyatının Anadolu’ya açılışında ve köye yönelişinde önemli bir adım, hatta başarılı ilk kalem ürünü olan bu eser, gerçekçi köy edebiyatı için de bir başlangıç kabul edilir. O, bu eserini Emile Zola’nın Fransız köylüsünün yaşayışını dikkatlere sunan *Toprak* romanından esinlenerek yazar.

Nabizâde Nâzım, *Karabibik*’te Antalya’nın Kaş ilçesinin Beymelik köyünde sürdürülen hayatı yerli dekor içerisinde hikâyeleştirir. Kaş’ın arazisinin tersimi için görevlendirilen heyette yer alan Nabizâde Nâzım, yaklaşık beş ay kaldığı Kaş’ta hikâyesini gözlemlerine dayanarak yazar. Karakter ve tip yaratmada köy insanından ve onun sürdürdüğü yaşama biçiminden yararlanmasını bilen yazar, insan ilişkilerinde olağanüstülüğe yahut hayatın akışını bozan görünümlere yer vermeden Anadolu insanının toprakla olan mücadelesini, insan ilişkilerindeki sıradanlığı, ekonomik yetersizlikleri, daha sonraki yıllarda köy

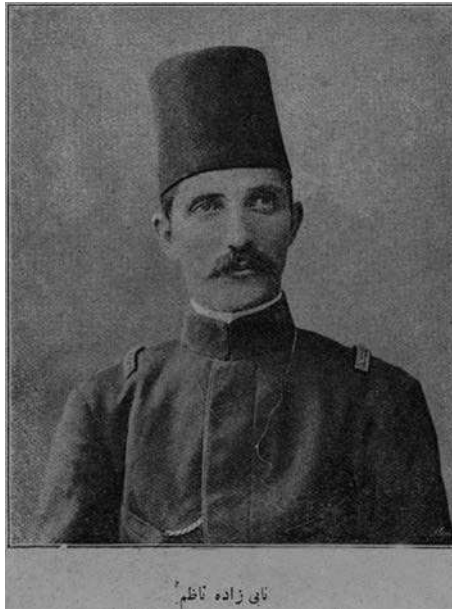
hikâye ve romanında çokça işlenecek olan sosyal statü farklılığını, ekonomik çıkar üzerine oturtulmuş hayat anlayışını, fırsatçılığı ve cinselliği, hikâye kişilerini kendi seviye ve yetiştikleri çevreye göre konuşturarak (Kerman, 1986, s. 541) ağız özellikleriyle birlikte edebî eser seviyesinde ele alır. Tasvir ve tahliller, kuvvetli gözlemlerle birleştiğinde kendi ağız özellikleriyle konuşturulan kahramanlara gerçeklik duygusu katar. Bu uzun hikâye Türk edebiyatının o güne kadar köy insanını kendi gerçekliğinde görmediği ve göstermediği kadar gerçek hayat sahneleri çizme başarısını yakalar. *Karabibik*, Türk köylüsünün sefaletini sergilemenin yanında Türk köyü olan Beymelik ile Rum köyü olan Temre’nin karşılaşmasını/karşılaştırmasını da verir. Türk köyü Beymelik’teki birçok olumsuzluk, Rum köyü Temre’de olumluluk olarak karşımıza çıkar.

Hikâyenin konusu oldukça basit tutulmuştur. Daha önce karısı ölmüş, yoksul bir adam olan Karabibik, iki hayalini gerçekleştirmek ister. Bunlardan biri bir çift öküzü sahip olmak, ikincisi ise kızı Huri’yi evlendirmektir. Onun hayatında ekonomik kaygılar öncelikli

Emile Zola (1840-1902), Fransız natüralist yazardır. *Nana*, *Germinal*, *Meyhane* adlı eserleri ünlüdür.

Resim 7.1

Nabizâde Nâzım



yer tutar. Bu sebeple iki öküz almak istemektedir. Çünkü sekiz dönümlük arazisini işleyebilmek için iki öküz ihtiyacı vardır. Çünkü o, her yıl tarlasını sürmek için Koca İmam'dan öküzleri bir mut karşılığı kiralamaktadır. Karabibik, kızı Huri'yi Koca İmam'ın kayınbiraderi Sarı İsmail'e vererek öküzleri bedavaya getirmeyi düşünmektedir. Fakat bu sırada Sarı İsmail'in bir başka kızla evleneceğini duyar. Diğer yandan bir çift öküzü sahip olma isteği devam etmektedir. Komşu köy Temre'deki tefeci Yanı'den faizle borç para alarak bir çift öküzü sahip olur. Artık mal sahibi olduğuna göre yaşı evlilik çağını geçmekte olan kızı Huri'ye bir talip çıkar diye düşünür. Tarla yüzünden kavgalı olduğu Yosturoğlu'nun yeğeni Hüseyin, Huri'yi ister ve onunla evlenir. Karabibik, artık işlerini yoluna koymuştur. Sol "böğründe" hissettiği rahatsızlıktan dolayı komşu köydeki Doktor Linardi'nin evine gidip gelmektedir. Doktorun hafifmeşrep karısı Eftalya'ya sarkıntılıkla bulunur. Hikâye, girişiminde başarısız olan Karabibik'in doktorun evinden ayrılmasıyla biter.

Nabizâde Nâzım'ın dikkat çeken hikâyelerinden biri de *Seyyie-i Tesamüh*'tür. Kitap şeklinde basılan bu uzun hikâye, yazı hayatının başında genç ve yeteneksiz birinin yazarlık serüveninin alaya alınması üzerine kurulur. Dönemin edebiyat hayatına eleştirel bakışın da getirildiği hikâyede on yedi yaşındaki bir gencin ünlü bir yazar olma uğraşı anlatılır:

Hikâye, Tercüman-ı Ahval'in 10 Rebiü'l-evvel 1279 Perşembe tarihli sayısındaki bir haberle başlar. Bu haberde, henüz on yedi yaşındaki bir "edib-i nev-reste" tarafından Seyyie-i Tesamüh adıyla "bir tarz-ı dil-nişin ve bir üslub-i güzin ü nevin üzere" kaleme alınmış hikâyenin yayınlanacağı bildirilmektedir. Bu haber, devrin edipleri arasında heyecanla karşılanır. Nizamettin, hikâyeye başlar; ancak bir türlü bitiremez. Başka kitaplardan cümleler aşırarak bir bölüm yazar. Günler geçer, insanlar iyice meraklanır; ama hikâye bir türlü neşredilemez. Nizamettin hikâyeyi bitirmeden yayımlatmak ister; ancak böyle eksik bir hikâyeyi kimsenin basmayacağını düşünerek babasının dostları olan "üdebâ-yı meşhureden" Asım Bey ve Safvet Bey'in mazhar-ı tavsiye ve himayelerini almayı düşünür. Ancak, babası onun bu düşüncesini kabul etmez. Sonra, Safvet Bey'in kızı Beyhan'ı ayartıp, hikâyesine ancak öyle bir takriz yazdırabileceğine karar veren Nizamettin, Beyhan'la nişanlanır. Bu sırada, hikâyesinin diğer bölümlerini bitirmek için de uğraşmaktadır. Safvet kızının yalvarmalarına dayanamaz ve hikâyenin başına bir takriz yazar, hikâyeyi yayınlatır. Ancak hikâye o kadar kötüdür ki okuyan herkes kahkahalarla güler. (Kacıroğlu, 2004, s. 86-87)

Nabizâde Nâzım'ın bu hikâyede gerçekçi bir anlatıma ulaştığı söylenebilir. Yazar, hayatın içinden seçilip çıkarılmış izlenimi veren yeteneksiz ve buna bağlı olarak başarısız bir tip çevresinde yazı ve basın hayatının perde arkasını sergilemek istemiş görünmektedir.

Bu dönemin diğer bir yazarı Mehmet Celâl (1867-1912)'dir. Onun romanlarının yanında uzun ve kısa hikâyelerden oluşan kitapları da bulunmaktadır. Bazı hikâyeleri ise dergilerde kitaplaşmadan kalmıştır. Mehmet Celâl'in hikâye türünde *Hâlâ Seviyor yahut İftirâk* (1891), *Vicdan Azapları* (1891), *Oyun* (1892), *Mev'id-i Mülâkât* (1893), *Ak Saçlar* (1895), *Solgun Yâdigârlar* (1899), *İskambil* (1899), *Sefid-ser* (1899), *Piyano* (1900), *İsmete Taarruz* (1900) ve *Zindan Kapısında* (1906) adlı kitapları yayımlanmıştır (Andı, 1995, s. VII).

Mehmet Celâl'in hikâyelerinde aşk, kadın, aile, sanat, çocuk, eşler arasında ihanet/aldatma, içki, bireysel ve sosyal davranış sapmaları ve bozuklukları gibi konular işlenir. Hikâyelerinde kişiler daha çok yerli ve mahalli hayattan seçilmiştir. Olay örgüsü, yaşanan hayattan alınmış izlenimi uyandırır. Hikâyelerinde olay örgüsü genellikle tek zincirli vaka halkası üzerine kurulur. Yazarın olayların geçtiği çevreyi, mekânı; vaka zamanını; kişileri özellikle ikinci, üçüncü dereceden hikâye kişilerini anlatma ve tanıtmada pek başarılı olduğu söylenemez. Bunda yazarın kendini anlatacağı olaylar dizisine odaklamasının, anlatım tekniklerine gereğince hâkim olamamasının payı büyüktür.

Ara Nesil mensupları arasında hikâye yazarlardan bir başkası Mustafa Reşit'tir. Onun yer yer sanatlı yazı/mensur şiirle iç içe geçen, romanından pek ayrılmayan hikâyeleri popülist yolda yazılmış, basit kurgulu yapıda kalem ürünleridir. Mustafa Reşit'in daha çok aşk ve evlilik konuları etrafında şekillenen hikâyelerinde romantik ve santimental özellikler öne çıkar. Hikâye kişileri arasında Batılı yaşama tarzı içinde tatlı su Frengi tipler, azınlıklar ve yabancılar geniş yer tutar. Zaman, mekân ve kişiler dünyasının yerli yerine oturtulmadığı bu hikâyeler, teknik bakımdan zayıftır (Özarslan, 1994, s. 105). Mustafa Reşit'in *Bir Çiçek Demeti* (1885), *Tezkir-i Mazi* (1885), *Cüzdanımdan Birkaç Yaprak* (hikâye ve mensureler, 1886), *Tesâvir-i Hayat* (1894) gibi hikâye kitapları bulunmaktadır.

Dönemin hikâye yazarları içerisinde yer alan Fatma Makbule Leman (1865-1898), hikâyelerini *Hazine-i Fünun* ve *Hanımlara Mahsus Gazete* gibi dergi ve gazetelerde yayımlamış, sonra bunlardan biri dışında kalanları bazı şiirleriyle birlikte *Ma'kes-i Hayal* (1312/1896)

adlı kitapta toplamıştır. Hikâyelerinde yazar, "konu olarak kadını alır. Kadının yahut kız çocuğunun eğitim, aşk ve evlilik meselelerini dile getirir. Ev içinde geçimsizliklerin, gözü dışarıda erkeklerin, eğitimsiz kadınların aile ve toplumda açacakları yaraları anlatır." (Uğurcan, 1991, s. 369). Onun hikâyeleri dönemde beğenilmiş ve ilgiyle karşılanmıştır (Uğurcan, 1991, s. 370).

Resim 7.2

Fatma Makbule Leman

Kaynak:
www.felsefetası.org



Roman

Özellikle Nabizâde Nâzım, Zehra adıyla edebiyatımızın ilk dikkate değer psikolojik romanını vermesiyle Ara Nesil mensupları arasında öne çıkar.

Ara Nesil döneminde bazı yazarlar roman türüne rağbet eder, bir kısmı bir veya birkaç roman kaleme alırken bazı yazarlar çok sayıda roman yazar. Bu romanların da bir kısmı uzun hikâyeden romana geçiş özelliği gösteren kalem ürünleri olarak değer kazanır. Bütün bu yazarlar ve eserleri şiirdeki kadar olmasa da romanda belirli bir gelişmeyi ve zenginleşmeyi sağlarlar. Ara Nesil döneminde roman yazarları arasında Mizancı Mehmet Murat, Nabizâde Nâzım, Mehmet Celâl, Selanikli Fazlı Necip, Fatma Âliye Hanım ve Mustafa Reşit yer alır.

Resim 7.3

Mizancı Mehmet Murat



Mizancı Mehmet Murat

Dağıstan'ın Huraki kasabasında doğan Mizancı Mehmet Murat (1854-1917), eğitimli bir aileden gelir. Babası kadılık ve müftülük yapmış biridir. O, küçük yaşta dinî bilgiler almaya başlar. Arapça öğrenir. Timurhan Şûra Rüşdiyesi'ni, İstavropol Gimnazyumunu ve Moskova Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni bitirir. Rusların baskıları karşısında küçük yaştan beri İstanbul'a gidip halifeye ve İslam dinine hizmet etmek arzusu içinde büyür. Bu idealle 1873 yılında İstanbul'a gelir. Matbûât-ı Dâhiliyye Kalemî'nde çalışırken aslen Kafkasyalı olan Maliye Nâzırı Şirvânizâde Mehmed Rüşdü Paşa'nın himayesini görür. Onun konağına yerleşir ve bir süre sonra da mühürdarı olur (Uçman, 205, s. 214).

Daha çok gazeteci kimliğiyle tanınan Mehmet Murat, Mülkiye Mektebi'nde ders vermiş, tarih çalışmaları yapmış, İttihat ve Terakki'de yer almış, II. Abdülhamit'e karşı mücadele vermiş bir muhaliftir. O, romanın yanında eleştiri yazıları ve tiyatro eseri de yazmış, Rus edebiyatından ilk çevirilerde bulunmuş çok yönlü bir aydındır.

1890/1891'de yayımlanan *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* romanı, otobiyografik bir romandır. Kendi idealist kişiliğiyle Mansur Bey tipi arasında benzerlik gösteren romanında Mehmet Murat, dönemin devlet bürokrasisinin işleyişine, sosyal, ekonomik ve siyasi problemlere eleştirel bakış getirir. Roman, kalkınmanın köyden başlaması gerektiği düşüncesini bir çiftlik projesi çevresinde sergilemesi ve idealist roman kişilerini geleceğin yetişecek insan modeli olarak göstermesi bakımından da önem taşır. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* Ahmet Midhat Efendi'nin "Bir Gerçek Hikâye" adlı hikâyesi ve *Bahtiyarlık* romanı, Nabizâde Nâzım'ın "Karabibik" adlı hikâyesiyle birlikte Türk edebiyatında köye yönelişin öncü eserleri arasında sayılır.

Romanın olay örgüsü, Cezayir asıllı, Fransa'da tıp öğrenimi gören Mansur Bey'in ülkeye hizmet aşkıyla İstanbul'a gelişiyle başlar. Mansur Bey, daha İstanbul'a geldiğinin ilk günü hayal kırıklığı yaşar. İstanbul'daki sosyal çevreyle uyuşamayacağını ve ideallerini gerçekleştiremeyeceğini anlar. İstanbul'da amcası Şeyh Salih Efendi'nin konağına yerleşir. Çocukluğunu beraber geçirdiği başka bir amcasının kızı Zehra da aynı konakta kalmaktadır. Birbirlerini severlerse de bu durumu birbirlerine açıklayamazlar. Mansur Bey, doktorluğun yanında Hariciye Nezareti'nde çeviri işleri de yapar. Amcası Salih Efendi'nin ikinci eşinin kardeşi Raşit Efendi, hileci biridir. Salih Efendi'nin mal varlığının küçük yeğenine kalması için bir yığın entrikaya girişir. Yoluna çıkabilecek kişilerin birçoğunu öldürtür. Sonunda konağı da yakar. Salih Efendi ölür. Olayların iç yüzünü bilen Mansur, Raşit'i yaptıklarından dolayı cezalandırır.

Zehra'yla evlenerek Anadolu'ya giden ve Veliler Çiftliği adında bir köye yerleşen Mansur Bey, orada köy kalkınması projesi başlatır. Burada Anadolu köylüsünü yakından tanıma fırsatı bulur ve Anadolu köylüsünün zekâsına hayran kalır. Bir aydın olarak bu köye gelen Mansur Bey ile köylüler arasında herhangi bir çatışma yaşanmaz. O, burada nasıl bir istikbal adamı olduğunu gösterme fırsatına sahip olur. Mansur Bey, burada büyük merkezlerden değil de küçük merkezlerden başlayarak memleketi ilerletmenin mümkün olabileceğini ispatlar. Bu da, dönemini aşan bir fikirdir. Mansur Bey, bu köyde bir ilkokul, bir de ziraat okulu açar. Numune çiftliği kurdurur. Bir iplik fabrikası tesis eder. Köylülere, gelirleri kendilerine ait olmak üzere buralarda çalışmaya sevk eder. Böylece köylüleri devlete ve şehre muhtaç olmaktan kurtarır. Aslında Mehmet Murat'ın roman çerçevesinde yaptığı, Türkiye'nin ileride geleceği noktayı düşünerek bir çeşit dar kalkınma planını uygulamaya koymaktır. Bu arada romanın kurmaca dünyasında köylülerden alınan haksız vergi, rüşvet, adalet sisteminin bozulmuşluğu gibi dönemin birçok problemine dikkat çekilir. Fakat onun bu çabaları, yarım kalmaya mahkûmdur. 1877-1878 Türk-Rus Savaşı'nın başlaması üzerine doktor olarak cepheye giden Mansur Bey, bir süre sonra üstleriyle anlaşamaz ve Şam'a sürgüne gönderilir. İstanbul'a gönderdiği eşi Zehra'ya ve küçük oğluna yolladığı mektuplarda bütün teşebbüslerini onlara emanet ettiğini bildirir. Daha sonra ölüm haberi gelir.

Turfanda mı Yoksa Turfa mı romanı, döneminin birçok problemine eleştirel bakış getirirken aynı zamanda çözüm tekliflerinde de bulunur. Bu çözümler Mansur Bey'in idealist kişiliğinde ortaya konur. O, çalışkanlığı, dürüstlüğü, haksızlığa karşı oluşu, ülkenin kalkınmasını eğitimde ve ekonomik hayatı yeniden düzenlemedeki görüşü ve bunu köy toplumundan başlatmak gerektiği fikrinden hareket edışıyle düşüncelerinin aynı zamanda uygulayıcısı durumundadır. Şüphesiz onu böyle bir arayışa ve düşünceye götüren yapı, içinde yaşadığı dönemin koşullardır.

Mehmet Murat, bu romanıyla, romanına verdiği ada uygun, iki tip insan çizer. Birinci tip insan entrikaların, boş vermişliğin, hilenin, haksızlığın, eski zihniyetin temsilcisidir. İkinci tip insan ise çalışmayı, ilerlemeyi, doğruluğu merkeze alan geleceğin yeni insan tipidir. Eski insan tipini (turfa) Raşit Efendi, yeni insan tipini (turfanda) ise Mansur Bey sembolize eder. Diğer roman kişileri bu iki karakterin etrafında toplanır. Roman, Mansur Bey'in geleceğe dönük tasavvurları, köy ve çiftlik çevresinde uygulamaya koyduğu planlarla ütöpik bir yapı da kazanır. Ancak bu ütöpik arayış, Doksan Üç Harbi (1877-1878 Türk-Rus Savaşı) ve romana adını veren turfa insanlar yüzünden sonuçlanamadan yarıda kalır.

Roman, dönemin birçok probleminin yansıdığı bir kurguya sahiptir. Mansur Bey'in doktorluk mesleği aracılığıyla İstanbul çerçevesinde halk kesiminin okur tarafından tanınmasına zemin hazırlanır. Yine Mansur Bey'in devlet dairesindeki görevi dolayısıyla işlerin nasıl yanlış yolda yürütüldüğü, adam kayırmadan görevini yerine getirmemeye, üç kişinin yapabileceği işi otuz kişinin yapmasına, memurların amirlerine karşı yağcılıktan erken terfi ettirilmesine, rüşvet ve adam kayırma yüzünden sıradan vatandaşların işlerinin hep sonraya bırakılmasına kadar dönemin birçok problemi kurmaca dünyada yansıma alanı bulur. Anadolu'da sürdürülen köy hayatı da bundan pek farklı değildir.

Nabizâde Nâzım

Mahalle mektebinden sonra Askerî Rüştîye'ye (ortaokul) başlayan, Mühendishane-i Berri-i Hümayun (kara mühendisliği) ve Mekteb-i Harbiye-i Şahane (Harp Akademisi)'de öğrenim gören Nabizâde Nâzım, kurmay subay olarak harp okulunda fen bilimleri dersleri verir. Daire-i Erkân-ı Harbiye (Genel Kurmay Başkanlığı)'de ve Suriye'de keşif için görevlendirilir. Fen bilimleri alanında çeşitli çalışmalar yapan yazar, kısa ömrü içinde edebiyat alanında da eserler verir.

Türk edebiyatında realist-natüralist anlayışa bağlı olarak yazılan ilk romanlardan biri *Zehra*'dır. Yazarın ölümünden sonra 1311 (1895)'de *Servet-i Fünun* dergisinde tefrika edilmiş, daha sonra 1312 (1896)'de kitap hâlinde basılmıştır. Her biri numaralandırılmış sekiz bölüme ayrılan romanın tertibinde önce, Nâmık Kemal'in *İntibah* romanı başta olmak üzere ilk roman örneklerinde çokça rastlanan tarzda, İstanbul Boğazı'nın romantik öğelerle örülü tasvir ve tanıtımı, sonra kahramanların mizaç ve yetiştirme şartları, ortamları, daha sonra da olay örgüsünün anlatımı yapılmıştır. Yazar, realist ve natüralist ekole uygun bir tavır olarak önce olay örgüsünün geçeceği mekânı tanıtmış, karakterlerin tespitini yapmış, sonra da asıl anlatacaklarına yönelmiştir. Bu roman aynı zamanda Türk edebiyatının ilk psikolojik roman denemesi olarak da kabul edilebilir (Akyüz, 1982, s. 63).

Zehra, kıskançlık teması üzerine kurulmuş bir romandır.

Büyük hikâyedeki denemelerinden sonra romana geçen ve büyük bir gözlem ve araştırma gücüne sahip bulunan Nazım, bir kıskançlık temasına oturtulmuş olan vakayı ve olayların geçtiği çevreleri tam bir realizmle tasviri başardığı gibi, karakterlerin tasvir ve tahlilinde de aynı başarıya ulaşır. Romandaki psikolojik tahliller, bilhassa kıskançlık psikolojisinin geliştirilmesi ve ayrıca bazı sosyal çevrelerin tanıtılması dikkate değer bir itina ile yapılmıştır. Bu bakımdan Zehra, Türkçe'de ilk psikolojik roman denemesi olarak da kabul edilebilir. (Akyüz, 1982, s. 63)

Romanda "vak'anın 'kıskançlık' gibi karmaşık bir psikolojik durum üzerine kurulması, yazarı psikoloji incelemelerine götürmüş ve bu yoldaki çözümlemeler okuyucuyu sıkmadan sonuca ulaştırılmıştır." (Parlatır, 1989, s. 151).

Natüralist edebiyat anlayışına örnek olması amacıyla yazılan *Zehra*'da iş, evlilik ve aşk ilişkileri çerçevesinde bir olay örgüsü kurulmuştur. Yanında çalıştığı ticaretle uğraşan Şevket'in kızı Zehra'ya bir görüşte âşık olan Suphi, biraz da kızının huysuzluğundan

yakınan ve iyi biriyle evlendirmek isteyen patronu Şevket'in entrikasıyla bu kızla evlenir. Başlarda uyumlu görünen Zehra'nın bir süre sonra ölmüş olan annesinden irsiyet yoluyla geçtiği anlaşılan kıskançlık krizleri baş gösterir. Bu kıskançlık krizleri Suphi'yi gittikçe kendinden uzaklaştırır. İradesi zayıf bir genç olarak kimlik kazanan Suphi, bir süre sonra eve sonradan alınan Sırrıccemal adındaki hizmetçiye gönlünü kaptırır. İlişkileri ortaya çıkınca Sırrıccemal'le birlikte başka bir semtte ve evde yaşamaya başlayan Suphi, bu defa da Zehra'nın intikam için peşine taktığını bilmediği Urani adında bir başka genç kadına âşık olur. Sürdürülen metres hayatı, pahalı hediyeler, iş yerine uğramamalar, olayların olumsuz bir noktaya doğru kaymasını ve roman kişilerinin hazin sonunu hazırlar. Olay örgüsünün sonunda eve düşüncesizce güzel bir cariye alan Suphi'nin annesi; iradesine sahip olamayan, hayatını içgüdülerine göre düzenleyen Suphi; başka bir kadının eşini ayartan Sırrıccemal; kıskançlığına bağlı olumsuz davranışları ve Sırrıccemal ile Suphi'den intikam almak için Urani adında düşmüş bir kadını Suphi'nin peşine takan Zehra, dramatik sonla karşılaşır. Bundan aşıfta bir kadın oluşuyla Urani, Suphi'ye ihanetiyle yardımcısı Muhsin de payına düşeni alır. Hepsinin sonu felaketle biter.

Natüralist bir roman yazmak isteyen Nabizâde Nâzım, kıskançlık duygusunu kıskanç bir kadın olan Zehra'nın annesiyle ilişkilendirerek insanların hayatında soya çekimin önemli rol oynadığını göstermek ister. Bilimsel çalışmaların ve pozitivistimin gelişmeye başladığı bir dönemde ortaya çıkan natüralizm, edebiyat eserlerinde insan hayatında soya çekimin (genetiğin) belirleyici rolü olduğu görüşünü işler.

Mehmet Celal

İstanbul'da dünyaya gelen Mehmet Celal (1867-1912), Jandarma Dairesi Başkanlarından babası Hakkı Paşa'nın görev yerlerinin değişmesi dolayısıyla düzenli bir öğrenim göremez. Bunda babasının katı disiplini karşısında serbest yaşamaya meyilli mizacı da rol oynar. Buna rağmen özel hocalardan ve babasından aldığı derslerle ve kendi çabasıyla yetiştirilerek yazı hayatına başlar. Muallim Naci etkisinde yazdığı şiirlerle edebiyat dünyasına girer.

İlk gençlik yıllarından itibaren Rum kızı Anna'ya duyduğu derin aşkı hayatının ve sanatının merkezine alarak şiirini kurmaya çalışan Mehmet Celâl, *Venüs* (1886) başlıklı uzun hikâyesiyle *Küçük Gelin* (1893) adlı kısa romanında bu aşkı işleyerek otobiyografik ürünler ortaya koyar. Ayrıca *Cemile* (1886), *Margrit* (1891), *Elvâh-ı Sevdâ* (1892), *Bir Kadının Hayatı* (1894), *Zehra* (1894), *Dâmen-âlûde* (1895), *Müzeyyen* (1898), *Leman* (1910), *İsyan* (1910) ve *Kuşdili'nde* adlı romanları bulunmaktadır. O, romanlarında genellikle aşk, evlilik, eşler arasında ihanet/aldatma, düşmüş kadın ve onun statü kazanma çabaları gibi konuları ele alır. Romanları daha çok popüler anlayışa yaklaşan, kolayca yazılmış, samimi ve etkileyici özellikler gösterir. Fakat sanat değeri olarak fazla anlam taşımaz.

Mehmet Celal'in hayatından izler taşıyan otobiyografik romanı *Küçük Gelin*, bir gencin aşkı ve gönül kırıkları çevresinde şekillenir. Çift zincirli olay örgüsü üzerine kurulan roman, kadın kahramanın doğumundan başlayarak yetişmesi, bir felaket sonucu ailesinin köylerinden ayrılması; ikinci vak'a zincirinde ise melankolik yaratılışa sahip erkek kahramanın yetişmesi anlatılır. Erkek kahraman, Büyüka'da yaşayan Hristiyan bir kıza âşık

Resim 7.4

Mehmet Celal

Kaynak:
www.mehmetcelalbey.com.tr



olur. Fakat inanç farkından dolayı onunla evlenemez, akıl sağlığı bozulur, akıl hastanesine yatırılır. Hastaneden çıktıktan sonra romanın birinci halkasında hikâyesi anlatılan çocuk yaştaki kıza gönlünü kaptırır. Daha önce babası tarafından kurtarılan bu yoksul kızla evlenir. Artık mutlu olacağını düşündüğü sırada karısı hastalanarak ölür. İntihar etmek isteyen erkek kahramana inancı engel olur.

Basit konusu ve kurgusuyla dikkat çeken bu romanda erkek kahramanın onu etkileyen olaylar karşısındaki davranışları sergilenmek istenir. Fakat roman psikolojik çözümlemelerde gereğince başarı sağlayamaz. Erkek kahramanın aşırı duygusal, yer yer melankolik hâli, birine karşı duyduğu sevgi sonucu mutsuzluğu yansıtılır. Kadın kahraman ise pek belirginlik kazanmaz. Anlatım tekniği bakımından da eserin yeterince başarılı olduğu söylenemez. Sade dil anlayışına rağmen betimlerde sanatlı ve ağdalı bir söyleyişle karşılaşılr. *Küçük Gelin*, birçok yönden döneminin roman ve hikâyelerinin genel özelliklerini yansıtır.

Mehmet Celal, romanlarıyla Türk edebiyatının köye açılmasında Midhat Efendi'den sonra dikkat çeken yazarlardan biridir. Onun *Cemile*, *Elvâh-ı Sevdâ*, *Küçük Gelin* ve *İsyan* adlı romanları, köy hayatına yer vermesi ve bu bakımdan Türk edebiyatının köye açılışında ilk eserler arasında yer almasıyla dikkat çeker (Andı, 1996, s. 29-38). Popüler tarzda romantik ve santimental romanlar kaleme alan Mehmet Celal'in bu eserleri, devrinde ilgi görmüşse de o dönemde kalmış, sonraki kuşaklar üzerinde önemli bir etki bırakamamış kalem denemeleri olarak değerlendirilmeye müsaittir.

Fazlı Necip

Selanik'te doğan Fazlı Necip (1863-1932), gazetecilik ve dergicilik yapmış, arkadaşlarıyla *Gonca-i Edep* (1883) adında bir dergi çıkarmış, 1895'te babasıyla *Asır* gazetesini kurmuştur. Dava vekilliği ve öğretmenlik yapan, reji idaresinde çalışan Selanikli Fazlı Necip, coğrafyadan, fen bilimlerine ve dil bilgisine kadar farklı alanlarda çok sayıda eser vermiş, aynı zamanda çeşitli romanlar da yazmıştır. Ara Nesil döneminden Cumhuriyet dönemine kadar ortaya koyduğu romanların bir kısmı kitaplaşırken bir kısmı da gazete ve dergi sayfalarında kalmıştır.

Ara Nesil edebî devresi içinde yer alan ilk romanlarında döneminin roman yazarlarından sanat gücü bakımından geri kalmaz. Romanları *Bir Gençliğin Güzarı* (tefrika, 1895), *Dilaver*, *Yine Orada* (tefrika, 1899), *Sevda-yı Medfun* (tefrika, 1899-1900), *Şık* (tefrika, 1900-1901), *Pervin* (tefrika, 1901), *Dört Mevsim* (tefrika, 1901-1902), *Canı mı Masum mu?* (1901), *Dehşetler İçinde I, II, III* (1910), *Küçük Hamım* (1910), *Menfa* (1910), *Ah Anne!..* (1925), *Saraylarda Mecnunlar* (1925), *Külhani Edipler* (1930) ve *Muhacir* (1930)'dir.

İlk edebî çalışmalarına Fransız edebiyatından, daha çok da Victor Hugo'dan yaptığı çevirilerle giren Fazlı Necip, dönemin roman yazarları arasında yerini alır. Onun yazı hayatı, roman yazarlığı ve gazetecilik etrafında şekillenir.

1880'li senelerde başlayan yazı hayatının ilk ürünlerinde, devrinin edebî tercihlerinin tesirinde bir edebiyat heveslisi olarak görünen Fazlı Necip, Asır gazetesini neşre başladıktan sonra, farklılaşan bir dil ve edebiyat anlayışına sahiptir. (...) gazetecilik Fazlı Necip'in eserlerindeki dilin sadeleşmesine sebep olmuştur. (...) Onun bu gazetede neşrettiği ilk romanında dil, nisbeten ağırken, ikinci romanından itibaren, sadeleşir. Konu bakımından da daha millî ve yerli bir mevzu seçilir. Bir Gençliğin Güzarı adlı ilk (...) romandan itibaren Fazlı Necip'in edebî anlayışı, biraz sonra teşekkül eden Millî Edebiyat'ın dil anlayışına yaklaşır. Millî Edebiyat'ın habercisi mahiyetindeki sade Türkçe şiirlerin onun gazetesinde neşredilmiş olması da bu fikrimizi desteklemektedir. (Şahin, 2004, s. 426).

Tanzimat edebiyatının başlangıcından itibaren Türk romancıları,

sosyal meselelerin tesiri altında eserler kaleme almıştır. Fazlî Necip de bu alışkanlıktan kendisini kurtaramamış, bir yandan, Beşir Fuad ile münasebetinden kaynaklanan pozitivist tesir ile öte yandan Ahmet Mithat Efendi romancılığından gelen tesirlerle romanlar yazmıştır. Bu romanlardaki derin yapı (etimon spritiuel/deep structure) daima güç meselelerin maharetle üstesinden gelmek şeklinde tezahür etmektedir. Hemen bütün romanlarda, müsbet kahramanlar, iyi eğitim almış, dürüst nitelikte mücehhez kahramanlardır. Bunların karşısına çıkan menfi kahramanlar yüzünden, mevcut müsbet kahramanlar çoğu zaman güç durumlarla karşı karşıya kalırlar. Ancak akıl ve zekaları sayesinde bu durumların üstesinden gelebilmektedirler. (Şahin, 2004, s. 427).

Yazar, romanlarında Doğu-Batı meselesi, alafrangalık-alaturkalık, tarihî ve cinai polisiye konuları, modernleşmenin getirdiği problemleri işlemiştir. Ara Nesil döneminden II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet yıllarına kadar uzanan roman yazarlığında edebî değer taşıyan kalem ürünleri, daha çok gençlik dönemi eserleri olarak belirir.

Fatma Âliye Hanım

Türk kadın yazarları içinde ilk romancılardan biri olan, aynı zamanda eserlerinin bir kısmı Batı dillerine ve Arapça'ya çevrilen Fatma Âliye Hanım (1862-1936), *Merâm* (1307) adıyla George Ohnet'nin *Volonté* romanını Fransızcadan Türkçeye çevirmiş, ayrıca *Hayal ve Hakikat* (1309), *Muhâdârat* (1309), *Ref'et* (1314), *Üdi* (1315), *Levâiyih-i Hayat* (1315) ve *Enîn* (1328) romanlarını yazmıştır (Aşa, 1995, s. 261-262). Dönemin öne çıkan devlet adamlarından Cevdet Paşa'nın kızı olması dolayısıyla iyi bir eğitim alarak yetişen, Fransızca'yı öğrenen Fatma Âliye Hanım, sosyal yönü gelişmiş, yardım kurumlarında görev alan, İslam inanç sistemini, Osmanlı toplumunu ve aile yapısını Batı'ya tanıtmak için kitaplar yazan bir Osmanlı kadını ve aydınıdır. Fatma Âliye Hanım, *Terâcim-i*

Ahvâl-i Felâsife (1317) ve *Tedkik-i Ersâm* (1317) adlarıyla felsefeyle ilgili kitaplar da yazmış, böylece Türkçede felsefe üzerine eser veren ilk Osmanlı kadını olmuştur (Aşa, 1996, s. 10).

Onun Ahmet Midhat Efendi'yle "Bir Kadın" takma adıyla ortaklaşa yazdığı *Hayal ve Hakikat* romanı önce *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tefrika edilmiş, daha sonra kitap olarak yayımlanmıştır. Fatma Âliye adını ilk defa kullandığı ikinci romanı *Muhâdârat*, aşk ve evlilik entrikalarıyla kıskançlık duygusu etrafında kurulmuştur. Bu romanda XIX. yüzyıl sonu Osmanlı toplumunun konak hayatı ayrıntılı bir şekilde ele alınıp işlenmiştir. Yayımlandığı sırada ilgi çeken romanda, Tanzimat dönemi Türk edebiyatının sıkça üzerinde durduğu evlilik konusu işlenir. Baskı ile yapılan evliliğin mutsuzlukla sonuçlanacağı ve kadının ilk aşkıdan vazgeçerek yeniden sevebileceği fikri öne çıkan mesaj durumundadır (Aşa, 1996, s. 9). *Muhâdârat*, roman tekniği ve kuruluşu bakımından Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarını hatırlatan bir yapıya sahiptir.

Resim 7.5

Fatma Âliye Hanım

Kaynak:
www.ulke.com.tr



Yazar, bir başka romanı olan *Ref'et*'in konusunu yaşanan hayatın gerçekliğine dayandırır. Romanda “yakınlarının haksızlığına uğrayan yetim bir kızın öğretmen olmak için annesiyle birlikte verdiği mücadele anlatılır.” (Aşa, 1995, s. 262). Fransızcaya da çevrilen *Üdi* ise “[b]ir kadının çalışarak namusuyla hayatını kazanabileceği fikrini işleyen bir romandır.” (Aşa, 1995, s. 262). *Levâ-yih-i Hayat*, evlilik konusunu ele alır. Roman, “beş kadının evlilikleriyle ilgili olarak birbirlerine yazdıkları” on mektuptan oluşmaktadır (Aşa, 1996, s. 9). Fatma Âliye Hanım, son romanı olan *Enin*'de *Muhâdârat* romanının konusuna benzer bir konuyu geniş roman kişileri kadrosu etrafında işleme yoluna gider.

Resim 7.6

Ahmet Rasim

Kaynak:

www.darussafaka.org



Ahmet Rasim

İstanbul'da doğan ve yoksul bir aile içinde babasız büyüyen Ahmet Rasim (1865-1932), yaşadığı çağın tanığı gazeteci yazarlardan biridir.

Ahmet Rasim, tür olarak birbirinden pek ayrılmayan, uzun hikâye ile kısa roman arasında değerlendirilebilecek, yaşanmış hayat sahneleriyle birleşen, yarı kurmaca eserler kaleme almıştır. Sayısı yirmi beşi bulan bu kalem ürünleri, edebî değerleri bakımından zayıftır. Nâmık Kemal ve Ahmet Midhat Efendi “Tarzında yazılmış, birçoğu yüz sayfayı bulmayan bu eserlerin konusu aşktır. Şüphe, kıskançlık, kırgınlık, ayrılık ısırtı, fedâkârlık, ihânet, birbirlerini seven iki insan arasındaki ilişkilerin şekillenmesine sebep olur. Tahlil, tasvir ve olay örgüsü basit ve kurudur.” (Aktaş, 1990, s. 258). Bununla birlikte bir tarafıyla halkın kültüründen ve gündelik yaşayışından beslenen onun kalem

ürünleri, insan ilişkilerini, günlük telaşını, inanışlarını, folklorik unsurları, zevk ve eğlence dünyasını, kısacası yerel hayatın renklerini geniş olarak yansıtan eserlerdir. Ahmet Rasim'in kalem ürünlerini şöyle sıralayabiliriz:

İlk Sevgi (1890), *Bir Sefilenin Evrak-ı Metrûkesi* (1891), *Endişe-i Hayat* (1891), *Güzel Eleni* (1891), *Leyâl-i Istrap* (1891), *Mehâlik-i Hayat* (1891), *Meşakk-ı Hayat* (1891), *Meyl-i Dil* (1891), *Tecârib-i Hayat* (1891), *Afife* (1892), *Mekteb Arkadaşım* (1894), *Numûne-i Hayâl* (1894), *Tecrübesiz Aşk* (1894), *Bıçare Genç* (1894), *Gam-ı Hicran* (1894), *Sevda-i Sermedî* (1895), *Asker Oğlu* (1897), *Nâkâm* (1897), *Ülfet* (1899, daha sonra *Hamamcı Ülfet* adıyla, 1922), *Belki Ben Aldanıyorum* (1909, *İki Güzel Günahkâr*'da *Bedia* adıyla, 1922), *İki Güzel Günahkâr* (1922), *İki Günahsız Sevda* (1923).

Ali Kemal

Gazeteci ve siyasetçi kimliği ile tanınan, düşünce adamlığı sanatının önüne geçen Ali Kemal (1867-1922), Sorbonne Üniversitesi'nde siyaset bilimi öğrenimi görmüş aydındandır. II. Meşrutiyet Dönemi'nde İttihat ve Terakki'ye muhalif olmuş, mütareke yıllarında içişleri bakanlığı yapmış, Kurtuluş Savaşı'na karşı çıkmış, sonunda linç edilmiş biridir.

Ali Kemal, uzun hikâye ile roman arasında sayılabilecek bazı eserler kaleme almıştır. Ara Nesil edebî devresinde yetişmiş olmasına rağmen daha sonraki yıllarda ortaya çıkan eserleri *İki Hemşire* (1315), *Bir Sergüzeşt* (1316) ve *Fetret* (1329)'tir. İlk iki roman denemesini Halep'teki sürgün yıllarının izlenimleri şekillendirir. *Fetret* ise onun “siyasî, edebî, içtimâî görüşlerinin sentezi” (Aktaş, 1990, s. 306) durumunda ütöpik ögeler taşıyan romanıdır. Hayatından geniş izler taşıyan *Fetret*, otobiyografik roman özelliğine sahiptir (Uzun, 1989, s. 407).

Mustafa Reşit

Çok sayıda hikâye ve roman yazan Mustafa Reşit (1861-1936)'in hikâyeleriyle romanları konu ve kurgu bakımından bir birinden pek ayrılmaz. Bununla birlikte eserlerinin bir kısmı romana daha yakındır. O, romanlarındaki ahlâkçı ve öğreti yönüyle Ahmet Midhat Efendi'nin takipçisi durumundadır (Özarslan, 1994, s. 105).

Flora (1885)'da denizin kıyısında bir kayıkta yaralı bulduğu kıza âşık olan şairle kızın ailesinin aşklarına karşı çıkması üzerine kaçmaları hikâyeleştirilir. *Lorans* (1892), karşılıklı aşk ve bu aşkın önüne konan engel üzerine kurulmuştur. Lorans'ın güzelliğine ve terbiyesine âşık olan Pertev, aşkına karşılık bulur. Fakat kızını bir Fransız ile evlendirmek isteyen Lorans'ın babası, iki gencin evlenmelerine karşı çıkar. Bunun üzerine Lorans, hastalanır ve ölür. Tanzimat Dönemi Türk edebiyatının sıkça işlediği bir konuyu böylece Mustafa Reşit de ele almış olur. *Defter-i Âmâlîm* (1892)'de operada gördüğü kıza âşık olan, daha sonra ona rastlayan, fakat âşık olduğu kızın hastalığı sebebiyle İtalya'da ölmesi karşısında çaresiz kalan bir gencin hikâyesi nakledilir. *Son Salon ve Aşk* (1899)'ta yazar, “o devirdeki salonların ahlâk çöküntüsüne sebep oldukları” fikrini işler (Özarslan, 1994, s. 105). Onun hikâyeleri gibi romanları da kurgu bakımından zayıf taraflara sahiptir. Buna rağmen bazı teknik yenilikleri de bünyesinde barındırır. Türk edebiyatında mektup türünü (*Bir Askerin Nişanlısına Mektubu*) kurgu unsuru olarak kullanan ilk yazarlardan biri olması bakımından yenilik getirir ve daha sonraki yazarlara öncü olur (Özarslan, 1994, s. 100).

Ara Nesil yazarlarının hikâye ve romanda Türk edebiyatına ne gibi katkıların olduğunu araştırınız.



SIRA SİZDE

ARA NESİL DÖNEMİNDE TİYATRO

Tiyatro, Ara Nesil mensuplarının fazla ilgi göstermediği bir türdür. Bunu önemli ölçüde II. Abdülhamit devrinin baskıcı yönetim anlayışıyla açıklamak mümkündür. Az sayıdaki oyunlarda siyasi konulara pek yer verilmemesi de bunun bir sonucudur. Bununla birlikte dönemin kimi yazarları, tiyatro eserleri de yazmıştır. Ara Nesil yazarlarından Abdülhalim Memduh, *Nâlân* (1302), *Bedriye* (1304); İbnürreşad Ali Ferruh, *Huşenk* (1303); Mustafa Nuri, *Büyücü Karı yahut Teehül-i Cebri* (1301); Mizancı Mehmet Murat, *Tencere Yuvarlandı Kapağını Buldu* (1908); Nabizâde Nâzım, *Hoşnişin veya Cihanda Safa Bu mudur?* adlı oyunları yazmışlardır. II. Meşrutiyet yıllarında Nigâr Hanım'ın da *Girive* adlı basılmadan kalan bir oyunu oynanır (1912). Ayrıca Mizancı Mehmet Murat, bu edebî devre içerisinde *Akıldan Bela* (1883) adıyla Rusçadan bir tiyatro eseri çevirir.

Abdülhak Hâmit'in etkisinde küçük tiyatro eserleri yazan Abdülhalim Memduh, manzum bir eser olan *Bedriye*'de iki farklı sosyal tabakadan insanın yaşadığı aşkı işler. Hece vezniyle yazılan bu üç perdelik oyunda erkek köle ile evin kızı arasında yaşanan aşk konu edinilir. Oyun Tanzimat edebiyatının birinci ve ikinci kuşağında sık rastlanan halk dramlarından biridir (Aygün, 2004, s. 86). Oyunda farklı toplum katmanlarından insanların yaşadığı aşk tutkusu ve karşısına çıkarılan sosyal statü farkının yol açtığı facia sergilenir. Münir ile Bedriye'nin birbirlerine olan aşklarının önündeki engel Münir'in

yoksul, Bedriye'nin varlıklı bir aileye mensup olmasıdır. Bedriye, insan tabiatının, âdet ve törenin, sınıf farkının üzerinde olduğunu savunmasına rağmen bu aşka babasının karşı çıkması üzerine iki genç de hançerle intihar etme yolunu seçer (Aytaş, 2002, s. 131-132). Daha önce Türk tiyatrosunda engelle karşılaşma ve ölüm, Nâmık Kemal'in *Zavallı Çocuk*, Abdülhak Hâmit'in *İçli Kız* ve Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Vuslat* adlı tiyatro eserlerinde işlenmiştir. Abdülhalim Memduh'un *Nâlân* (1302) adında bir tiyatro eseri daha bulunmaktadır. Bu oyun "heceyle yazılmış ve Nokta dergisinde tefrika edilirken (nr. 1-2, 26 Temmuz - 2 Ağustos 1302 r.) yarım kalmıştır." (Aygün, 2004, s. 86).

İbnürreşad Ali Ferruh (1865-1903)'un *Huşenk* (1303) adlı oyununun konusu namus kavramı, aşk ve bu aşka müdahale etrafında gelişir. Konusunu geçmiş dönemlerden alan bu oyunda aşk ve bu aşka iktidar gücünü elinde bulunduran kişinin dışarıdan müdahalesi, öldürmeler, intihar ve sonunda kötülük yapan kişinin vicdan azabı çekişi, arkasından da görünmez bir el tarafından öldürülüşü sahnelenir. "Serdar, yaşlı Huşenk ve damadı olacak Mirza savaşa gitmişlerdir. Huşenk'in kızı ve Mirza'nın nişanlısı Münire evde yalnız kalmıştır. (...) Sonradan Kelat Meliki Neriman olduğu anlaşılan biri yüzü peçeli bir vaziyette Münire'nin odasına girer. Neriman buna hakaret eder. Neriman'ın geliş maksadı Münire'yi elde etmek isteyişindendir." (Aytaş, 2002, s. 100-101). Münire'nin Neriman'ı kovması üzerine o da savaştan yaralı dönen Huşenk'le Mirza'yı zindana attırır. Arkasından penceresinin önüne Mirza'nın kesik başı atılan Münire, hançerle kendini öldürür (Aytaş, 2002, s. 100-101).

Mustafa Nuri'nin kadın karakterlerin ön plana çıktığı *Büyücü Karı yahut Teehhül-i Cebrî* adlı oyununda ise köy dekoru içerisinde karı koca münasebeti ve karşılıklı güven ele alınır.

Mizancı Mehmet Murat'ın dört perdelik oyunu *Tencere Yuvarlandı Kapağını Buldu*, Ara Nesil edebî devresinden sonra, ancak 1908'de yayımlanabilir. O, bu oyunu hakkında hatıralarında ve başka bir yerde bilgi vermez. Kitabın başında "İsimler ecnebi ise de asıl mevzu yerlidir." kaydı vardır. Oyun, konusu bakımından Tanzimat sonrasında yazılan evlenme ile ilgili piyesleri hatırlatır. Burada da Nâmık Kemal'in *Zavallı Çocuk*, Abdülhak Hâmit'in *İçli Kız*, Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Vuslat* adlı piyeslerinde olduğu gibi, aile büyüklerinin müdahale ettiği bir evlenme söz konusudur. Ancak Murat Bey, daha önce çok tekrarlanmış olan bu konuyu yeni ve kendine has bir şekilde ele almasını bilir.

Eserde olumlu ve olumsuz iki grup şahıs canlandırılmış ve iki hayat görüşü ortaya konulmuştur. Oyun, bu iki gruba dâhil kişilerin ve onların hayat görüşlerinin karşılaştırılması ve çatışması esasına dayanır. Müspet değerleri temsil eden şahıslar Murat Bey'in beğendiği ve bizzat inandığı görüşleri, karşı taraf ise reddettiği fikir ve davranışları temsil ederler. Kitabın başında kişiler tanıtılırken aralarındaki karakter tezadı da kısaca belirtilmiştir. Burada Mösyö Lövan ailesi ve onların çevresindeki insanlar ele alınmıştır. Piyeste kendileri görülmeyen, fakat sözü geçen iki kişi daha vardır. Bunlar Voyan'ın babası, akademiye aza olan bir bilim adamıdır. Ernest'in babası zenginliği ile meşhur bir Parislidir. Piyese, Mizancı Murat'ın tiyatro görüşlerine uygun olarak bir çatışmaya dayanır (Emil, 1979, s. 519). Yapı, zıt karakterlerin ve fikirlerin karşılaştırılması prensibine göre kurulmuştur.

Mizancı Murat, Rus yazarı Aleksandr Sergiyeviç Griboyedov'dan 1884'te *Akıldan Belâ* adıyla dört perdelik bir tiyatro eseri çevirmiştir. Rusçadan Türkçeye yapılan ilk çevirilerin başında yer alan bu oyunda sosyal eleştiriler yapan yarı ihtilalci bir yazarın çatışmalar ağı anlatılır. Mizancı Murat'ı bu eseri çevirmeye götüren sebeplerden biri kendisinin de bir aksiyon adamı kimliği taşıması olmalıdır. Oyundaki düşünceleri kendi düşüncelerine yakın bulması, bu eseri çevirmesine zemin hazırlar (Emil, 1979, s. 517). Bu oyunun izlerini onun *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* romanında da takip etmek mümkündür. Söz konusu romandaki karakter ve fikirlerle bu oyun arasında benzerlikler dikkat çeker.

Nabizâde Nâzım'ın *Hoşnişin veya Cihanda Safa Bu mudur?* adlı manzum oyununun *Ceride-i Havadis* gazetesinde 1883'te tefrikanı yapılmış ve kitaplaşmadan kalmıştır. Onun gazete ve dergi sayfalarında toplanmadan kalan yazılarıyla yayımlanmayan başka eserleri de bulunmaktadır (Yalçın-Çelik, 2003, s. 128).

Ara Nesil edebî devresi içinde yetişen ve edebî zevki bu dönemde oluşan Nigâr Hanım'ın II. Meşrutiyet yıllarında oynanan fakat metni elimizde olmayan *Girive*'de (Bekiroğlu, 1998, s. 305) çok eşliliğin acı sonuçları konu alınır. Ahmet Midhat Efendi'nin oyunun temsili üzerine yazdığı eleştiri yazısından (Ahmet Midhat, 1328/1912, s. 233) 1912 yılında sahneye konduğu ve konusu öğrenilebilmektedir. Yirmi yedi yıllık eşinin üzerine ikinci evliliğini yapan birinin Paris'te öğrenim görmekte olan oğlunun nişanlısıyla bilme-yerek evlenmiş olması, aile fertlerinin önünde "çıkılmaz yol" olarak belirir.

Anlaşılabacağı üzere Ara Nesil edebî devresinde kaleme alınan tiyatro eserleri daha çok aşk ve evlilik konusu etrafında şekillenmiştir. Dönemin bir özelliği olarak evlilikte kızlara pek söz hakkı düşmemesi bir problem olarak edebî eserlerin dünyasına girmiştir. Bu konular Tanzimat Dönemi sanatkarları tarafından hikâye ve romanda olduğu gibi tiyatro eserlerinde de sık sık ele alınan konulardır. Ara Nesil yazarları, kendilerinden önceki yazarlar tarafından işlenen konuları devam ettirmiş görünmektedirler.

Sansürün tiyatronun gelişimi üzerinde ne gibi olumsuz etkilerinin olabileceğini tartışınız.



SIRA SİZDE

EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ, EDEBİYAT TEORİSİ VE EDEBİYAT TARİHİ

Ara Nesil yazarlarının kalem faaliyeti yürüttüğü alanlardan biri de edebiyat tarihi, edebiyat teorisi alanına giren konular ile eleştiridir. Türk edebiyatında edebiyat tarihi adını taşıyan ilk eser bu edebî devre içinde ve bu kuşak mensupları tarafından kaleme alınır. Ayrıca söz konusu edebî devre içerisinde roman teorisi alanına girebilecek bir de kitap yayımlanır. Ara Nesil mensupları çeşitli gazete, özellikle dergi yazılarında ve eserlerinin ön sözlerinde genel olarak edebiyat kavramı üzerinde dururlar, edebî türlerin tarifi ve işlevleri konusunda görüş getirmeye çalışırlar. "Genel olarak bu yazılar, 'edebiyat nedir, eleştiri deyince ne anlıyoruz, şiir nedir ve şair kimdir; roman, hikâye, tiyatro, bu türlerin tanım ve işlevleri nelerdir' gibi konu başlıkları taşımaktadırlar." (Babacan, 2003, s. 72). İlk defa Batı edebiyatı ve edebî akımlar bu dönemde geniş olarak tanıtılmaya başlanır ve tartışmaya açılarak eleştirinin konusu olur. Batı edebiyatının çeşitli sanatkarlarıyla Türk yazarları eleştirilir. Eleştiri, bu dönemde bir edebî tür olarak belirmeye başlar. Eskiyle yenin karşılaşması ve yoğun tartışmalar bu dönemde yaşanır. Dönem içerisinde üzerinde durulan ve tartışılan türler arasında şiir, hikâye-roman, düz yazı şiir, tiyatro ve eleştiri yer alır.

Dönem içerisinde ve daha sonraki yıllarda edebî eserlerinin yanında edebiyat tarihine, edebiyat teorisine, edebî eserlerin ve sanatkarların eleştirisine yönelen, bu yolda kalem faaliyeti içinde bulunan isimler arasında Abdülhalim Memduh, Hâlit Ziya, Beşir Fuad, Menemenlizâde Tahir, Nabizâde Nâzım, İsmail Safa gibi yazarlar bulunmaktadır. Bu yazarlar bir taraftan sanat eseri ortaya koymaya çalışmış, bir taraftan edebiyat tarihi ve teorisi oluşturma gayreti içinde olmuş, Batı edebiyatlarından çeviriler yapmış, bir yandan da eleştiri alanında dikkate değer bir etkinliğin içinde bulunmuşlardır.

Bu dönem içerisinde Türk edebiyatı tarihi ismi ilk defa Abdülhalim Memduh'un *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye* adıyla 1888 (1306, küçük boyda 134 sayfadan ibaret)'de yayımladığı eserinde görülür. Osmanlı öncesi Türk edebiyatını tasavvufi olduğu gerekçeyle basit gören ve dikkate almayan (Çetin, 1991, s. 144) Abdülhalim Memduh, eserini üç bölüme ayırmıştır. Birinci bölümde klasik Türk edebiyatı hakkındaki düşüncelerine yer vermiş, "ikinci bölümde Sinan Paşadan Mütercim Âsım Efendi'ye, üçüncü bölümde de Âkif Paşadan eserin yayımlandığı târihe kadar gelmiştir. Ancak, bilhassa ikinci

bölümde Osmanlı Edebiyatı'nı yine XV. Asırdan başlatmak, birçok mühim şahsiyetleri dikkate almamak, bazen târihi sırayı bozmak (Nâbî'yi Nedîm'den sonraya koymak) gibi hatâlardan başka, genellikle, verilen hükümler ve varılan sonuçlar da tamâmiyle şahsîdir. Fakat, zamânına kadar, Türk edebiyâtı târihi alanında yapılan ilk denemedir." (Akyüz, 1982, s. 69).

Abdülhalim Memduh'un "edebiyat tarihi" adını taşıyan bu ilk eseriyle birlikte Türk edebiyatı tarihi, tezkirecilikten uzaklaşarak "kademe kademe batılı anlamda modern bir metotla yazılmaya" başlanır. Eser, "tezkireden 'edebiyat tarihi'ne geçişte ilk adım" olması bakımından önemlidir (Çetin 1991, s. 143).

Bu dönem içerisinde, daha sonra Servet-i Fünun topluluğuna katılacak olan Hâlit Ziya, *Hikâye* adıyla roman teorisine ve edebiyat akımlarına yönelik eserini yayımlar. 1887-1888'de *Hizmet*'te tefrika edilen, sonra kitap hâlinde yayımlanan *Hikâye*, Türk edebiyatında kendi sahasında ilk eserdir. Titiz bir araştırma sonucu hazırladığı bu çalışmasında Hâlit Ziya, anlatma esasına bağlı edebî eserlerin Batı'da destan ve tarihten hikâye ve romana doğru nasıl bir gelişme seyri gösterdiğini ele alır. Bu eser birkaç yönden önem taşır. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

- Batıdaki belli başlı edebî eserleri tanıtması,
- Tarihle fiction (kurmaca) arasındaki farkı belirtmesi,
- Romantizm ve realizm gibi modern edebî akımlar hakkında bilgi vermesi.

Eser, "Mukaddime", "Tarih-i Hikâye", "Hakikiyyun", "Meslek-i Hakikiyyun", "Hayaliyyun", "Meslek-i Hayaliyyun", "Masalcılar" ve "Netice" bölümlerinden oluşmaktadır.

Hâlit Ziya, "Mukaddime"de gelişmiş ülkelerde çok önem verilen hikâye türünün Türk edebiyatında henüz layık olduğu dereceyi bulamadığını belirttiikten sonra, hikâyeciyi (romancıyı) filozof ve bilim adamıyla bir tutar. Türün bizde gereğince gelişmemiş olmasını, Türk edebiyatında henüz gerekli çevirinin olmamasına bağlayan yazar, Midhat Efendi'nin eserlerini takdir etmekle beraber eksik bulur. Daha sonra Türk edebiyatında hikâye türünün gelişimi hakkında bilgi verir (Kerman 1995, s. 32). "Tarih-i Hikâye" bölümünde yazar, türün tarihçesini yaparak eski Yunan'dan kendi zamanına kadar bu alanda eser veren yazarları kuş bakışı değerlendirir. "Hakikiyyun" kısmında Fransız realist yazarlar üzerinde değerlendirmeler yapar. "Meslek-i Hakikiyyun"da önce realizmin tarifini yapar, sonra realistlerin roman yazma metotları üzerinde durur. Birbirinin devamı olan "Hayaliyyun ve Meslek-i Hayaliyyun" bölümlerinde ise realizmin bazı bakımlardan zıttı olan romantizmi ele alarak bu iki akımı karşılaştırır. Romantizm ve realizm dışında eser veren hikâyecileri "Masalcılar" olarak niteler ve bu başlık altında ele alır. Hâlit Ziya'ya göre onlar gerçeği tasvir etmedikleri için eserleri de bir değer taşımaz. "Netice" başlığı altında yazar, bu kitabında, tarafsız olarak iki akımı karşılaştırdığını, kendisinin realizmi tercih ettiğini söyler. Çünkü ona göre, "en çirkin hakikat, en süslü hayale" tercih edilmelidir. Bu yıllarda roman dışında değişik düz türlerinde de yazılar kaleme alan Hâlit Ziya, bu sayede derin bir kültür, işlek bir kalem sahibi olmuştur.

Ara Nesil sanatkarları arasında edebiyat üzerine teorik görüşler getiren ve eleştiri yazıları kaleme alan yazarlardan biri de Nabizâde Nâzım'dır. Yirmi dokuz yaşında oldukça erken ölmesi onun kalem faaliyetinin yarıda kalmasına yol açar. "Buna rağmen, Nabizâde Nâzım'ın eleştiri yazılarında, eleştiri kuramları, edebî türler ve sanat akımları hakkında bilgi bulunabileceği gibi, edebiyatçılar hakkında açıklamalar da yer almaktadır." (Yalçın-Çelik, 2003, s. 129).

Bu yıllarda hikâye ve roman kavramı üzerinde duranlardan biri Nabizâde Nâzım'dır. Aralarında *Karabibik*'in de bulunduğu bazı uzun hikâyeleri için roman ve hikâye kavramlarını ayrı ayrı kullanmasına rağmen yazar, "Hasba" (1308) adlı eserinin ön sözünde roman ve hikâye kavramlarını ayırmaya çalışır. "Bir vak'anın tafsilatıyla hikâyesidir." (bir

olay örgüsünün ayrıntılarıyla anlatılmasıdır) dediği romanda olay örgüsünün uzantıları ile olaydaki kişiler üzerine okuyucuların dikkatini ve duygularını toplamak gerektiğini ifade eder. “Nouvel”i karşıladığını belirttiği, olay örgüsünün sadece aktarılması ve riva-yetinden ibaret olduğunu söylediği hikâyenin ayrıntıya tahammülünün bulunmadığını, âdeta bir romanın özeti olduğunu söyler. Hikâyede ne söylenecekse birkaç sayfa içinde söylenip bitirilivermesi gerektiğini, fakat bunda da marifetin yaşananların canlı noktalarının ayrılıp seçilmesinde olduğunu belirtir.

O, bu iki türün birbirinden ayrılan yanlarını belirlemeye çalışmış ve roman üzerine teorik görüşler ileri sürme çabası içinde olmuştur. Onun “Yadigârlarım”, “Karabibik” ve “Hasba” hikâyelerinin başına koyduğu “Kariîme” başlığını taşıyan ön sözleri hikâye ve roman anlayışıyla birlikte teorik görüşlerini ihtiva eder. Romantizmin karşısında realizmi ve natüralizmi savunan yazar, realizm ve natüralizm hakkında da bilgi verir. Okuyucuları söz konusu anlayışlara hazırlamaya çalışır. Bu bilgilendirme çabaları ve görüşler şüphesiz dönemi için anlam taşır.

Dönem içerisinde roman konusunda bir teklif de Hâlit Ziya’dan gelir. Yazar, *Hikâye* (1307/1891) adıyla yayımlanan teorik kitabının ön sözünde roman kavramına karşılık olarak “ecnebi bir kelime altında zikretmektense Osmanlı lisanına hürmeten” roman yerine hikâye kelimesini kullandığını söyler.

Eleştiri yazılarını önce gazete ve dergilerde yayımlayan İsmail Safa (1867-1901), bu yazıların bir kısmını bir araya toplayarak *Mülâhazât-ı Edebiye* (1897) ve *Muhâkemât-ı Edebiye* (1913) adlarıyla kitaplaştırır. *Mülâhazât-ı Edebiye*’de 1311’den itibaren *Maarif* dergisinde yayımlanan eleştiri yazılarını bir araya getirir. Kitapta yer alan yazılar sanat, edebiyat, üslup konuları etrafında şekillenir. “Eser, ihtiva ettiği fikirler ve düzenleniş itibarıyla Recâi-zâde Mahmut Ekrem’in Talim-i Edebiyyât’ına benzer.” (Karaca 1990, s. 35). Ölümünden sonra yayımlanan *Muhâkemât-ı Edebiye*’de ise daha önce *Pul* dergisi ile *Servet-i Fünun*’da yayımlanan on sekiz makalesi bir araya getirilmiştir. Yazar, bu “yazılarında daha ziyade şiir ve kafiye gibi meseleleri ele almakta ve zamanın çeşitli şairlerinin manzûmelerini tenkit etmektedir.” (Karaca 1990, s. 35-36).

Edebiyat eleştirisi alanında bu nesilden Ali Kemal’in de dikkate değer yazıları ve kitap hâlinde yayımlanmış eseri bulunmaktadır. Paris’te bulunduğu sırada Ecole Libre des Sciences Politiques (Siyasal Bilgiler Fakültesi)’te okuyan yazar, “İkdam’ın Paris Muhabiri” imzasıyla yayımlandığı sıralarda beğenilen ve ilgiyle karşılanan, dört yıl kadar süren “Paris Musahabeleri” yazı dizisini haftalık olarak *İkdam*’da yayımlar. Bu yazılarında Ali Kemal Batı’yı, sanat ve edebiyat dünyasını tanıtır. Bir yandan da Servet-i Fünun mensuplarını eleştirir. Onun bu yazılarının bir kısmı *Sorbon Darülfünununda Edebiyat-ı Hakikiye Dersleri* (1314) adıyla bir kitapta toplanır. Kitap, modern Fransız edebiyatını çeşitli yönleriyle tanıtan, yeni bir bakış getiren yazılardan kuruludur.

Türk edebiyatı, İbrahim Şinasi’nin başlattığı yenilik hareketinden itibaren hep ikiliği yaşar. Ara Nesil döneminde orta yolda buluşan ılımlılarla birlikte bu ikilik sürer. Söz konusu ikilik yalnızca sürmekle kalmaz, dönem içinde yeni çatışmaların da zeminini hazırlar. Eski-yeni kavgası şeklinde beliren bu çatışma Servet-i Fünun’u kuracak bir mekanizmanın da dişlilerini harekete geçirmekte gecikmez. Nitekim “muktebes-abes” tartışması, üzerlerine şiddetle gelen eski yanlıları karşısında, yenilikçilerin cephe oluşturmalarını hızlandırır.

Eleştirinin oldukça canlı geçtiği bu dönem içerisinde, türün alanını belirlemek isteyen bazı yazarlar eleştiri kavramı, eleştirinin mahiyeti, eleştirinin ve eleştiri yapacak kişinin özellikleri üzerinde dururlar. Yenileşmenin başlangıcından itibaren, Fransızcada “critique” kelimesiyle ifade edilen kavrama karşılık olarak, daha önce teklif edilmiş olan “muâheze”, “muhakeme” ve “intikad” gibi kelimeler kullanır. Eleştirinin bir eserin sadece kötü tarafla-

rını değil, zayıf yanlarının yanında iyi ve güzel taraflarını da göstermek olduğu fikri ileri sürülür. Sübjektif-empresyonist (özel-izlenimci) eleştirinin ve tartışmaların öne çıktığı bir dönemde objektif kriterlere (nesnel ölçütlere) dayanan eleştiri arayışlarına da girilir. Pratik eleştiri sahasında boşluk görülmesi üzerine, çok sayıda örneği görülen şahsi kin ve nefretin ötesinde, Batı tarzı bir eleştirinin yerleşmesi için duyulan ihtiyaç dile getirilir. Eleştiri, sadece edebiyatın değil bilimin de gelişmesinde önemli bir öge olarak değerlendirilir.

Bu dönem artık Türk edebiyatına XIX. yüzyıl modern eleştiri anlayışlarının da girmeye başladığı yılları içine alır. Servet-i Fünun edebî hareketinden önce Saint-Beuve, Paul Burge, Jules Lemaitre ve Hyppolite Taine gibi eleştirmenlerin eleştiri anlayışlarının ve ölçülerinin esas alınmasının gerekliliği üzerinde durulur. Eleştiride psikolojik, fizyolojik ve çevreye ait bilgilerden faydalanılması gerektiği fikri ileri sürülür (Mehmet Refet, 1894, s. 414-417). Türk edebiyatında eleştirinin gereğince gelişmemiş olmasından hareketle eleştiri alanında Batı'da ortaya konan eserlerin Türkçeye çevrilmesi teklifinde bulunulur (Halit Safa, 1896, s. 355).

Dönem içerisinde eleştirmenin özellikleri üzerinde de durulur. Her şeyden önce eleştirmen geniş bilgi sahibi, dikkatli bir araştırmacı kimliğine sahip, bilgece hareket eden, her aklına geleni söylemeyen kimse olmalıdır. Okuduğu eserin etkisinde kalmadan nesnel ölçülerle hüküm verebilmelidir. Bu yönüyle de eser hakkında hüküm verme konusunda yetkin olmayan halka yol göstericilik yapmalıdır.

Bu dönemde Mizancı Mehmet Murat'ın eleştiri yazıları önemli bir yer tutar. Onun, "Edebiyatımızın Numûne-i İmtisalleri" başlığı altında kendisinin çıkardığı *Mizan* gazetesinde 1888-1889 yılları arasında yayımlanan söz konusu eleştirileri, edebiyat eserleri üzerinde (Nâmık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre*'si, Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Vuslat*'ı, Samipaşazâde Sezaî'nin *Sergüzeşt*'i) ilk defa geniş çözümlemelere dayanması, ele aldığı kitapların "tip", "yapı", "üslûp", "icat", "tasvir", "dram entrikası" gibi Batılı nesnel prensiplere göre değerlendirilmesiyle Türk eleştiri tarihine yeni bir görüş, yeni bir bakış açısı getirir.

Çeşitli yazarlar tarafından hikâye ve roman türünün özellikleri belirlenmek istenmiş, birbirinden ayrılan yanlarına dikkat çekilmiş, türün adlandırılmasına çalışılmıştır. Mehmet Celâl'in, eserlerinin ön sözlerinde kullandığı "romancık" ve "hikâyecik" tabirleri türün adlandırma sürecindeki kavram arayışları bakımından dikkat çekicidir.

1880'lerin başından itibaren Muallim Nâci-Recaizâde Mahmut Ekrem etrafında gelişmeye başlayan eski-yeni tartışmaları doğrudan doğruya yeni yetişmekte olan bu genç kuşağın ilgi alanını oluşturur, zaman zaman onların da tartışma atmosferi içerisine girmesine zemin hazırlar. Söz konusu tartışmalar genç sanatkârların Recaizâde Ekrem veya Muallim Nâci dairesi etrafında kümelenmesine yol açar. Dönemin iki usta sanatkârının etrafında yürütülen tartışmalar, yenilikçi edebiyat dünyasının iki kola ayrılarak ilerlemesine sebep olur.

Resim 7.7

Beşir Fuad Bey



Ara Nesil, Türk edebiyatında romantizmle realizmin karşılaştığı bir dönemdir. Böyle bir ortamda eski ile yeni arasında süren tartışmaların yanında yenilikçilerin kendi içerisinde tartışmalara girmesi de kaçınılmaz olur. Çünkü Batılılaşmada ılımlı yolu takip etmek isteyenlerle aşırı Batılılaşma yanlısı olanlar arasında düşünce ve uygulama arasında fark oluşur. Batı tarzı bir edebiyat kurma düşüncesiyle hareket eden sanatkarlar, Batılılaşma fikrinde birleşirken zaman zaman edebiyat akımları noktasında ayrılırlar, hatta bazen yoğun bir tartışmanın içerisinde sürüklenirler.

Türk edebiyatında ilk defa Batı'daki edebî akımlar ciddi anlamda bu tartışmalarla gündeme getirilir ve üzerinde durulur. Abdülhak Hâmit'in romantik akım çerçevesinde değerlendirilen şiirleri etrafında “eski-yeni” tartışmalarının oluşturduğu zeminde Beşir Fuad'ın Türk edebiyatında ilk eleştirel monografi olan *Victor Hugo* adlı eseri dolayısıyla Beşir Fuad'la Menemenlizâde Mehmet Tâhir arasında başlayan, araya başka yazarların da girmesiyle büyüyen ve bir yılı aşan bir süre devam eden “hayalliyun-hakikuyun” (romantizm-realizm/natüralizm) tartışması, bu dönem içerisinde gerçekleşmiş bir eleştiri faaliyeti olarak dikkat çeker.

Türk edebiyatında romantizm ile realizm arasında ilk büyük hesaplaşma olarak kabul edilen bu kalem kavgası, Türk eleştiri tarihi bakımından da önemlidir. Hayalliyun-hakikuyun tartışması sanat eseri ve gerçeklik, şiirde hayalin yeri, şiir ve edebî sanatlar, bilim eserlerinin insan hayatındaki yeri ve önemi, sanat eserlerinin insan hayatındaki yeri ve önemi gibi birçok konunun Türk edebiyatında ilk defa tartışılmasına zemin hazırlar. Bunun yanında Batı edebiyatlarından yapılan çevirilerle birlikte Batı edebiyatının tanıtılmasına yarayan çeşitli yazılar da yayımlanır. Başta Shakespeare, Victor Hugo, Alexandre Dumas gibi yazar ve şairler, hayatı, mizacı, eseri çerçevesinde tanıtılır. Özellikle yeni yetişen genç sanatkarları etkileyen, onların sanat eserleri üzerinde düşünmesine zemin hazırlayan bu tartışmanın aldığı mahiyeti ve çıkan sonucu şu şekilde maddeler hâlinde gösterebiliriz:

- Beşir Fuad, şiirde letâfetin, ulviyetin ömrünün itibarı olduğuna, şair sözünün yalan olduğuna inanır. Menemenlizâde Mehmet Tâhir, bunu büyük bir haksızlık sayar.
- Beşir Fuad, şairlerin eserlerinde “hakikat-i fenniye” (bilimsel gerçekler)nin bulunmasını ister. M. M. Tâhir ise fenle şiirin birbirinden farklı şeyler olduğu, bunların birbirine karıştırılmaması gerektiği görüşündedir.
- M. M. Tâhir, şiirin “hayâlât” (hayaller)tan da yararlanması gerektiği düşüncesindedir. Beşir Fuad, bunun tersine hayale karşıdır. O, natüralistlerin görüşü doğrultusunda hayatın bütün çıplaklığıyla gözler önüne serilmesi, ona hiçbir eklemede, müdahalede ve değiştirmede bulunulmaması gerektiği fikrindedir. M. M. Tâhir, hayatın edebî eserde aynen taklidinin insanlara bir şey kazandırmayacağı kanaatindedir.
- Beşir Fuad, edebî sanatların şairlerin duygu ve düşüncelerini ifade etmekte düşükleri “acz”den kaynaklandığı, bunların gereksiz olduğu düşüncesini taşır. M. M. Tâhir, Beşir Fuad'ın tespitine, yani edebî sanatların “acz”den doğduğu görüşüne katılmakla birlikte, edebî sanatların aşırılığa kaçmamak kaydıyla gerekliliği üzerinde ısrar eder. Buna karşılık Beşir Fuad da çok sınırlı şekilde edebî sanatlara yer verilmesini uygun bulur. Beşir Fuad'ın edebî sanatlara karşı çıkışının altında “edebî sanatların hayatı ve hakikati olduğunun dışında gösterdiği, değiştirdiği” düşüncesi yatmaktadır. M. M. Tâhir, edebî sanatların kullanılması konusuna şiirdeki “ana fikir”in kaybolmaması kaydını da getirir.
- Beşir Fuad, romantiklerin basit (zelîl) insanı yüceltmelerine karşı çıkar. Bunu, hakikatin değiştirilmesi olarak görür. M. M. Tâhir ise bu noktada amaca bakılmasından yanadır. Ona göre amaç yüce ise kişilerin yüceltilmesinde bir sakınca yoktur.

- Beşir Fuad, fen adamlarının şairlerden; fen bilgisi içeren eserlerin de edebî eserlerden daha üstün olduğu görüşünü ileri sürer. M. M. Tâhir de aynı fikre katılmakla birlikte bunların birbirinden farklı alanlarının ayrı olduğu görüşündedir.
- M. M. Tâhir, edebî eserin güzel olan tabiatı daha da güzelleştirerek bünyesine kabul ettiği tezini savunur. Beşir Fuad ise en güzel şeyin tabiat olduğu, bu sebeple onun değiştirilmeden olduğu gibi anlatılması gerektiği düşüncesini taşır. Ona göre “hakikatten başka hiçbir şey güzel değildir” (Okay, 138-174).

Yukarıda sıraladığımız konular etrafında dönen “hayalliyun-hakikuyun” tartışması Beşir Fuad’ın 1887’de bilek damarlarını keserek intihar etmesi üzerine önemli bir sonuca ulaşmadan kapanır. Pozitivist düşünceyle hareket eden Beşir Fuad, Türk edebiyatında henüz yerini bulamamış olan realizm-natüralizm üzerine dikkat çekmiş, fen bilimleriyle sanat eserlerini karşı karşıya getirmiş, sanat eserlerinin üzerinde düşünülmesini sağlamış, Ara Nesil’den bazı genç sanatkarları düşünceleriyle etkisi altına almıştır.

Bu dönemde şiirin teorik problemleri, muhteva ve şekle ait unsurları da üzerinde durulan konular arasındadır. Batılılaşmanın artık kesin bir yol olarak belirlediği bu dönemde, eski Türk edebiyatı bizim klasiğimiz olarak değerlendirilir. Namık Kemal’den gelen bakış açısıyla eski edebiyatın Arap edebiyatını değil de İran edebiyatını model alarak şekillenmiş olması eleştirilir.

Şiirin vazgeçilmez unsuru olarak görülen veznin yanında, kafiye de divan şiirinin çok ayrıntılı ve sıkı kayıtlarından çözen yeni anlayışa bağlı edebiyatçılar, önce kafiye sık aralıklarla tekrarlanan bir unsur olmaktan çıkarır. Bazı mısraları kafiyesiz bırakır. Değişik türden kelimeleri birbirleriyle kafiyelendirme yoluna gider. Bu yeniliklerin içinde önemli bir değişiklik de kafiye seslerinin şekil birliğinin ihmal edilip kafiye fonetik benzerliklerin üzerine kurulması, yani göze göre değil de kulağa göre düzenlenmesidir. Böylece klasik edebiyatın yüzyıllardır sürdürdüğü kafiye anlayışı çözülmeye başlar.

Özet



Ara Nesil Dönemi hikâye ve romanının özelliklerini sıralamak

Ara Nesil Dönemi yazarları Tanzimat Dönemi birinci ve ikinci kuşak yazarlarının hikâye ve roman türlerinde ortaya koyduğu birikimden hareketle hikâye ve roman yazmaya başlarlar. Fakat her ne kadar birkaç yazar üzerinde Ahmet Midhat Efendi'nin yönlendirici tavrından söz edilebilirse de kendilerinden önce hikâye ve roman ortaya koyan yazarlara fazla bir şey borçlu değillerdir. Onlar, Batı dillerini okuyarak yetiştikleri için Batı edebiyatlarını örnek alırlar, Batı edebiyatlarına benzer ürünler ortaya koyma yoluna giderler. Sami Paşazâde Sezai ile aynı yıllarda küçük hikâyeler yazarlar. Özellikle Nabizâde Nâzım, realist-natüralist anlayışa bağlı başarılı hikâyeler ortaya koyar. Ara Nesil mensupları, yazdıkları hikâye ve romanlarla bu iki türün birbirinden ayrılmasında rol oynarlar. Ortaya koydukları eserlerle şiirde olduğu gibi hikâye ve romanda da Servet-i Fünun edebiyatının arka planını kurarlar.



Ara Nesil Dönemi tiyatro eserlerinin özelliklerini ifade etmek

Ara Nesil yazarları, tiyatro türünde fazla eser vermezler. Tiyatro yazarları arasında Abdülhalim Memduh, İbnürreşad Ali Ferruh, Mustafa Nuri, Mizancı Mehmet Murat, Nabizâde Nâzım ve Nigâr Hanım sayılabilir. Şiirde bireysel konular üzerinde yoğunlaşmalarına rağmen tiyatrodaki daha çok sosyal konular üzerinde dururlar. Onların tiyatro ürünleri genellikle aşk ve evlilik problemi etrafında şekillenir. Israrla sosyal konular üzerinde durmalarının, dönemin problemlerine ışık tutma düşüncelerinin yanında devrin baskıcı yönetim anlayışına bağlı olarak siyasi konulara gereğince eğilememelerinden kaynaklandığı söylenebilir.



Ara Nesil Dönemi edebiyat eleştirisi, edebiyat teorisi ve edebiyat tarihinin niteliğini tartışmak

Türk edebiyatının yeni bir çehre kazanmasında ve yeniliğin daha ileri bir aşama kaydetmesinde rol oynayan Ara Nesil mensupları edebiyat eleştirisi, edebiyat teorisi ve edebiyat tarihi alanında dikkate değer bir faaliyet yürütürler. Romanla hikâyenin ayırımına gitmek isterler. Edebiyat terimleri üzerinde düşünürler. Romantizmle realizm çerçevesinde Batı edebiyatı akımlarını tartışmaya açarlar. Kafiye konusunda görüş getirirler. Eleştiri türü üzerinde düşünce geliştirirler. Türk edebiyatında eleştirinin gelişmesi ve edebî tür olması yolunda dikkate değer çaba harcarlar. Edebiyat tarihi adını taşıyan ilk eseri bu dönemde verirler.

Kendimizi Sınavalım

- Ara nesil yazarları arasında aşağıdakilerden hangisinin hikâye ve romanına **rastlanmaz**?
 - Fatma Âliye Hanım
 - Ahmet Rasim
 - Recep Vahyî
 - Fazlı Necip
 - Mehmet Celal
- Aşağıdakilerden hangisi Türk edebiyatının köye açılışında ilk eserlerden biridir?
 - Küçük Gelin
 - Huşenk
 - Zehra
 - Venüs
 - Seyyie-i Tesamüh
- Aşağılardakinden hangisi “*Turfanda mı Yoksa Turfa mı*” adlı romanın özelliklerinden biri **değildir**?
 - Sosyal eleştiri yapar.
 - Olay örgüsünün bir kısmı köyde geçer.
 - İdealist bir yazarın romanıdır.
 - Natüralist özellikler taşır.
 - Köy kalkınmasına yer verilir.
- Nabizâde Nâzım’ın “*Zehra*” adlı romanı aşağıdaki özelliklerden hangisine sahiptir?
 - Kıskançlık konusunu işler.
 - Yazarına şöhret getirmiştir.
 - Konusu Anadolu’da geçer.
 - Tolstoy’un romanlarının etkisi görülür.
 - Ahmet Midhat Efendi’nin romanları taklit edilerek yazılmıştır.
- Ara Nesil yazarlarının tiyatroya fazla ilgi göstermemelerinin nedeni nedir?
 - Diğer edebî türleri tiyatrodan daha ilgi çekici bulmaları
 - Tiyatro oyunlarının sergilenebileceği sahne bulunmaması
 - Tiyatronun gelişmiş bir tür olmaması
 - Dönemin baskıcı yönetimi ve sansür
 - Tiyatroyu yeterince tanınamaları
- Aşağıdakilerden hangisi Rusçadan yapılan ilk çevirilerden biridir?
 - Zavallı Çocuk
 - Huşenk
 - Girîve
 - Büyücü Karı yahut Teehhül-i Cebri
 - Akıldan Bela
- Aşağıdakilerden hangisi Ara Nesil yazarlarının tiyatrodan işlediği başlıca konulardan biridir?
 - Tarih
 - Miras
 - Aşk ve evlilik
 - Yardımlaşma
 - İntikam
- Eleştiri, hangi edebiyat döneminde tür olma yoluna girmiştir?
 - Tanzimat edebiyatı ikinci kuşak
 - Servet-i Fünun
 - Fecr-i Ati
 - Tanzimat edebiyatı birinci kuşak
 - Ara Nesil
- Aşağıdakilerden hangisi Abdülhalim Memduh’un “*Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye*” adlı eserinin özelliklerinden biridir?
 - Türk edebiyatını başlangıcından yayımlandığı tarihe kadar ele alır.
 - Türkçede edebiyat tarihi adını taşıyan ilk eserdir.
 - Kronolojik (tarihî) sıraya bağlı kalmıştır.
 - Yargıları nesneldir.
 - Beş bölümden oluşur.
- Hayaliyyun-hakikiyyun tartışması ile ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi doğrudur?
 - Türk edebiyatında romantizmle realizmin/natüralizmin ilk defa karşılaşması ve tartışılmasıdır.
 - Tartışma Ahmet Midhat Efendi’nin romanlarını konu alır.
 - Tartışmada edebî sanatlardan söz edilmez.
 - Tartışma Beşir Fuad ile Baba Tahir arasında geçer.
 - Victor Hugo’yu yüceltmeye yönelik bir tartışmadır.

Okuma Parçası

KARABİBİK

I

Karabibik bugün erken kalkmıştı. Tarlasına harım çevirmek için dün Matarlı tepelerinden kestiği pırnal fidanı dalları harman yerinde koca bir yığın halinde durmaktaydı. Sağ elinde ağzı çentikli bir tahra bulunmakta olup geçen sene den beri nadaslı duran tarla içinde ağır adımlarla bu yığına doğru yürümekteydi. Ayağında iri, kalın pençeli, sökükle yemenileri kemâl-i zahmetle sürüklemekte, liyme liyme, rengi cinsi belirsiz, muhtelif renkte yamalı dizliğin deliklerinden iç donunun toprak rengine mail olan rengi görünmekte, bir eski istibdal neferinin kim bilir kaç sene evvel hediyesi olmak üzere malik olduğu ceketini tutar giyilir yeri kalmadığı halde ve bedenini ihâttadan âciz kalmakla beraber yine sırtında bulunmakta; bu ceketin altında kirli gömleğinin göğsü, yakası büsbütün açık kalarak kayış gibi sert ve siyah olan vücudunun göğüs ve bağır kısımlarını hep açıkta bırakmaktaydı. Çenesinde beyazlı siyahlı olmak üzere isbât-ı vücut eden tek tük kıllar dik ve seyrek bıyıkların da inzimâmıyla müdevver gayet esmer, ufarak gözlü olan çehresinin heybetini artırmakta ve bu hey'et-i acibe insanda tuhaf bir korku uyandırmaktaydı. Tarlayı otlar bürümüşü. Karabibik burasını babası Koca Osman'ın mirası olmak üzere ele geçirmişti. Tarla o zaman on iki dönümken dört dönümünü Kara Durmuş'a satarak vaktiyle bedel-i nakdî vermişti. Şimdiki hâlde sekiz dönümden ibaret kalan bu toprak parçasına bile tarla komşusu olan Yosturoğlu göz dikmekte ve bu sebeple aralarında ara sıra münazaât vukua gelmekteydi. Otuz iki dönüm tarlası olanların da el ayası kadar toprağa göz dikmesi münasebetsiz değil mi ya? Kendisi şu kadcırcık tarla sayesinde ancak akşamları bir kaşık çorba içecek kadar mal kaldırılabiliyor, elinden bu da çıksın da açlıktan mı ölsün? Zaten Yosturoğlu'nun babası da bu toprak hırsından ölmemiş miydi? O vaktin behrinde de babası, himdi kendisi gibi ötekinin berikinin damına, tarlasına, göz koya koya herkesin canını yakmıştı.

Karabibik yaprakları budanmış fidanlardan bir kucak alarak tarlasının Yosturoğlu tarafındaki anına doğru yürüdü, hâlâ tahrayı sağ elinde tutmaktaydı.

Güneş ufk-i şarkîyi teşkil eden tarafta, güya denizden çıkmış gibi Bahr-i Sefid'in donuk, durgun sathından doğru yükselmekteydi. -Temre- ovası gecenin ayazı içinde uyumuş, çiğlenmiş kalmışken güneşin henüz mâil ve zayıf olarak intişar eden suâtının tesirâtı sâyesinde ısınmağa başlamıştı. Arkada -Mira- silsile-i cibâlinin sekiz yüz metre râkımı bile tecavüz eden sivri, çıplak tepeleri karla mestûr bulunmaktaydı. Mevsim şubat ibtidâları olup Karabibik'ten evvel davranmış olanların tarlalarında yarım karış kadar yemyeşil ekinler

baş kaldırmıştı. Karabibik her sene şimdiye kadar tarlasını sürmüş, harımını kaldırmış da bir karış da ekin almış bulunurdu. Fakat bu sene kör olası hastalıktan göz açabilmiş miydi ya? Sol böğrüne doğru bir tarafına kim bilir nasıl bir kurt musallat olmuştu da İnha'deki hekim kendisine üç ay, tam üç ay damdan dışarı çıkmağa izin vermemişti. Üç ay bu! Dört duvar içinde tam üç ay oturduğun var mı senin? Hem de acı mucı, tuhaf tuhaf ilâçlar da yutmalı. Hekim haa! Seni üç ay dört taş arasında hapsedmekten başka elinden ne gelir! İşte o kurt hâlâ hu tarafta mah! Huracakta durup oturur.

Karabibik fidan dallarından bir tanesini sol eline aldı; ortasından avuçladı, sol kolunu uzatıp dalı şâkuli bir vaziyette tuttu. Bir kere şöyle yukarıdan aşağıya baktıktan sonra sağ elinde tutmakta olduğu çentikli kör tahra ile dalın aşağıya gelen kalın tarafını sıvırttı. Tepesinin de fazla kısmını uçurdu. Tuttu dalın sivri tarafını tarlanın anı üzerinde dün açmış olduğu deliklerden birisine sokarak ayağıyla bastı; dalın budığına tahranın tersiyle de hızlıca vurdu. İkinci bir dalı da bu suretle yontup düzelttikten sonra bir adım kadar ötede olan deliğe yerleştirdi. Harımın direklerini teşkil edecek olan bu parmaklığı uzatıp gitmeğe başladı.

Bu sırada çiftçiler birer ikişer tarlalarına gelmekteydi. İki tarla ötede Çetecioglu Mustafa bu sene mahsulünü kaldırdığı tarlayı nadas etmekle meşguldü; çiftini koşmuş, öküzlerin gayet batı olan yürüyüşlerini süratlendirmek, hayvanları doğru yürütmek için kaba, çatallı sesiyle arada sırada garip garip emirler vermektedir. Daha öte tarafta Boduroğlu Ahmet, harımının dün kim bilir hangi yezit tarafından bozulan tarafını yapraklı dallarla örtmekteydi. Sol tarafta Hatib'in yemyeşil duran tarlasına Kara Ömer'in eşiği girmiş, nazik yaprakcıkları yolmaktaydı. Kara Ömer ise beri tarafta Koca imamın tarlasını nadas eden Deli Ali ile lakırdıya dalmıştı.

Hatib'in ekin ortağı olan Karakâhyaoğlu Ali çavuş öteden seğirterek elindeki kalın boynuz dalıyla eşiğe bir âlâ sopa atmağa, eşek de bu dayağın tesirinden can acısıyla tarla içinde koşmağa başladı. Ali Çavuş'un hiddeti daha ziyadeleşti. Küfürün bini bir paraya. Kabahat eşekte değil sahibi olan eşekte. Herkesin bir sene üstüne alın teri döktüğü ekinleri bir saat içinde eşiğine yedirmek isteyen adam tembel tembel gezmemeli, rast geldiği ağaca masal söylememeli oğlum.

Kara Ömer atıldı. Eşiğini öldürmek mi istiyor? Ekinini çok seven adam tarlasına harım etmeli. Hayvan bu! Aklı mı var? Ali Çavuş hâlâ bağırıyordu:

-Seni gidi kâfir hayvan! Mah hoyrat olana hoyratlık!

Kara Ömer koşup Ali Çavuş'un karşısına dikildi. İki adam soluk soluğa bir müddet birbirinin yüzüne baktılar. Kara Ömer bir müddet sonra dedi ki:

-Tarlana ni şekil harım etmiyon?

Ali Çavuş, Kara Ömer'in yüzüne doğru bağırarak dedi ki:

-Ni hâl edelim? Mah! Alan hoykada durup oturur.

Kara Ömer temashur ederek:

-Ni hâl edelim? Alan hoykada durup oturur. Hele honun ku-batlığına bak.

Deli Ali aralarına girdi. Kara Ömer burnundan soluyarak merkebine doğru gitti. Merkep bu sefer Yosturoğlu'nun ekinlerine dalmıştı.

Karabibik tarlasının bir anını bitirmişti. Teşkil ettiği harım direklerinin aralarına aşağıdan yukarıya doğru yapraklı zeytin, pırnal dallarından, dikenler, falanlar örgü yapmaktaydı. Hele bak! Eşeklerini, hayvanlarını salarlar da ümmet-i Muhammed'in ekinlerini çiğnetiverirler. Na böyle üç gün harım etmeye uğraş-malı. Bu hayvanları hergele etseler yavuz değil mi? Mah! Aygır gibi kızanı da alanda durup oturur. Hey Rabbim hey!

Karabibik yorulmuştu. Koynundan tütün kesesini çıkardı; dolma gibi bir sigara sardı, fakat ateşi yoktu. Deli Ali'ye bağırarak dedi ki:

-Ehey Deli Ali! İspirto var mı?

Deli Ali başını kaldırarak dedi ki:

-Ko!

-Musta'ya ünle görelim.

Deli Ali, Çetecioğlu Mustafa'ya ateş diye ünledi. Mustafa sapanı toprağa derince gömerek övendireyi boyunduruk tahtasına dayadı. Taze sürülmüş toprak içinde kemâl-i zahmetle yürüyerek geldi. Üç çiftçi birleştiler, birer sigara tutuşturdu-lar. Tarla kuşları Mustafa'nın sapanı altından henüz kurtulmuş olan kaba çığır üzerine kümeyle konarak buldukları tohumlara gaga çalmaktaydılar. Güneş epeyce yükselmiş, hava ısınmıştı. Fakat -Köyiçi- cihetindeki boğazdan doğru Temre vadisine serin bir rüzgâr dönmekteydi.

Deli Ali demektedir ki:

-Yay geliyo.. Gündönümünden geri yaylaya çıkarız haa?..

Karabibik sol böğrünü tutarak işmi'zaz ile dedi ki:

-Hay kâfir! Mah hoykada oturup yatır.

Mustafa ile Deli Ali merhamet alâimi gösterdiler. Mustafa dedi ki:

-Sapan geçmeden harım ediyon.

Karabibik içini çektikten sonra:

-Koca imam öküzlerini erte gün verecek.. Bugün vimedim kim..

Deli Ali aklına bir şey gelmiş gibi tehâlükle dedi ki:

-Dur be! Koca imam kayınçasını everiyormuş.

Diğer ikisi birden taaccülle:

-Sarı Simayil'i haa?

Deli Ali bunların henüz haberdar olmadıkları bu havadisi vermiş olmasından böbürlenmeğe başladı. Kendisine her vukuâta vâkıf adam tavrı vererek dedi ki:

-Köşkârlı Yusuf aanın beslengisini alıyyo.

Karabibik bu havadisten hiç hoşlanmadı. Çünkü onun başka bir hesabı vardı: "Sarı Simayil'e" kızı Huri'yi vermek arzusunda; bu tezevvüc sâyesinde Koca imamın öküzlerini bedava kullanabileceğini hesap etmekteydi. Sarı İsmail elden çıktıktan sonra bu öküzler de başkasının malı olacak, başkasının olmasa da yine her zamanki gibi parayla kullanmak lâzım gelecek.

Deli Ali, itâ-yı havadiste devam etmekteydi: Sarı Simayil Yusuf Ağâ'nın beslengisine öteden beri göz koymuş; yaylada, kuyu başlarında, otlakta gizli gizli konuşurlarmış; hani şu âşıkdaşlık yok mu? Hatta bir gün kendisi, Deli Ali -Köşkârlar-da Kızıl Hüseyin'in damına giderken mah şurada Uzun Mehmet'in tarlası köşesini döneceği sırada boynuzun dibinde onları, beslengi ile Sarı Simayil'i, konuşurlarken görmüştü. Hey kuzum hey; buna gençlik derler. Kendisi de gençliğinde zavallı Zeynep'i böyle tarla köşelerinde, harım kenarlarında, ağaç altlarında kollamaktaydı. O vaktin behrinde böyle harımsız tarlalara eşek salmazlardı. Mah işte bak! Sakalı ağardı fakat gönlü kocamadı, hâlâ köyün taze kızları suya, çamaşıra giderlerken imrenmektedir.

Çetecioğlu gülmekteydi. Fakat Karabibik Koca imamın öküzlerini düşünmekteydi. Güneş yükselmiş, ova ısınmıştı. Henüz taze kabartılmış topraklardan keskin bir toprak kokusu gelmekte, ekinlerin üzerinden hafif hafif dumanlar çıkmaktaydı.

Solda Temre köyünün sakafları satranç haneleri gibi birbirine merbut harımlardan teşekkül eden tarlaların gerisinde latif bir tablonun hududunu teşkil eylemekteydi. Ön tarafta Kum köyünün yığınları arkasından doğru açık mavi renkli bir sath-ı mâîî görünmekte ve bu sathın ortasında gayet enli bir parlak yol enzâr-ı temâşâyı almaktaydı. Sağda dalyanın râkid, beyaz sathı harımlar ve ağaçlar arasından parça parça görünmekte, arkada Mira silsilesinin yüksek tepeleri üzerine kara kara bulutlar yığılmaktaydı.

(...)

Kaynak: Nabizâde Nâzım (2011). *Karabibik*. İnci Engün-Zeynep Kerman (Haz.) *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 2 Hikâye (1860-1923)*. İstanbul: Dergâh, s. 65-69.

Kendimizi Sınyalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|--|
| 1. c | Yanıtınız yanlış ise “Ara Nesil Dönemi Hikâye ve Romanı” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. a | Yanıtınız yanlış ise “Ara Nesil Dönemi Hikâye ve Romanı” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. d | Yanıtınız yanlış ise “Ara Nesil Dönemi Hikâye ve Romanı” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. a | Yanıtınız yanlış ise “Ara Nesil Dönemi Hikâye ve Romanı” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. d | Yanıtınız yanlış ise “Ara Nesil Döneminde Tiyatro” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. e | Yanıtınız yanlış ise “Ara Nesil Döneminde Tiyatro” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. c | Yanıtınız yanlış ise “Ara Nesil Döneminde Tiyatro” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. e | Yanıtınız yanlış ise “Edebiyat Eleştirisi, Teorisi ve Tarihi” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. b | Yanıtınız yanlış ise “Edebiyat Eleştirisi, Teorisi ve Tarihi” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. a | Yanıtınız yanlış ise “Edebiyat Eleştirisi, Teorisi ve Tarihi” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Ara Nesil mensupları, Tanzimat edebiyatının birinci ve ikinci kuşağının birikimi üzerine gelmiş, hikâye ve romanda edebî değeri yüksek eserler vermeye çalışmıştır. Ahmet Midhat Efendi’nin öğretici hikâye ve romanları onların kaleminde yerini sanat değeri öne çıkan eserlere bırakmaya başlamıştır. Özellikle Nabizâde Nâzım, Türk edebiyatının ilk psikolojik roman denemesi olan *Zehra* ve köye yönelişte ilk başarılı ürünler arasında yer alan *Karabibik*’le bu alanda dikkat çeken bir yazar olmuştur. Aynı zamanda bu dönem, hikâye ve roman üzerinde düşünmeye başlandığı, hikâye ile romanın birbirinden ayrılma yoluna girdiği bir dönem olması bakımından da dikkate değer.

Sıra Sizde 2

Sansür, yalnızca tiyatronun değil bütün edebî türlerin gelişiminde olumsuz etkiye yol açar, edebiyatın gelişimini engeller. Böyle bir durum tiyatrodâ daha etkili olur. Çünkü tiyatro, sahnede sergilenmek için yazılır. Yazar, çeşitli yaşama şekillerini, hayat anlayışlarını sahneye taşıma uğraşı verir. Sansür buna engel olmaya kalkıştığında yazarın yazma eylemi kısıtlanır. Bu da çoğu zaman eser ortaya koymanın önünde engel olur. Nitekim II. Abdülhamit yönetiminin ilerleyen yıllarında tiyatro eserlerinin sayısında önemli düşüş olmuş, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra da dikkate değer bir yükseliş görülmüştür.

Sıra Sizde 3

Edebiyatın gelişmesinde edebiyat teorisi, edebiyat tarihi ve eleştiri önemli rol oynar. Edebiyat teorisi, edebiyat sanatının temel ilkelerini ortaya koyar. Edebiyat tarihi, edebiyatın gelişim seyrini kronolojik olarak anlatır. Eleştiri ise yazarlara ve şairlere daha başarılı eserler yazmaları için yol gösterir. Onların kalem ürünlerinin dayanması gereken ilkeleri gösterir. Bununla da kalmaz okuyucuların sanat zevkini, anlama gücünü artırır. Okuyucuyla edebiyat eseri arasında köprü olur.

Yararlanılan Kaynaklar

- Aktaş, Ş. (1990). Ahmed Rasim. *Büyük Türk Klâsikleri*. C. 10. İstanbul: Ötüken-Söğüt.
- Aktaş, Ş. Ali Kemal. *Büyük Türk Klâsikleri*, C. 10, Ötüken-Söğüt Yayınları. İstanbul 1990, 306.
- Akyüz, K. (1982). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. Ankara: Mas.
- Andı, M. F. (1995). Mehmed Celâl ve Romanı Üzerine. Mehmed Celâl. *Küçük Gelin*. M. Fâtiha Andı (Haz.) İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Andı, M. F. (1996). Türk Romanında Köye Açılma ve Mehmed Celâl'in Romanları. *İlmî Araştırmalar*, 2.
- Aşa, E. (1995). Fatma Âliye Hanım. *İslam Ansiklopedisi*. C. 12, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Aşa, E. (1996). Fatma Âliye Hanım ve Eserleri Hakkında. Fatma Âliye Hanım. *Muhâdarât*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Aygün, Ö. (2004). Abdülhalim Memduh. *İslam Ansiklopedisi*. C. 29. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Aytaş, G. (2002). *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ.
- Babacan, M. (Mayıs-Haziran 2003). Ara Nesil'de Eleştiri. *Hece*, 77-78-79, 71-85.
- Bekiroğlu, N. (1998). *Şâir Nigâr Hanım*. İstanbul: İletişim.
- Birinci, N. (1987). *Nabizâde Nâzım*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Çetin, N. (1991). Türkçede İlk Edebiyat Tarihi. *Türkoloji Dergisi*, 1, 143-152.
- Çetişli, İ. (1991) Kıskançlığın Romanı Zehra. *Türklük Araştırmaları Dergisi*, 6, 45-65.
- Emil, B. (1979). *Mizancı Murad Bey Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Halid Safa (1896). Tenkid. *Mektep*, 23, 354.
- Kacıroğlu, M. (2004). Nabizâde Nâzım'ın Hikâyeciliği. A. Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 25, 81-88.
- Karaca, A. (1990). *İsmail Safa*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Kerman, Z. (1986). Nâzım, (Nâbîzade). *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 6, İstanbul: Dergâh.
- Kerman, Z. (1995). *Halid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Kerman, Z. (1986). Nâzım, (Nâbîzade). *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*. C. 6, İstanbul: Dergâh.
- Mehmet Refet (4 Temmuz 1894). İntikad. *Hazine-i Fünun*, 52.
- Okay, M. O. (trz). *İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti Beşir Fuad*. İstanbul: Dergâh.
- Özarslan, E. (1994). *Ara Nesil Edebiyatçısı ve Gazetecisi Mustafa Reşid Bey Hayatı ve Eserleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Parlatır, İ. (1989). Nâbi-zade Nâzım. *Büyük Türk Klâsikleri*. C. 9, İstanbul: Ötüken-Söğüt.
- Şahin, İ. (2004). *Selanikli Fazlı Necib'in Hayatı ve Eserleri*. Ankara: Bilge.
- Uçman, A. (2005). Mizancı Murat. *İslam Ansiklopedisi*, C. 30. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Uğurcan, S. (1991). Makbule Leman, Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri. *Türklük Araştırmaları Dergisi*, 6, 331-408.
- Uzun, M. (1989). Ali Kemal. *İslam Ansiklopedisi*, C. 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Yalçın-Çelik, S. D. (2003). Nabizâde Nâzım'ın Eleştirmen Kimliği ve Eleştiri Yazıları. *Türkbilgi*, 6, 127-143.

Bu Ünite de Kullanılan ve Kaynağı Belirtilmeyen Görseller, Özel Arşivden Alınmıştır.

8

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Şinasi'nin "Münâcât" şiirini Tanzimat şiirinin genel özellikleri ve tarihsel yapısı bağlamında tartışabilecek,
- Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı romanının kurgusal özelliklerini değerlendirebilecek,
- Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* adlı tiyatro eserini tahlil edebilecek,
- Sami Paşazâde Sezaî'nin "Pandomima" adlı hikâyesini hikâye türünün genel özelliklerini göz önünde bulundurarak değerlendirebilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Şinasi
- Münâcât
- Şiir
- Recaizâde Mahmut Ekrem
- Araba Sevdası
- Roman
- Namık Kemal
- Tiyatro
- Vatan Yahut Silistre
- Sami Paşazâde Sezaî
- Pandomima
- Hikâye

İçindekiler



Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Örnek Metin Çözümlmeleri

GİRİŞ

Bu ünite de Tanzimat Dönemi Türk edebiyatına dair örnek metin çözümlmeleri yapılarak söz konusu dönemin edebî anlayışının daha iyi anlaşılmasının sağlanmasına çalışılacaktır. Seçilen metinlerin farklı türlerde olmasına dikkat edilmiştir. Bu amaçla, Şinasi'nin "Münâcât" adlı şiiri, Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı romanı, Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* adlı tiyatorusu, Sami Paşazâde Sezaî'nin "Pantomima" adlı kısa hikâyesi örneklem olarak seçilmiştir.

ŞİNASI'NIN "MÜNÂCÂT" ADLI ŞİİRİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Şinasi'nin "Münâcât", getirdiği yeniliklerle dönemi içerisinde dikkat çekici şiirlerdendir. Bu şiir, öncelikle günümüz Türkçesine çevrilecek, daha sonra biçim ve içerik açısından değerlendirilecektir.

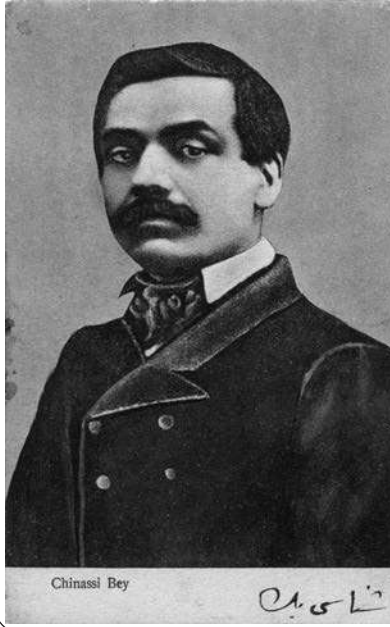
"Münâcât" Şiirinin Genel Bir Değerlendirmesi

XIX. yüzyıl Türk edebiyatında ilk yenilik temsilcilerinden birisi ve en önemlisi kuşkusuz Şinasi'dir. Şinasi gerek şiiri gerekse nesriyle Türk edebiyatına yön veren ilk edebiyatçılarımızdan biridir. Edebiyata getirdiği dil anlayışı, özellikle konuşma dilini edebiyata sokma gayretleri, insanı temel alan dünya görüşü ile bir insan anlayışı kurma, sadelik ve yenilik adına eski şiirin hayal sisteminden kaçma, gerçek değerleri hayali olana tercih etme (somut olanı soyut olana tercih etme) onun edebiyatımıza getirdiği en önemli yenilikler arasındadır. Bu bağlamda Şinasi'nin en tipik şiirlerinden birisi olan "Münâcât", yenileşme dönemi Türk şiirinde önemli bir başlangıç olarak kabul edilmelidir. Bu şiir ile divan edebiyatı nazım şekilleri biçim açısından olamasa da içerik açısından önemli değişikliklere uğramıştır.

Şinasi'nin akılcı tutumu ve dil alanındaki arayışları kendinden sonraki kuşağı derinden etkilemiştir. Akılcı ön plana çıkaran tutumu edebiyatta bakış açısının değişimine neden

Resim 8.1

Şinasi Bey



olurken kendisi de edebiyata yeni temalar kazandırmıştır. Akıl, bilgi, medeniyet, cemiyet, hak, hukuk ve kanun, adalet gibi kavramlar sözünü ettiğimiz bu yeni dünya görüşünü açıklayabileceğimiz anahtar kavramlardır. Bu kavramları sade bir dil ile veren şair, Türk edebiyatının hemen her alanında yeni bir algının oluşmasına da aracı olmaktadır (Tanpınar 1982, s. 183-215).

Şinasi hakkında söylenenler genel olandan özele gidilip sadece “Münâcât” değerlendirildiğinde şiir yazılıp basıldığı andan itibaren yeni edebiyat taraftarları tarafından büyük bir heyecan ile karşılanmış, geleneksel edebiyat taraftarlarını edebiyattaki bu yeni anlayışın içerisine çekmiştir. Örneklemek gerekirse, Namık Kemal, bir Ramazan günü Sultan Bayezid Camii avlusunda gezerken bir sahafta “İlâhî” isimli bir şiir görür. Şiiri Yunus Emre’nin “İlâhî”lerinden birisi zannederek satın alır. Namık Kemal şiirin

*Hak Taâla azâmet âleminin pâdişehi
Lâmekândır olamaz devletinin tâhtgehi*

mısraı ve sonrasını okuyunca önce büyük bir şaşkınlık içerisinde kalır ve ardından Şinasi’ye hayran kalarak o anda kararını verir. En kısa zamanda Şinasi’nin gazetesine gider ve onun yardımcılarından birisi olur (Kaplan, 1958, s. 19). Böylece Türk edebiyatı, bu güçlü yazar ve şairlerle yeniliğin ve Batılı anlayışın yer aldığı bir açılım içerisine girmeye başlar.

Bugünün gençleri bu şiiri okuduğunda dönemin sanat anlayışı ve değerlerini ilk anda kavrayamayabilirler. Ancak Namık Kemal’in bu heyecanı ve sanat anlayışındaki değişimin anlaşılabilmesi için şiirin dikkatlice okunup tahlil edilmesi gerekmektedir.

“Münâcât”, Şinasi’nin tüm şiirlerinin bir araya toplandığı *Müntahabat-ı Eş’ar* (1862) isimli kitapta yer almaktadır. Kitapta şairin her türde yazdığı şiirler bulunmaktadır. Eser, Kasâid (kasideler), Gazeliyât (gazeller), Şarkıyyât (şarkılar), Medhiyyât (methiyeler), Müfredat (müfredler), Mesâri (mısralar), Tevârih (tarihler), Hikâyât (hikâyeler), Hezliyyât ve Hicviyyât (hezeller ve hicivler) başlıkları altında dokuz bölümden meydana gelir. Bunun dışında kitapta bir de “Arz-ı Muhabbet” adlı sade Türkçe ile kaleme alınmış mesnevi tarzında on bir beyitlik bir manzume daha vardır. Kitap bu hâliyle şekil olarak divan edebiyatındaki tipik divanlar şeklinde düzenlenmiş bir yapı görünümündedir. *Müntahabat-ı Eş’ar* bir divan gibi düzenlediği için şairin ölümünden sonra Ebuzziya Tevfik, 1885 ve 1893 tarihlerinde, yaptığı iki yeni baskıya *Divan-ı Şinasi* adını vermiştir. Ancak şiirlerin tertip düzeni tahlil edildiğinde bunun tam bir divan olmadığı / olamayacağı, şairin tasarrufunun bu yönde bulunmadığı bir gerçektir.

Müntahabat-ı Eş’ar’da, yeni Türk edebiyatı açısından “Münâcât” dışında yenilik anlayışını temsil eden önemli şiirler arasında dönemin sadrazamı Mustafa Reşit Paşa için yazdığı kasideler burada özellikle vurgulanmalıdır.

Şiirin Günümüz Türkçesine Nesir Hâlinde Çevrilmesi

Özgün metni bu ünitenin “Okuma Parçası”nda verilen şiiri günümüz Türkçesine nesir hâlinde şu şekilde çevrilebilmek mümkündür:

Yüce Allah ululuk âleminin padişahıdır. O’nun devletinin yönetim yeri yoktur. Çünkü Allah, “lâmekândır” ve onun belli bir mekânı yoktur.

Ezelden beri varlığını sürdüren bu evren, O’nun ilâhî zatına özgüdür. Bu âlemde yer alan daimi yıldızlar da sınırsızdır.

Yeryüzü ile gökyüzünün yaratılması yüce Tanrı’nın yaratıcı gücünün eseridir. Kâinatta var olan veya olmayan her şey bütün âlemlerin yaratılması O’nun kudreti sayesinde gerçekleşmiştir.

Senin (Allah’ın) yüceliğini ve ululuğunu bütün melekler takdis eder. Âlem, Yüce Tanrı’nın büyüklüğü önünde eğilir ve secde eder.

Yunus Emre, XIII. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış ünlü bir tasavvuf ve halk şairidir. Şiirlerini Türkçe olarak kaleme almıştır. Şiirlerinde tasavvuf bilgisi, insan sevgisi ve hoşgörüyü işleyerek tüm Anadolu’yu dolaşmış bir dervıştır. *Risalet-ün Nushiyye* adlı bir eseri vardır.

Mustafa Reşit Paşa, 1800-1858 yılları arasında yaşamış Osmanlı sadrazamı, devlet adamı ve diplomatıdır. Ayrıca Tanzimat Fermanı’nı 3 Kasım 1839 yılında Gülhane Parkı’nda okuyarak ilan etmiştir.

Lâmekân yüce Allah’ın sıfatlarından birisidir. Allah’ın mekândan münezze olduğu anlamına gelmektedir.

Dünya O'nun emri doğrultusunda hareket eder. Gece ile gündüzün oluşması, bolluk ve bereket mevsimlerinin değişmesi ve yeniden canlanması yine O'nun emri ile.

Ay ile güneş, O'nun rahmet ışığının parıltısıdır. Cehennem ateş alırsa, bu ancak O'nun hışımının ateşinden kaynaklanır.

Yıldızlar, O'nun görkemli heybetinin kıvılcımıdır. Bu yıldızların ışığı gökyüzünü yıldızlar (süsler).

Gökyüzündeki yıldızların kimi hareketli kimi hareketsizdir. Bu Tanrı'nın takdiri ile gerçekleşmektedir. Gökyüzündeki varlıkların her biri Tanrı'nın varlığına açık bir delildir.

O'nun varlığını bilmek için dünyanın yuvarlaklığına bakmaya gerek yoktur? Yaratılan bir zerre bile, O'nun varlığını kanıtlamaya yeterlidir.

O'nun zatını yarattıklarının sıradan bakışı göremez, ancak gönül gözü açık olanlar nurunu algılayabilirler.

Yüce Allah'ın zatının birliğini aklımca doğrulamak gerektir. Can ü gönülden Allah'a yalvarmak ve ibadet etmek gerektir.

Büyük bir mutluluk ve istekle ayetlerine tapmak dilerim. Anlayın artık yaradana daha ne yapmak, nasıl yakarmak isterim.

Ey Şinâsi, içim Allah korkusu ile yanar. Her ne kadar yüzüm gülerse de gönül gözüm kan ağlar.

İşyanıma gönlümde pişmanlık ağır basar. Ne yapayım, üzüntü ile bağışlanmamı istemeye yüz bulamam.

Ne dedim, tövbeler olsun, bu da (yaptığım) bir kötü iştir. Benim özümlerim günahımdan iki kat daha beterdir.

Allah'ın rahmetinin nuru, kara (günahtan kararmış) yüzümü niçin güldürmesin? Benim günahım Allah'ın bağışlama gücünden fazla mıdır?

O'nun sonsuz cömertliği âlemi kaplamıyor mu? Yoksa âlemdeki kulun bu âleme dâhil değil mi?

Kullarının zaafalarına oranla kusurları da çoktur. Ancak O'nun bağışlama ve yardım gücü kahrına üstün değil mi?

Kulunun hatalarına, onun yaratılıştan gelen zayıflığı sebep oldu. Hem (zaten) mana âleminde kulun bağışlanmasına vesile olacak olan da onun bu zayıflığıdır.

Beni bağışlamaya O'nun ilâhî fazileti yeter, çünkü haşa, yüce Allah'ın sonsuz keremi biter sanma.

Şinasi'nin "Münâcât" adlı şiirine modern bilimsel gelişmelerin nasıl yansıdığını tartışınız.



SIRA SİZDE

Şiirin Dış Yapı Özellikleri

"Münâcât", genel olarak değerlendirildiğinde şiirdeki dış yapı unsurlarında kökten değişimler olmamakla birlikte, metni divan şiir estetiğinin bir devamı olarak kabul etmek de mümkün değildir.

Şiirde nazım türü olarak, münâcât seçilmiştir. Münâcât genellikle nazım şekli olarak kaside biçiminde yazılır ve divanların başına konulur. Şinasi de *Müntahabat-ı Eş'ar* isimli kitabının başına Tanrı'ya yalvarma ve yakarma teması çerçevesinde kurguladığı bu şiiri koyar (Şinasi, 1960, s. 4-6). Bununla birlikte şiir, klasik edebiyatımızdaki bir münâcâtın yapı özelliklerinden birçoğunu barındırmaz.

Şiir aruz vezni ile yazılmıştır. Şiirde aruz vezninin Feilâtün (Fâilâtün) / Feilâtün / Feilâtün / Feilün (Fa'lün) (. . _ _ / . _ _ / . . _ _ / .. _) kalıbı kullanılmıştır. Şiirin dil ve yapı özellikleri yeni ve orijinaldir. Konuşma diline yakın sade bir dil kullanılmış ve bu dil anlayışı aruz veznine kusursuzca uygulanmıştır.

Münâcât, divan edebiyatı nazım şekillerinden birisidir. Edebiyat terimi olarak bir tür olarak kabul edilir. Allah'a yalvarmak, yakarmak ve istekte bulunmak amacıyla yazılan şiirlere denilir.

“Münâcât”ta, mesnevi tarzı (düz uyak) kafiye biçimi kullanılmıştır. Her beyit kendi arasında kafiyelenmiştir (a a / b b / c c / d d....). Şiirin kafiye yapısı araştırıldığında divan şiirinde bulunan redif kullanım kolaylığının burada bulunmadığı hemen göze çarpmaktadır. Az redif kullanarak kafiye kurgusunu oluşturması onu divan şiiri anlayışından tamamen uzaklaştırmakta ve yeni bir şiir dili yaratma çabalarının arayışı gözlemlenmektedir (Tanpınar, 1982, s. 194).

Yeni bir dil anlayışının benimsenmesi şiirdeki tipik yeniliklerden birisidir. Edebî sanatlardan arındırılmış çıplak bir ifade tarzının varlığı, Arapça ve Farsça tamlamalar yerine özellikle halkın konuştuğu dile yakın bir dil anlayışının benimsenmesi, canlı ve hareketli bir konuşma sentaksının görülmesi (Kaplan, 1992, s. 274) tipiktir.

Şiirin İçerik Çözümlemesi

Şinasi'nin “Münâcât”ında içerik, divan şiiri münâcâtı ile paralellik göstermektedir. Şiirin ana duygusu, açıkça Allah'a yalvarmak, yakarmak, niyaz ve dua etmek, günahların büyüklüğü ve yüce Allah'tan bu günahların affı için yakarıшта bulunmaktır. Günahlar ne derece çok olsa da insanoğlu, yüce Allah'ın keremi ve bağışlayıcılığı karşısında onların affedilme ümidini taşımaktadır. Dolayısıyla şiirin bütününde tema dinî bir içerik taşımaktadır. Bu yönüyle şiir, divan edebiyatı estetiğine bağlanabilir. Ancak bu temanın işleniş ve kurgulanış biçiminde, Şinasi'nin bakış açısı bir divan şairinin bakış açısı ile aynı değildir. Divan şairi, dinî ve tasavvufi konularda “yokluk” duygusunu ele alırken Şinasi tam tersine “varlık” kavramını şiirin konusu hâline getirmiştir. Tanrı, dünyanın Tanrısıdır, kâinatın tümünde de O'nun varlığını görebilmek mümkündür. Şiiri yeni ve orijinal yapan da bu bakış açısıdır.

Şinasi'nin akıl ve bilimi ön plana çıkartan dünya görüşü şiirin içeriğindeki değerlerin sorgulanmasına neden olmuştur. İşte şiirdeki ikinci bir anlam düzeyini de bu yeni insan anlayışı ve akılla dünyayı, gerçekleri kavrama isteği oluşturmaktadır. Şinasi bunun için gerekirse, bilimsel gerçeklere başvurmakta gecikmez. Örneğin metinde uzun uzun anlatılan astronomik varlıklar, Tanrı'nın varlığına bir işarettir.

Mehmet Kaplan, “Münâcât”ı muhteva açısından “Tanrı ile kainat arasındaki münasebet (1-10. beyitler) ve kendisi ile Tanrı arasındaki münasebet (10-20. beyitler)” olmak üzere iki kısma ayırır (Kaplan, 1958, s. 20) ve kendine özgü bir yöntemle tahlil eder. Şiir temel olarak bu iki bölüm üzerine kurgulanmakla birlikte ayrıca küçük anlam birimlerine de ayrılabilir.

Tanrı ile kâinatın münasebetinin anlatıldığı ilk on beyitte, “Tanrı'nın kâinata hâkim olması” düşüncesi açıkça vurgulanmaktadır. Bunun için ilk iki beyit, bir giriş (kasidenin girizgâhı gibi düşünülebilir) niteliğindedir. Burada Allah'ın sıfatlarından ya da onu niteleyen temel değerlerden söz edilir. “Hak”, “azâmet”, “lâmekân”, “mülk-i ezel”, “bî-hudûd” gibi kavramlar, klasik bir münâcât ve tasavvuf felsefesinde de karşılıklarını bulabilecek kavramlardır. Allah'ın büyüklüğü, sonsuzluğu, geçmişi ve geleceğinin sınırlandırılmadan anlatılması, belirli bir mekânın olmaması vb. Şinasi'nin şiirinde soyut bir gerçeklik olarak yerini almaz. İşte şiirde yeni olan da budur. Tanrı'nın sürekli soyutlaştırılarak anlatılması yerine burada somutlamaya gidilir. Padişah ve onun yönetim yeri (bir başkent düşünülebilir) metaforundan yola çıkılarak, Allah-padişah, kâinat-yönetim yeri arasında kurulan bu ilişki, okurundan somut olarak Tanrı'nın kavranılmasını isteyen görüşe işaret eder.

Vahdet-i vücüt kavramına yukarıda olduğu kadarıyla sınırlı bir biçimde değinen Şinasi, üçüncü beyitte kâinatın yaratılışını anlatır. Sonrasında da kâinattaki o mükemmel düzeni sorgulamaya başlar. Her şey yerli yerinde ve mükemmel bir düzen içerisindedir. Yeryüzü ile gökyüzünün oluşması yüce Tanrı'nın yaratıcı gücünün eseri olarak kabul edilir. Kâinatta var olan veya olmayan her şey bütün âlemlerin yaratılması O'nun kudreti saye-

Vahdet-i Vücûd (varlık birliği); tasavvuf düşüncesinde, yaratana yaratılanın tek kaynaktan geldiğini ve “bir” olduğunu savunan görüştür. Burada varlığın birliği düşüncesi hâkimdir. Tanrı ile özdeşleşme, bir olma, onu kendinde hissetme ve yaşatma isteği önemlidir.

sinde gerçekleşmiştir. Böylesi bir yaratım o kadar takdire değerdir ki Yüce Allah'ın büyüklüğü ve yüceliğini değil insanlar bütün melekler kutsamakta, gökler yerlere eğilmektedir. Burada yine görünür anlam düzeyinde tasavvuf felsefesindeki Tanrı'nın "ol" (kün) emrine ve ardından da elest meclisine bir gönderme sezilenirse de Şinasi bu meseleyi dinî bakış açısından uzaklaştırarak konuyu bilimsel bir gerçekliğe getirir. Neredeyse ciddi bir astronomi bilgisini okurun algısına sunar. Gece ve gündüzün oluşumu (dünyanın kendi etrafında dönmesi) güzel bir nedene bağlanarak Allah'ın emri ile açıklanır. Dünyanın güneş etrafında dönmesi ile mevsimlerin oluşması, ay ve güneşin birer ışık kaynağı olmaları, güneş sistemleri gibi uzay boşluğunda bulunan diğer yıldız sistemlerinin varlığı, güneş sistemi içerisinde gezegenlerin ve onların uydularının durumu uzun uzun anlatılır. Sözü edilen bu detaylar bilimsel olarak vurgulandıktan ve objektif bir bakış açısıyla yansıtıldıktan sonra yeniden bir sentez düşünceye doğru bir yönelme söz konusu olur. Tanrı'nın varlığını uzun uzun sorgulamanın gereksizliği üzerinde durulur ve "küre-i âlem"e hiç gerek duyulmadan yaratılan bir zerrenin bile Tanrı'nın varlığını ispat edebileceği vurgulanır.

Böylece bu ilk on beyitte aslında karşıt değerler çatışmaya girmiş olur. Akıl ile kalp, bilim ile din, görünen ile sezilen, yaratan ile yaratılan, varlık ile yokluk, kâinat ile dünya, geleneksel anlayıştaki kul ile akılcı modernist kul vb. şiirde, birer karşıt güç olarak sürekli çatışma içerisinde yerini alır. Bu bölüm, okuru ne o ne de bu diyebileceğimiz bir yöne çekmez. Bir sergilemede bir durum saptaması söz konusudur.

On birinci beyit okuru sarsar. Şiirdeki en önemli değişim noktası da budur.

Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım

Can ü gönlümle münâcât ü ibâdet lâzım

Burada iki önemli kavram vardır: "Vahdet-i zât" ve "akıl". "Vahdet-i zât", tasavvuf felsefesi ve İslam düşüncesinde varlığın birliği kavramına karşılık gelmektedir. Yaratan ve yaratılanın tek bir kaynaktan geldiği ve onun da tek olduğu kuşkusuz bir gerçekliktir. Bu gerçeklik, insanlar tarafından geçmiş dönemlerde, yüzyıllar boyunca hiç şüphe bile edilmeden kalp ile iman edilip dil ile tekrar edilmiştir. Oysa Şinasi "Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım" derken akli olanı kalbin ve dilin kabullerinin önüne geçirmektedir. İşte Şinasi'nin şiirinde yeni olan bir başka değer bu bakış açısında saklıdır. Sözü edilen akıl ile birlikte verilen düşünme kavramları, Batı felsefesindeki pozitivist düşünceye yakınlıklar göstermektedir. Burada Auguste Comte'un pozitivist dünya görüşü ile şekillenen insanlık dini (Religion de l'humanite) düşüncesine ait tasarımlardan izler bulunabilir.

Bilgi akılcıdır. Öyleyse bilgiye ulaşma yolu ancak akılla olabilir. Bu düşünce Batı kültürlerindeki aydınlanma felsefesinin ana ilkelerinden birisidir. Şinasi bu felsefeyi benimser ve akli şiirdeki önemli imajlardan birisi hâline getirir. Yine şiirdeki örneklerden yola çıkılırsa: İnsanoğlu zaten günah işlemeye meyillidir. İman eden kişinin bile bilerek ya da bilmeden işlediği günahların olabileceği gerçekliği varken bir de akıl yolu ile Tanrı'nın varlığı ve birliğini sorgulama ve ona bu yolla ulaşma isteği Şinasi'de bir değişimin başlamasına neden olmuştur. On ikinci beyitten itibaren bu değişim açıkça anlatımda kendisini belli eder. Beyitler sıra ile anlamsal olarak değerlendirildiğinde tövbe eden ve pişmanlık duyan bir insanın duyguları açıkça gözlemlenebilir. Akıl da desteğiyle Allah'ın varlığını kabul etmek ve bu duyguyu kalpte daha yoğun olarak hissetmek, bunun bir sonucu olarak ibadet etme arzusunda çoğalma hemen dile getirilir. Akıl ve kalp birlikteliğinin bir başka sonucu da tapma derecesinde *Kur'an-ı Kerim* okuma isteğidir. İman eden, ibadet eden ve *Kur'an-ı Kerim*'e sığınan insanın duyguları öncelikle müthiş bir korku, ardından güçlü bir pişmanlık duygusu, derin bir üzüntü ile Tanrı'dan af dileme ve tövbe etme isteği şeklinde şiirde sıralanmaktadır.

1798-1857 yılları arasında yaşamış olan Fransız sosyolog Auguste Comte sosyolojinin babası olarak kabul edilmektedir.

Kendi aklı ve duyguları ile Tanrı arasında kalan insan, on altıncı beyitten sonra bir nebze olsun rahatlar. Her ne olursa olsun Yüce Allah'ın bağışlayıcılığı beş beyit boyunca anlatılır. Kişi ne kadar günahkâr olsa da bunun için Tanrı'dan af dilemeye yüz bulamasa da, yaratılmışsa ve bu dünyada ise Allah karşısında zayıf ve aciz olsa da Tanrı öylesine büyüktür ki insanı bağışlayan bir kereme sahiptir.

Son beş beyte gelindiğinde yukarıda da dile getirildiği gibi klasik bir münâcâtta var olan insanoğlunun günahlarının büyüklüğü ve kişinin hadsizliği anlatılmıştır. Burada Şinasi tarafından işlenen en büyük günah, yüce Allah'ı sorgulamak olmuştur. Onu ve yarattıklarını akıl yolu ile anlamaya çalışmak, kendinden öncekilerin işlediği günahlardan bile daha büyük bir günahdır. Kişi, aslında Allah'ın yüceliği ve büyüklüğü karşısında aciz ve güçsüzdür. Çaresizdir. Oysa burada Şinasi insanı bu derece güçsüz ve çaresiz kılmaz. Çünkü onun akıl gücü vardır ve o düşünebilme yeteneğine sahiptir. Hâl böyle olunca işlenen günahın miktarı artmakta, ona paralel olarak da yüce Allah'ın rahmeti ve keremi çoğalmaktadır. Şinasi bu yolla hem kendi dünya görüşü ve akılcı felsefeyi okuruna vermiş, aynı zamanda da klasik edebiyatta kendisinden önce yazılan münâcâtlarda Allah'a yapılan övgüden daha fazla bir övgü yapmıştır.

Şiir akıl yolu ile yüce Allah'ı anlamak ve kavramak üzerine temellendiği için burada anlatılan Allah sevgisi, kulun yüce Allah katındaki aczi, tövbe edildiği takdirde günahların affolunma temennisi burada daha da anlam kazanmaktadır. Öte yandan yaratan tekse (vahdet kavramı) ve insan o yaratanın bir parçası ise akıl da o parçanın en önemli ve değerli unsurudur. İnsanoğlu, yüce Allah'ı aklı ile kavrayıp ona inanır ve ibadetlerini buna göre gerçekleştirirse, aslında yüce Tanrı ile ters düşmez aksine onun güzelliklerini en iyi biçimde kavrayabilir.

RECAİZÂDE MAHMUT EKREM'İN ARABA SEVDASI ADLI ROMANININ ÇÖZÜMLENMESİ

Bu başlık altında, Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında roman türünün görünümüne örnek olması açısından Recaizâde Mahmut Ekrem'in gerek içerik gerekse teknik açıdan edebiyat tarihinde önemli bir yere sahip *Araba Sevdası* adlı romanı incelenecektir.

Resim 8.2

Recaizâde Ekrem Bey



Servet-i Fünûn, 27 Mart 1891 - 26 Mayıs 1944 tarihleri arasında yayımlanmış fen, magazin, sanat ve edebiyat dergisidir. İstanbul'da haftalık olarak yayımlanmıştır. *Servet-i Fünûn*, zaman zaman yayınına ara vermek zorunda kalsa da yarım yüzyılı aşan bir zaman diliminde (54 yıl) toplam 2464 sayı çıkmıştır.

Devrin ve Yazarın *Araba Sevdası* Üzerindeki Etkisi

Araba Sevdası 1889 yılında yazılmıştır. Ancak *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrikası 1896 yılında gerçekleşir. Roman dergide tefrika edilirken Halil Paşa'nın resimleri ile "Musavver Milli Roman" açıklaması ile yayımlanmıştır. Kendisinden önce tefrika edilen yabancı romanlar varsa da Türk romanları arasında resimlendirilerek yayımlanan ilk kitap bu olmuştur.

Romanın yazılması ve yayımlanması arasında geçen süreye bakıldığında neredeyse on yıl kadar bir zaman (yedi yıl) geçmiştir. Romanın yazılması ve yayımlanması arasındaki sürecin bu kadar uzaması eserin Türk edebiyatındaki yerini ve etkisini tartışırken sıkıntılı bir durum yaratmaktadır. Çünkü Tanzimat Dönemi'nde gelişme ve değişim/dönüşümler öylesine hızlı

yaşanmaktadır ki normal yaşamda bu süre çok kısa olarak kabul edilmiş olsa da dönem için kültürel değişimler açısından çok uzun ve kritik bir zaman dilimine denk gelmektedir. Çünkü Türk edebiyatında artık romantik roman devrini kapatmak üzeredir. Realizm ve realist roman tartışılmaya başlanmıştır bile.

Araba Sevdası, Türk edebiyatında 1880'lerden sonra tartışılmaya başlanan ve yazılan realist roman geleneğine eklenilebilir. Bu noktada ilk ve temel metinlerden de bir tanesidir. Hâl böyleyken roman yazıldığı dönem içerisinde bir ilk olmasına rağmen yazıldıktan hemen sonra basılmamış olması nedeniyle kendisinden sonraki roman geleneğini etkileme noktasında yetersiz kalmış, gerçekçi (realist) Türk romanın başlangıcı hep Halit Ziya'nın yazdığı *Mai ve Siyah* ve sonrasında yazdığı romanlar ile anılmıştır.

Bu konudaki meseleler daha sonra tekrar edebiyat araştırmacıları tarafından tartışmaya açılmıştır (Bk. Dino, 1954; Kerman, 1998; Parlatır, 1995; Enginün, 2006). Bihruz Bey karakterinin romantik bir tip olması, romanda yer alan kimi tasvirlerin de romantik bir bakış açısıyla yapılması, tartışmaların devam etmesine neden olmuştur. Bu bağlamda roman, Gustave Flaubert'in romantik bir karakteri işlediği *Madam Bovary*'sine benzetilebilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Araba Sevdası*'nı bir örf ve âdet romanı olarak tanımlamaktadır (Tanpınar, 1977, s. 251). Rezaizade Mahmut Ekrem, devrin alafranga taklidini yapan nesli eleştirmek istemiş, özellikle romanın yazıldığı dönem içerisindeki günlük hayatı ve şehirli modasını ironik bir anlatımla hicvetmiştir. *Araba Sevdası*, “yanlış Batılılaşma” sorununu işlemektedir denilebilir. Türk edebiyatında kendisinden önce yazılmış olan Ahmet Midhat Efendi'nin *Felâtn Bey ile Rakım Efendi* ile Namık Kemal'in *İntibah*, kendinden sonra da Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık ve Şıpsı* romanlarına eklenilebilir.

***Araba Sevdası*'ndaki Bihruz Bey ile Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâtn Bey ile Rakım Efendi*'deki *Felâtn Bey* tiplerini karşılaştırınız.**



SIRA SİZDE

Araba Sevdası Üzerine Genel Bir Değerlendirme

Araba Sevdası numaralandırılmış toplam dört bölümden oluşmaktadır. Her bölüm yine kendi içerisinde numaralandırılmış alt bölümlerden oluşmaktadır. Eser, klasik kurgu ile yazılmış ve olaylar zinciri kronolojik bir zaman algısına göre ilerlemiştir. Roman giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Bölümler arası oranlamaya bakıldığında giriş bölümü uzun tutulmasına rağmen sonuç bölümü kısa bırakılmıştır.

Araba Sevdası anlatım teknikleri bakımından devrini aşan kimi anlatı tekniklerini barındırmaktadır. Modernist romanın anlatı biçimlerinden birisi olan iç monolog ve bilinç akışı tekniği ve postmodern romanın anlatı tekniklerinden üstkurmaca burada sezgisel bağlamda hissedilerek kurguya dâhil edilmiştir.

Araba Sevdası, Türk edebiyatında realist romanın ilk örneklerinden birisidir. Yazar, “... (Muhsin Bey) hikâyesi erbâb-ı mütalaaca ağlanacak şeylerden görülmüş olduğu halde bu (*Araba Sevdası*) gülünecek hallerden addolunması gerektir.” demektedir (Parlatır, 1985, s. 101). Bu tanımlama yazarın iki eseri arasında ciddi anlamda bir bakış açısı ve üslup farklılığını dile getirmektedir. *Muhsin Bey* romantik edebiyatın, *Araba Sevdası* ise realist edebiyatın tipik örneklerinden olmak üzere kurgulanmışlardır.

Realist romanda yer alan tasvirler özellikle mekân ve kişi tanımlamalarında dikkati çekmektedir. Romanda anlatılan konular ve yaratılan tipler yerli ve millî özellikler içermektedir.

Tipler gerçeğe uygundur ve kişilik özelliklerine göre ayrıntılı bir biçimde kurgulanmıştır. Ana karakter Bihruz Bey'in fiziksel, sosyal ve psikolojik yanları, detayları ile verilmiş ve romanın başından sonuna kadar bir devrim ve değişim içerisinde okura yansıtılmıştır. Romanda Bihruz, romantik bir tip olarak başarı ile çizilir. Aslında burada sadece

Üstkurmaca, okurun dikkatini anlatının bir kurmacadan ibaret olduğuna çeken yöntemin adıdır.

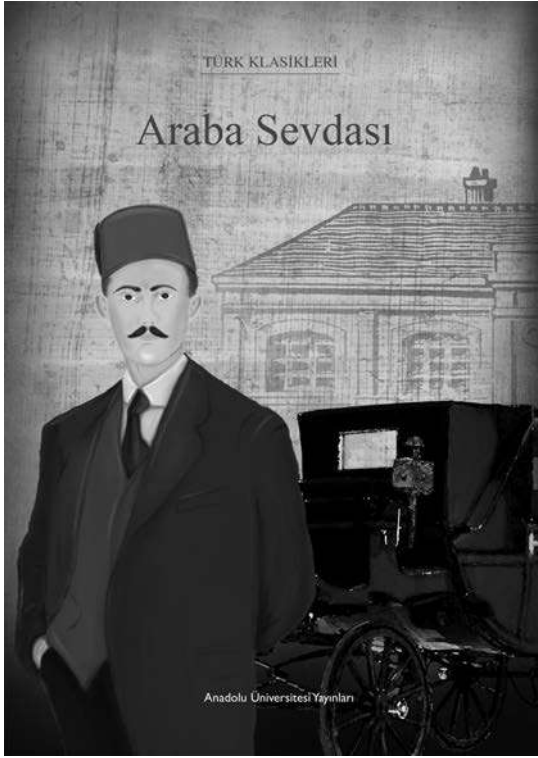
hayalleri peşinde koşan Bihruz'u değil; aynı zamanda romantizmin aşırı duygusal yanını da ironik bir biçimde hicvetmektedir. "Recaizâde Ekrem, Bihruz Bey vasıtasıyla, biraz geç de olsa, Mithat Efendi'nin başlattığı sathî batılılaşmanın sosyal açıdan tenkidine katıldığı gibi kahramanına yüklediği hayalperestlik, aldanış, saflık gibi özelliklerle romantizmi de hicveder." (Kerman, 1998, s. 25). Dolayısıyla başta romanın ana kahramanını romantik edebiyatın hayalperest ve gerçeklerden kopuk, toplumun içinde kendine yer edinememiş birisi olarak çizerek romantizmin değerlerini sorgulamaya başlamıştır.

Roman Tahlili

Araba Sevdası'nın konusu kısaca şu şekilde özetlenebilir: Romanın başkışısı Bihruz Bey'dir. Bihruz, biraz saf, dünyayı tanımayan, eğitim görmemiş bir mirasyedir. En büyük tutkusu Fransız modası, Fransız yaşam biçimi ile kültürü ve bir de lüks araba merakıdır. Ta ki, sıradan ve hafif meşrep bir kadın olan Periveş ile Çamlıca Bahçesi'nde gezerken karşılaşana kadar. Bihruz, londoda gördüğü sarışın Periveş Hanım'a ilk bakışta âşık olur. Gece

gündüz onu düşünür. Ona ulaşmanın çarelerini arar, sevdiği kadına aşk mektupları yazar. Oysa Periveş Hanım, Bihruz'u dikkate bile almamıştır, mektupları da okumamıştır. Dolayısıyla kendisine teklif edilen buluşma yerine de gelmemiştir. Bihruz sevdiği kadının buluşma yerine gelmemesine çok içerler, aşk acısı gittikçe artar. Bundan dolayı psikolojik açıdan bunalıma girer, üzülür, ağlar. Bihruz'un en yakın arkadaşı Keşfi Bey, arkadaşının bu durumunu gördükten sonra Periveş Hanım'ı tanıdığını, onun tifodan öldüğünü söyler. Bu kez Bihruz'un hayatı kararır. Sevdiğinin ölümü üzerine yas tutmaya başlar. Aradan bir süre geçtikten sonra Bihruz, Periveş Hanım'ı uzaktan vapurda görür. Periveş Hanım'ın öldüğünden emin bir şekilde onun ablası olduğunu düşünür. Keşfi Bey, yalanına devam eder ve Bihruz'u destekleyerek gördüğü kişinin Periveş Hanım değil, onun ablası olduğunu söyler. Bihruz Bey, bir Ramazan akşamı, Şehzadebaşı'nda Periveş ve Çengi Hanım'a rastlar. Onlara sevgilisinin mezarını sorar. Periveş Hanım, kendisinin kız kardeşi olmadığını söyleyerek Bihruz'un yanından ayrılırken Çengi onun ihtiyarlamadan bunadığını söyleyerek Bihruz'la alay eder ve sonra da hanımlar arabalarına atlayarak giderler. Bihruz Bey, Periveş ve Çengi Hanım'ın arkasından bakakalır. Böylece *Araba Sevdası*, sonuçsuz bir durum aktarımı ile biter.

Resim 8.3



DİKKAT



Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı romanını acikkutuphane.anadolu.edu.tr adresinden bu derse ait sayfadan okuyabilirsiniz.

Görüldüğü üzere romanın konusu basit tutulmuştur. Ana olay karşılıksız bir aşk hikâyesi çerçevesinde gelişimini tamamlamaktadır. Romanı güçlü kılan olay anlatımı değil; Recaizâde Mahmut Ekrem tarafından yaratılan Bihruz Bey karakteri ile derinlemesine bir sosyal, ekonomik ve felsefi derinlik yakalamış olmasında yatmaktadır.

Romanda Bihruz Beyin aşkı hiçbir zaman gerçek bir yaşam düzlemine taşınmaz. Aşk konusundaki her şey hayalidir. Bihruz Bey'in, Periveş Hanım'a olan aşkı, bir biçimde tesadüfen karşılaşmaları hâlinde bile birbirleri ile diyalog kuramamaları, Bihruz Bey'in aşk

acı ile yanıp tutuşması ama bir türlü sevdiğine kavuşamaması vb. tüm bunlar bir hayal âleminde ve gerçeklik dışında olan gelişmelerdir. Yazar bu tiplere ile özellikle romantik edebiyatın aşırı duygusal tiplerine ironik bir yaklaşım getirmiştir. Gerçekten de romanda Bihruz kurgulanırken romantik bir karakter olarak tanımlanmıştır. Recaizâde Mahmut Ekrem, yarattığı roman kişinin karakterini Fransız romantik edebiyatından alınmış ünlü eserler ile destekler. Gerçek yaşamı hiç tanımayan Bihruz, karşısına bir hanım çıktığında Fransız edebiyatından okuduğu roman ve şiirlerin etkisi ile ona bağlanır. Bir şekilde kendisi gerçekler ile karşılaştığında gerçek hayatın acımasızlığı karşısında yine okuduğu romantik kitapların hayal dünyasına kaçır. “Tıpkı Don Kişot veya Madame Bovary gibi hayatlarını kitaplara göre yaşamaya kalkışan kahramanlardandır Bihruz Bey” (Enginün, 2006, s. 261). Kendisi marazi bir âşıktır ve kişilik özelliklerinden dolayı aşkın derinliğini duyumsayabilecek/algılayabilecek bir iç derinliğe de sahip değildir. Hâl böyle olunca da Bihruz Bey, çevresindeki insanlarla ister duygusal olsun isterse sosyal arkadaşlık bağlamında olsun düzgün bir iletişim kuramaz ve komik hâllere düşer.

Romanın başkışısı Bihruz Bey’dir. Realist bir roman olan *Araba Sevdası*’nda merkezde Bihruz yer almaktadır. Gerçekçi romana has olmak üzere onun karakter özellikleri romanın kurgusunda önemli bir değer taşımaktadır. Roman içerisinde yaşanan olaylar sonucu değişim gösteren tek kişi Bihruz’dur. Başta son derece hoppa, hovarda, eğlenmeyi ve gezmeyi seven Bihruz, Periveş Hanım’a âşık olduktan sonra tam tersi bir kişilik sergilemeye başlar. İçe kapanır, yalnızlıktan hoşlanır, o çok sevdiği arabasını bile neredeyse göremez hâle gelir. Birbirine zıt bu iki ruh hâli romanın sonunda neredeyse güçlü bir çatışma içerisine girer. Dramatik bir gerilim içerisinde romanı baştan sona kadar okuyan ve Bihruz’un kişiliğindeki sarsıntılara tanık olan okur, sonuçta onun hangi yönünün galip geldiğini ve kişiliğinin ne yönde olgunlaştığını bilemez. Çünkü roman sonuçsuz bir şekilde biter.

Türk edebiyatında ilk olarak Bihruz karakteri ile bir kişinin hem iç hem de dış dünyası bu denli derinlemesine gözlemlenmekte/incelenmekte/kurgulanmaktadır. Bunun iki nedeni vardır, birincisi yazarın yaratıcı gücü, ikincisi ise realist romandaki karakter yaratma endişesi.

Bihruz, zengin ve kültürlü bir aileden gelmekle birlikte babasını (eski vezirlerden birisi) erken yaşlarda kaybedince eğitimi gerektiği biçimde tamamlayamamış, kültürel birikim edinememiş, kişilik gelişimi eksik kalmıştır. Biraz saf olmasının yanı sıra tek taraflı dünya görüşüne sahiptir. Konak yaşamı içerisinde kapalı olarak büyümüş, neredeyse hiç hayat tecrübesi edinememiştir. Aile büyüğünün ölümü üzerine de mirasyedi bir paşazâde olarak yaşamına devam etmiştir. Yaşamındaki en büyük amacı, alafranga bir yaşam biçimini benimsemek, bu tarzda giyinip kuşanarak araba kullanmaktır. Fransızca’yı tam olarak bilmemekle birlikte kulaktan dolma sözlerle Fransız yaşamı ve modasını takip etmeye çalışmaktadır. Bihruz Bey, çoğu zaman gülünç bir duruma düştüğünün farkına bile varmadan çevresi tarafından alay konusu olmaktadır.

Öte yandan Bihruz bir “Kalem” memurudur. Sözde, Babıâli’de bir Kalem’de çalışmaktadır. Ancak iş yaşamı romanda neredeyse es geçilmiştir denilebilir. Çünkü Bihruz çalışmayı ve işe gitmeyi hiç sevmez. Yaşamı ve insanları yüzeyden tanıyan ve kavrayan Bihruz, hiçbir meselenin derinine inemez, onlara vakıf olamaz. Bütün dünyası Beyoğlu, oradaki lokantalar, ayakkabıcılar, berberler, kitapçılar vb. özetle değişen ve Batılılaşan İstanbul’un yüzü ile Çamlıca Tepesi, yani eğlence merkezleridir.

Yukarıda Bihruz’un kişilik özellikleri ve sosyal çevresi tanımlanmaya çalışılmıştır. Oysa Recaizâde Mahmut Ekrem roman kişinin fiziksel özelliklerini de uzun uzun tasvir etmektedir: Bihruz, yirmi üç, yirmi beş yaşlarındadır. Kısa boylu ve yuvarlak yüzlüdür. Ela gözlü, saz benizlidir. Saçları siyahtır. Her zaman alafranga tarz kıyafetler giyer. Az olan bıyıklarını düzgünler, aksesuarlarını eksik etmez. Her zaman Fransız modasını yakından takip eder.

Don Kişot, İspanyol romancı Miguel de Cervantes Saavedra’nın romanı ve aynı zamanda bu romandaki asıl şahsiyetin adıdır. *Madame Bovary*, Gustave Flaubert tarafından 1856’da yazılmış bir roman ve aynı zamanda bu romanın ana karakteridir.

Bihruz Bey'in en yakın arkadaşı Keşfi Bey'dir. Şam Defterdârlarından Sahabi Efendi'nin en küçük çocuğudur. O da pek çok açıdan Bihruz'a benzemektedir. Bu benzerlikler arasında özellikle anılması gereken, Bihruz gibi kötü yetiştirilmesi ve eğitimi açısından eksik kalmasıdır. Çalışmaktan hoşlanmaz, günlerini yeme içme ve eğlenme ile geçirir. Bihruz Bey'e benzemeyen yanları da bulunmaktadır. Örneğin etrafındakileri alaya almaktan hoşlanır. Kurnaz ve yalancıdır. Yaşam tecrübesi vardır ve dışa dönük bir tiptir. Roman içerisindeki değişim ve dönüşüm, olaylar zinciri içerisindeki doruk noktaya ulaşma onun sayesinde gerçekleşmiştir.

Bihruz Bey'in karşısında önemli ikinci tip Periveş Hanım'dır. Periveş Hanım, güzel, çarpıcı ve çekici bir kadındır. Sarışındır ve Avrupai bir havası vardır. Kadınsı özellikleri romanda ön plana çıkartılmıştır. Kısadan uzunca orta boylu, narin yapılı, bakışları ve dudakları yürek titreten bu kadın yürürken dönüp arkasına bakmakta ve baştan çıkarıcı bir tavır takınmaktadır.

Hayat karşısında Bihruz ne kadar acemi ise Periveş Hanım da o kadar tecrübe sahibidir. Yaşam hikâyesine bakıldığında onda da özellikli bir durum yoktur. Bilindik bir yaşam öyküsü bulunmaktadır. Kaşıkçı esnafından namuslu bir ailenin kızıdır. On altı yaşında babası ölür. Babasının ölümünden sonra arzuhalci Mağmum Efendi ile evlendirilirse de mutlu bir evlilik yaşamı olmaz. Bu karmaşık aile ortamında Çengi'nin tuzağına düşerek hafif meşrep bir kadın olur.

Periveş Hanım'daki tüm bu özellikler tipik bir anlatımla verilmiş olsa da o, aslında roman içerisindeki pasif tiplerden birisidir. Periveş, gerçek dünyada ve Bihruz'un yaşamında neredeyse hiç yoktur. Metinde sadece üç yerde anlatılır. Geri kalan anlatılar hep Bihruz Bey'in bakış açısından ve duygularının anlatımı ile verilmektedir. Dolayısıyla okur hiçbir durumda Periveş Hanım'ı gerçekçi bir bakış açısı ile göremez.

Yukarıda sıralanan roman kişileri dışında *Araba Sevdası*'nda ikinci derecede yer alan tipler şöyle sıralanabilir: Mösyö Piyer, Bihruz'un annesi, Periveş Hanım'ın arkadaşı Çengi, Arabacı Andon, kitapçı Vik, araba fabrikası sahibi Mösyö Kondoraki, Beyoğlu'ndaki şekerciler, terziler, garsonlar, kayıkçılar, uşaklar gibi ikinci derecedeki roman kişilerinin, bu kadar çeşitli sosyal sınıflardan, milletlerden ve mesleklerden seçilmiş olması, XIX. yüzyıl sonrası İstanbul'daki gündelik yaşamı gerçekçi bir biçimde tasvir etmek içindir. Tüm bu tipler ve gündelik yaşam parçaları, Tanzimat sonrasında değişen Türk toplumu ve İstanbul yaşantısına da bir ayna tutmaktadır.

Araba Sevdası'nda roman anlatı tekniklerinden mekân kullanımı başarılıdır. Yazar iki tür mekânı da fonksiyonel olarak kullanmıştır. A) Dış Mekân B) İç Mekân

Özellikle dış mekân kullanımı dikkati çekecek bir unsurdur. Başta Çamlıca Bahçesi olmak üzere, İstanbul'un diğer eğlence mekânları, sayfiye yerleri, özellikle Beyoğlu Bihruz'un dışa dönük kişiliğini sergilemek ve romanın içerdiği ana fikri desteklemek için gerçekçi bir anlatımla tasvir edilmiştir. Dış mekânlar açısından Çamlıca ve Beyoğlu'nu özellikle iki ayrı noktada incelemek gerekmektedir.

Üsküdar Bağlarbaşı yolundan gidilen Çamlıca ve onun ardından anlatılan eğlence yerleri başta Bihruz Bey olmak üzere genele uygulandığında tüm kalburüstü İstanbul halkının değişen eğlence anlayışını sergilemektedir. Dış dünyaya açılmak, kadının ağırlıklı olarak kamusal alanda yer almaya başlaması ve erkeklerle diyalog kurabilmeleri, bahçe tanzimi ve ev dışında bahçe hayatında birliktelik konusunda yeniliklerin yaşanması ilk olarak vurgulanması gereken unsurlar arasında yer almaktadır. Buradan gidilen Fenerbahçe ve Direklerarası gibi mekânlar kapalı Osmanlı toplumundaki Ramazan eğlenceleri dışında bir dış dünyanın izlerini bize sunmaktadır.

Bihruz'un Beyoğlu gezintileri de dikkat çekicidir. Örneğin Bihruz, Beyoğlu, Galata ve Tekke civarında gezerken Recaizâde Mahmut Ekrem o derece ince tanımlama ve tasvirlerde bulunmuştur ki yeni açılan dükkân ve mağazaların hemen tümünün azınlıkların elinde

olması ve onların zevk ve anlayışlarını yansıtmaları ise bu kez yine özelde Bihruz karakterini verirken genelde de Batılılaşan İstanbul'un yeni yüzünü yansıtmaktadır. Beyoğlu'nda bulunan terziler, kitapçılar, şekerlemeciler, lokantalar, kahveler vb. aynı zamanda Batı kültürü ile karşılaşan ve Batılılaşan İstanbul ve Türk halkını simgelemektedir.

Recaizâde Mahmut Ekrem gerek Çamlıca ve gerekse Beyoğlu ile simgeleştirdiği dış mekânları verirken okur Bihruz'un gezip gördüğü yerlere şahit olmaktadır. Bu Batılılaşan Osmanlı kültürüne dıştan bir bakıştır. Oysa Şehzadebaşı'ndaki konak ve onun iç mekân tasvirleri ile hem Bihruz Bey'in iç dünyasına tanık oluruz hem de Batı kültürü ile karşılaşmış; eğitimini tamamlayamamış, kültürü özümseyememiş XIX. yüzyıl Türk insanını gözlemleyebiliriz.

Bihruz Bey'in evi Batılı bir tarzda döşenmiştir. Özellikle yemek odası ve çalışma odası ayrıntılı olarak tasvir edilmiştir. Ailenin yemek saatleri bellidir. Yemek odası Batılı mobilyalarla döşenmiştir. Saatler, duvarda asılı resimler, şömine vb. ile gerçekçi bir ev içi tanımı yapılmıştır. Yine Bihruz'un Fransızca Hocası Mösyö Piyer ile kitap okuduğu çalışma salonu da bu tarz bir Batılı döşeme tarzına sahiptir. Bu ev içi tasviri aynı zamanda Bihruz Bey'in düşünce dünyasının bir yansımasıdır. Başka bir kültüre ait olma, yeni ve pahalı olma ve özümsememiş bulunma hâli.

Araba Sevdası'nda nesne açısından araba kullanımı oldukça önemlidir. Romanda Bihruz Bey'in arabası şöyle tanımlanmaktadır: Bazen yağız bazen de kır bir çift beygirin koşulu olduğu dört tekerlekli, üstü ve yanları açık arada iki bölümden oluşmaktadır. Ön kısımda seyisin oturması için bir bölüm ve arka kısımda süslü bir peykeden oluşan Bihruz'un yeri vardır. Bir diğeri ise açık tatlı sarı renkte olanı, Macar cinsi atlar tarafından çekilmekte, arabanın yan taraflarında Bihruz'un isim ve mahlaslarından oluşan küçük remizler bulunmaktadır. Atların koşum takımları çok pahalıdır.

Öte yandan romandaki değişim ve dönüşüm noktaları ve olaylar zinciri içerisindeki kimi düğüm noktaları da araba ile ilişkilendirilmiştir. Örneğin romanın ilk bölümünde Bihruz'un Periveş Hanım'a lüks sarı bir londoda rastlaması bir uç nokta iken romanın sonunda Periveş Hanım'ın kiralık bir araba ile gezmesi ve bunu itiraf etmesi, Bihruz Bey'in de borçları yüzünden arabayı satması, bu yaşam biçiminin / istenilen aşk ilişkisinin / zenginliğin vb. sürekli olamayacağının bir göstergesidir.

Araba Sevdası, 1286 rumide başlar. Bu 1870 yılının mayıs ayı başlarına denk gelmektedir. Sonrasında roman kronolojik bir anlatımla ilerler. Günler bir akış ve dinamizm hâlinde devam eder. Bu akış hep Bihruz Bey'in yaşamına paralel olarak ilerler. Özel zaman dilimleri vardır. Haziranın sonunda (27 Haziran 1870) Periveş Hanım'a rastlaması, ramazan ayında içine kapanması, oruç tutup namaz kılması gibi. Sonbaharda eylül sonu roman biter. Romandaki tüm olaylar yaklaşık beş aylık (mayıs-eylül) bir zaman döngüsü içerisinde ilerler ve sona erer.

Türk romanına anlatıcı kavramı açısından yaklaşıldığında Recaizâde Mahmut Ekrem'in, mümkün olduğu kadar yansız ve mesafeli bir anlatı biçimini tercih ettiği görülür. Romanın ana karakteri olan Bihruz'u kendi çevresinde iç ve dış dünyasındaki göstermeci anlatımla verir, taraf tutmaz, mümkün olduğunca araya girerek okuru yönlendirmez. Örneklemek gerekirse romanın sonunun belirsiz bir biçimde bitmesi bunun en güzel örneklerinden birisidir. Tüm gerçekleri bir anda öğrenen ve aşkının aslında kocaman bir hayal olduğunun farkına varan Bihruz Bey, hanımlar arabasına binip giderlerken arkalarından öylece bakakalır.

Romanda anlatım teknikleri açısından en dikkate değer unsur bilinç akışı ve iç monolog tekniklerinin başarı ile kullanılmış olmasıdır. Hatta Berna Moran'a göre Türkiye'de bilinç akışı tekniğini ilk olarak kullanan kişi de Recaizâde Mahmut Ekrem'dir (Moran, 1983, s. 65). Bu durum, roman tekniği açısından gelişmiş bir anlatı formunu müjdelemektedir. Burada Recaizâde Mahmut Ekrem, artık roman içerisinde tanrısal anlatıcı tutumunu terk etme isteğini okuruna iletmektedir ki bu Türk romanı adına son derece önemli bir adımdır.

NAMIK KEMAL'İN VATAN YAHUT SİLİSTRE ADLI TİYATROSUNUN ÇÖZÜMLENMESİ

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında tiyatro türünde verilen eserleri temsil etmesi açısından çözümlenecek piyes Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* adlı eseridir. Bu başlık altında önce devrin ve yazarın *Vatan Yahut Silistre* üzerindeki etkisine değinilecek, son-

ra genel değerlendirmelerde bulunacak, en son aşamada ise piyes tahlil edilecektir.

Resim 8.4

Namık Kemal



Devrin ve Yazarın *Vatan Yahut Silistre* Üzerindeki Etkisi

Tanzimat Dönemi söz konusu olduğunda özellikle iki edebî tür döneme damgasını vurmuştur. Bunlardan birincisi gazete, ikincisi ise tiyatrodur. Bu iki tür, 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda aydınlanma düşüncesini tetikleyen unsurlar olarak dikkatimizi çekmektedir. Namık Kemal aslında bir şairdir. Gerçekten de Namık Kemal'in sanat hayatında, tiyatro ve roman sonradan ilgilendiği ve üzerinde ısrarla durduğu türler olarak dikkatimizi çekmektedir. Namık Kemal 1867 yılında Avrupa'ya kaçtıktan sonra tiyatro ile ilgilenmeye başlamıştır. Zaten toplum

içindeki profesyonel anlamda tiyatro faaliyetleri ve Osmanlı Tiyatrosu'nun başlangıç evresi de bu yıllara (1867-1868 sezonu) denk gelmektedir.

Özellikle romantik dram ve Victor Hugo etkisi Namık Kemal tiyatrosunda önemli bir açılım olmuştur. Yurda döndükten sonra da Namık Kemal edebî türler içerisinde en fazla tiyatroyu sevdiğini dile getirmiş ve tiyatro için iki değerden söz etmiştir: "Fayda" ve "Eğlence" (Akyüz, 1982, s. 42).

Vatan Yahut Silistre, Namık Kemal'in yazdığı ve sahnelediği ilk oyunudur. Oyun sahnelendiği andan itibaren üzerinde en fazla konuşulan, yorum yapılan ve değerlendirilen bir eser olmuş ve Türk edebiyatının merkezî konumuna yükselmiştir.

İstanbul Gedikpaşada Türkçe temsiller vermeye hazırlanan Güllü Agop Tiyatrosu, *Vatan Yahut Silistre* oyununu 1 Nisan 1872 yılında sahnelemiştir. Yazarın hayatta iken sahnelenen tek oyunu da bu olmuştur. Oyun sahnelendikten sonra halk tarafından büyük bir heyecan ile karşılanmış, seyirciler oyunu izlediklerinde vatanseverlik ve kahramanlık duyguları harekete geçince galeyana gelmiş, sonunda da Namık Kemal için üç yıl sürecek olan Magosa sürgün günleri başlamıştır.

Vatan Yahut Silistre Üzerine Genel Bir Değerlendirme

Vatan Yahut Silistre, vatan sevgisi üzerine yazılmış bir oyundur. Oyunun asıl adı da *Vatan*'dır. Ancak yayın meseleleri, yasak ve sansürler dolayısıyla sonradan başlığa *Silistre* adı da eklenmiş, böylece zaman içinde *Vatan Yahut Silistre* ismi oyunun adı olarak kabul görmüştür.

Genel olarak Namık Kemal'in oyunları içerisinde en çok ses getirmiş ve en fazla tanınan eseri olmasına rağmen *Vatan Yahut Silistre* teknik açıdan ve tiyatro kurgusu bağlamında yazarın en iyi oyunlarından birisi değildir. Hatta kurgu bağlamında kimi kusurlar da barındırmaktadır.

Victor Marie Hugo (1802-1885) romantik akıma bağlı Fransız şair, romancı ve oyun yazarıdır. En büyük ve ünlü Fransız yazarlardan biri kabul edilir.

Oyun dört perdeden oluşur. Sırasıyla, birinci perde yedi sahne, ikinci perde beş sahne, üçüncü perde dokuz sahne, dördüncü ve son perde ise yedi sahneden oluşur.

Vatan Yahut Silistre tarihî bir oyundur. Genel olarak tarihteki Silistre Kuşatması'nı (14 Nisan-23 Haziran 1854) konu almaktadır. Bilindiği gibi, Kırım Savaşı sırasında Rus ordusu Tuna'yı geçerek Silistre kalesini kuşatır. Zorlu kuşatma kırk gün sürer, kuşatma sonunda da Rus ordusu, Osmanlı ordusunun karşısında geri çekilmek zorunda kalır. Silistre Kuşatması, XVIII. yüzyıldan beri Osmanlı ordusunun tipik başarılı savaşlarından/savunmalarından birisi olmuştur.

Silistre, Bulgaristan'ın kuzeydoğu kesiminde, Romanya sınırında, Tuna kıyısında bulunan bir şehirdir.

Oyunun türü romantik dramdır. Öte yandan oyun, romantik tiyatronun da tipik özelliklerini taşımaktadır. Shakespeare tarafından ilk örneklerinin verildiği romantik dramın yapısal özellikleri ilk olarak Victor Hugo'nun "Cromwel Ön Söz"ünde (1827) tanımlanmıştır. Bunun nedenleri uzun uzun anlatılabilirse de özetle bu konuda şunlar söylenebilir: Romantik edebiyatın tarihi konulara olan ilgisi burada da kendini göstermektedir. Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* dışındaki tüm oyunlarının konusu tarihî meselelerden alınmıştır. Burada tarih bilincini oluşturma ve yaşatma amacı ön plana çıkmaktadır. Romantik dramda bulunması gereken, gündelik hayatın acı ve güzel yanlarının anlatılabilmesi, yerli hayata ve ulusal konulara yer verilmesi, perde sayısının yazarın isteğine bırakılması ve klasik tiyatronun kurallarının yıkılması, yerli hayatın ve ulusal konuların işlenmesi gibi ilkeler Namık Kemal tiyatrosunda açıkça görülmektedir.

Vatan Yahut Silistre oyunu iki anlam düzeyinde ilerlemektedir. Birinci anlam düzeyi aynı zamanda eserin de düşünsel yapısını vermektedir. Vatan kavramı, vatan sevgisinin her değerden daha fazla olması gerektiği düşüncesi metnin dokusunu örmetedir. Burada düşünce adamı Namık Kemal ile karşılaşırız.

İkinci anlam düzeyi oyunun duygusal atmosferini yansıtacak biçimde kurgulanmıştır. Zekiye ve İslâm Bey arasındaki aşk ilişkisi burada anlatılmaktadır. Yazar bu anlam düzeyinde bireysel sevgiyi çeşitlendirir. Bu kez babasını kaybettiğini ve öldüğünü düşünen Zekiye babasına kavuşur. Dolayısıyla romantik duygulanmanın anlatıldığı anlam düzeyi olay zincirinin çeşitlendirilmesi ile daha da vurgulu hâle getirilir. İlginç olan ve oyunu duygusallıktan uzaklaştıran ve düşünsel alana çeken asıl mesele, kadın ve erkek arasındaki duygusal bağ ve baba sevgisinin oyun boyunca anlam değişimine uğrayarak vatan sevgisine dönüşmüş olmasıdır. Yine de burada duygu yönü anlatılırken bu kez romantik akımı benimsemiş Namık Kemal karşımıza çıkmaktadır.

Tiyatro Oyunun Tahlili

Bir tiyatro oyununda, dram sanatının kurgusal özellikleri incelenirken şu değerler göz önünde bulundurulmalıdır:

Dram, sahne için yazılmış bir tiyatro oyunudur.

- Öz ve biçim (tema/durum /oyun kişisi)
- Olay dizisi (serim/çatışma/düğüm/doruk nokta/çözüm)
- Kişileştirme (tip/karakter)
- Konuşma örgüsü
- Yer kavramı
- Estetik denge
- Oyunun son sözleri. (Nutku, 1990, s. 7)

Vatan Yahut Silistre, öz ve biçim açısından değerlendirildiğinde kısaca şu şekilde özetlenebilir: Zekiye, Sıtkı Bey isminde bir subayın kızıdır ve süt ninesi ile birlikte yaşamaktadır. Haksız yere rütbeleri ellerinden alındıktan sonra babası bu duruma katlanamamış ve ailesini terk etmiştir. Annesi ve erkek kardeşi de bu olumsuz yaşam koşullarından verem hastalığından dolayı erkenden ölmüştür.

Zekiye, bir gün İslâm Bey adında orduya gönüllü olarak katılan bir gence âşık olur. İslâm Bey evlerinin önünden geçerken Zekiye'nin kendisini sevdiğini anlar ve balkonundan onun odasına girer. Birbirlerine karşılıklı olarak sevgilerini itiraf ederler. Ardından İslâm Bey orduya gitmek zorunda olduğunu dile getirir, vedalaşarak orduya katılır. Zekiye kılık değiştirerek onun arkasından orduya katılma kararı alır.

Silistre'de cephe arkasını anlatılır. Burada Sıdkı Bey, Rüstem Çavuş ve Abdullah Çavuş olmak üzere üç kişi bulunmaktadır. Oyunda her birinin ayrı ayrı hikâyesi vardır ve olaylar zinciri içerisinde tanımlanır.

Sıdkı Bey'in gerçek ismi Ahmet Bey'dir. Orduda yüzbaşı olan arkadaşı Ali Bey bir namus meselesi için kumandanını öldürünce Divan-ı Harb'te yargılanarak ölüme mahkûm edilir. Ölüm emrini yerine getirmeyen Ahmet Bey'in rütbeleri elinden alınır. Ahmet Bey, bu utanca dayanamaz ve ailesini terk etmek durumunda kalır. Zaman içerisinde başka bir isimle tekrar orduya yazılır. Yeniden aynı rütbeye gelince ailesini ararsa da karısının ve oğlunun öldüğünü öğrenir. Yaşamında makam, mevki, aile gibi pek çok gücü kaybetmiştir. Yalnız ve yenilmiş olmasına rağmen, o namusuyla yaşayan, arkadaşlık duygusunu değer bilen, vatana ve millî değerlere bağlı bir insandır. Oyunda bu uğurda gerekirse ölümden bile kaçmayan insan tipine karşılık gelmektedir.

Rüstem Çavuş, dostluk kavramı ve ideal olanın temsilcisi konumundadır. Sıdkı Bey'in eski arkadaşıdır. Orduda karşılaştığı kişinin Sıdkı Bey ve Ahmet Bey'in aynı kişi olduğunun farkına varmıştır. Ancak arkadaşının sırrını ifşa etmemiştir.

Abdullah Çavuş, düz bir tiptir. Biraz saf bir yapısı vardır. Temiz yüreklidir. O da vatan sevgisi ile doludur. Leitmotif hâlinde tekrar ettiği "Kıyamet mi kopar?" cümlesi, değerlerine bağlılığını gösterir. Bu tip vatan sevgisini ve tüm iyi değerleri temsil etmektedir.

Yukarıdaki tiplere bakıldığında akıllı, okumuş ve eğitilmiş olanlardan tutun da biraz saf, okumamış ve eğitimsiz olanlara varana kadar hepsinin vatan sevgisine ve vatan uğrunda ölümü göze alacak kadar fedakârlık yapabilecek bir bilince sahip oldukları görülmektedir.

Vatan Yahut Silistre'de olaylar zinciri içerisindeki giriş bölümü (serim) Zekiye'nin odasında başlamıştır. Oyun kişisi yalnızdır ve kendi kendisi ile konuşmaktadır. İslâm Bey'e olan aşkını kendine itiraf ederken evin önünden geçen ve tesadüfen bu itirafı duyan İslâm Bey, Zekiye'nin odasına girer. Bu kurguda görülen ve dram sanatının temel değerlerinden birisi olan ilk çatışmadır. Diğer çatışma noktaları şu şekilde listelenebilir:

- Karşılıklı aşklarını itiraf eden iki sevgilinin karşılıklarına bir engel çıkar.
- İslâm Bey vatani savunmak için Silistre Kalesi'ne gidecektir.
- Kavuşan iki sevgili daha birleşmeden ayrılırlar.

Zekiye, İslâm Bey "Ölüme gidiyorum, vatan için ölümden korkmayanlar arkamdan gelsin." deyince Zekiye erkek kılığına girerek sevgilisinin ardından cepheye gider. Bu durum, oyundaki doruk noktadır. Bundan sonra oyundaki çatışma unsurları oyunun sonlanmasına yardımcı olur ve bilinmezler teker teker çözümlenmeye başlar.

- Silistre Kale'sinde Sıdkı Bey ile Zekiye karşılaşır.
- İslâm Bey yaralanır.
- Rüstem Bey, Sıdkı Bey'i tanır; ama gerçekleri gizler.
- Zekiye, İslâm Bey'e bakar ve onu iyileştirir.
- Zekiye'nin bir kız olduğu anlaşılır.
- Karşı tarafın planlarını bozmak için İslâm Bey, Zekiye ve Abdullah Çavuş öncü birlik olarak ileri giderler.
- Düşman bozulur.
- Sıdkı Bey ile Zekiye'nin baba kız oldukları anlaşılır.

Vatan Yahut Silistre mutlu sonla biter. Zekiye devlete bağlı bir insan olarak hem sevdiğine hem de babasına kavuşur. Vatan da barışa ve huzura bu yüce gönüllü kişiler sayesinde ulaşmıştır.

Namık Kemal'in oyununda Zekiye tiplemesinin önemi sizce ne olabilir?

SIRA SİZDE

Oyun kişilerine bakıldığında iki önemli oyun kişisi vardır. Zekiye, oyundaki fonksiyonel söylemde en aktif kişidir. Neredeyse oyunun başından sonuna kadar değişim içerisine giren tek karakter de odur. Zekiye'nin Silistre Savunması'na gitmesinin nedeni başlangıçta vatan sevgisi değildir. Zekiye, âşık bir kadın tipidir ve sevdiğinin ardından orduya yazılmıştır. Ancak içerisinde bulunduğu ortam, bireysel sevginin çeşitlenmesine neden olmuştur. Babasına kavuştuğunda baba sevgisinin, vatanını savunduğunda da vatan sevgisinin anlam ve değerini derinlemesine yaşamıştır.

Onun karakterini farklı yapan ve kişisel özelliklerini değerli kılan bir diğer unsur, Zekiye'nin eğitim görmüş bir kız olmasıdır. Zekiye, okuyup yazma bilmektedir. Dünya görüşü farklılaşmıştır. Hemcinslerinden farklıdır. Eğitimli ve sevgilisinin peşinden kılık değiştirerek orduya katılan bir kişilik özelliği Türk edebiyatında ilk olarak Zekiye tiplemesi ile karşımıza çıkmaktadır (Kaplan, 1985, s. 187-188).

İslâm Bey, tek boyutlu bir tiptir. Vatansever insan örneğidir. Bir rol modelidir. Vatan için isteyerek ve gönülden dileyerek sonuç her ne olursa olsun korkmadan ve yılmadan mücadele eden insan tipine karşılık gelmektedir. Bu özellik Zekiye'ye güç kazandırmaktadır.

Zekiye ve İslâm Bey'i birbirine bağlayan üçüncü oyun kişisi ise Sıdkı Bey'dir. Sıdkı Bey, Zekiye'nin yıllar önce kaybolan babasıdır. Yazar, baba imgesini burada fonksiyonel olarak kullanır. Zekiye'nin babasına kavuşması, baba imgesi geniş anlamda Osmanlı İmparatorluğu olarak algılanacak olunursa derin anlamda uzun zamandır askerî, siyasal ve ekonomik açıdan zor durumda bulunan Osmanlı İmparatorluğu'nun yeniden canlanması anlamı da okura verilmektedir.

Tüm oyun kişilerinin tek bir ortak özellikleri bulunmaktadır. O da vatan uğrunda canlarını bile feda etmekten sakınmamalarıdır. Kişilerin bir arada bulunma gerekçeleri de budur. Vatani görevlerini yapmak ve bu uğurda her türlü çaba içerisinde bulunmak. Bir anlamda Namık Kemal oyun kişilerine, özellikle de İslâm Bey'e yazmış olduğu "Vatan" makalesini sözcü olarak söyletmektedir bile denilebilir (Enginün, 2006, s. 669).

Sonuçta denilebilir ki oyundaki kişiler bir amaca hizmet ettiklerinden ve tek taraflı işlendiklerinden tipleme boyutunda kalmışlardır. *Vatan Yahut Silistre*'de bir karakter bulunmamaktadır. Bununla birlikte genel olarak şahıs kadrosu gözden geçirildiğinde en dikkate değer tipin Zekiye olduğu görülür. Zekiye, dönemine kadar Türk edebiyatında kurgulanmamış kişilik özelliklerine sahiptir. Bu nedenle de oyun orijinal ve özelliklidir.

Vatan Yahut Silistre'de konuşma örgüsü çoğunlukla uzun tiralara dayanmaktadır. Özellikle İslâm Bey ve Zekiye'nin tiralrı uzundur. Namık Kemal düşüncelerini ve vermek istediği mesajı bu iki tip üzerinden aktarmaktadır. Konuşmalar, şairane ve şiir doludur. Kişiler, gerçekçi ve somut bir dünyayı, bir ideolojinin ardından görürler. Bu nedenle de uzun uzun nutuk atarcasına konuşurlar. Sıdkı Bey, Abdullah Çavuş ve diğerlerinin konuşmaları kısa ve amaca uygundur. Bu durumda denilebilir ki kişiler kendi kimlik özelliklerine, konumlarına ve eğitim durumlarına göre konuşturulmuşlardır. Oyundaki en tipik örnek, "Kıyamet mi kopar?" leitmotifini sürekli tekrarlayan Abdullah Çavuş'a aittir. Kişilik özelliğine bağlı olarak saf, temiz ve vatana gönülden bağlı bir insanın ısrarları bu cümle ile tekrar edilmektedir.

Vatan Yahut Silistre'de birinci perde Manastır'da geçmektedir. Diğer üç perde ise Silistre'de geçer. Oyunun konusu bir savaş olmakla birlikte mekân anlatımında iç mekân kullanımı ağırlıklı olarak yer almaktadır. Bu durum eylemin anlatılması yerine diyaloglarla durum anlatımını ön plana çıkartmaktadır. Manastır, Silistre, kale ve savaş alanı neredeyse oyunda hiç yer almaz. Bir tabyadan söz edilse de bu çok net bir mekân tanımlaması içerisine

girmez. Olaylar Zekiye'nin odası, İslâm Bey'in odası gibi iç mekânlarda geçmektedir. Bu durum oyunun dokusu, içeriği ve kurgunun yapısı ile çelişkili bir durum ortaya koymaktadır.

Vatan Yahut Silistre'de estetik denge Zekiye, İslâm Bey ve Sıdkı Bey arasında geçmektedir. İslâm Bey ve Sıdkı Bey arasındaki ilişki bağı Zekiye üzerinden yürütülmektedir. Ancak Zekiye'nin İslâm Bey ile bağı duygusal aşk ilişkisi, Sıdkı Bey ile olan ilişkisi ise baba kız sevgisine dayanmaktadır. Estetik denge açısından bu üç kişi arasında tek tek düşünüldüğünde fonksiyonel olarak bir bağ yoktur. Yazar bunlar arasındaki bağı vatan sevgisi üzerinde temellendirerek oyunu zorlama bir düşünsel plana kaydırmıştır.

Vatan Yahut Silistre'nin son sözlerini İslâm Bey söyler: “Yaşasın Vatan!... Yaşasın Osmanlılar!...” (Namık Kemal, 1983, s. 81). Bu sözler oyundaki tüm değerlerin vatan ve Osmanlı devletinin bekası adına yapıldığını gösterir. Tüm oyun boyunca Zekiye önemli bir tip olarak vurgulanırken İslâm Bey erkek söylemi ile vatan kavramını birleştiren bir sembol olur.

Sonuç olarak oyunda eleştirilecek yön, Namık Kemal'in oyunun kişilerini ve kurgusunu düşünce dünyasını yansıtmak için bir aracı olarak kullanmasıdır. *Vatan Yahut Silistre* ile birlikte okuruna vermek istediği ülküsel değerler, vatan sevgisi, millet kavramı, devletin birliği ve bütünlüğü, arkadaşlık duygusu ve dostluğun önemi, görev bilinci gibi öylesine ön plana çıkar ki neredeyse oyun kişilerinin hepsi bu değerler yüzünden gerçek kişilik özelliklerini sergileyemezler. Yine bu değerler kurguya yön verir. Teknik açıdan bir kusurdur bu. Öte taraftan, Namık Kemal, kitabın dördüncü ünitesinde ayrıntılı şekilde anlatıldığı gibi “Celâl Mukaddimesi” ve makalelerinde tiyatroyu düşüncelerin işlendiği ve alımlayıcısına aktarıldığı bir alan olarak tanımlamıştı. Bu bağlamda yazarının bir misyon adamı olarak amacına hizmet ettiği, oyundaki teknik kusurlara rağmen kendi amaç ve tanımlarına bağlı kaldığı sonucu da buradan çıkarılabilir. Öyleyse vermek istediği ana fikir, millî ve ahlaki değerler okura açıktan verilmiştir. Bu bağlamda piyes bir noktada da didaktik bir yapı içermektedir.

SAMİ PAŞAZÂDE SEZAI'NİN “PANDOMİMA” ADLI HİKÂYESİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Bu başlık altında Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında hikâye türüne örnek olması açısından Sami Paşazâde Sezai'nin “Pandomima” adlı eseri incelenecektir.

“Pandomima” ve Kısa Hikâye Üzerine Genel Bir Değerlendirme

Sami Paşazâde Sezai, “Pandomima” isimli hikâyesini *Küçük Şeyler* adlı kitabında yayımlar. “Pandomima” dışında kitapta, kitabın ikinci ünitesinde belirtildiği gibi, biri tercüme (Alphonse Daudet'ten yaptığı ‘Arlezyalı’ isimli tercüme), birisi de mensur hikâye olmak üzere toplam altı hikâye daha bulunmaktadır. Sanatçının bu eseri 1891 yılında yayımlanmıştır.

Küçük Şeyler, dönemi için oldukça önemli bir çalışmadır. Özellikle “Mukaddime”si burada anılmalıdır. Çünkü bahsedilen “Mukaddime”de yedinci ünite de belirtildiği gibi ilk olarak hikâye ve kısa hikâye üzerine bir tanımlama getirilmiştir. Dönem içerisinde hikâye teriminin aynı zamanda roman için de kullanıldığı düşünülecek olunursa Sami Paşazâde Sezai'nin bu dikkati oldukça önemlidir. Gerçekten de, “hikâye etmek” ya da bu anlama gelebilecek aynı kökten diğer sözcükler hikâye olarak adlandırılırken o güne değin genel anlamda “olayları nakletme” anlamının dışında, “kurgusal nesir anlatısı” anlamında kullanılmış, bu arada roman ve edebî tür olarak her türlü hikâye de bu adla anılır olmuştur. Bu “Mukaddime”den sonra Sami Paşazâde Sezai, kitaptaki hikâyelerle birlikte aynı zamanda da o döneme kadar Türk edebiyatında görülmeyen yetkin kısa hikâyelerin ilk örneklerini de vermiş olur.

Küçük Şeyler'deki hikâyeler küçük insanları, onların sıradan yaşamlarını ve çevrelerindeki hayatlarından kesitleri dile getirmektedir. O döneme kadar küçük, önemsiz, dikkati

Alphonse Daudet (1840-1897):
Naturalizm akımının temsilcisi
olan Fransız yazar.

çekmeyen yaşam parçalarına ait ayrıntılar, kitaptaki hikâyelerin temelini oluşturmaktadır. Yazarın insana dikkatli bir bakış açısı vardır. Tiplerler başarılıdır ve kişilerin psikolojileri gerçeklere uygun olarak verilmiştir. Gerçek tiplerler, gerçek bir zaman ve mekânın (büyük bir çoğunluğu İstanbul ve çevresi) birleşiminde varlıklarını sürdürmektedirler. Sami Paşazâde Sezaî'nin hikâyelerinde özellikle mekân anlatımı ve gerçekçi bir çevre kurgusu kendisinden önce rastlanılamayacak derecede başarılıdır. Hikâyelerdeki bu kompozisyon birliği kendi yeteneği ve Batı edebiyatlarının etkisi ile açıklanabilir. Tüm bu tanımlamalar göz önünde bulundurulduğunda *Küçük Şeyler*, modern Türk hikâyesinin başlangıcında önemli bir ilk adım olarak durmaktadır.

Hikâyenin Tahlili

“Pandomima”, kısa ve etki birliği yüksek bir hikâye kurgusuna sahiptir. Hikâyede kişi kadrosu sınırlı tutulmuş, merkeze Paskal adında bir palyaço yerleştirilmiştir. Olay, basit ve sadedir. Zaman ve mekân gerçekçi bir anlatımla kompoze edilmiştir. Metnin kompozisyonunda, birbirine neden sonuç ilişkisine bağlı olaylar zincirinin eklemelendiği giriş, gelişme ve sonuç bölümleri yer almaktadır. Kurgu, tanrısal bakış açısına sahip bir anlatıcı tarafından düzenlenmiştir. Her şeyi bilen ve gören yazar ile hikâye kişisi Paskal'ın dünyalarının farklı olması, hatta bir tezat hâlinde bulunması metinde iki paralel çizgiyi bize vermekte, sonda yaşanan sürpriz bu iki gerçekliğin çarpışmasından doğmaktadır.

“Pandomima”, üç anlatı eksenine bölünebilir:

Giriş bölümünde İstanbul'da Haseki taraflarında bir evin ve çevresinin tasviri yapılmaktadır. Burası hikâye kişisi Paskal'ın yaşadığı evdir. Yazar ev tasvirini gerçekçi bir bakış açısı ve detaylarla birlikte verir. Üç odalı ev, çıkmaz bir sokaktadır, öylesine sessiz bir evdir ki insana terk edilmişlik duygusu vermektedir. Unutulmuşluk ve terk edilmişlik her ne kadar ev tasvirinin bir parçası ise de bu sıfatlar aynı zamanda aslında hikâye kişinin de özelliklerini tanımlamaktadır. Evin kimi ihtiyaçları bir Rum kadın tarafından temin edilmektedir. Ev konusunda yapılabilecek en iyi tanımlama küçük bahçe duvarının yakınında bulunan büyük bir ağaçtır. Ağaç da ev gibi tektir. Ancak o bahar geldiğinde çiçeklerini açar, yazın yaprakları ile çevreyi güzelleştirir. Kuşlara yuva olur. Ev ve ağaç tasvirlerine bakıldığında birbirlerine zıt bir durum göze çarpmaktadır. Ev ne kadar sessiz, terk edilmiş ve boş ise ağaç da tam tersine canlı, yaşam dolu, renkli ve güzeldir.

Gelişme bölümü ile birlikte hikâyede olay başlar. Hikâyenin gelişme bölümü de kendi içerisinde üç anlatı ekseninde değerlendirilebilir: Birincisinde Paskal'ın evinden işine giden yol boyu anlatılır. Bu yol tasviri ile birlikte okur ilk olarak Paskal ile tanışır. Bir dış tanıtımdır bu. Paskal, yüzeysel olarak anlatılır. İkinci anlatı ekseninde tiyatro binasının kapısındaki asılı tabela ile birlikte binanın içerisi tasvir edilmeye başlanır. Paskal'ın sahnelediği oyun anlatılırken bu kez hikâye kişinin ruh hâlini öğrenmeye başlarız. Üçüncü anlatı eksenini oyunun bitmesi ve Paskal'ın tiyatro sahnesinden evine giden yol ve evin içi anlatımından oluşmaktadır.

Olay bir yaz gününde -günlerden de cumadır- başlar. Paskal evinden çıkarak işyerine doğru yol almaktadır. Burada başkisi Paskal tanıtılır. Hikâye kişisi otuz üç yaşındadır. Biraz şişmanca ve sakattır. Yürüyerek işine gidip gelmektedir. Metnin giriş bölümünde ev tasviri ile insanların ruh hâlleri arasında bir bağ kurulurken burada ev ile iş yeri arasındaki yol tasviri yapılır. Yol durağan bir mekân olarak verilmez. Süreç işlemeye başlayınca da kişinin tanıtımı dinamik bir atmosferde gerçekleşir. Metnin gelişme bölümünde iki gerçeklik vardır. Yol boyunca yapılan tasvirlerde bir İstanbul yaşamı anlatılır. Tıpkı giriş bölümündeki ağaç gibi canlı ve hareketli bir yaşamdır bu. Araba gürültüleri, çocuk ağlamaları, tozlu sokaklar, yıkık dökük binalar, kırlangıçlar, kuşlar vb. yaşamın dinamizmini yansıtmaktadırlar. Bu canlı ortam içerisinde Paskal yine yalnızdır. Çirkin ve sakattır.

Yeni Bahçe civarında yıkık dökük bir bina vardır ve bu bina Paskal'ın oyunlarını sahnelediği yerdir. Kapısında asılı levhadan Paskal'ın işi hakkında bilgi sahibi olabiliriz. Paskal, bir pandomima oyuncusudur. Oyunlar, cuma ve pazar günleri oynanmaktadır. Paskal, her hafta yeni oyunlar sahneye koyan yaratıcı ve üretken bir sanatçıdır. Aslında içe kapalı bir tip olan Paskal, sahne kostümlerini giyip kendini gizlediğinde ve oyun oynarken kendisi olabilmektedir. Gerçekte yapamadıklarını oyunu ile yapmakta, bu yolla bir anlamda iç dünyasını dışa açmaktadır.

Paskal, kendisini seyretmeye gelen Eftelya adlı bir kıza platonik anlamda âşık olmuştur. Eftelya, yirmi yaşlarında, güzel bir kızdır. Düzenli olarak Paskal'ın tiyatrosuna oyunlarını izlemeye gelmekte ve bu sözsüz gösterimlerden zevk almaktadır. Okur Eftelya'yı beyaz elbisesi ve gülümsemesi ile tanımaktadır. Metinde Eftelya ile annesinin konuşmalarından Eftelya'nın aslında Paskal'ı hemen hiç görmediği / tanımadığı / sevemeyeceği açığa çıkmakta, onu, çok sevdiği ölen köpeğine benzettiği anlaşılmaktadır. Oysa Paskal için durum bu değildir. Paskal âşıktır. Aşkını kimseye söyleyemez ve yalnızlığı içinde büyütür. Eftelya ile ilgili hayaller kurmaya başlar.

Her iki hikâye kişisi birbiri ile karşıt kutuplardadır. Bu iki kişinin yaşamın bir noktasında karşılıklı bir araya gelebilmeleri mümkün değildir. İşte hikâyedeki asıl çatışma bu noktada başlamaktadır.

Tablo 8.1

Paskal (Erkek)	Eftelya (Kadın)
Çirkin	Güzel
Orta yaşlı (otuz üç yaş)	Genç (yirmi yaş)
Ağlıyor	Gülüyor
İçe dönük	Dışa dönük
Beyaz ve kırmızı giyimli (kırmızı, sembolik olarak aşk, ihtiras)	Beyaz keten elbiseli (beyaz, sembolik olarak masum, temiz)
Eftelya'yı seviyor.	Başka birini seviyor ve onunla evlilik hazırlığında

Gelişme bölümünün üçüncü evresinde Paskal geldiği yoldan yürüyerek yeniden evine döner. Evin içerisine girdiği andan itibaren, Eftelya'yı düşünmeye başlar. Sabaha kadar onu hayal eder. Evine geldiğini ve dünyasını doldurduğunu düşündüğü anda birden büyü bozulur. Ağlamaya başlar. Gece sabaha dönmüştür.

Hikâyede olay anlatımı gelişme bölümü ile başlar ve bu bölüm ile sona erer. Hikâyedeki tek hareket ve dinamizm de burada bulunmaktadır. Bir yaşam parçası evden tiyatro salonuna gitmek ve orada oyunun sahnelendikten sonra yeniden eve dönmekle birlikte dairesel bir gelişim içerisinde verilmiştir. Yazar bu dairesel döngü içerisinde iki karşıt değer yerleştirmiştir: Paskal ve Eftelya.

Sonuç bölümü, her şeyi bilen tanrısal anlatıcının olayı özetlemesi ile oluşmaktadır. İki hafta boyunca tiyatroya gelmeyen Eftelya'nın başka biriyle evlenmesi söz konusudur. Eftelya, bir akşam kocasıyla birlikte tiyatroya gelir. Bunu gören Paskal yıkılır. İçindeki aşk duygusunu bitiremez. Yaralarını tamir edemez. Bir çözümsüzlük içerisine girer. Evine gittiğinde de yaşamına son verir. Paskal için yaşam bir oyun olarak algılanmıştır. Ölüm de gerçekler şeklinde değil bir oyun olarak tanımlanmıştır. Tıpkı bir oyun oynar gibi dili dışarıda olmak üzere kendisini asmıştır.

Yazar burada sembolik bir ifade kullanmıştır. “Dilin dışarı çıkması”. Bu, hikâyede birkaç anlam düzeyinde yaşanmıştır. Oyunun bir parçası olmak, bir köpek gibi olmak ve köpek sadakatiyle sevdiğine bağlı kalmak, âşık olmak ve çok sevmek, ölümün simgesel olarak ifadesi olmak.

Hikâye sürpriz bir sonla bitmiştir. Maupassant tarzı hikâyenin tipik özelliklerinden birisi budur. Otuz üç yaşında romantik ve içe kapalı bir insanın aşk acısının üstesinden gelememesi okuru şaşırtıcı bir sona ulaştırmaktadır. Metinde anlatılan hikâye romantik olmakla birlikte yazarın bunu dile getiriş biçimi gerçekçidir. Tasvirler ve anlatılar bu gerçekçi anlayışa göre kurgulanmıştır. Ayrıntılar dikkat çekicidir. Olaylar basit tutulmuş, ana fikir ve yardımcı düşünceler güçlü bir kurgu ile birbirine bağlanmıştır. Metin, kısa, etki birliği yüksek ve anlam yoğunluğu fazla bir yapıya sahiptir.

Anlatıcının yazar olması ve tanrısal bir bakış açısıyla verilmesi özellikle hikâyedeki çarpıcı son ile yakından ilgilidir. Çünkü yazar okurun karakterle özdeşleşmesini istemektedir.

Guy de Maupassant (1850-1893): Fransız romancı ve kısa öykü yazarı.

Sami Paşazâde Sezai, “Pandomima” isimli hikâyesinin Türk edebiyatı açısından önemini yorumlayınız.



SIRA SİZDE

Özet



Şinasi'nin "Münâcât" şiirini Tanzimat şiirinin genel özellikleri ve tarihsel yapısı bağlamında tartışmak

"Münâcât", Şinasi'nin tüm şiirlerinin bir araya toplandığı *Müntahabat-ı Eş'ar* (1862) isimli kitapta yer almaktadır. *Müntahabat-ı Eş'ar*'da, yeni Türk edebiyatı açısından "Münâcât" dışında yenilik anlayışını temsil eden önemli şiirler arasında dönemin sadrazamı Mustafa Reşit Paşa için yazdığı kasideler yer almaktadır.

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatı içerisinde Şinasi'nin yenilikçi tavrı ve edebiyatta yol açıcı bakış açısı yazdığı eserlere doğrudan yansımıştır. Bunlar içerisinde şiirleri özellikli bir yer tutmaktadır. Örnekleme gerekirse "Münâcât", Mustafa Reşit Paşa için yazdığı kasideler ile *Tercüme-i Manzume*'ye aldığı şiirler kendinden sonra gelen Namık Kemal, Ziya Paşa, Ebuzziya Tevfik vd. edebiyatçıları doğrudan etkilemiştir.

Şairin en tipik şiirlerinden birisi olan "Münâcât" yenileşme dönemi Türk şiirinde önemli bir başlangıç olarak kabul edilmelidir. Bu şiir ile divan edebiyatı nazım şekilleri biçim açısından olamasa da içerik açısından önemli değişikliklere uğramıştır.



Recaizâde Mahmut Ekrem'in Araba Sevdası adlı romanının kurgusal özelliklerini değerlendirmek

Araba Sevdası 1889 yılında yazılmıştır. Ancak *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrikan 1896 yılında gerçekleşir. Roman yayımlanırken bir ikinci alt başlığa daha sahiptir: "Bihruz Bey'in Âşıklığı".

Araba Sevdası, büyük bir çoğunluğu Halil Paşa olmak üzere Halil Paşa ve Diran Çırakyan tarafından resimlendirilmiştir. Eser, resimlendirilmiş ilk Türk romanı olarak da edebiyat tarihlerine geçmiştir.

Roman numaralandırılmış toplam dört bölümden oluşmaktadır. Her bölüm yine kendi içerisinde numaralandırılmış alt bölümlerden oluşmaktadır. Eserde klasik kurgu ile yazılmış olaylar zinciri kronolojik bir zaman algısına göre ilerlemiştir. Roman, giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Bölümler arası oranlamaya bakıldığında giriş bölümü uzun tutulmasına rağmen sonuç bölümü kısa bırakılmıştır.

Romanın konusu basit tutulmuştur. Ana olay karşılıklı bir aşk hikâyesi çerçevesinde gelişimini tamamlamaktadır. Romanı güçlü kılan olay anlatımı değil Recaizâde Mahmut Ekrem tarafından yaratılan Bihruz Bey karakteri ile derinlemesine bir sosyal, ekonomik ve felsefi derinliğin yakalanmış olmasında yatmaktadır.

Romanda dikkati çeken en önemli yan tiplelerde yazarın gösterdiği başarıdır. Bihruz Bey romantik bir birey olarak bırakılmış, bununla da romantik edebiyatın eleştirisi yapılmıştır. Anlatı gerçekçidir.

Romanda tiplmeler dışında mekân ve nesne kullanımı özgün ve orijinaldir. Çamlıca, Beyoğlu ve roman kişinin yaşadığı konağın anlatımı sosyal yapıyı yansıtmak amacıyla verilmiştir.



Namık Kemal'in Vatan yahut Silistre adlı tiyatro eserini tahlil etmek

Vatan Yahut Silistre, Namık Kemal'in yazdığı ve sahnelediği (*Vatan Yahut Silistre* oyununu 1 Nisan 1872 yılında sahnelemiştir) ilk oyunudur. Oyun sahnelenmediği andan itibaren üzerinde en fazla konuşulan, yorum yapılan ve değerlendirilen bir eser olmuş ve Türk edebiyatının merkezi konumuna yükselmiştir.

Genel olarak Namık Kemal'in oyunları içerisinde en çok ses getirmiş ve en fazla tanınan eseri olmasına rağmen *Vatan Yahut Silistre* teknik açıdan ve tiyatro kurgusu bağlamında yazarın en iyi oyunlarından birisi değildir. Hatta eser kurgu bağlamında kimi kusurlar da barındırmaktadır.

Vatan Yahut Silistre, vatan sevgisi üzerine yazılmış tarihi bir oyundur. Genel olarak tarihteki Silistre Kuşatması'nı (14 Nisan-23 Haziran 1854) konu almaktadır. Oyunun türü romantik dramdır. Öte yandan oyun romantik tiyatronun da tipik özelliklerini taşımaktadır.

Vatan Yahut Silistre oyunu iki anlam düzeyinde ilerlemektedir. Birinci anlam düzeyi aynı zamanda eserin de düşünsel yapısını vermektedir. Burada vatan kavramı, vatan sevgisinin her değerden daha yüksekte olması gerektiği düşüncesi metnin dokusunu örmetedir.

İkinci anlam düzeyi oyunun duygusal atmosferini yansıtmak biçimde kurgulanmıştır. Zekiye ve İslâm Bey arasındaki aşk ilişkisi burada anlatılmaktadır. Yazar bu anlam düzeyinde bireysel sevgiyi çeşitlendirir. Bu kez babasını kaybettiğini ve öldüğünü düşünen Zekiye babasına kavuşur.



Sami Paşazâde Sezai'nin "Pandomima" adlı öyküsünü öykü türünün genel özelliklerini göz önünde bulundurarak değerlendirmek

"Pandomima", Sami Paşazâde Sezai'nin 1891 yılında yayımlanan *Küçük Şeyler* adlı kitabında yer alan son hikâyesidir.

Hikâye, bir olay hikâyesidir. Diğer bir deyişle Maupassant tarzı kurgunun özelliklerini taşımaktadır. Hikâyenin ana kişisi Paskal'dır. Paskal bir palyaçodur. Sahnede çeşitli komiklikler yaparak seyircileri eğlendirmektedir.

Hikâyede olaylar bir cuma günü Paskal'ın evinden iş yerine gidişi, oyununu sergileyişi, sergileme boyunca güzel Eftelya'yı karşısında görmesi, umutsuz aşkının gittikçe büyümesi, evine gelmesi, sabaha kadar Eftelya'yı hayal etmesi şeklinde bir akış hâlinde anlatılmıştır. Bundan sonra arada bir zaman atlaması söz konusudur. Birkaç hafta sonra Paskal, Eftelya'nın evlenmiş olduğunu duyar, dünyası başına yıkılır, tam bir çözümsüzlük içerisine girer ve sonunda da hikâye sürpriz bir son ile biter. Paskal intihar eder.

Paskal'ın en önemli özelliği içe dönük ve âşık bir tip olmasıdır. Yazar güçlü ve inandırıcı bir insan tiplemesi oluşturmuştur. Asla kavuşamayacağı birisine âşık olması ve bu aşka karşılık bulamayınca da intihar etmesinin nedeni içe dönük kişilik özelliğidir. Ayrıca hikâyeyi sürpriz sona ulaştıran ana olay Eftelya'nın başka birisiyle evlenecek olmasıdır. Oyunu izlemeye iki haftadır gelmemesinin nedeni de kendisinin evlilik hazırlıklarında bulunmasıdır.

Hikâyede Paskal sıradan bir insan olarak anlatılmıştır. Kendi gerçekliği içerisinde yalnız bir birey olma özelliği göstermektedir. Hikâyede gündelik hayat, zaman ve mekân gibi unsurlar da bu bireyin etrafında birbirine mantıkla bağlanmış bir olaylar zinciri çerçevesinde şekillenmektedir. Oysa geleneksel anlatı ve halk hikâyelerinde yüceltilmiş aşk ve kahramanlık duyguları yaşam gerçeklerini aşacak bir anlatımla verilmektedir.

"Pandomima" isimli hikâyedeki en güçlü yan hikâye kurgusu içerisinde bulunan tüm unsurların (kişi, zaman, mekân ve olaylar zinciri) ana fikir ile bağının mükemmel bir biçimde kurulmasıdır. Ayrıca hikâyede sade ve sağlam bir kurgunun oluşması ve gerçekçi bir bakışın varlığı da dikkat çekicidir.

Kendimizi Sınavalım

1. İlk örnekleri Şinasi ile verilen Tanzimat sonrası Türk edebiyatında, şiirde değişim ilk olarak hangi alanda ve ne şekilde görülmeye başlamıştır?
 - a. Yenileşme cereyanı klasik Türk şiir geleneğini güçlendirmiştir. Bu üslup gelişerek devam etmiştir.
 - b. Şiirde serbest biçimler ve nazım şekilleri kullanılmaya başlamıştır.
 - c. Eski nazım şekilleri ve şiir formu devam etmiş ama içerik değişmiştir.
 - d. Şiir hem yapı hem de içerik olarak değişime uğramıştır.
 - e. Sadece şiir dili değişmiştir.
2. “Münâcât”ta yer alan ana duygu aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. İman gücü ve Allah sevgisi
 - b. Aklın gücü ve Allah sevgisi
 - c. İlham duygusu ve yaratıcılık
 - d. Din sevgisini aşılama
 - e. Geleneği yeni bir anlayışla devam ettirme
3. “Münâcât”, Şinasi’nin hangi kitabında yer alır?
 - a. Tercüme-i Manzume
 - b. Durub-i Emsal-i Osmaniye
 - c. Müntahabât-ı Eş’âr
 - d. Şair Evlenmesi
 - e. Fatîm Tezkiresi
4. “Araba Sevdası” hangi yılda ve nerede yayımlanmıştır?
 - a. 1889 yılı Servet-i Fünûn Dergisi
 - b. 1896 yılı ve Servet-i Fünûn Dergisi
 - c. 1896 yılı Tanin Matbaası
 - d. 1889 yılı Tanin Matbaası
 - e. 1896 Tercüman-ı Hakikat Matbaası
5. “Araba Sevdası” aşağıdaki edebî akımlardan hangisi içerisinde değerlendirilmelidir?
 - a. Romantizm
 - b. Realizm
 - c. Naturalizm
 - d. Parnasizm
 - e. Sembolizm
6. “Araba Sevdası” isimli romanın diğer alt başlığı aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Bihruz Beyin Âşıklığı
 - b. Bihruz Bey ve Periveş Hanım
 - c. Sergüzeşt-i Bihruz Bey
 - d. Bir İstanbul Beyfendisi
 - e. Mirasyedi
7. “Vatan Yahut Silistre” oyunu nerede ve hangi tarihte oynanmıştır?
 - a. Gedikpaşa Tiyatrosu, 1872
 - b. Güllü Agop Tiyatrosu, 1872
 - c. Teodor Kasap Tiyatrosu, 1872
 - d. Tepebaşı Tiyatrosu, 1872
 - e. Saray Tiyatrosu, 1872
8. Namık Kemal’in yazdığı ilk tiyatro eseri aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Zavallı Çocuk
 - b. Gülnihal
 - c. Vatan Yahut Silistre
 - d. Celalettin Harzemşah
 - e. Cezmi
9. Aşağıdakilerden hangisi “Pantomima” isimli hikâyeyi geleneksel Türk anlatılarından ayıran en belirgin özelliklerinden biri **olamaz**?
 - a. Paskal hissi bir aşk ve acıma duygusu içerisinde anlatılmıştır.
 - b. Paskal günlük hayat içinde bir insanın hikâyesini temsil etmektedir.
 - c. Zaman ve mekân unsurları gerçekçi bir biçimde anlatılmıştır.
 - d. Zavallı, kimsesiz bir insan hikâyesinin ana kahramanı olmuştur.
 - e. Paskal, yüce aşkı ve kahraman kişiliği ile ön plana çıkartılmıştır.
10. “Pantomima” Sami Paşazâde Sezai’nin hangi kitabının içinde yer alır?
 - a. Sergüzeşt
 - b. Küçük Şeyler
 - c. İclal
 - d. Şir
 - e. Rumuzu’l-Edeb

Okuma Parçası

Şinasi'nin "Münâcât" Adlı Şiiri

Hak Taâla azâmet âleminin pâdişehi
Lâmekândır olamaz devletinin tâhtgehi

Hâsır Zât-ı İlâhesine mülk-ü ezeli
Bi-hudûd anda olan kevkebe-i lemyezeli

Eser-i hikmetidir yerle göğün bünyâdı
Dolu boş cümle yed-i kudretinin icâdı

İzzet ü şânını takdis kılar cümle melek
Eğilir secde eder piş-i Celâlinde felek

Emr-i vech üze yer eyler gece gündüz hareket
Değişir tazelenir mevsim-i feyz ü bereket

Pertev-i rahmetinin lem'asıdır ayla güneş
Tâb-ı hışmından alır alsa cehennem âteş

Şerer-i heybet-i ulviyyesidir yıldızlar
Anların nuru bu gök kubbesini yaldızlar

Kimi sâbit kimi seyyar be-takdir-i Kadîr
Tanrı'nın varlığına her biri bürhân-ı münîr

Varlığın bilme ne hâcet küre-i âlem ile
Yeter isbâtına halk ettiği bir zerre bile

Göremez zâtını mahlûkunun âdi nazarı
Hisseder nûrunu amma ki basiret basarı

Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım
Can ü gönümle münâcât ü ibâdet lâzım

Neşe-i şevk ile âyâtına tapmak dilerim
Anla var Hâlik'ima gayri ne yapmak dilerim

Ey Şinâsi içimi havf-ı İlâhî dağlar
Sûretim gerçi güler kalb gözüm kan ağlar

Eder isyanıma gönümde nedâmet galebe
Neyleyim yüz bulamam ye's ile afvım talebe

Ne dedim tövbeler olsun bu da fi'l-i şerdir
Benim özrüm günehimden iki kat bed-terdir

Nûr-ı rahmet niye güldürmeye rû-yi şiyehim
Tanrı'nın mağfiretinden de büyük mü günehim

Bi-nihâye keremi âleme şâmil mi değil
Yoksa âlemde kulu âleme dâhil mi değil

Kulunun za'fına nisbet çoğ ise noksanı
Ya anın kahrına galib mi değil ihsânı

Sehvine oldu sebab acz-i tabîi kulunu
Hem O'dur âlem-i ma'nide şefî'i kulunun

Beni afv eylemeğe fazl-ı ilâhîsi yeter
Sanma hâşâ kerem-i nâ-mütenâhîsi biter

Kaynak: Kaplan, M. (1958). *Şiir Tahlileri*. İstanbul: Anıl. s. 16-17.

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|--|
| 1. c | Yanıtınız yanlış ise "Devrin ve Şairin Münâcât Üzerindeki Etkisi" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. b | Yanıtınız yanlış ise "Şiirin Günümüz Türkçesine Çevrilmesi" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. c | Yanıtınız yanlış ise "Devrin ve Şairin Münâcât Üzerindeki Etkisi" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. b | Yanıtınız yanlış ise "Devrin ve Yazarın Araba Sevdası Üzerindeki Etkisi" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. b | Yanıtınız yanlış ise "Devrin ve Yazarın Araba Sevdası Üzerindeki Etkisi" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. a | Yanıtınız yanlış ise "Roman Tahlili" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. b | Yanıtınız yanlış ise "Devrin ve Yazarın Vatan Yahut Silistre Üzerine Etkisi" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. c | Yanıtınız yanlış ise "Devrin ve Yazarın Vatan Yahut Silistre Üzerine Etkisi" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. e | Yanıtınız yanlış ise "Hikâyenin Tahlili" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. b | Yanıtınız yanlış ise "Pantomima ve Kısa Hikâye Üzerine Genel bir Değerlendirme" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Şiirde, Şinasi'nin akılcı tutumu ve gerçekçi bir dünya görüşü ön plana çıkmaktadır. Bunun için bilimsel bilgiyi kullanmaktan geri kalmaz. Örnekleme gerekirse özellikle astronomi ve astrolojik bilgiler metinde yer almaktadır. Dünyanın, gezegenlerin ve yıldızların oluşumu, kâinatta değişmez bir düzenin bulunması, Güneş sistemi içerisindeki yıldızların birbiri ile bağı, Dünya ve Güneş arasındaki sistematik düzenin gece gündüz oluşumuna katkısı, mevsimlerin ve yılların meydana gelmesi gibi.

Sıra Sizde 2

Her iki romanda da Bihruz Bey ve Felâton Bey tiplerini benzerlikler taşımaktadır. Her iki roman kişisi de zengin bir aileden gelmektedir. Giyime kuşama meraklı olmaları, lüks yaşamak merakları, sık giyinerek gezip tozma istekleri, eğlence yerlerinde boy göstermeleri hep ortaktır. Her ikisi de yarım bir Fransızca bilir. Bu bilgileri ve Fransızca konuşma merakları yüzünden komik hâllere düşerler. Her ikisi de babasını kaybeder. Buraya kadar roman kişileri birbirine benzer özellikler taşırlar.

Yanlış Batılılaşma adı altında toplanan tematik romanların kahramanı olan bu kişilerin sonu hep hazine olmuştur. Büyük bir yıkım yaşamaları, ellerindeki paraların tümünü kaybetmeleri (kaybetme nedenleri farklıdır) yine başka benzer noktalar.

Sıra Sizde 3

Yazar, Türk edebiyatı için yeni olan bir kadın tiplemesi yaratmıştır. Zekiye daha önce Türk edebiyatında görülmemiş örnek ve topluma rol model oluşturabilecek bir insandır.

Sıra Sizde 4

“Pandomima”, gerçekçi bir bakış açısı ve iyi bir hikâye kurgusu ile yazılmıştır. Özellikle “Pandomima”da hikâye kurgusu için burada Maupassant tarzı hikâyenin izlerinin sürülebilir olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır sanırız.

“Pandomima”, kısa ve etki birliği yüksek bir hikâye kurgusuna sahiptir. Hikâyede kişi kadrosu sınırlı tutulmuş, merkeze Paskal adında bir palyaço yerleştirilmiştir. Olay, basit ve sadedir. Zaman ve mekân gerçekçi bir anlatımla kompoze edilmiştir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Akalın, İ. S. (1984). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Varlık.
- Aktaş, Ş. (2005). *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi*. Ankara: Akçağ.
- Akyüz, K. (1985). *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: İnkılap.
- Akyüz, K. (1982). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*. İstanbul: İnkılap.
- Enginün, İ. (1991). Namık Kemal ve Tiyatrosu. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergâh.
- Enginün, İ. (2006). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1943)*. İstanbul: Dergâh.
- Kaplan, M. (1958). *Şiir Tahlilleri*. İstanbul: Anıl.
- Moran, B. (1983). Araba Sevdası. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I (Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a) içinde* (s. 59-71). İstanbul: İletişim.
- Parlatır, İ. (1985). *Recâi-zade Mahmut Ekrem*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Parlatır, İ. (1995). Araba Sevdası. *Recâi-zade Mahmut Ekrem: Hayatı-Eserleri-Sanatı içinde* (s. 229-256). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Recaizâde Mahmut Ekrem (2014). *Araba Sevdası*. Fatih Altuğ (Haz.). İstanbul: İletişim.
- Namık Kemal (1983). *Vatan Yahut Silistre*. Ş: Kutlu (Haz.) İstanbul: Remzi.
- Nutku, Ö. (1990). *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş)*. İstanbul: Kalcı.
- Özcan, T. (2006). Şinâsi'nin Şiirinde Dil ve Üslup. *Türk Dili*, 658, 359-367.
- Parlatır, İ. (2004). *Edebiyatımızın Zirvesindekiler Şinasi*. Ankara: Akçağ.
- Sami Paşazâde Sezai. (2003). Pandomima. Z. Kerman (Ed.) (2003). *Sami Paşazâde Sezai Bütün Eserleri I içinde* (s. 136-141) Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu.
- Şinasi (1960), *Müntahabât-ı Eşâr*. Süheyl Bekem (Haz.). Ankara: Dün Bugün Yayınevi.
- Tanpınar, A. H. (1977). Recâi-zade Mahmut Ekrem (Ekrem Bey) (1847-1914). *Edebiyat Üzerine Makaleler içinde* (s. 248-252). İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (1982). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.
- Tanpınar, A. H. (1982). İbrahim Şinâsi Efendi içinde (s. 183-215). *19.uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.
- Yetiş, K. (1996). *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. İstanbul: Alfa.

Bu Ünite de Kullanılan ve Kaynağı Belirtilmeyen Görseller, Özel Arşivden Alınmıştır.