
GÖLCÜK
BELEDİYESİ

GÖLCÜK
BELEDİYESİ

Kültür, Sanat ve Düşünce Dünyasının Nabzı

Dergiler 1

SERVET-İ FÜNÛN DERGİSİ VE
SERVET-İ FÜNÛN TOPLULUĞU EDEBİYATI

Editör
Doç Dr. Ali KURT

Basım Tarihi
Aralık 2020

ISBN 978-605-83339-1-8

Baskı Hazırlık
Mizanpaj: **DBY Ajans**
Kapak: **Sercan Arslan**

Basım Yeri:
Çalış Ofset Matbaacılık Ltd. Şti.
(Sertifika No: 12107)

© Copyright 2020, Gölcük Belediyesi
Yazılı izin alınmadan çoğaltılamaz, yayınlanamaz, bilimsel çalışmalar dışında alıntı yapılamaz.

Bu kitapta yer alan yazıların içeriğinden doğabilecek her türlü
yükümlülük ve sorumluluk yazarlarına aittir.

GÖLCÜK BELEDİYESİ
Gölcük Belediye Başkanlığı 41650 Gölcük/ KOCAELİ
0 262 414 45 85 • 0 262 414 33 03 • bilgi@golcuk.bel.tr

Kültür, Sanat ve Düşünce Dünyasının Nabzı

Dergiler

1



SERVET-İ FÜNÛN
DERGİSİ ve

SERVET-İ FÜNÛN TOPLULUĞU EDEBİYATI

Editör: Doç Dr. Ali KURT

GÖLCÜK
BELEDİYESİ

İÇİNDEKİLER

- **BAŞKANDAN** **9**
- **EDİTÖRDEN NOT** **13**
- **Arşiv Belgeleri Işığında Ahmet İhsan (Tokgöz) ve Basım Faaliyetleri** **15**
  Oğuz POLATEL
- **Servet-i Fünûn Sahibi Ahmet İhsan Avrupa'yı Nasıl Gördü ya da Bir Osmanlı Aydınının Avrupa İzlenimleri** **69**
  Doç. Dr. Ahmet KOÇAK
- **Abdülhak Hâmid Tarhan ve Servet-i Fünûn Edebiyatı** **105**
  Prof. Dr. İhsan SÂFİ
- **Süleyman Nazif'in Gözüyle Servet-i Fünun** **139**
  Muhammet GÜR
- **Tevfik Fikret'in Düşünce Dünyasındaki "Ana Kırılma" Üzerine** **177**
  Muharrem DAYANÇ
- **Görsel Sanat Eserleri Şiirlerde Nasıl Dile Gelir?: Servet-i Fünûn Şiirinde "Ekfrasis"** **201**
  Doç. Dr. Turgay ANAR
- **Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Perspektif** **213**
  Birol BULUT

• **Tevfik Fikret ve Batı Şiiri-Metinlerarası İlişkiler ve Örnekler 243**
M.Hilmi UÇAN

• **Servet-i Fünun Romanında**
Kırık Gönüller Hasta/Yaralı Bedenler 265
Prof. Dr. Beyhan KANTER

• **Tefvik Fikret ve Mehmet Âkif'in Şiir Kitaplarının Başında**
Bulunan Okura Hitap Manzûmelerinin Karşılaştırılması 277
Yılmaz DAŞCIOĞLU

• **Halit Ziya Uşaklıgil'in Tutunamayan Öykü Kahramanları 285**
Muhuttin DOĞAN

• **Cenap'ın Şiirindeki Rûh-i Kainat Düşüncesinin Kökenleri 301**
Ali KURT

• **Hüseyin Cahit Yalçın'ın Edebiyat Bilimiyle İlgili**
Bilinmeyen Üç Yazısı 317
Ertuğrul AYDIN

• **Cenap Şahabettin'in Mısır, Irak ve Suriye Seyahat Notları 341**
Yasin BEYAZ

• **Servet-i Fünun Dönemi Aydınları**
Süleyman Nazif ve M. Fuad Köprülü'nün
Azerbaycan Şairlerine Yönelik Araştırmaları Üzerine 365
Könül HACIYEVA

• **Recaizade Mahmut Ekrem'in Araba Sevdası ve F. Scott**
Fitzgerald'ın Muhteşem Gatsby Romanlarında Züppelik 383
Zeki TAŞTAN / Mehmet TÜTAK

• **Ayın Sûretinde Özyurdu ve Anneyi Bulmak Halit Ziya'nın 'Onu**
Beklerken' Hikâyesi, Ahmet Haşim'in Şi'r-i Kamer Adlı Şiir
Kitabı ve Radu Mihaileanu'nun Bir Şans Daha Filminde Ay ile
Söyleşi 413
Mehmet GÜNEŞ

• **Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Aşk 433**
Hanife ÖZER

• **+la Zarf Yapım Eki Yaşıyor mu? 445**
Prof. Dr. Musa DUMAN

• **Kırgız Türkçesinde ve Kültüründe «Su» Kavramı 459**
Elmira TÖLÖKOVA

• **GÖLCÜK ULUSLARARASI TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI - SERVET-İ FÜNÛN SEMPOZYUMU PROGRAMI 487**

• **GÖLCÜK ULUSLARARASI TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI - SERVET-İ FÜNÛN SEMPOZYUMU PROGRAMINDAN KARELER 493**

Başkandan



Geçmişten günümüze toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel gelişmeleri daha ayrıntılı görme imkânı veren dergiler; kültür, sanat ve düşünce dünyasının nabzını tutabildiğimiz basın dünyasının en önemli organlarıdır. Cemil Meriç'in ifadesiyle ''Hür tefekkürün kaleleri'' olan dergiler aynı zamanda basının en heybetli kaleleridir de.

Osmanlı Devletinde günlük gazetelerin ortaya çıkmasıyla birlikte dergicilik faaliyetleri de yaygınlaşmaya başlamış özellikle II. Abdülhamid'in tahta çıkması ile birlikte dergicilik daha da önem kazanmıştır. İşte bu dönemin en önemli dergisi, 1891 yılında Ahmet İhsan Tokgöz tarafından, haftalık olarak yayımlanan ve bir edebiyat dergisi olma niteliği taşıyan *Servet-i Fünûn* Dergisi'dir. 1888 yılında, sahibi Rum Nikolaides Efendi olan *Servet* gazetesinde, tercümeler yapmaya başlayan Ahmet İhsan; daha sonra Nikolaides Efendi ile anlaşarak bu gazetenin bir ilâvesi gibi *Servet-i Fünûn* dergisini çıkarmaya başlar. *Servet-i Fünun*, piyasaya çıktığı ilk zamanlarda bir bilim ve fen dergisi kimliğindedir. Tevfik Fikret'in derginin yönetimine geçtiği tarih olan 1896 yılında, yani 256. sayısından sonra *Servet-i Fünûn* meşhur bir edebiyat dergisi olmaya doğru önemli adımlar atar. Bu tarih, Edebiyat-ı Cedide isimli edebiyat hareketinin de başlangıcı kabul edilir. 1896–1901 yılları arasında *Servet-i Fünûn* dergisinde, aynı zamanda Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatını da oluşturacak kadro içinde, Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin, Mehmet Rauf, Halit Ziya, Süleyman Nazif, Ali Ekrem, Ahmet

Hikmet, Süleyman Nesip, Hüseyin Sîret, İsmail Safa, Hüseyin Cahit, Ahmet Şuayb, Faik Âli, Celâl Sâhir gibi önemli şahsiyetler bulunmaktadır. Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatı 1901'de dağılsa da Servet-i Fünûn Dergisi varlığını devam ettirir. Harf inkılâbından sonra isminin yanına 6 Aralık 1928 tarihli 1681. sayısından itibaren *Uyanış'*ı da ekler. 29 Aralık 1942'de vefat eden ve Değirmendere'de Garipler Mezarlığına defnedilen Ahmet İhsan Tokgöz'ün ölümünden sonra da bir süre daha yayın faaliyetini devam ettiren dergi 1944 yılına kadar Türk basın Tarihinin en uzun soluklu dergilerinden biri olarak varlığını sürdürür.

Ahmed İhsan, Türk edebiyatında bir edebiyat dergisini en fazla sayıda çıkaran insanıdır. Bu rekor, onun edebiyat, kültür ve sanat konularına duyduğu ilgiyle birlikte dergisini genç şair ve yazarlara açmasıyla da ilgilidir. Bu durum, *Servet-i Fünûn* dergisini birden fazla edebiyat hareketinin de beşiği yapar. Bu derginin sayfalarında başta *Edebiyat-ı Cedide* topluluğu olmak üzere *Fecr-i Âtî, Millî Edebiyatçılar* ile *Yedi Meşaleciler* edebî faaliyetlerde bulunur.

Ahmet İhsan Tokgöz; yarım asır boyunca Türk kültür, sanat ve düşünce dünyasında çok önemli yeri olan ve edebiyatın dünyasının da amiral gemisi olma özelliği taşıyan *Servet-i Fünûn* dergisini Gölcük'ten, Değirmendere'den yönetmiştir. Ahmet İhsan'ın bu dergideki "Köy Postası" başlıklı yazıları Değirmendere, Gölcük ve Kocaeli'yi entelektüel camiaya tanıtmıştır. Gölcük, Değirmendere'deki Ahmet İhsan'ın köşkü yarım asır, dönemin önemli edebiyatçılarının ağırlandığı bir edebiyat mahfili olmuştur. Halide Edip, Reşat Nuri gibi önemli romancıların romanlarında bu vesileyle mekân olarak Değirmendere yer almıştır.

Ahmed İhsan'ın şahsi gayretleriyle *Servet-i Fünûn* dergisi, Türk edebiyat tarihinin unutulmazları arasına girer. Dergi son sayısına kadar edebî hareketlilik içindedir. Bu, onun edebiyat ve kültür dünyamız açısından değerini daha da anlaşılır kılar. Bu anıt dergi; sadece Türk edebiyatına kazandırdığı yeni isimler ve eserlerle değil edebiyat, kültür ve sanat dünyasına katkılarıyla Türk edebiyat-kültür ve sanat hayatı için eşsiz bir "servet"tir.

İşte Gölcük Belediyesi, Donanma Kenti Gölcük'ün adının; sanat ve kültürle duyurulması ve Türk edebiyat-kültür ve sanat hayatının bu eşsiz "servet"inin Gölcükle ve Değirmendere ile olan ilgisine dikkat çekmek amacıyla 20-21 Aralık 2019 tarihlerinde Gölcük Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı - Servet-i Fünûn Sempozyumu düzenlemiştir. Açılış sunumunu Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. M. Fatih Andı'nın yaptığı Gölcük Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Servet-i Fünûn sempozyumuna 15 profesör, 11 doçent, 8 öğretim görevlisi, 1 araştırmacı ve 1 yazar sunum yapmak üzere davet edilmiş ve 8 oturumda, 37 ayrı sunum gerçekleştirilmiştir. Sempozyumda Özbekistan, Azerbaycan, Çin, Kırgızistan ve KKTC'den akademisyenler de yer almıştır. Sempozyumda sunulan bildirilerin özetlerinin bulunduğu bir "Bildiri Özetleri" kitabı da yayınlanmıştır. Ayrıca bu etkinlik için "Türk Edebiyatının Serveti: Ahmed İhsan ve Servet-i Fünûn Dergisi" adıyla 22 dakikalık bir belgesel hazırlanmış ve gösterilmiştir. Buna ilaveten Servet-i Fünûn dergisinin 256. Sayısının tıpkıbasımı ve günümüz harfleriyle baskısı hazırlanarak sempozyumda davetlilere ve katılımcılara hediye edilmiştir.

İlmi açıdan çok önemli olduğunu düşündüğümüz bu eserle yeni görüş, bilgi ve yorumlara kapı aralamak; böylece Türk kültür, sanat hayatına, Türk diline ve edebiyatına yerelden katkı sağlamak en büyük dileğimizdir. Bu esere makaleleriyle destek olan tüm yazarlarımıza ve başından itibaren hem sempozyum hem de bildirilerin kitaplaşma sürecinde büyük emeği olan ve elinizdeki eserin de editörlüğünü de üstlenen Doç. Dr. Ali Kurt'a çok teşekkür ederim.

Ali Yıldırım Sezer
Gölcük Belediye Başkanı

Editörden Not

Elinizdeki eser, 20-21 Aralık 2019 tarihlerinde birincisi düzenlenen ve geleneksel olması hedeflenen Gölcük Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı - Servet-i Fünûn Sempozyumunda sunulan bildirilerden oluşmaktadır. Donanma Kenti Gölcük'te bu nitelikte sempozyumlar yapma ve buna da Türk edebiyatı ve basın tarihinin kült dergilerinden *Servet-i Fünûn* dergisi ile başlama fikri, *Servet-i Fünûn* dergisinin ve derginin sahibi Ahmed İhsan'ın Gölcük'le, Değirmendere ile alâkası bakımından ortaya çıkmıştır. Ancak takdir edilecektir ki *Servet-i Fünûn* gibi spesifik bir konu ile bu türden büyük bir organizasyona başlamak hususunda bazı çekincelerimiz oldu. Bu sebeple ilk sempozyumun Türk Dili ve Edebiyatı- Servet-i Fünûn Sempozyumu adıyla daha kapsayıcı olması uygun görüldü. Hâliyle sempozyum için "Türk Dili ve Edebiyatı" alanından gelen tüm bildiriler değerlendirmeye alınarak sunma imkânı verildi. Aslında hedefimiz Türk dergiciliğinin birçok açıdan çığır açan öncü dergisi, *Servet-i Fünûn* dergisi ile başlayan seri şeklinde geleneksel hale getireceğimiz dergilerle alâkalı sempozyumlar yapmaktı. Biz bu hedefimizin ilkini "Kültür, Sanat ve Düşünce Dünyasının Nabzı" üst başlığı altında "Dergiler 1" ismiyle ilk olarak *Servet-i Fünûn* dergisini ve de etrafında oluşan edebiyatı kitaplaştırarak elinizdeki kitapla gerçekleştirmiş olduk. Ancak sempozyumu kitaplaştıracağımıza dair söz verdiğimizden elinizdeki kitapta Türk Dili ve Edebiyatı- Servet-i Fünûn Sempozyumunda sunulan diğer Türk Dili ve Edebiyatı ile alâkalı bildirilere de yer vermiş olduk.

Elinizdeki eserin kültür-sanat ve düşünce hayatımıza hayırlı olmasını dileriz. Özellikle Türk diline ve edebiyatına Türk kültürüne yerelden katkı sağlamak için çalışan Gölcük Belediye Başkanı Ali Yıldırım Sezer'e teşekkürlerimizi sunar, bu tür hizmetlerin katlanarak devam etmesini temenni ederiz.

Doç. Dr. Ali Kurt

ARŞİV BELGELERİ IŞIĞINDA AHMET İHSAN (TOKGÖZ) VE BASIM FAALİYETLERİ

Oğuz POLATEL*

Özet

Ahmet İhsan'ın çok küçük yaşlarda kitaplara ve okumaya karşı ilgili duymaya başlaması onun tüm hayatına yön vericisi olmuştur. Eğitim hayatında Arapça ve Fransızcayı öğrenen Ahmet İhsan için Fransızca, batı edebiyat, kültür ve bilimine açılan bir pencere idi. Kitaplara ve Fransız diline olan ilgisi sonucu, Mekteb-i Mülkiye'deki öğrenciliği yıllarından itibaren çeşitli mecmualarda tercüme ve telif yazıları yayımlandı. Kendisini bütünüyle yayımcılığa ve matbaacılığa vermek isteyen Ahmed İhsan, 1890 yılında Âlem Matbaası sahibi Mustafa ve diğer arkadaşı Âsım ile Âlem Matbaası Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaasını kurdu. Zaman içerisinde matbaanın ticarî unvanını ve binası birkaç kere değişse de uzun yıllar faaliyet gösterdi. Matbaacılık faaliyetleriyle birlikte 1891 yılından itibaren yayınlamaya başladığı Servet-i Fünûn dergisi Ahmed İhsan'ın vefatından iki yıl sonraya kadar (25 Mayıs 1944) yayın hayatına devam etmiş ve Türk Edebiyatına büyük katkılar sağlamıştır. Elli iki yıllık yayıncılık hayatında pek çok telif ve tercüme eser yayımlayan Ahmed İhsan'ın Türk kültürüne kazandırdığı altmış üç eserin kırk dokuzu kendi matbaasında basılmıştır.

Osmanlı Devleti'nden intikal eden en zengin ve değerli arşiv malzemesi, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi Külliyesi'ndedir. Bu çalışmada Ahmet İhsan

* Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü.

(Tökgöz)'ün basım yayın faaliyetleri Osmanlı Arşivi bünyesinde yer alan çeşitli fonlardaki arşiv malzemesi üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ahmed İhsan, Osmanlı Arşivi, matbaacılık faaliyetleri

AHMET IHSAN (TOKGÖZ) AND HIS PRINTING FACILITIES IN THE LIGHT OF OTTOMAN ARCHIVAL DOCUMENTS

Abstract

Ahmet İhsan's interest in books and reading at a very young age has led to his entire life. For Ahmet İhsan, who learned French in his school life, French was a window opening to western literature, culture and science. As a result of his curiosity in books and French language, many of his translations and original works were published in various magazines since his school years at Mekteb-i Mulkiye (The School of Civil Service). Ahmed İhsan, who wanted to be fully dedicated to publishing and printing, established "Alem Printing House, Ahmet İhsan and His Partners" Printing House in 1890 with the owner of Âlem Matbaası and his other friend Âsım. Although the commercial title and the building of the printing house changed several times over time, it was active for many years. Servet-i Fünûn magazine, which Ahmet İhsan started publish in 1891 along with the printing services, continued to be published until two years after his the death (May 25, 1944) and made great contributions to Turkish Literature. Forty-nine of the sixty-three of his works brought to Turkish culture by Ahmed İhsan, who published several original works and translations during his fifty-two years of publishing business, were published in his own printing house. You can find the most valuable and the richest variety of archival material inherited from the Ottoman Empire, in the Ottoman Archive Complex of the State Archives. In this study, the publishing and printing facilities of Ahmet İhsan (Tökgöz) will be evaluated based on the archive material in various collections within the Ottoman Archives.

Keywords: Ahmet İhsan, Ottoman Archives, the printing services

"Matbaacılık ilerlemeyince irfanın yürümesi kabil olamazdı"
"Servet-i Fünun'u matbaacılık yaşatmıştır."
Ahmet İhsan Tokgöz[1]

Giriş

Ahmet İhsan (Tokgöz), 1885 yılında adım attığı matbuat dünyasında 1944 yılında vefatına kadar her dönem etkin bir karakter olmuş ve böylece Türk matbuat tarihinin en önemli isimleri arasında yer almıştır. Gençlik yıllarında her ne kadar Jule Verne tercümeleri sayesinde "mütercim Ahmet" olarak meşhur olmuşsa da adının ölümsüzleşmesi, kurduğu ve hayatının sonuna kadar işlettiği matbaası ve edebiyat tarihimizin en uzun ömürlü dergisi olan "Servet-i Fünun"u yayımlaması ile gerçekleşmiştir. Ahmet İhsan'ın hayatında, gerek mekânsal gerekse teknik olarak sürekli geliştirdiği matbaasının özel bir yeri vardır. En büyük ideali olan Musavver Servet-i Fünun'u uzun yıllar yayımlayabilmesi matbaanın sağladığı finansal destekle mümkün olmuştur.

Türk matbuat hayatının uzun bir dönemine tanıklık eden Ahmet İhsan, matbaasının ve Servet-i Fünun'un tarihçesini Servet-i Fünun'da yayımlanan çeşitli yazılarda, ek kitapçıklarda okuyucuyla paylaşmıştır. İlerleyen yıllarda ise çocukluğundan başlayıp 1914'e kadar gelen süreçteki anılarını kaleme alarak "Matbuat Hatıralarım" adıyla iki cilt olarak yayımlamıştır (1930-1931). Ahmet İhsan, bu eser dışında farklı vesilelerle çeşitli süreli yayımlarda anı yazıları yayımlayarak son derece kıymetli bilgiler aktarmıştır. Ancak içinde bulunduğu siyasal ortama göre üslup belirleyen Ahmet İhsan bu bilgileri aktarırken zaman zaman kronolojik ve mantıksal hatalar yapmıştır. Bu nedenle Ahmet İhsan'ın hatırat yazılarını değerlendirirken arşiv belgeleri ve diğer kaynak eserler son derece önem arz etmektedir.

Bu çalışma, içinde bulunduğu dönemin ruhuna göre söylem geliştiren Ahmet İhsan'ın yazıları ve hatıratları temel alınarak hazırlanmıştır. Bu yapılırken kaynaklarda ve hatıralarda yazılanların bire bir nakledilmesinin

---

1 Bilge Ercilasun, *Ahmet İhsan Tokgöz*, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1996, s. 14 ve s.154.

ötesinde başta arşiv kayıtları olmak üzere literatür üzerinden analizler yapılarak önemli tespitler elde edilmiştir. Şüphesiz ki Ahmet İhsan'ın 54 yıllık matbuat hayatını bu bildirinin sınırları içinde her yönüyle ele almak mümkün değildir. Bu nedenle konuya giriş mahiyetinde belli hususlara değinilen bu bildiri dışında geniş bir çalışma tarafımızdan hazırlanmıştır.

I- Matbaa İle Tanışma ve Matbuat Hayatında İlk Adımlar.[2]

Ahmet İhsan'ın matbaa ile tanışması yedi yaşında bir tesadüf üzerine gerçekleşmiştir. 1875 yılında, Bâb-ı Seraskerî'de muhasebeci yardımcısı olan babası Ahmet Halit Bey'in odasına uğradığında çekmecenin üstündeki *Ceride-i Askeriye* bu meraklı çocuğun dikkatini çekmiştir. Ahmet İhsan'ın, babasına gazetenin nasıl yapıldığını sorması odadaki bir subayın gözünden kaçmamıştır. Bu subayın Ahmet İhsan'ı Ceride-i Askeriye Matbaasına götürmesiyle Ahmet İhsan ilk kez matbaa ile tanışmıştır. Matbaada çalışanların iplikle sararak verdikleri *"Ahmet İhsan"* dizgisini bu küçük çocuk uzun zaman yanından ayırmamıştır.[3]

1877 yılında babasının görevi dolayısıyla Şam'da bulunduğu sırada Süleyman Sûdî Efendi'nin evinde gördüğü resimli Fransızca kitaplar Ahmet İhsan'ın hayatında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Süleyman Sûdî bu meraklı çocuğa ilgi göstermiş, onu Fransızca öğrenmeye teşvik ederek, İstanbul'da buluştukları zaman ona birçok kitap armağan edeceği sözünü vermiştir. Şam Askeri Rüştiyesinden mezun olduğunda Fransızcasını hayli geliştirmiş olan Ahmet İhsan, 1881 yılı sonlarında Sûdî Efendi'yi, İstanbul'daki

---

2 Matbûât Arapça matbû' kelimesinin çoğulu olup bir ülkede basılıp yayımlanan her türlü ürünü ifade etmekle birlikte daha çok süreli yayımlar, gazete ve dergiler için kullanılır. Erol Ayyıldız, "Matbuat", *TDV. İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 28, Ankara, 2003, s. 119. Bununla birlikte Osmanlı devletinde yayımlanan süreli yayımların isimlendirilmesinde; gazete, dergi, jurnal, mecmua, mevkute, risale ve ceride gibi isimler verilmiştir. Bazı süreli yayımlar kendilerini gazete olarak adlandırmakla birlikte ağırlıkla dergi formatında bir yayım politikası izlemişlerdir. Kenan Demir, "Osmanlı'da Dergiciliğin Doğuşu ve Gelişimi (1849-1923)", *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 9, Nisan 2016, s.73.

3 Ahmet İhsan, *Matbuat Hatıraları*, Hazırlayan: Necati Tonga, Çolpan Yayımları, İstanbul, 2020, s.27.

yalısında ziyaret etmiştir. Bu ziyarette Sûdî Efendi verdiği sözü tutarak Ahmet İhsan'a 50 cildi aşkın kitap hediye etmiştir. İkilinin arasındaki şu diyalog bir kez daha Ahmet İhsan için teşvik edici olmuştur:

"-Büyüyünce ne olmak istiyorsan bakayım?
- Böyle kitaplar yazacak bir adam!
- Sade yazmak lazım değil, onları basmak gerek, matbaacılık da yapmalısın.
Ben kuvvetli bir yaparım, dedim."[4]

Fransızcayı iyi öğrenmek ve matbaacılık yapmak, bu iki tavsiye Ahmet İhsan'ın hayatını şekillendiren iki temel unsur olmuştur.

Babasının Mekteb-i Mülkiye'ye kaydettirdiği Ahmet İhsan'ın okul hayatının başlarından itibaren gelecekte yazar ve matbaacı olma hayali vardı. Bu hayalin peşinden giden Ahmet İhsan'ın öğrencilik yılları eğitim hayatının yanı sıra aynı zamanda kalem tecrübesi kazandığı yıllar olmuştur. 1885-1886 tarihleri arasında yayımlanan *Gülşen* adlı haftalık mecmuanın Nisan ve Mayıs 1885 sayılarında yazıları yayımlanmıştır.[5] Çocukluk arkadaşı Mustafa Asımın Mülkiye'de öğrenci iken 27 Nisan –13 Eylül 1885 tarihleri arasında on sayı olarak yayımladığı *Şafak'ta* Ahmet İhsan'ın çevirileri yer almıştır.[6] Öğrencilik yıllarında Ermeni harfli Türkçe olarak yayımlanmış Fransızca

---

4 Ahmet İhsan, *A.g.e*, s.33-34.

5 Kahraman Bostancı, "Ali Kemal'in Öncülüğünde Yayımlanan Bir Sanat ve Edebiyat Mecmuası: Gülşen", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Sayı: 3, 2010, s. 165-171.

6 Mustafa Asım Efendi'nin imtiyaz sahibi olduğu ve *"Siyasiyattan maada her şeyden bashseder risale"* olarak kendini tanımlayan Şafak mecmuasında Muallim Naci, Mehmed Celâl, Ahmet Rasim, Ali Ferruh, Ali Kemal, Selanikli Tevfik, Mehmet Ziver, Hüseyin Avni, Şeyh Vasfi gibi yazarlar yer almıştır. *Şafak*, 1.Cilt, Sayı 1- 10, Mihran Matbaası, İstanbul. On beş günde bir yayımlanan risalenin birinci sayısında yalnız Hicri 1302 tarihi yer almakla birlikte ikinci sayıda ise Rumi 1 Mayıs 1301 (13 Mayıs 1885) tarihi yazılmıştır. 1 Ağustos 1301 tarihli sekizinci sayıya kadar Rumi olarak açık tarih yazılmakla birlikte son iki sayıda tarih bulunmamaktadır.
Ahmet İhsan anılarında *"Şafak'ın yayımlanmasına okulu bitireceğim sıralar ben de karışmıştım"* açıklamasını yapmıştır. Ancak Ercilasun, Ahmet İhsan'ın Türkiye'deki yayım hayatından ve risale bolluğundan bahseden sözlerini aktarırken *"... Bir tanesini de 1889'da ben kurdum, adı Şafak'tı..."* ifadesini analiz etmeden okuyucuyla paylaşmıştır. Ercilasun, *A.g.e*., s. 11. "Türkiye'de İlk Mecmua Bolluğu", *Uyanış –Servetifü-*

çeviriler ve ders kitapları Ahmet İhsan'ın dikkatini çekince Mülkiye'deki Ermeni sınıf arkadaşlarından bu alfabeyi öğrenmiştir.[7] Ahmet İhsan edindiği bu kazanımı kalem tecrübesine dâhil ederek Ermeni harfli Türkçe *Cihan Mecmuasına* yazılar göndermiştir.[8]

Kısa çevirilerini bir adım öne götüren Ahmet İhsan, okul tatilinde *"Vagabund"* adındaki Fransızca romanı "*Bir Serseri"* başlığıyla bölümler halinde çevirmeye başlamıştır. Asır Kütüphanesi sahibi Kirkor Efendi tarafından cüz cüz yayımlanan bu eser *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde haber olacak kadar dikkati çekmiştir. Tercüman-ı Hakikat gazetesi 12 Ocak 1886 tarihli sayısında *"Bir Serseri, Ahmet İhsan Bey tarafından tercüme olunan Asır Kütüphanesi sahibi Kirkor Efendi tarafından mükemmel surette neşr olunan iş bu nefis romanın ikinci cüzi neşr olunmuştur. Ecza-i sairesi her pençşenbe günü peyder pey çıkarılacaktır"* haberiyle okuyucuya duyurmuştur.[9] Daha sonra tekbir cilt halinde 1303 yılında (1887/1888) *"Bir Serseri"*

---

nun, No: 2069, 16 Nisan 1936, s. 322. Bu ifadeyi referans alan birçok yazıda Ahmet İhsan'ın Şafak adlı bir risale yayımladığı bilgisi yer almaktadır.

7 Ermeni harfli Türkçe yayımlanan tercümeler ve telif eserlerin Ahmet İhsan'ın üzerindeki etkisi konusunda bkz. Murat Cankara, *İmparatorluk ve Roman: Ermeni Harfli Türkçe Romanları Osmanlı/Türk Edebiyat Tarihyazımında Konumlandırmak*, Bilkent Ü. Ekonomi ve Sosyal Bilimler Ens., Doktora Tezi, Ankara, 2011, s. 203-208.

8 Ahmet İhsan anılarında "*Cihan'a uzun süre makale yazdım. Cihan, 1888 de yayıma başlamış, iki yıl yaşamış bir dergidir. Sahibi, Mihran'ın Sabah'ına uzun yıllar baş yazarlık eden Diran Kelekyan'dı",* Ahmet İhsan Tokgöz, *Matbuat Hatıralarım*, Hazırlayan Necati Tonga, s. 65. Ancak Hasmik A. Stepanyan Ermeni harfli Türkçe kitaplar ve süreli yayımları üzerine hazırlamış olduğu eserde Cihan mecmuası için şu bilgileri vermektedir: *" Edebiyat, İlim, Ticaret, Seyahat, Biyografi, Sanayi ve Başka Konuları İçeren Haftalık Gazete, Sahibi ve baş red. Diran Kelekyan. Nisan 1885'ten itibaren yönetim ve basım işleri sorumlusu Artin Kelekyan"*. Hasmik A. Stepanyan*, Ermeni Harfli Türkçe Kitaplar ve Süreli Yayımları Bibliyografyası (1727 -1968)*, Turkuaz Yayımları, İstanbul, 2005, s.586. Ahmet İhsan'ın 1888'de yayıma başladığını ve iki yıl yaşamış olduğunu belirttiği bu dergi Stephanyan'ın aktardığına göre 1885'te yayım hayatındadır. Yine Ahmet İhsan anılarında Cihan'ın kapanmasından sonra *"Umran"* adında bir dergi çıkardığını belirtmesi ve Umran'ın ilk sayısının 3 Ekim 1887 tarihli oluşu Cihan mecmuasının 1888 de kurulmuş olma ihtimalini geçersiz kılmaktadır.

9 *Tercüman-ı Hakikat*, 12 Ocak 1886, Numara 2268, s.1; *Tercüman-ı Hakikat*, 15 Ocak 1886, Numara 2271, s.1; *Tercüman-ı Hakikat*, 22 Ocak 1886, Numara 2278, s.1.

adıyla yine Kirkor Efendi tarafından yayımlanan roman, Ahmet İhsan'ın ilk çeviri romanı olmuştur.[10]

Mülkiye Mektebi öğrenciliği yıllarında ilk yazarlık ve çevirmenlik tecrübelerini edinen Ahmet İhsan, roman çevirisindeki başarının verdiği cesaretle küçük bir makale çevirisini *Tercüman-ı Hakikat*'e göndermiştir. Ahmet Mithat'ın takdirini kazanan bu çeviriden sonra Ahmet İhsan, Mülkiye Mektebi'nin son sınıfında Tercüman-ı Hakikat'e her hafta makale gönderdiğini ifade etmektedir.[11] Ancak Tercüman-ı Hakikat'in 13 Şubat 1885 - 6 Şubat 1890 tarihli sayılarını analiz eden üç tezi incelediğimizde Ahmet İhsan adına ait bir yazı tespit edemedik.[12] Çevirilerinin Tercüman-ı Hakikat'te yayımlanması Ahmet İhsan'a, hayranlık duyduğu Ahmet Mithat Efendi ve matbaasıyla tanışma fırsatı sağlamıştır. Ahmet Mithat'ın bu genç ve hevesli çevirmene bir matbaaya sahip olmanın önemine dikkat çekip onu bu konuda teşvik etmesi Ahmet İhsandaki yayımcılık aşkını bir kat daha arttırmıştır.

19 Temmuz 1886'de Mülkiye'den mezun olan Ahmet İhsan, aynı yıl Ekim ayında *Hariciye Nezareti Tercüme Odası* mütercimliği görevine başlamıştır.[13] Aralık 1886 tarihli bir belgede Ahmet İhsan, Hariciye Nezaretinden maaş talebinde bulunduğu görülmektedir. Tercüme Kalemi müda-

---

10 Ahmed İhsan tarafından çevrilen *"Bir Serseri"* adlı eserin kapağında yer alan bilgiler şöyledir: *"Bir Serseri; Müellifleri Etien Enol ve Lui Judimi; Mütercimi Ahmed İhsan; Tâbi' ve Naşiri Asır Kütüphanesi Sahibi Kirkor; Maârif Nezâret-i Celîlesinin 704 numaralı ruhsatnâmesiyle Cerîde-i Askeriye Matbaası'nda tab' olunmuştur; İstanbul; 1303*. Rumi tarih olarak 1303 yılı Mart 1887-Şubat 1888 tarihlerini kapsamaktadır. Ercilasun'un eserinde Ahmet İhsan'ın "1884 (1300) yılında *'Bir Serseri'* adlı romanı Fransızcadan Türkçeye çevirdiği bilgisi aynı eserin 13. sayfasında *"İlk tercüme eylediği Bir Serseri unvanlı romanı Bayezid'de kitapçı Kirkor çıkarmıştı (1303)"* şeklinde yer almaktadır. *A.g.e*, s. 8.

11 Ahmet İhsan Tokgöz, *Matbuat Hatıralarım*, Hazırlayan Necati Tonga, s. 60.

12 İçerik analizi yapılan bu çalışmalarda görüldüğü üzere Tercüman-ı Hakikat gazetesinde *Mekteb-i Mülkiye Talebesinden*, *Mekteb-i Mülkiye-i Şahane Üçüncü Sınıf Talebesinden* notuyla yazarın isminin baş harfinin yazılı olduğu yazılar yer aldığı gibi imzasız veya sadece ismin baş harfinin yazılı olduğu yazılar da bulunmaktadır. Bu durumda bu yazılardan biri veya bir kaçının Ahmet İhsan'a ait çeviriler olduğu düşünülebilir.

13 Ali Çankaya, *Yeni Mülkiye Tarihi ve Mülkiyeliler*, Cilt: III, S.B.F. Yay., Ankara, 1968, s. 232. Ahmet İhsan bir anısında mektepten çıkışını 6 Temmuz 1886 olarak ifade etmektedir. Ahmet İhsan Tokgöz, *Matbuat Hatıralarım ve Öteki Hatıra Yazıları*, Hazır-

vimlerinden Ahmet İhsan Hariciye Nezaretine yazdığı dilekçede, Mekteb-i Mülkiye-i Şahaneden diploma ile mezun olduğundan bahsederek emsali gibi 600 kuruş maaş tahsis edilmesini istemiştir. Bunun üzerine daha sonra gereği yapılmak üzere öncelikle Ahmet İhsan'ın kaç yaşında bulunduğunun tespiti için tezkire-i Osmaniyesine müracaat edilmesi bildirilmiştir. Ayrıca gerçekten Mekteb-i Mülkiye'den şahadetname alarak mı mezun olduğunun beyan edilmesi için bu müzekkere Divan-ı Hümayun Mütercim-i Evvelliğine teslim edilmiştir.[14] Ahmet İhsan anılarında bu hususu şöyle anlatmaktadır: *"Hariciye Tercüme kalemine ayda altı altın maaşla girmiştim. Tercüme kaleminde benim gibi çok vardı, hepimize kâfi sandalye yok idi. Bu atıl hayattan içim sıkıldı. Tophane Müdürlüğünde açılan müsabakaya girip Müşir tercümanı oldum."*[15]

Anılarında bahsettiği bu görev değişikliğinin resmi evraka yansımış şekli ise şöyledir. *Tophane-i Amire*'de görevli tercümanın işlerinin yoğunluğu dolayısıyla bir yardımcının görevlendirilmesi söz konusu olduğunda Ahmet İhsan'ın adı gündeme gelmiştir. Bu tarihlerde, Tophane-i Amire'de satın alma ve diğer işlerden dolayı Avrupa ile haberleşmenin artmasından dolayı görevli tercüman artan iş yükü karşısında yeterli olamamıştır. Bu nedenle Mekteb-i Mülkiye mezunlarından olup Hariciye Nezareti Tercüme Kaleminde 600 kuruş maaşla görevli İhsan Bey muavinlik görevine yeterli görülmüştür. Ahmet İhsan Bey'in 640 kuruşla bu görevi kabul etmesi üzerine, 1887 senesi Martından itibaren Tophane-i Amire tercüman muavinliğinde görevlendirilmesi hususu *"İntihab-ı Kitab Komisyonu"* ve *"Tophane-i Amire Meclis-i Harbiye Dairesi"* tarafından bildirilmiştir. Bu

---

layan: Ali İhsan Kolcu, Konya, Aralık 2019, s. 469. Ercilasun, mezuniyet tarihi olarak 1887'yi vermektedir. *A.g.e*, s. 8.

14 *BOA.HR.TH*. 68 – 68. 4 Kânûnuevvel 1302 / 16 Aralık 1886. Hariciye Nezaretinde Fransızcayı bilenlerin azlığı özellikle Tercüme Odasında görevli 4-5 kişilik personelin çeviride yetersiz kalması üzerine Tercüme Odasına 1885'ten itibaren "mekteplerden" mezun öğrenciler alınmaya başlamıştır. Sezai Balcı, *Osmanlı Devletinde Tercümanlık ve Babıâlî Tercüme Odası*, Ankara Ü. Sosyal Bilimler Ens. Doktora Tezi, Ankara, 2006, s. 111. Tercüme Odasına ilk alınan mektep mezunu öğrencilerden biri de Ahmet İhsan'dır.

15 Ahmet İhsan Tokgöz*, Matbuat Hatıralarım ve Öteki Hatıra Yazıları*, Hazırlayan: Ali İhsan Kolcu, s. 528

hususiyeti Tophane-i Amire Müşiriyyetinin 14 Mart 1887 tarihli yazısı üzerine 24 Martta padişah iradesi çıkmıştır.[16] Tophane-i Amire tercüme kalemi muavini olarak kısa sürede gösterdiği başarıdan dolayı takdir kazanan Ahmet İhsan, Ağustos 1887'de rütbe-i sâlise ile taltif edilmiştir.[17]

Ahmet İhsan, Mülkiyeden mezun olduktan sonra memuriyet hayatına atılmışsa da onun hayalini matbuat dünyası süslemekteydi. Bundan dolayı öğrencilik yıllarında adım attığı matbuat dünyasından memuriyet sürecinde de uzak kalmamış *Manzara Mecmuasının* 13 ve 27 Mayıs 1887 tarihli sayılarında iki yazısı tespit edebildiğimiz kadarıyla *Tercüman-ı Hakikat*'in 11 Haziran 1887 tarihli sayısında da *"Kudüs-ı Şerif"* başlığıyla bir yazısı yayımlanmıştır.[18]

II. Bir Hayalin Gerçekleşmesi.[19]

1880'li yılların başından itibaren matbuat dünyasında dergi yayımcılığının oldukça popülerleştiği bir dönemde Ahmet İhsan da kendi adına bir

---

16 *BOA.İ.DH.* 1042 – 80739.

17 *BOA.İ.DH*. 1042 – 81962. Seraskerlik makamının 4 Ağustos 1887 tarihli talebini içeren Sadaret arzı üzerine 19 Ağustos 1887 tarihli padişah iradesi yazılmıştır. *"Tophane-i Amire Tercüme Kalemi muavini Ahmed İhsan Bey Mekteb-i Mülkiye-i Şahaneden bâ-şahâdetnâme neş'et eylemiş ezkiyâdan ve ashâb-ı iktidardan olarak vazife-i memuriyetini hüsn-i îfâde meşhud olan mesai-i reviyyetmendanesine binâen sâye-i ihsân-vâye-i cenâb-ı padişahide uhdesine rütbe-i salise tevcihiyle taltifi hususuna müsaade-i samiye-i hazret-i vekalet-penahileri şayan buyurulmak babında emr ü ferman hazreti veliyyü'l-emrindir. Seraskeri bende [imza] Fi 14 Zilkade sene [1]304 ve Fi 23 Temmuz sene [1]303."*

18 1887 yılında yedi ay kadar yayım hayatında kalan bu mecmuaya dair bk. Nilüfer İlhan, *Manzara Mecmuası (inceleme, fihrist, seçme metinler)*, Atatürk Ü. Sosyal Bilimler Ens., Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2001, s. 3,17. Tezde Ahmet İhsan (Tokgöz)'e ait olduğu belirtilen iki yazı yer almaktadır. Hanımlara Mahsus başlığı altında *"Vesaya-yı Hikemiyye- Bir valide tarafından sevgili kızına"* alt başlığıyla derginin 5. sayısında başlayan yazı 6. sayıda küçük bir bölümle son buluyor. *Manzara*. 1 Mayıs 1303, Nüsha: 5, s.58-60; *Manzara,* 15 Mayıs 1303, Nüsha: 6, s. 72. *Tercüman-ı Hakikat*, Numara 2703, 30 Mayıs 1303, s. 2.

19 Matbuat mesleğinin hayal dünyasının yegâne tercihi olduğunu bizzat Ahmed İhsan kendi ifade etmektedir. "Servet-i Fünun'un Tercüme-i Halinden", Çevrimyazı: Ahmet Nezih Galitekin, *Müteferrika*, Sayı: 6, Yaz 1995, s.3.

dergi (risale) yayımlamıştır. Edindiği tecrübeler ve matbuat dünyasına duyduğu aşkın bir sonucu olarak 1887 yılı sonbaharında *"Umran"*[20] adını verdiği dergisini Babıâli'nin ünlü kitapçıları arasında yer alan Vatan Kütüphanesi sahibi Ohannes Ferid'in desteği ile Mahmut Bey Matbaasında yayımlatmıştır.[21] Ahmet İhsan anılarını kaleme alırken, *"Umran"* dergisini yayımladığı dönemle ilgili bir noktaya dikkat çekmiştir. O yıllarda Osmanlı Devletinde matbuat hayatında Ermenilerin sayıca çok ve daha etkin olduğunu, Türk matbaacıların yok denecek kadar az ve Babıâli Caddesi'nin Türk kitapları basan, Türk eserleri satan Kayserili Ermeni matbaacılar ve kitapçılarla dolu olduğunu teessüfle ifade etmiştir.[22]

---

[20] Ahmet İhsan Beyin yayımladığı mecmua için tercih ettiği ve *"medeniyet, ilerleme"* anlamlarındaki bu kelime Osmanlı matbuat dünyasının farklı coğrafyalarında tercih edilen popüler bir isimdi. Örneğin Mehmed Bey, imtiyaz sahibi olduğu ve sağlık sorunu nedeniyle yayıma ara verdiği *"Umran"* gazetesini tekrar yayımlamak için Nisan 1880 tarihinde izin talebinde bulunmuştur. *BOA.Y.A.RES.* 6 – 5. Selanik Ticaret Odası başkâtibi İbrahim Hikmet Efendi 1905 yılında *"Umran"* adında haftalık bir risale çıkarmak istemiştir. Bu telep Matbuat İdaresi tarafından Selanik'te neşr edilmekte olan gazete ve risaleler mahalli ihtiyaçlara ziyadesiyle yeterli bulunduğu ve yeniden gazete ve risale neşrine ruhsat verilmesi sansür vazifesini işgal edeceğinden uygun görülmemiştir. *BOA.DH.MKT.* 933 – 65. 1904 yılında Cebel-i Lübnanda haftalık Arapça *"Umran"* dlı bir gazetenin yayımlanması için Sami Efendi tarafından izin talep edilmiştir. Matbuat İdaresi Beyrut'ta yayımlanan diğer haftalık gazeteler gibi ilmi ve edebi konuları ihtiva edeceğinden talep edilen ruhsatın verilmesinin uygun olacağını bildirmiştir. *BOA.Y.A.RES.* 128 – 27. 1897 yılı Eylül ayında, İstanbul'da haftada iki kez yayımlanmak üzere *"Musavver Umran"* adıyla bir gazete imtiyazının verilmesi Memurin-i Mülkiye Komisyonu Vukuat Kalemi mümeyyizi Mehmet Sait Bey tarafından talep edilmiştir. *BOA. Y.A.RES.* 88 – 90.

[21] İlk sayının kapağında *""Umran- 1305- On beş günde bir defa Cumartesi günleri çıkar ve edebiyat, fünûn, terâcim-i ahvâl, seyahat, roman ve letâifden bâhis Osmanlı Risale-i Mevkutesi, İdarehanesi İstanbul Bağçekapısı numro 4 (Karagolhane ittisalinde), Umran'a müteallik her bir husus için müdiri Ahmed İhsan Beye müracaat olunur, Tâbi: Vatan Kütüphanesi sahibi Ohannes, Maarif Nezaretinin Ruhsatı ile Tab olunmuştur, Mahmud Bey Matbaası 1305, Merkez tevzi': Umran İdarehanesiyle tâbi-i risale Ohannes Efendinin Vatan Kütüphanesidir."* İkinci sayının kapağında ise birinci sayıda yer alan *"Osmanlı Risale-i Mevkutesi"* ifadesinin yerine *"Müdüri: Ahmed İhsan"* ifadesi konulmuştur.

[22] *Servet-i Fünun*, Sayı: 1475-1, 20 Teşrinisani 1340/ 29 Eylül 1924, Daha geniş bilgi için Ali Birinci, "Osmanlı Tıbaat ve Matbuat Hayatında (1567-1908) Ermeniler", *Yeni Tür-*

Ahmet İhsan, daha önce yazılarının yayımlandığı Ermeni Harfli Türkçe Cihan mecmuasının Bahçekapısında boşalan iki odasını kiralayıp burasını "Umran" risalesinin idarehanesi yapmıştır. Odalardan birinin penceresine ise kendi hazırladığı *"Umran İdaresi"* levhasını asmıştır. Umran 3 Ekim 1887 - 7 Kasım 1888 tarihleri arasında on beş günde bir olmak üzere 29 sayı yayımlanabilmiştir.

Umran dergisinin ömrü kısa sürmüştür. Derginin yayım hayatına son verilmesi 1912 yılında yayımlanan *"Servet-i Fünun Matbaası"* başlıklı kitapçıkta şu ifadelerle aktarılmaktadır: *"Ma'arif Nezâretindeki Encümen-i Teftîş ve Mu'âyeneden geçmek şartıyla, bi'l-cümle mecâmi'-i mevkûtenin tab' ve neşri 1306 senesine kadar zararsızca devam eylemişdi. O tarihe kadar İstanbulda birçok risaleler, mecmu'alar çıkarılmış idi. Bunlar miyânında "'Umran" da var idi ki, ikinci sene-i devriye-i intişârı esnâsında bütün mecâmi' ve resâ'il-i mevkûte aleyhinde çıkan bir Abdülhamid irâdesine münhedif olarak refikâsıyla beraber düçâr-ı lağv ve ta'tîl olmuştu."*[23] Bu hususta Ahmet İhsan, daha sonra yayımladığı anılarında ise şu ifadelere yer vermiştir: *"... günün birinde padişah buyruğu geldi. Dergilerin tümünün denetimi Maarif Nezaretinden alındıktan başka, Maarifin verdiği dergi çıkarma izinleri de kaldırıldı... Artık dergi çıkarılamıyordu. Dahiliye Nezaretine giderek haftalık gazete imtiyazı almak gerekiyordu. Bunun için uzun işlemler yapılması ve sonunda kesinlikle padişah buyruğu elde edilmesi zorunluydu..."*[24]

Ahmet İhsan'ın ifadelerinde iki nokta öne çıkmaktadır. İlki süreli yayımların (*mecâmi' ve resâ'il-i mevkûte)* yayımlanması için 1888 (H.1306) yılına kadar Maarif Nezaretinin izni yeterli idi ve bunu elde etmek kolaydı; ikinci ise Sultan Abdülhamid'in emri ile bu tarihten itibaren Maarif Nezaretinin verdiği dergi yayımlama izinleri kaldırılmış ve dergiler gazete gibi kabul edilerek yayımlama izni için Dâhiliye Nezaretine müracaat edilmesi ve kesinlikle padişah onayı alınması gerekmiştir.

---

kiye, No: 60, 2014, s.1-22. Teotig, *Baskı ve Harf: Ermeni Matbaacılık Faaliyetleri*, Çevirmen: Sirvart Malhasyan, Arlet İncidüzen, İstanbul, 2012.

23 *Ahmed İhsan ve Şürekâsı, Matbaacılık Osmanlı Şirketi, Servet-i Fünûn*, 1328, s. 4.

24 Ahmet İhsan, *Matbuat Hatıraları*, Hazırlayan: Necati Tonga, s. 70.

6 Kasım 1888 tarihli padişah emrinde süreli yayımların *(resail-i mevkutenin)* gazeteden farkı olmadığı vurgulanarak bunların basım ve yayımı için padişah izni alınması gerektiği ve padişah iradesine sahip olmayan süreli yayımların ise basımına ruhsat verilmemesi emredilmiştir.[25] Bu hususları içeren padişah iradesi Dahiliye ve Maarif Nezaretlerine 10 Kasımda tebliğ edilirken süreli yayım sahiplerinin gazete sahipleri gibi Dahiliye Nezaretine müracaat etmeleri gerektiği ve ayrıca bu şahısların nizamname gereği gereken vasıfları taşıyıp taşımadıklarının Zabıta tarafından tahkik edilerek kefalete bağlanılması belirtilmiştir.[26]

Ahmet İhsan yukarıda da belirttiğimiz üzere anılarında padişah emri sonrası artık dergi yayımlanamadığını iddia etmektedir. Ancak bu hususta ki resmi yazışmalarda risale şeklindeki süreli yayımların padişah izni alana kadar yayımlarına ara verildiği belirtilmiştir. Süresiz bir kapatma söz konusu olmadığı gibi Padişah emri ile *"tatil"* edilen risalelerin tekrar basımına ruhsat verilmesi için gerekli yasal prosedürün yerine getirilmesi gerektiği ifade edilmiştir.[27] Gazete şeklinde çıkarılmakta olan risalelere yeniden ruhsat alana kadar yayım yasağının getirilmesi üzerine risale yayımcıları Aralık 1888 tarihinde Maarif Nezaretine müracaat etmişlerdir. Yayımcılar kendilerinin yasa ve nizamlara aykırı her hangi bir harekette bulunmadıklarından bahsederek geçim kaynakları olan risalelerin basımının yasaklanması halinde çok zor durumda kalacaklarını belirterek *önceden olduğu gibi* yayım faaliyetlerine devam etmek ricasında bulunmuşlardır. Bu talep

---

25 *BOA.İ.DH.* 1107 – 86651. *BOA.DH.MKT*. 1563 – 7.

26 *BOA.MF.MKT*. 105 – 89. *BOA.DH.MKT*. 1599 – 8. *"…ilk olarak bu şahsın Matbuat Nizamnamesi hükümlerine uygun olarak ahvali tahkik olunduktan sonra kefalet-i kaviyeye rabt edilmesi ve sonucunun bildirilmesi gerektiğinden…" BOA.DH.MKT*. 1608 – 105.

27 *BOA.DH.MKT*. 1588 – 28. *"Vilâyet-i şâhâne dahilinde dahi gazete şeklinde çıkarılan resâil-i mevkûte var ise onların hükümet-i mahalliyece istihsali lazım gelen irâde-i seniyyesi şeref-sâdır oluncaya kadar muvakkaten men-i neşri ve bâdema yeniden tab've neşr etmek istenilecek resâil-i mevkûte hakkında da bu bâbda ki hükm-i celil-i irâde-i seniyyeye tevfîk hareket edilmesi lüzumunun tâmimen vülât-ı âzam hazretiyle vilâyat Maârif Müdürlerine tavsiye ve iş'arı menût-ı rey-i sâmî-i cenâb-ı nezâretpenahileridir ol bâbda emr ü fermân hazret i men lehü'l-emrindir. 16 Rebiülevvel sene 1306 ve 8 Teşrînisânî sene 1304 (20.11.1888)*". *BOA.MF.MKT*. 103– 70

padişah iradesinde belirtilen hususların açık ve kesin olduğu belirtilerek uygun bulunmamıştır.[28]

Bu süreçte gazete dışındaki süreli yayım sahiplerinden birçoğu zorunlu olan padişah iradesini almak üzere Dâhiliye Nezaretine müracaat etmişlerdir. Ahmet İhsan Bey de diğer dergi sahipleri gibi, "Umran" adına yeniden ruhsat almak için Dâhiliye Nezaretine müracaat etmiştir.[29] Ancak bu sırada yürürlükte olan 1864 tarihli *Matbuat Nizamnamesinin* üçüncü maddesine göre gazete ihdas edecek kişinin otuz yaşını doldurmuş olması gerekiyordu.[30] Bu müracaat karşısında, henüz yirmi yaşını yeni bitirmiş olan Ahmet İhsan'ın gerekli izni alması mümkün değildi.

Diğer dergilerle birlikte Umran'ın kapatılması ve yeniden ruhsat alamaması üzerine Ahmet İhsan, Jules Verne'in romanlarını çevirip yayımlatmaya ağırlık vermiştir.[31] Tophane Müşirliğindeki tercümanlık memuriyeti devam ederken bir taraftan da yayımladığı Jules Verne'in çevirileri büyük

---

28 *BOA.DH.MKT*. 1576 – 76, *BOA.MF.MKT*. 103 – 71.

29 *"Umran" hakkında yeniden dahiliyeden müsa'âde almak istedim, fakat muvaffakiyet imkânı yok idi, evvelâ ben, o zaman henüz yirmi yaşını ikmâl itmişdim. Otuz yaşında değilsin bahanesiyle istidâ'mı kabul itmiyorlardı*." *Musavver Servet-i Fünun'un Tarihçesi,* Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaası*,* 1328, s. 9.

30 *Düstur*,Tertip1, Cilt: 2, Matbaa-i Amire, 1289, s. 220. Ayhan Ceylan, "Tanzimat Dönemi Osmanlı Basım ve Yayımında Hukuki Düzen (1839-1876)", *Türk Hukuk Tarihi Araştırmaları*, Sayı:1, 2006 (Bahar), s.150-153. *"Zabtiye Nezaret-i Aliyyesine- Yedi seneden beri neşr etmekte olduğu ….. nam musavver risalenin Matbaat İdaresine tâbi olarak kemâfissabık beş günde bir ihracı hakkında taleb-i müsaadeyi havi matbaacı Nişanyan Berberyan imzasıyla verilen arzuhal üzerine bilhavale Matbauat İdaresinden îtâ kılınan müzekkerede bu misüllü resâil-i mevkûte ashabı hakkında gazete sahib-i imtiyazları misüllü muamale icrası lüzumu mukteza-yı irade-i âlîyyeden bulunduğu cihetle evvel emirde mumaileyhin dahi Matbuat Nizamnamesi ahkamına tevfikan ahvali tahkik olunduktan sonra kefalet-i kaviyeye rabt edilmesi ve neticesinin işârı lazım geleceğinin savb-ı âlîlerine tebliği gösterilmiş olmakla ona göre ifayı muameleye himem-i aliyyeleri masruf buyurulmak babında. 11 Mart sene 1305 / 23 Mart 1889*." *BOA.DH.MKT*. 1608 – 105.

31 *"Jules Verne mütercimi" olarak anılan Ahmed İhsan yaptığı 37 çeviriyle çeviri tarihimize damgasını vurmuştur",* Ayşe Banu Karadağ, *Çeviri Tarihimizde Fennî Romanlarla Bir Kültür Repertuarı Oluşturmak*, İ.Ü. Çeviribilim Dergisi, Sayı: 6, (2-2012), s. 54.

ilgi görüp bazıları ikinci baskı yapacak kadar popüler olmuştur.[32] Ahmet İhsan, roman çevirmenliği yanı sıra basın hayatından da kopmayarak yarı zamanlı olarak *Servet* gazetesinde çevirmenlik yapmıştır. İhsan Bey, gazeteye Avrupa'dan gelen telgrafların tercümesini yapmakla birlikte gazetenin iki sayısında tefrika roman da yayımlamıştır.[33] Ahmet İhsan, öğlene kadar Servet gazetesinde tercümanlık yapıp sonrasında Tophanedeki memuriyetine gitmiştir. Bir süre sonra Ahmet İhsan, Tophane Meclisi Harbiye Dairesine çağrılarak ya gazetecilik, muharrirlikten ya da Tophane'deki memuriyetinden ayrılması gerektiği bildirilmiştir. Ahmet İhsan ertesi gün tercihini yaparak matbuat hayatını seçmiştir.[34] Henüz matbaasını açmadan Tophane Müşiriyetindeki çevirmenlik görevinden 1889 yılında ayrılarak kendini tamamıyla matbaacılık dünyasına adamıştır.

Ahmet İhsan bir matbaaya sahip olmanın hayalini öğrencilik yıllarından itibaren dillendiriyordu. Babası onun bu hevesini anlayışla karşılıyor olsa da matbaa sahibi olması için gereken sermayeyi nasıl temin edeceği konusundaki endişelerini oğluyla paylaşıyordu. Babasının ısrarı ile memuriyet hayatına atılan Ahmet İhsan aynı zamanda günlük gazetelerde tercümanlık yaparak, kitapçılara romanlar çevirerek bu işlerden elde ettiği kazancını

---

32 Jules Verne'den yaptığı tercümelerin okuyucu tarafından yoğun rağbet görmesini Ahmet İhsan şu satırlarla ifade etmektedir: *" Bu eserlerin mazhar olduğu fevkalade rağbet, muharrir-i acize meslek-i matbuatı, meslek-i daime olarak kabul ettirmiş, şimdi elinizde bulunan Servet-i Fünun'un intişarına, matbaamızın teessüsüne sebep olmuştur. Şu halde Jules Verne'in romanlarına minnetdarım demektir"*. Fatih Andı, "Türk Edebiyatında Jules Verne Tercümeleri-I", *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Sayı: XXVIII, İstanbul 1999, s. 73

33 Ahmet İhsan tarafından tercüme edilen ve Servet gazetesinin 10 Şubat 1304 (22.2.1889) ve 11 Teşrinisani 1305 (23.11.1889) tarihli sayılarında yayımlanan tefrika roman yarım kalmıştır. http://eresearch.ozyegin.edu.tr/xmlui/handle/10679/5578.

34 Ercilasun, Ahmet İhsan'ın Tophane Müşirliğindeki görevinin on dört ay sürdüğünü aktarmaktadır. Ancak yukarıda da ifade ettiğimiz gibi göreve başlaması Mart 1887'dir. Şayet on dört ay görev yapmış ise ayrılma tarihi Mayıs 1888 olmalıdır. Umran'ın son sayısı 7 Kasım 1888 tarihlidir. Anılarında da belirttiği gibi Umran'ın yayımına son verildikten sonra Jules Verne çevirilerini yayımladığında hala Tophane Müşirliğinde memurdu. Ercilasun, *A.g.e*, s. 12. Ahmet İhsan Tokgöz, *Matbuat Hatıralarım,* Hazırlayan Necati Tonga, s. 71-72. *Uyanış- Servet-i Fünun*, 28 Mart 1940, 50. Yıl Sayı No: 2275, s.302.

biriktirip matbaanın ilk sermayesini oluşturmaya başlamıştır. Bu faaliyetlerden elde ettiği birikiminin yeterli olmayacağını gören ve ümitsizliğe kapılan Ahmet İhsan, Jules Vern'in fenni romanlarının çevirilerini kitap olarak bastırmıştır. Jules Vern kitaplarının yoğun talep görmesi ile matbaa sermayesini büyük oranda biriktirebilmiştir. Ahmet İhsan'ın ifadesiyle *"ilk sermaye damla damla toplanan mahsul-i masai ile vücud bulmuşdu"*.[35]

Ahmet İhsan, ufak bir matbaa sahibi olabileceği sermaye birikimine sahip olduğunu ifade etmesine rağmen matbaacılık dünyasına tek başına girmemiştir. Aslında biriktirdiğini ifade ettiği 200 altın sermaye tek başına bir matbaa sahibi olmak ve faaliyette bulunmak için yeterli değildi.[36] Bu nedenledir ki çocukluktan beri kardeş derecesinde yakın olduğu ve kendisi gibi neşriyata, edebiyata meraklı Mustafa Asım ile ortaklaşa *Âlem Matbaası*'nı satın almıştır (Mayıs 1890).[37] Bu ortaklık ikisinin de arzusu idi. Âlem Matbaası, hakkında çok az bilgiye sahip olduğumuz, Mustafa Nuri Efendi tarafından 1302 (1884-1885/ 1886-1887) yılında kurulmuştur.[38] Mustafa Nuri Efendi 1860'lı yılların sonunda mürettiplik mesleğine girmiş ve uzun yıllar bu sanatı icra ettikten sonra kendi matbaasını kurmuştur.[39] Mustafa Nuri Efendi o dönemdeki birçok matbaa sahibi gibi sadece matbaacılıkla ilgilenmemiş aynı zamanda kendine ait gazete yayımlama girişimi de olmuştur. Mustafa Efendi 1889 yılı başlarında *"Tulu"* adıyla günlük Türkçe bir gazete basımına ruhsa talebinde bulunmuştur.[40] Dâhiliye Nezaretinden Sadaret'e gön-

---

35 *"Servet-i Fünun'un Tercüme-i Halinden",* Hazırlayan: A.Nezih Galitekin, s. 5

36 *Ahmet İhsan Tokgöz, Matbuat Hatıralarım ve Öteki Hatıra Yazıları*, Hazırlayan: Ali İhsan Kolcu, s. 503. Burada 200 altın olarak ifade edilen miktar başka hatırat ve notlarda 250 veya 265 lira gibi farklı rakamlarla ifade edilmektedir. Bu hususta ilerleyen satırlarda detaylı bilgi verilecektir.

37 Ahmet İhsan Tokgöz, *Matbuat Hatıralarım*, Hazırlayan Necati Tonga, s.73. Ahmet İhsan, "Matbaacılıkta Bir Hatıra", *Uyanış — Serveti Fünun, No: 2160-475, 1938. http://earsiv.sehir.edu.tr:8080*. Öğrencilik yıllarında matbuat dünyasına olan ortak ilgileri Ahmet İhsan ve Mustafa Asım'ı sık sık bir araya getirmişti. Hatırlanacağı üzere her ikisi de öğrenci iken Mustafa Asım, *"Şafak"* risalesini çıkarmış ve Ahmet İhsan'da bu risalenin yayımına katılmıştı.

38 *Sâlnâme-i Nezâret-i Maârif-i Umûmiyye*, Matbaa-i Amire,1316, s. 760-761.

39 *Servet-i Fünun*, No:428, 13 Mayıs 1315, s. 179.

40 *BOA.DH.MKT*. 1621 – 8.

derilen 22 Temmuz 1889 tarihli yazıda ise *"Tulu"* isminin üzeri çizilerek *"Ruzname"* yazılmış ve bu isimde siyasi günlük bir gazete yayımlamak için Âlem Matbaası imtiyaz sahibi Mustafa Efendinin talebi aktarılmıştır. Mustafa Efendi matbaa sahibi olduğundan ve hakkında matbaa imtiyazı aldığı sırada tahkikat yapıldığından tekrar tahkikat yapılmasına gerek olmadığı belirtilmiştir. Bu hususta daha fazla bilgi bulamadığımızdan ve kısa bir süre sonra matbaanın Ahmet İhsan tarafından satın alınmış olmasından gazete çıkarma girişiminin teşebbüs aşamasında kaldığını söyleyebiliriz.[41]

Ahmet İhsan, Mustafa Asım ile ortaklığına matbaanın eski sahibi Mustafa Nuri Efendiyi de dâhil etmiştir. Böylece kuruluş sermayesi olan 265'er liralık üç eşit hisseden oluşan matbaanın adı *"Alem Matbaası, Ahmed İhsan ve Şürekası"* olarak değiştirilmiştir.[42] Matbaanın kuruluşu konusunda *"Musavver Servet-i Fünun Tarihçesi"* adlı kitapçıkta ise süreç biraz farklı anlatılmaktadır. *"Sanat-ı tabaat ile hıdmet-i neşriyeye hasır-ı vücud eylemek istediği için Tophane tercümanlığından 1305 de istifa eyledi. O tarihte " Alem Matbaası" namıyla mevcut bir matbaanın sahibiyle birleşti, diğer bir arkadaşını da şu müşarekete idhal eyledi. 1306 tarihinde yalnız (750) lira sermaye ile 'Alem Matbaası, Ahmed İhsan ve Şürekası' namıyla bir şirket teşkil etti.*[43] Buradan çıkan anlam, öncelikle matbaanın sahibiyle ortaklık kurup sonrasında arkadaşı Mustafa Asım'ı bu ortaklığa dahil etmiş olduğu şeklindedir ki bu bilgi Ahmet İhsan'ın bir çok hatıratıyla çelişmektedir.

Şirketin kurulmasıyla birlikte matbaanın kapısı üstüne *"Ahmet İhsan ve Şürekası"* levhası asılmıştır. Ahmet İhsan, ismini levhaya yazdırıp astırmasına gösterilen tepkiyi şöyle ifade etmektedir: *"... Hısımdan ve akrabadan birçok zevat babama gelip kıyamet kopardılar. Türk ve Müslüman'dan maruf bir ailenin ferdi ismini duvara yazamaz dediler!.. Bununla beraber benim matbaamla bir iki müessese daha sahibinin ismini yazmak yeniliğini göstermiş idi…".*[44] Matbaaların kapısı üzerine isminin yazılı olduğu bir lev-

---

41 *BOA.DH.MKT*. 1641 – 41.

42 *"Servet-i Fünun'un Tercüme-i Halinden",* Hazırlayan: A.Nezih Galitekin, s.5.

43 *Musavver Servet-i Fünun Tarihçesi,* s. 43

44 Ahmed İhsan, "Servet-i Fünun 1307-1340", *Servet-i Fünun*, Sayı: 1475-1, 20 Teşrinisani 1340, s.2.

hanın asılı olması 1888 tarihli *Matbaalar Nizamnamesine* göre yasal bir zorunluluktu. Nizamnamenin on beşinci maddesine göre, her matbaa hangi diller için açılmış ise, kapısının üzerine o dillerden başka, Osmanlıca ile bir levha asılması zorunludur.[45] Bu husus 1888 Matbaalar Nizamnamesi yerine yürürlüğe giren 1894 tarihli *Matbaalar ve Kitapçılar Hakkında Nizamnamede* de belirtilmiştir.[46] Matbaaların ismini levhayla kapı üstüne asılması yasal bir zorunluluk olmasına rağmen buradaki mevzu Ahmet İhsan'ın adının yazılı olmasıydı.

Âlem Matbaası, Babıâli'de Hocapaşa civarında Ebussuud Caddesinde Numara 54'te kayıtlı idi. Ahmet İhsan, ufacık olarak nitelendirdiği matbaasının Ebussuud Caddesinin çok tenha bir yerinde olduğunu belirtmiştir. Matbaanın bulunduğu yer hakkında ise *"Âlem Matbaası, Ahmed İhsan ve Şürekâsı Ebussuud Caddesinde tramvay caddesine yakın, iki katlı dükkânlardan ikisine yerleşti" ... "Caddedeki dükkânlardan ikisiyle başladığımız halde beş dükkânı birleştirip matbaayı büyütmüştüm"* demektedir. Kaynaklarda Âlem Matbaasının Ahmet İhsan tarafından satın alınmasından önceki yeri hakkında bilgiye rastlanmasa da Ahmet İhsan'ın anılarındaki *"... bizim yeni küçük matbaa..."* ifadesi bir taşınma durumuna işaret etmektedir.[47]

Ebussuud Caddesi matbuat tarihi açısından son derece önemli olup 1890 yılında Kırkanbar, Elcevaib, Mahmud Bey matbaaları bu caddede bulunmaktaydı. Cadde, Babıâli'nin denize bakan taraftaki bahçesinin duvarıyla paraleldi. Ebussuud Caddesi'nin Babıâli'nin bahçe duvarıyla bitişik olan kısmında Mekteb-i Sanayi'ye gelir sağlayan dükkânlar vardı. (Bkz. Ek-2)

---

45 *A.{DVNSNZAMd...* 3, s. 48.

46 1894 tarihli Matbaalar ve Kitapçılar Hakkında Nizamnamede on dördüncü madde: *"Her matbaanın kapısının üzerine lisan-ı Osmani ile muharrer bir levha talik olunacaktır. İş bu matbaada kullanılan elsine-i ecnebiyenin levha üzerinde istimali ihtiyaridir." A.{DVNSNZAMd...*7, s.37. Babıali caddesinde Cemal Efendi tarafından açılan matbaanın kapısı üzerine matbaanın ismini içeren bir levhanın asılmamış olması üzerine, bunun Matbaalar ve Kitapçılar Nizamnamesi hükümleri gereği olduğu Kütüb ve Resail ve Evrak-ı saire Seyyar Müfettişliği tarafından matbaa sahibine bildirilerek bu husta gereğini yapması tembih edilmiştir. Ancak Cemal Efendinin bu konudaki uyarıyı dinlememesi üzerine gereğinin yapılması Dahiliye Nezaretine bildirilmiştir. 15 Ekim 1896. *BOA.MF.MKT*. 339 - 11

47 Ahmet İhsan Tokgöz, *Matbuat Hatıralım*, Hazırlayan: Necati Tonga, s.73.

Ahmet İhsan bu dükkânların matbuat hayatındaki önemine dikkat çekmiştir: *"Midhat Paşa merhum İstanbul'da ilk Sanayi mektebini kurarken eski Babıâli bahçesinin eteğine yirmi kadar dükkânlar yaptırmıştır ve Sanayi mektebine irad vermiştir. Bu dükkânlar Babıâli caddesinin matbaacılık ve gazetecilik alemile çok alakalı olmuşlardır."*[48]. Ahmet İhsan'ın Âlem Matbaası da bu dükkânlar arasında yer almaktadır.

Mekteb-i Sanayi'ye gelir sağlamak üzere inşa edilen yirmi kadar dükkândan bazılarının matbaa sahipleri tarafından birleştirilerek kiralandığı görülmektedir. Bu dükkânlardan sekiz tanesinin birleştirilmesiyle *Mahmutbey Matbaası* kurulmuştur. Ahmet İhsan Bey'in, Âlem Matbaası'nı açtığında bu dükkanlardan iki tanesinde faaliyet gösterdiğini ve kısa bir süre sonra beş dükkanı birleştirerek matbaasına dahil ettiğini ifade etmiştik.[49] Ancak 1895 tarihli belgedeki *"dört adet dükkandan ibaret olan Alem Matbaası"* ifadesi ve 1907 tarihli diğer bir belgedeki *"dört bab dükkanın"* ifadesi kiralanan dükkan sayısının dört olduğunu göstermektedir.[50]

Âlem Matbaasında basit bir litoğraf makinesi, bir litoğraf tezgâhı, bir düz hurufat baskı makinesi ve bir de çok sade bir ayak makinesi bulunmaktaydı. Ancak taş da veya harflerle düz kitap basıla biliyordu ve iki makine Siirtli dört hamal tarafından nöbetleşe el ile çevirtiliyordu. Bu matbaada yeni çıkan bir petrol motoru tecrübe edildikten sonra, İstanbul'da ilk hava gazı motoru kullanılmaya başlanmıştır.[51]

Ahmet İhsan, bu matbaada Jules Verne'in eserlerini çevirip yayımlıyor olsa da zihni haftalık resimli bir gazete çıkarmak düşüncesiyle meşguldü.[52] Daha önce de ifade ettiğimiz üzere matbuat yasası gereği Ahmet

---

48 *BOA.İ.DH.* 1334 – 38. *BOA.Y.A.RES.* 148 – 54.

49 Ahmet İhsan, *Matbuat Hatıralım*, Hazırlayan: Necati Tonga, s. 110. Ahmet İhsan, "Matbaacılıkta Bir Hatıra", s. 133.

50 *BOA.Y.A.RES.* 148 – 54. *BOA.BEO.* 587 – 43953. Ahmet İhsan, *"Merhum Mustafa Asım Bey"*, adlı yazısında ise Âlem Matbaasının tramvay caddesine yakın sıra dükkanlardan üçüne yerleştiğini ifade etmektedir. Resimli Uyanış Servetifünun, No:1856,10 Mart 1932, s. 230.

51 Ahmet İhsan, "Matbaacılıkta Bir Hatıra", s. 133, Ahmet İhsan, *A.g.e.*, s.110. .

52 F. Özlem Bay, Ahmet İhsan'ın çeviri yönünden en verimli olduğu yılın 1890 olduğunu ve bu yıl içerisinde 8'i Jules Verne'den olmak üzere, toplam 12 roman çevirdiğini be-

İhsan'ın yaşı böyle bir gazete çıkarmak için gerekli izni almaya yeterli değildi. Âlem Matbaasını satın aldıktan kısa bir süre sonra Ahmet Mithat Efendi ile matbaalarını birleştirerek ortaklık kurma fikri gündeme gelmiştir. Bu ortaklıkla beraber *Musavver Tercüman-ı Hakikat* yayımlama planı yapsalar da bu girişim teşebbüs aşamasında kalarak hayata geçirilememiştir. Buna rağmen resimli bir gazete yayımlama arzusundan vazgeçmeyen Ahmet İhsan, haftalık gazete çıkarmak için padişahın yeni imtiyaz vermediğini ve bu nedenle var olan gazetelerden biriyle anlaşarak o gazeteye ek olarak resimli bir mecmua çıkarmak zorunda olduğunu ifade etmiştir.[53] Ahmet İhsan'ın padişahın yeni imtiyaz vermiyordu dediği yıllarda eskisi kadar olmasa da yeni gazete çıkarma izni verildiği görülmektedir.[54]

Ahmet İhsan'ın Umran'ı yeniden yayımlamak veya yeni bir mecmua/gazete çıkarmak konusunda yasal koşulları sağlayamadığı bir süreçte Ali Fuat Bey *"Musavver Cihan"* mecmuasını yayımlanma iznini Şubat 1890'da almıştır.[55] Ahmet İhsan'a göre Bahriye Matbaası müdürü Fuad Bey, bu mat-

---

lirtmektedir. F. Özlem Bay, *Fransız Edebiyatından Yapılan İlk Edebi Çeviriler Üzerine Analitik Bir Uygulama (1860-1900)*, Hacettepe Ü. Sosyal Bilimler Ens., Doktora Tezi, Ankara 2013, s.87, s.91.

53 Ahmet İhsan Tokgöz, *Matbuat Hatıralım*, Hazırlayan: Necati Tonga, s.73-77.

54 Matbaacı Karabet tarafından politika ve umûr-ı mezhebiyeden bahsetmek üzere haftada iki kez İstanbul'da *"Resimli Gazete"* adıyla Türkçe fenni bir gazete neşrine dair padişah iradesi 26 Ekim 1890 tarihinde yazılmıştır. *BOA.İ.DH.* 1198 – 93798. Saadet Gazetesi müdürü Ömer Şevki Efendinin *"Zuhur"* adıyla günlük bir gazete yayımlamasına 6 Mart 1890 tarihli padişah iradesiyle izin verilmiştir. BOA.İ.DH. 1171 – 91521. Siyasi, fenni, edebi her türlü konudan bahsetmek etmek üzere Edirne'de kuracağı matbaada haftada iki kez ve Türkçe *"Ceride"* adında bir gazetenin Mehmet Faik Bey tarafından yayımlanmasına dair padişah iradesi 16 Nisan 1890 tarihinde yazılmıştır. *BOA.İ.DH*. 1175 – 91852. Bunların yanı sıra yine bu tarihlerde Cebel-i Lübnan, Şam, Hanya gibi Anadolu dışındaki Osmanlı topraklarında da gazete yayımlanmasına dair padişah izinlerinin çıktığı görülmektedir. *BOA.İ.MTZ.CL*. 4 – 206, *BOA.İ.DH*. 1179 – 92223, *BOA.İ.MTZ. GR*. 25 – 903.

55 *"Yıldız Saray-ı Hümâyunu, Baş Kitâbet Dairesi*
Avrupa musavver risâlelerinin aynı olmak ve memâlik-i mahrûse-i şâhânenin bilâd-ı meşhuresiyle müberrat ve âsar-ı hayriye-i hazret-i pâdişahinin resimlerini hâvi bulunmak ve Musavver Cihan unvanı tahtında haftada veya on beş günde bir kere çıkarılmak üzere bir risâle-i muvakkate ihracı için imtiyaz îtâsı istidâsını hâvi Bahriye Matbaası Müdürü Fuad Beyin arîzasıyla lede'l-arz manzur-ı âlî olarak konulacak resimler da-

baada çok az da olsa çinko baskı tekniği konusunda edindiği tecrübeyle musavver yani resimli bir mecmua çıkarmaya teşebbüs edebilmiştir.[56] Haftalık yayımlanan Musavver Cihan'ın ilk sayısı 6 Nisan 1890'da Şirket-i Müretttibiye Matbaasında basılmıştır.[57] İkinci sayı da aynı matbaada basıldıktan sonra 28 Mayıs 1890 tarihli dördüncü sayısı Âlem Matbaası'nda (Ahmed İhsan ve Şürekâsı) basılmıştır.[58] Böylece resimli bir mecmua basımı konusunda Ahmet İhsan ilk tecrübesini edinmiş oluyordu ki bir süre sonra yayınlayacağı Servet-i Fünun'un basımında bu tecrübeden faydalanmış olmalı.

İlginçtir ki bu hadiseden Ahmet İhsan anılarının hiç birinde bahsetmemektedir. Resimli bir mecmua çıkarma arzusunu derinden hisseden Ahmet İhsan'ın bu tecrübesi onu bir kat daha heveslendirmiştir. Çünkü Musavver Cihan'ı baskı kalitesi olarak beğenmiyor, kendisinin çok daha güzel resimli mecmua yayımlayabileceğine inanıyordu.[59] Bu inançla, otuz yaş koşulunu

---

ima Matbuat İdaresi tarafından intihab olunmak ve ekserisi fenne dair olmak ve bazen mâbeyn-i humayun-ı mülukaneden îtâ olunacak resimler dahi konulmak üzere bervech-i istidâ mûmâileyhe imtiyaz îtâsı hususuna irade-i seniyye-i hazret-i hilafat-penâhî şerefmüteallik buyurulmuş olmağla ol-bâbda emr u fermân hazret-i veliyyü'l-emrindir. Fi 7 Receb sene 1307 Fi 15 Şubat sene 1305 (27.2.1890) Serkatib-i Hazret-i Şehriyari BOA.İ.DH. 1170 – 91492.

56 Ahmet İhsan Tokgöz, *Matbuat Hatıralım*, Hazırlayan: Necati Tonga, s.82.

57 *Musavver Cihan*, Aded: 1, 25 Mart 1306, s.1. A. Asaduryan tarafından 1880'lerin sonunda satın alınan Şirket-i Mürettibiye Matbaası 1894 yılına kadar bu isimle faaliyet göstermiştir. Osman Özen, Kemalettin Kuzucu, "Türk Basın Tarihinde Artin Asaduryan Matbaası ve Matbaada Basılan Süreli Yayımlar", *Erdem*, Sayı: 71-72, 2017, s.118-119. Bu çalışmada matbaada basılan süreli yayımlar içinde Musavver Cihan mecmuası yer almamaktadır.

58 *Musavver Cihan*, Aded: 2, 10 Nisan 1306, s.1. *Musavver Cihan*, Aded: 4, 16 Mayıs 1306, s.1. Mecmua, 19 Ağustos 1307 (31 Ağustos 1891) tarihinde imtiyaz sahibi Fuad Beyin yanında müdür olarak Ohannes Ferid Beyin yer aldığı şekliyle bir kez daha birinci sayı verilerek yeniden yayımlanmaya başlanmıştır. Bu tarihten itibaren ilk iki sayı Mahmut Bey Matbaasında basılırken 4 ve 11 Eylül 1307 tarihli üç ve dördüncü sayılar Âlem Matbaasında basılmıştır.

59 Ali Fuat Bey, Bahriye Matbaasında ilk defa fotoğrafla çinko üzerine klişe yapmak usulünü kurarak Türkiye'de ilk çinkografi klişelerini yapmaya başladı. Başlangıç olduğu için bunlar güzel değildi. Ahmet İhsan, "Türkiye'de İlk Mecmua Bolluğu", *Uyanış Servetifünun*, No: 2069, 16 Nisan 1936, s. 323. Orhan Koloğlu, Ebüzziya Tevfik'in Matbaa-i Ebüzziya'da ilk çinkografi uygulamayı ve tipo resim basmayı 1886'da ilk kez denedi-

aşmanın yollarını arayan Ahmet İhsan'a Dâhiliye Nezaretinde çalışan bir memurun tavsiyesi yol gösterici olmuştur. Buna göre o günlerde günlük bir gazeteye haftalık fenni bir ek çıkarmaya izin verildiğinden Ahmet İhsan'da günlük bir gazeteye edebi ve fenni bir ek çıkarabilirdi.

Ahmet İhsan kendi inisiyatifinde ve kendi matbaasında mevcut bir gazeteye ek çıkarma isteğindeydi ancak bunu her yayımcının kabul etmesi beklenemezdi. Ahmet İhsan'ın hem böyle bir teklife olumlu bakacak hem de gerekli izni alabilecek, devlet nezdinde itibar sahibi bir süreli yayın sahibi bulma arayışına girmiştir. Bu arayış onu, Konstantinapolis ve Servet gazetelerinin sahibi matbaacı Dimitraki Nikolaidis Efendiye yönlendirdi. Ahmet İhsan Servet gazetesinde tercüman olarak çalıştığından sahibi Nikolaidis ile aralarında bir dostluk bulunmaktaydı. Bu dostluk ve Nikolaidis Efendinin yayımcı olarak devlet nezdinde ki itibarı Ahmet İhsan'a aradığı fırsatı sunmaktaydı. Bu noktada Servet gazetesinin yayım hayatına nasıl başladığı ve Servet-i Fünun'un doğmasında nasıl büyük bir rolü olduğu üzerinde durmak gerekir.

Servet gazetesinin sahibi Dimitraki Nikolaidis, 1864'te editörlük yapmaya başladığı Rumca *Eptalofos (Yeditepe)* dergisini 1865 yılında satın almış ve 1867 yılında dergiyi küçük ebatlı bir gazeteye dönüştürmüştür. Bu dönüşümden kısa bir süre sonra aynı yıl içinde Eptalofos adını *Konstantinople* olarak değiştirmiştir. 1873 yılında kapatılan gazete 1884 yılında tekrar yayımlamaya başlamış ve 1914'e kadar devam etmiştir.[60] Galata'da Millet Hanındaki matbaasında Konstantinople gazetesini yayımlayan Nikolaidis 1887 yılında bu gazetenin *"...haftada üç defa olarak Rumca huruf ve Türkçe ibare ile neşrine..."* teşebbüs etmiştir. Nikolaidis, *"...Anadolu'da sakin olan ve kısm-ı küllisi Rumcaya aşina olmayıb Türkçe tekellüm eden*

ğini ifade etmektedir. Orhan Koloğlu, *Osmanlı Döneminde Basın Teknikleri ve Araçları*, İstanbul 2010, s.87.

60 Evangelia Balta, Ayşe Kavak. "Publisher of the newspaper Konstantinoupolis for half a century. Following the trail of Dimitris Nikolaidis in the Ottoman archives", *Press and Mass Communication in the Middle East: Festschrift for Martin Strohmeier*, (eds.) B. Sagaster, T. Stavrides, B.Hoffmann, University of Bamberg Press, 2017, s. 35-37. Ali Arslan, "Türkiye'de Rum Basını", *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, Sayı: 3, 2003, s. 49-113.

Rum teba-i şahane…" için yayımlamak istediği bu gazetenin *"Asya" adıyla tab ve neşrini arzu eylemekte olduğunu şifahen"* Matbuat İdaresine bildirmiştir. 6 Aralık 1887 tarihli padişah iradesin ise *"…hurufunun dahi Türkçe olunması…"* koşulunun Nikolaidis Efendi tarafından uygun bulunması halinde tekrar müracaat edilmesi gerektiğini bildirilmiştir.[61]

Matbuat İdaresine çağırılan Nikolaidi Efendi'ye padişah iradesi tebliğ edilmiş, o da yayımlama talebinde bulunduğu gazeteye *"İnkıyad, Telgraf, Havadis-i Yevmiye, Şark Postası*" isimlerinden hangisi için irade ferman buyrulur ise o isimde yayımlayacağını beyan etmiştir. Bunun üzerine Ocak 1888 tarihli sadaret arzında gazetenin *"İnkıyad"* adıyla neşredilmesinin münasib göründüğü belirterek nihai karar için padişahın onayına sunulmuştur. Bu hususta yazılan 15 Ocak tarihli padişah iradesinde ise *"İnkıyad"* ismi yerine *"Servet"* adının verilmesi uygun görülmüştür.[62] Gerekli izni elde eden Nikolaidis Efendi Servet gazetesini Ocak 1888 sonunda yayımlamaya başlamış olmalıdır.[63] Nikolaidis Efendi'nin Türkçe olarak yayımladığı Servet gazetesini yarısı Türkçe ve diğer yarısı Fransızca olmak üzere günlük olarak iki dilli yayımlanma talebi 1Eylül 1895 tarihli padişah iradesiyle kabul edilmiştir. 1897 yılı sonuna gelindiğinde Servet gazetesi imtiyaz sahibi Nikolaidis Efendinin gazetenin idari ve yazı işlerini mukavelename ile Tahir Bey'e devrettiğini görüyoruz. Nisan 1898'de bu hususstaki padişah iradesinin çıkmasından sonra Servet gazetesi Tahir Beyin idaresinde ve farklı bir formatta 3 Haziran 1898'de tekrar yayımlanmaya başlamıştır.[64]

---

61 *BOA.İ.DH. 1058 – 83073.*

62 *BOA.İ.DH. 1068 – 83732.* Sadaret arzı ve padişah iradesindeki ifadelere rağmen, Evangelia Balta ve Ayşe Kavak'ın çalışmasında Sultan'ın, listeden önce *"İnkıyad"* ismini seçtiği fakat nihai olarak Servet ismine karar verildiği belirtilmektedir. "The sultan initially chose the name İnkıyad from the list, but ultimately preference was shown for the name Servet", *A.g.m*., s. 42.

63 Bu tarihe, Servet gazetesinin inceleme imkanı bulduğumuz tek nüshası üzerinden ulaşılmıştır. 10 Mart 1888 tarihli bu nüshanın sayı kısmı biraz yıpranmış olsa da 36. sayı olduğu görülmektedir. Gazete üzerinde de belirtildiği üzere Pazar günleri hariç her gün yayımlanan bu gazetenin geriye dönük tarih hesaplaması yapıldığında ilk sayı 31 Ocak 1888 olarak tespit edilmektedir. *Servet*, 27 Cemazielahır sene 1305, Sayı: 36 (?), Pazardan maada her gün neşr olunur Osmanlı gazetesidir.

64 *BOA.BEO. 1074 – 80537.* Ahmet İhsan anılarında Servet gazetesine dair şu bilgileri aktarmaktadır: *"Ben kendi matbaamı kurunca Servet'ten ayrıldım… Biraz sonra Ser-*

Servet gazetesine ilave bir gazete çıkarma sürecine dönecek olursak Ahmet İhsan, anılarında ve köşe yazılarında bu hususa açıklık getirmektedir : *" D.Nikolaidi'ye başvurdum; ufak bir ücret karşılığında Servet gazetesine bir fenni ek çıkarmak üzere ruhsat alıp bu ruhsatı bana vermeyi kabul etti, dilekçesini verdi."*. Bu ifadeyle birlikte Ahmet İhsan Ubeydullah Efendinin vefatı üzerine kaleme aldığı yazıda süreci biraz daha farklı aktarmaktadır : *"Nikolidisin günlük Servet gazetesine ilâve olarak "Servetifünun" adında bir mecmua çıkarmak için padişahtan ruhsat aldığını biliyordum. O vakit benim yaşım 21 idi. Bu yaşta gazete veya mecmua müsaadesi almak kabil değildi. O aralık kendim bir ufak matbaa kurarak Tophane tercümanlığından çekilmiştim. Übeydullah'ın da yardımile Nikolaidis'i kandırdık, iradesini çıkarmış olduğu "Servetifünun" mecmuasının imtiyazını bana ayda beş altma kiraladı ve ben 1891 de Servetifününu çıkardım.*[65]

Servet ve Konstantinopolis gazeteleri sahibi Nikolayidi Efendi Dahiliye Nezareti Matbuat İdaresine yazdığı 8 Kasım 1890 tarihli arzuhalinde *"Servet" gazetesinin ilavesi olmak ve haftada bir defa Türkçe olarak sırf fünun ve sanayiden ve bugibi sair mevad-ı nâfiadan bahs etmek üzere musavver bir gazete tab' ve neşr"* etmeye izin talebinde bulunmuştur. Matbuat İdaresinin Nikolaidis efendinin talebini *"usul ve kavaide muvafik"*

---

vet Gazetesi, sanırım kendisinden beklenen hizmeti göremediği için, yardımsız kaldı ve kapandı… 1887 de kurulup üç yıl yaşadıktan sonra ortadan kalkan Servet gazetesi…" Ahmet İhsan, *Matbuat Hatıraları*, s.82. Ahmet İhsan'ın matbaa sahibi olduğu tarih 1890 yılıdır. Ancak 22 Kasım 1891 tarihli padişah iradesinde Servet gazetesinin emsali gibi tahsisatı olmadığından Dâhiliye Nezareti bütçesinden bin kuruşun gazeteye tahsis edildiği görülmektedir. *BOA.İ.DH. 1248 – 97850.* Tahir Bey'in, mesul müdür sıfatıyla Servet gazetesinin uhdesine ihalesine dair padişah iradesi 4 Nisan 1898'te yazılmıştır. *BOA.İ.DH. 1353 – 55*. Servet Gazetesini muhteviyat olarak ela alan şu çalışmaya bakılabilir. Selma Çelik, *Servet Gazetesi (1-100 Sayılar) İnceleme Ve Seçilmiş Metinler*, Sivas Cumhuriyet Ü. Sosyal Bilimler Ens. Yüksek Lisans Tezi, 2018, s. 63. Bu çalışmada gazetenin yayım hayatına nasıl başladığına değinilmemiştir.

65 Ahmet İhsan, "Merhum Ubeydullah", *Akşam Gazetesi*, 25 Ağustos 1937, s.7,10. Ahmet İhsan, "Merhum Ubeydullah",*Uyanış Servetifünun*, No: 2140, 26 Ağustos 1937, s. 210-211.

görmesi üzerine 14 Ocak 1891 tarihinde padişah iradesi çıkmıştır.[66] Nikolaidis Efendinin arzuhalinde, Matbuat İdaresinin yazısında, Sadaret arzında ve padişah iradesinde ilave olarak yayımlanacak gazetenin ismi belirtilmemiştir. Yayımlanacak ilaveye *"Servet-i Fünun"* adının nasıl verildiği konusunda Ahmet İhsan anıları ve köşe yazılarında bazen bir biriyle çelişen açıklamalar yapmıştır.

1912'de yayımladığı kitapçıktaki: *"Şu hile-i resmiye sayesinde irâde-i hamidiye istihsâl olundu ve karihadan ona "Servet-i Fünûn" nâmı virildi. Çünkü biz (Servet) gazetesine bir ilâve-i fenniye istiyorduk, Abdülhamid (Servet-i Fünûn) olsun dimişdi."* ifadesinden bu ismin bizzat sultan Abdülhamit tarafından tercih edildiği anlaşılmaktadır.[67]

Yine 1912 tarihinde *Servet-i Fünun'un Tarihçesi* adıyla yayımlanan diğer kitapçıkta yer alan *"...Servet gazetesinin ismine izafeten ve Servet-i Fünun unvanıyla üsbûî (haftalık) mecmua-i fenniye ruhsatı istedik. Şu hile-i resmiye sayesinde irade-i Hamidiye istihsal olundu..."* ifadelerinden Servet-i Fünun adının bizzat Ahmet İhsan ve Nikolaidi Efendi tarafından verildiği anlaşılmaktadır.[68]

20 Eylül 1924 tarihli Servet-i Fünun'da ki bir yazıda ise *"o zamanın usulüne riayeten gazeteme bir unvan intihabını mabeynden istemişidik ve "Servet-i Fünun" ismi verildi"* açıklaması yapılmıştır.[69] Yine bu minvalde 1929 yılında Ahmet İhsan'ın, Servet-i Fünun Uyanış'ta yayımlamaya başladığı anılarında: *"...Servet gazetesine ilave olarak çıkacak resimli nüshanın 'Servet-i Fünun' namında olması hakkında [karihai ilham sabihai hazreti*

---

66 *"Matbuat Müdüriyet-i Aliyesine,*
Saadetlü Efendim Hazretleri, Taht-ı imtiyaz-ı acizanemde tab ve neşr edilmekte olan "Servet" gazetesinin ilavesi olmak ve haftada bir defa Türkçe olarak sırf fünun ve sanayiden ve bugibi sair mevad-ı nafıadan bahs etmek üzere musavver bir gazete tab ve neşr edeceğimi matbuat nizamnamesi ahkam-ı celilesine tevfikan arz ve ihbar eylerim olbabda emrü ferman hazreti menlehül emrindir. 27 Teşrinievvel sene [1]306 8.11.1890, Servet ve Konstantinopolis gazeteleri sahib-i imtiyazı [mühür]." BOA.İ.DH. 1214 – 95109. *BOA.DH.MKT.* 1783 – 55.

67 *Ahmed İhsan ve Şürekâsı, Matbaacılık Osmanlı Şirketi, Servet-i Fünûn*, s. 4.

68 *Musavver Servet-i Fünun Tarihçesi*, s. 9.

69 *Servet-i Fünun*, No: 1475-1, 20 Kasım 1924, s. 2

padişahiden] irade çıktı…" ifadesinden Servet-i Fünun adının verilmesinde Sultan Abdülhamit'in kararının etkili olduğu anlaşılmaktadır.[70]

Bu aktarılanlar da dikkat çekici unsur, Ahmet İhsan'ın Servet gazetesine fenni bir ek izni alarak Servet-i Fünun'ı yayımlayabilmesini "*Hile-i resmiye"* ve *"Nikolayidis'i kandırma"* olarak ifade etmesidir.

Padişahtan gerekli izin alınmıştı fakat Ahmet İhsan'ın matbaası hayalindeki haftalık resimli gazeteyi basabilecek yeterli donanıma sahip değildi. Buna rağmen Servet-i Fünun'un ilk sayısını şimşir hakkaklarına yaptırdığı resimler, Avrupa'dan getirttiği ünlü yabancıların ve Bible House'dan kiraladığı manzara galvona kalıpları ile 27 Mart 1891 'de yayımlamıştır. Bu nedenle baskı tekniğini geliştirmeyi bir zaruriyet olarak gören Ahmet İhsan, 1891 Mayıs sonunda ilk Avrupa seyahatine çıkmış Paris ve Londra'da çeşitli matbaaları ziyaret ederek incelemelerde bulunduktan sonra daha kaliteli baskılar yapabilmek için ticari anlaşmalar imzalamıştır. Bu çabanın bir sonucu olarak Servet-i Fünun'da basılan *"Ortaköy Camisi"* ve *"Kızkulesi"* resimleri padişahın dahi beğenisini kazanmıştır. Bu beğeni Servet-i Fünun için yeni bir dönemin de başlangıcı oluyordu. Avrupa seyahatini *"Avrupa'da Ne Gördüm"* adıyla haftalık olarak yayımlarken diğer taraftan Jules Verne'in romanları dizisine de devam etmekteydi.[71]

Servet-i Fünun, Nikolaidis Efendinin imtiyaz sahipliğinde ve Ahmet İhsan'ın baş muharrirlik ve müdürlüğünde bir yıl kadar yayımlandıktan sonra gazetenin imtiyazı Ahmet İhsan Bey'e devredilmiştir:

"Servet-i Fünun gazetesi imtiyazının mezkûr gazete müdürü ve muharriri Ahmed İhsan Bey uhdesine tebdil ve tahvili emr ü fermân ı hümâyun cenâb-ı cihan-bâni iktizâ-yı âlîsinden olduğu 30 Kânûnuevvel sene (1)307 tarihli ve 397 numrolu idare-i aciziye havale buyurulan tezkire-i samîyede tebliğ ve iş'ar kılınmış olmağla [ve elelusûl Zabtiye Nezâreti aliyyesince

---

70 *Resimli Uyanış*, No: 1706-21, 25 Nisan 1929, s. 323.

71 Ahmet İhsan, *Matbuat Hatıraları*, Hazırlayan: Necati Tonga, s.87-88. Servet-i Fünun'un yayımlanması ve bu süreçte Sultan Abdülhamit'in iltifatına ve maddi yardımına nail olması yayımlayacağımız diğer yazımızda ayrıntılı bir şekilde aktarılmıştır.

icrâ edilen tahkîkat neticesinde mûmâileyhin evsâf-ı nizâmîyyeyi hâiz olduğu anlaşılmış] hukuk-ı mukaddese-i cenâb-ı pâdişâhîye ve menâfî-i mülk ve millete dokunur âsar tabından tevakkî ve mücânebet eylemek [ve mevad-ı fenniyyeden bahs olunur iken bir takım cinâyat tasvir ve irâe eder resimler derc edilmemek] ve kable'l-tab gazete müsvedatı kable'l-tab muâyene ve tasdik ettirmek ve her çıkacak nüshadan altı adedi İdâre-i Matbûata muntazaman gönderilmek [ve matbûat nizamnâmesiyle matbûat hakkında cârî olan usûl ve kavâide tamamıyla itâat ve inkıyad etmek] şartıyla sâlifü'z-zikr gazetenin tabı ve neşrine me'zun bulduğunu müş'ir iş bu ruhsatnâme mûmâileyh Ahmed İhsan Beye ît'a kılındı. (*25 Şubat 1307*/ 8 Mart 1892) .[72]

Böylece Ahmed İhsan, Servet-i Fünun'un sadece müdür ve muharriri değil aynı zamanda imtiyaz sahibi olmuştur. Ancak gazete imtiyazının padişah emri ile Ahmed İhsan'a tahvil edildiğinde Ahmed İhsan 24 yaşındaydı. 1864 tarihli ve yürürlükte olan Matbuat Nizamnamesinin üçüncü maddesinin *"gazete ihdas ve neşr etmek arzusunda bulunanların sini (yaşı) otuzdan dun (aşağı) olmaması"* şartını taşıdığını ifade etmiştik.[73] Bu yasal zorunluluğa rağmen Ahmet İhsan bu imtiyazı, bizzat Sultan Abdülhamit'in Ocak 1892 tarihli izniyle alabilmiştir. Padişahın bu izni vermesinde Ahmet İhsan'ın Mekteb-i Mülkiye'den sınıf arkadaşı ve mabeynci Mehmet Arif beyin etkisi büyük olmuştur.[74]

Beş yıl kadar Ebussuud Caddesindeki matbaasında basım faaliyetlerini sürdüren Ahmet İhsan Bey, gazete işlerinin son derece yoğun olması, binanın fiziki koşullarının elverişsizliği gibi nedenlerle Servet-i Fünun idaresiyle matbaa idaresini bir birinden ayırma gereğini duymuştur. Ebussuud Caddesi'ndeki matbaanın yerinin ücra bir köşede bulunması, binanın basık, karanlık ve arkasındaki Babıâli binasının bahçesinden sızan sızıntılar

---

72 *BOA.DH.MKT*. 1930 – 12, *BOA.DH.MKT*. 1915-105. Servet-i Fünun'un ilk sene nüshalarının altında D.Nikolaidis imzası vardır.

73 *BOA.DH.MKT*. 1297 – 42, *BOA.DH.MKT*. 1646 – 89.

74 Ahmet İhsan, *Matbuat Hatıraları*, Hazırlayan: Necati Tonga, s. 90-94. *"Bir sene sonra Mekteb-i Mülkiye arkadaşım Mabeynci Mehmet Arif hususi bir irade ile 'Servet-i Fünun'u benim adıma geçirdi."* Uyanış Servetifünun, No: 2069, 16 Nisan 1936, s.323.

nedeniyle sürekli rutubetli oluşundan ve özellikle 10 Temmuz 1894'deki depremin yarattığı hasar bu ayrılığı zorunlu kılmıştır.[75]

Bu tarihlerde, Hocapaşa semtinde Eski Zaptiye Caddesinde, Hazine-i Hassa' tarafından inşa ettirilen binanın katları kiraya verilmekteydi. Ahmet İhsan bu binanın birinci katını ayda dört altına kiralayarak (400 kuruş) burasını Servet-i Fünun'un yönetim merkezi haline getirmiştir.[76] Böylece Ekim 1895 de Servet-i Fünûn İdaresi ile matbaa idaresi birbirinden ayırmıştır.[77] Ahmet İhsan kendini tamamen Servet-i Fünun'un idaresine tahsis ederken matbaa bölümünün yönetimini ise ortaklarına bırakmıştır. Bir yıl kadar matbaanın yönetiminden uzak kaldığı sürede ortaklarının matbaayı zarara uğratması üzerine 1896 yılında matbaanın yönetimini tekrar devralmış ve yılsonuna doğru matbaayı Servet-i Fünun'un idare hanesinin olduğu

---

75 *Musavver Servet-i Fünun Tarihçesi*, s.43 Mekteb-i Sanayi akarından olup Ebussuud Caddesinde bulunan dört adet dükkandan ibaret Alem Matbaası depremde zarar görmüştür. Matbaanın tamir masrafı olan 2160 akçenin ödenmesi hususundaki yazışmalar için bk. *BOA.BEO. 587 – 43953.*

Ebussuud Caddesinde Âlem Matbaasının ilerisinde yer alan ve Mekteb-i Sanayi akâratından olan Mahmut Bey Matbaası da bu tarihlerde benzer sorunlar yaşamaktaydı. *"...mail-i inhidam olmasından dolayı, hedmiyle bermuceb-i keşf ve münâkasa müceddeden inşası makrun-ı müsaade-i seniyye-i hazret-i hilafetpenahi buyurulduğu şeref-varid olan 14 Ağustos sene 1319 tarihli ve yüz seksen beş numrolu buyruldu-ı âlîde tebliğ ve izbar buyurulmuş olan Ebussuud Caddesinde kain Mahmud Bey Matbaasının Babıali bahçesine muttasıl duvarının Babıali bahçesi cihetinden ibtidar ettirilecek olan inşaat ve tamirata mümanaat olunmaması hususunun icab edenlere emr ve tebliğ buyurulması babında emr ü ferman hazret-i men lehü'l-emrindir. Fi 27 Rebiülahir sene 1322 Fi 28 Haziran 1320 (11.7.1904), Orman ve Maâdin ve Zirâat Nazırı bende-i Selim". BOA. BEO. 2521 – 189042.*

76 Ahmet İhsan, *Matbuat Hatıraları*, Hazırlayan: Necati Tonga, s. 112-113. 1930'larda Sanayi ve Maden Bankasının bulunduğu bu bina 1950'lerdeki imar faaliyetleri sırasında tamamen yıkılmıştır. Melek Yalvaç, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Tarihi Kentsel Çevrede Mekânlar Üzerinden Bir Semt Okuması: Cağaloğlu Semti Örneği*, İ.Ü. Sosyal Bilimler Ens. Yüksek Lisan Tezi, İstanbul, 2019, s.206.

77 Servet-i Fünun'un 28 Eylül 1311 (10 Ekim 1895) tarihli sayısında Büro adresi olarak Ebussuud Caddesi No: 54 yazılmışken bir sonraki 5 Teşrinievvel 1311 /17 Ekim 1895 tarihli sayısında ise Büyük Cadde No: 78 adresi verilmiştir. Hicri 1316 (1898-1899) yılına ait Maarif Nezareti Salnâmesi'nde Âlem Matbaası'nın yeri, Babıâli civarında eski Zabtiye Caddesinde olduğu belirtilmiştir. Salnâme-i Nezaret-i Maarif-i Umumiyye, 1316, s. 760-761.

Zaptiye Caddesindeki, 78 numaralı binanın bodrum ve son katını kiralayarak buraya taşımıştır:[78]

"Vakıa Âlem Matbaası ihmâl-i idâre neticesi olarak sermâyesine nisbeten külliyetli borca giriftâr idilmiş idi. Bu hal 1311 (Mart 1895- Şubat 1896) senesinde cereyân eyliyordu. Şürekânın muvafakâtı üzerine Ahmed İhsan Bey matbaayı, o zaman bulunduğu Ebussuud Caddesinden Servet-i Fünûn idâresinin kâin olduğu eski Zabtiye Caddesine nakl eyledi…"[79]

Yeni binada matbaanın makineleri bodrumda çalışırken en üst kattaki mürettiphaneden sayfalar arka cephede duvara yerleştirilen asansörle aşağı indiriliyordu. Düdüklü konuşma borularıyla yazarlar, mürettibler, makineciler birbirleriyle konuşuyordu.[80]

---

78 Hocapaşa mahallesinde 78 numaralı mağazanın birinci ve bodrum katları kiracısı Musavver Servet-i Fünun gazetesi imtiyaz sahibi İhsan Beyefendinin, bu katların kira bedeli olarak 8850 kuruş Hazine-i Hassa'ya borcu birikmiştir. Emlak-ı Hümayun İdaresi, Ahmet İhsan'dan talep edilen bu burcun Hazine-i Hassa'dan gazete bedeline karşı olan alacağına mahsub edilmesi bildirilmiştir (8 Ekim 1899). Kirası 400 kuruş olan birinci katın Ağustos 1898-Eylül 1899 arasında toplam 14 aylık, 325 kuruş olan Bodrum katının ise Aralık 1898- Eylül 1899 tarihleri arasında toplam 10 aylık borcu birikmiştir. *BOA.ML.EEM. 327 – 63.* Anılarında sık sık ekonomik sıkıntıdan bahsetmektedir. Kira borcunun birikmiş olması da sanırım matbaanın ekonomik sıkıntıda olduğu döneme denk gelmiş olmalı.

79 *Ahmed İhsan ve Şürekâsı, Matbaacılık Osmanlı Şirketi*, 1328, s. 3. *Musavver Servet-i Fünun Tarihçesi,* s. 44. Ercilasun, Ahmet İhsan'ın matbaa hakkındaki hatıralarını şöyle aktarmaktadır: "*Servet-i Fünun matbaası gazeteden bir yıl önce 1890'da kurulmuştur... İki yıl sonra Servet-i Fünunun idarehanesini Büyük Postane Caddesi'nde eski şekerci Rıfat'ın yanındaki binaya naklolunmuştu."*, *A.g.e*, s. 64. Ercilasun aktardığı 1892 yılı diğer kaynaklardaki tarihsel süreçle çelişmektedir.
Şekerci Rıfat, İstanbul'un meşhur şekercilerindendir. Dükkânı Eski Zaptiye Caddesinde Servet-i Fünun İdarehanesinin kapısı ile yan yana idi. Başta Tevfik Fikret olmak üzere bütün Edebiyat-ı Cedidecilerin, Babıâli ricalinin buranın badem ve fıstık ezmelerine, şerbetlerine pek rağbet ettiği rivayet edilir. Sermed Muhtar Alus, "Eski Şekerciler", *http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/3242/001502677006.pdf*

80 Ahmet İhsan, *Matbuat Hatıraları*, Hazırlayan: Necati Tonga, s. 116. Binanın zemin katında Hereke Kumaş mağazası bulunmaktaydı. Âlem Matbaasının iç tarafından bitişiğinde bulunan Hereke Fabrika-yı Hümayunu mağazasına girilen bir kapı daha vardı. Daha önce Zabtiye Nezareti tarafından yapılan incelemede bu kapının kapalı olmasından dolayı herhangi bir sakınca görülmemiştir. Ancak bu kapı daha sonra açılarak ma-

Litograf türündeki bu matbaada Türkçe, Rumca, Ermenice, Fransızca ve İngilizce lisanlarında eser basılmaktaydı.[81]

Âlem Matbaası taşındığında boş kalan binaya Ahter Matbaası taşınmıştır. Zaptiye Nezareti tarafından yapılan tetkikte buranın matbaa açılması için uygun olduğuna karar verilerek ruhsat düzenlenmiştir. Kararın tarihi 29 Eylül 1897 olduğuna göre taşınma bu tarihten sonra olmalıdır.[82]

Servet-i Fünu'un 1897 ve 1898 yıllarındaki sayılarında *"Alem Matbaası"* başlığı altında matbaanın gazete idarehanesinin bulunduğu binaya taşınması okuyucuya bildirmiştir. 15 Temmuz 1897 tarihli *"Alem Matbaası"* başlıklı haberde taşınma bilgisi şu şekilde paylaşılmıştır:

"Matbaa-i acizanemiz Ebussuud Caddesi'ndeki mahalden gazetemiz idaresinin kâin olduğu Babıali Caddesi'nde 78 numaralı hane-i mahsusa nakil olunmuş ve levazım-ı tabiyesi tanzim ve tecdit kılınarak kitap, defter, risale, kartvizit vesaire tab ettirenleri tamamıyla memnun eyleyecek bir hâle getirilmiş olmakla bademe matbaaya müteallik hususat için dahi idarehanemiz dâhilinde matbaa idaresine müracaat edilmesi lüzumu ilan olunur."[83]

13 Ocak 1898 tarihinde bir kez daha taşınma konusunda okuyucu bilgilendirilmiştir:

"Matbaamız bu defa Ebussuud Sokağı'ndan Babıali Caddesi'ndeki mahall-i mahsusuna naklolunup idaremizce icra olunan ıslahat ve ittihaz kılınan tedabir-i cedide sayesinde taraf-ı âcizanemize lutfen müracaat edecek zevat-ı kiramın tamamıyla istihsal-i hoşnudîlerine muvaffak olunacağından şüphemiz kalmamıştır. Hurufat ve taş ile her nevi kütüp ve resail ve

---

ğaza görevlilerinin matbaa içindeki fabrika deposuna girip çıktıkları anlaşılmıştır. Bu konu hakkında matbaanın imtiyaz sahibi Ahmet İhsan Bey'den açıklama istendiğinde bu kapıdan mağaza müstahdemlerinin girip çıkmaları Hazine-i Hassa Nezareti ile yapılan kontrato hükümleri arasında olduğundan kapıyı kapatamayacağını ve bu kapının eskiden beri açık bulunduğunu beyan etmiştir. *BOA.DH.MKT. 2191 – 112*, 18 Nisan 1318/30 Haziran 1899.

81 *Salnâme-i Nezaret-i Maarif-i Umumiyye*, 1316, s. 760-761.

82 Güllü Yıldız, " İstanbul'da Bir Acem Matbaası: Kitapçı Tahir ve Ahter", *Osmanlı Araştırmaları*, Sayı: 50, 2017, s.188-189.

83 *Servet-i Fünun*, Sayı: 331, 15 Temmuz 1897, s. 290.

defatir ve kartvizit tab ettirmek isteyenlere son derece temin-i suhulet ve nefaset kılındığı gibi daima mazhar-ı itimat ve iltifatları olageldiğimiz vilayat-ı şahane kariin-i kiramı tarafından matbuata müteallik olarak icra edilecek her nevi siparişi kabul ve icraya hazırız..''[84]

Servet-i Fünun'un idari merkezi olarak kullandığı ve *''Musavver Servet-i Fünun Gazetesi''* levhasının asılı olduğu binaya ''Âlem Matbaası'' taşıdıktan sonra, matbaanın ilk sahibi ve imtiyaz sahibi Mustafa Nuri Bey vefat etmiştir. Bu noktada Mustafa Nuri Bey'in vefatı ve matbaanın isminin değiştirilmiş olmasına dair kronolojik olarak kaynaklarda farklı bilgiler yer almaktadır. Ahmet İhsan Bey anılarında matbaanın kurucu ortağı Mustafa Bey'in vefatı sonrası 1897 yılında hissesini mirasçılarından satın aldığını ve *Âlem Matbaası* adını kaldırdıklarını ifade etmiştir.[85]

Ahmet İhsan'ın anılarında aktardığı bu bilgiyi destekleyici bir arşiv kaydı bulunmaktadır. Kasım 1904 yılında şifre miftahlarının basımı ve ciltlenmesi ihalesini Servet-i Fünun Matbaası almıştır. Ancak şifre miftahlarının basımını yapacak olan Âlem Matbaasının Müslüman ve Ermenilerden beş altı kişiden mürekkeb bir şirketin idaresinde bulunduğu Sadarete arz olunmuştur. Bunun üzerine Ahmet İhsan Bey, Dâhiliye Nezaretine çağrıldığında matbaanın kendisinin malı olduğunu ve beyan edildiği şekilde bir şirketin mevcut olmadığını ifade etmiştir. Âlem Matbaası konusunda ise daha önce kendisi ile Mustafa Nuri ve Mustafa Asım Bey'in ortak oldukları bu matbaayı müştereken idare ettiklerini, Mustafa Nuri Efendinin 1896 yılında vefat etmesi sonrasında şirketin feshedilmiş olduğunu ve 1904 yılı itibariyle böyle bir matbaanın bulunmadığını ifade etmiştir. Ahmet İhsan beyanatlarının doğruluğu hususunda bunların Matbuat İdaresinden dahi tahkik edilebileceğini belirtmiştir.[86]

Gerek Ahmet İhsan'ın anılarından gerekse arşiv belgesinde vurgulanan husus, Âlem Matbaasının kurucusu Mustafa Nuri Efendi'nin 1896 yılında vefatı sonrası *Âlem Matbaası* adının kaldırılmış olduğudur. Ancak Servet-i

---

84 *Servet-i Fünun*, Sayı: 355 30 Aralık 1897, s. 10. *Servet-i Fünun*, Sayı: 357, 13 Ocak 1898, s.16.

85 Ahmet İhsan, *Matbuat Hatıraları*, Hazırlayan: Necati Tonga, s. 114.

86 *BOA.DH.MKT. 910 – 49.*

Fünun'un 25 Mayıs 1899 tarihli sayısında *"Teessüf"* başlıklı yazıda Mustafa Nuri Efendinin 22 Mayıs 1899 tarihinde vefat ettiği ve bundan büyük üzüntü duyulduğu ifade edilmiştir. Bu haber Ahmet İhsan'ın Mustafa Nuri Efendinin vefatı için anılarında ve arşiv belgesinde aktarılan beyanatındaki tarihle uyuşmamaktadır. Aynı şekilde Âlem Matbaasının adını kaldırdığı bilgisi de vefat haberinin sonuna eklenen şu açıklama ile çelişmektedir:

"Matbaacılık muamelatına münhasır olan ve Servet-i Fünun ile rabıta-i ticariyesi bulunmayan "Âlem Matbaası, Ahmed İhsan ve Şürekası" şirketi şerik-i muhteremimizin vefatıyla şimdilik hiçbir türlü tadilata uğramamış olduğundan kemafissabık eski unvan-ı ticariyemizle icrayı muamele kılınacağı matbaamızla muamelesi bulunan zevata ilan eder..."[87]

Ahmet İhsan Âlem matbaasının diğer ortağı Mustafa Asım'ın vefatı üzerine 10 Mart 1932 tarihli Servet-i Fünun Uyanış'ta kaleme aldığı yazıda ise *"Benim üç arkadaş ile kurduğum 'Âlem' matbaasında şerikim Mustafa Nuri Efendinin hissesini vefatı ile ben satın aldım Mustafa Asım Bey adliye mesleğine girdi, 1907'de o da hissesini bana sattı ve Âlem Matbaası namı kalktı".* Buradaki anılarında ise Âlem Matbaası adının kaldırılmasının tarihi 1907 olarak verilmektedir.

Âlem Matbaası adının ne zaman kaldırıldığı konusunu Ahmet İhsan anılarında ve yazılarında bir biriyle çelişen tarihlerle açıklamaktadır. Bu çelişkiyi destekleyecek bir örnek de Devlet Salnameleridir. Hicri 1321 yılına mahsus Devlet Salnamesi 1903 yılında *Âlem Matbaası- Ahmet İhsan ve Şürekâsı* matbaasında basılmıştır. Hicri 1322 yani bir yıl sonraki Salnamenin basım yeri ise *Matbaa-ı Ahmet İhsan ve Şürekâsı* olarak yer almaktadır. Görüldüğü üzere Ahmet İhsan, 1904 yılındaki Salname basımında matbaasının ismindeki *"Alem Matbaası"* adını kaldırmıştır. 1905, 1906, 1907 ve 1908 yılındaki Salname basımlarını üstlenen Ahmet İhsan matbaasını "Âlem Matbaasını ve Şürekası" unvanlarını kaldırarak *"Matbaa-i Ahmet İhsan"* olarak adlandırmıştır.[88] 1909 yılında yeni ortakların dahil olmasıyla

---

87 *Servet-i Fünun*, No:428, 13 Mayıs 1315/ 25 Mayıs 1899, s. 179.

88 H. 1321, H. 1322, H. 1323, H. 1324, H. 1325, H. 1326 yıllarına mahsus *Salname-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*. *ŞD*. 2744 – 3. *ŞD*. 2760 – 16.

birlikte 1910 yılından itibaren matbaa bir kez daha Ahmet İhsan ve Şürekası olarak adlandırılacaktır.

1907 yılı hem Ahmet İhsan'ın diğer ortağı Mustafa Asım Efendinin ortaklıktan ayrıldığı hem de matbaanın bir kez daha taşındığı yıldır. Ahmet İhsan, Mustafa Asım'ın neden heveslendiği matbaacılık âleminden çekildiği sorusuna onun neşriyata, edebiyata çok hevesli olmasına rağmen kendini çok yormayı sevmeyen bir mizaca sahip olması cevabını vermiştir.[89] Bu mizacın yanı sıra matbaanın Mustafa Asım ve Mustafa Nuri Beylerin idaresinde kısa bir süre önce borç batağına düşmesi Mustafa Asım için kötü bir tecrübe olmuş idi. Bu olumsuz tecrübe Mustafa Beyin ortaklıktan ayrılmasında en büyük etken olmalıdır.

Matbaanın taşınma hadisesine gelecek olursak Ahmet İhsan eski Zabtiye Caddesindeki binanın matbaaya yeterli gelmediğini ifade etmektedir. Hatta bu yetersizlik nedeniyle matbaayı başka bir binaya taşımadan önce büyük postahânenin arkasındaki yeni caddede bir şube açmak mecburiyetinin hâsıl olduğuna dikkat çekmiştr.[90] Bu şubeye daha doğrusu matbaa ek binasına ihtiyaç duyulması resmi evrak basımı siparişi sonrası gündeme gelmiştir. Dâhiliye Nezareti, 1907 yılı Temmuz ayında Sicil-i Nüfus İdare-i Umumiyesi için 20 milyon Tezkire-i Osmâniyye (nüfus kâğıdı belgesi) ve buna bağlı defterlerin basımı siparişini Ahmet İhsan Bey'e vermiştir. Bunun üzerine İhsan Bey Matbuat-ı Dâhiliye Müdüriyetine yazdığı arzuhalde bu siparişlerin basımı için matbaasının genişletilerek kapasitesinin arttırılması gerektiğini ifade etmiştir. Buna rağmen hali hazırda matbaa faaliyetlerini yürüttüğü binanın böyle bir genişlemeye müsait olmamasından dolayı ek bir mağaza (depo) kiralanması ihtiyacı doğmuştur. Zabtiye Caddesindeki ana binada gazetenin basımına devam ederken nüfus kâğıtları, kitaplar ve evrakların basımı için Babıâli Caddesinden Sultan Hamamına giden sokakta bulunan 2 nolu mağazayı matbaa olarak kullanma izni talebinde bulunmuştur.[91]

---

89 Ahmet İhsan, "Merhum Mustafa Asım B.", *Servet-i Fünun*, No: 1856-171, 10 Mart 1932 s. 230.

90 *Musavver Servet-i Fünun Tarihçesi*, 1328, s. 44. *Ahmed İhsan ve Şürekâsı, Matbaacılık Osmanlı Şirketi, Servet-i Fünûn*, 1328, s.5.

91 *BOA.DH.MKT. 748 – 32.* Gazeteci Sadri Sema'nın 20. yüzyılın ilk on yılının İstanbul'una dair anılarında Babıali caddesinde yer tutmuş gazete ve matbaaları aktarırken

Babıâli karşısına taşınma konusunda Ahmed İhsan'ın Matbuat-ı Dâhiliye Müdüriyetine yazdığı arzuhalde ise konunun daha ayrıntılı ifade edildiği görülmektedir:

"Atûfetli Efendim Hazretleri

Matbaa-i âcizânemin kâin olduğu Eski Zabtiye Caddesindeki bina Emlâk-ı Hümayûn-ı Mülûkâneden olub Hazîne-i Hâssa-i Şâhâne İdaresinin îtâ eylediği karar mûcibince burası Hereke Fabrika-i Hümayûnuna idare-i merkeziye ittihaz kılınacağından taraf-ı âcizânemden tahliyesi lazım gelmiş olmağla mevcut matbaa âlât ve edevât ve hurûfat ve makinelerimiz bu kere Babıâli karşısında istîcar olunan Matbaa-i Osmânîye Kitabhânesiyle ona muttasıl hâneye nakl edileceğinden mezkur hane ve kitabhanenin Zabtiye Nezaret-i Celilesinden ale'l-usûl muâyenesi hususuna lazım gelen muamelenin icrası müsterhamdır ol-bâbda emr u fermân hazret-i men lehü'l-emrindir [tarih ve mühür silinmiş].

Ahmet İhsan Beyin taşınma talebi üzerine Matbuat-ı Dahiliye Müdüriyeti bahsedilen binanın matbaa olarak kullanılmasının bir sakıncası olup olmadığının Zabtiye Nezaretince incelenmesi gerektiğini bildirmiş ve bu husus Dahiliye Nezaretinden Zabtiye Nezaretine 16 Şubat 1907 tarihli yazıyla bildirmiştir.[92]

Matbaanın taşınması için gereken izin alınmış olmasına rağmen taşınma sırasında Zabtiye Nazırının engeli gündeme gelmiştir. Yeni binaya makineler taşınırken oradan arabasıyla geçen Zabtiye Nazırı Şefik Paşa yaverini göndererek taşınmayı yasaklamıştır. Eski binayı boşaltmak zorunda olduğundan, taşınmaya başlayan Ahmet İhsan makinelerinin sokakta kalmış olduğunu ve durumu izah eden bir dilekçeyi Sadarete sunmuştur. Sadrazam Ferid Paşa'nın, İhsan Beyin dilekçesinin altın yazdığı şu ifadesiyle matbaanın taşınmasının önündeki engel kalmıştır:

"Bugünkü Adliye postahaneden, yahut postahaneli adliyeden Babıali Caddesi`ne (Ankara Caddesi) gelirken Halk Sandığı olan bina (Âlem Matbaası, Ahmet İhsan ve Şürekası, Servet-i Fünun)" bilgisini vermektedir. Sadri Semanın hatırladığı bina Âlem Matbaasının ek binasıdır. Sadri Sema, *Eski İstanbul'dan Hatıraları*, İletişim Yay., İstanbul, s. 58.

92 *BOA.DH.MKT. 1147 – 43.*

"Babıal'inin karşısındaki binada matbaanın bulunması, teftiş ve nezarete daha ziyade elverişli olduğundan ve esasen mezuniyet dahi almış bulunduğundan mümanaat olunmamak [engellenmemek] üzere Zabtiye Nezareti'ne"[93]

Babıâli Sadaret dairesinin tam karşısında (günümüz İstanbul Valiliği) bulunan bu bina Servet-i Fünun'un idarehanesi ve matbaası olarak kullanılmıştır. Postahane caddesinin arkasındaki ek binadaki makineler de yeni binaya taşınınca burası kapatılmış ve matbaa makine ve malzemeleri bir yerde toplanmıştır. Bu taşınma ile birlikte matbaanın adı da değişmiştir: *"Bu halde matbaanın ismindeki 've şürekâsı' kelimesi kaldırılmış, yalnız 'Matbaa-i Ahmed İhsan' kalmış idi, bir sene sonra ise ilân-ı Meşrutiyet vuku' bulmuşdu"*.[94] Ancak daha önce de ifade ettiğimiz üzere matbaanın adındaki "şürekası" kelimesinin kaldırılması daha erken tarihli görülmektedir. 1905 ve 1906 yılında basılan Devlet Salnamelerinde "Matbaa-i Ahmed İhsan" adı kullanılmıştır.

Meşrutiyetin ilanıyla birlikte Servet-i Fünun'u günlük olarak yayınlamaya başlamıştır. Meşrutiyetin ilanının yarattığı atmosferde günlük Servet-i Fünun'a olan rağbet, matbaanın yirmi dört saat mesai yapmasını zorunlu kılmıştı. Günlük Servet-i Fünun yayımlanırken haftalık Resimli Servet-i Fünun meşrutiyetin ilk haftasında kesintiye uğramıştır. Ahmet İhsan 1909 Martında gazetenin günlük nüshasını kaldırılıp haftalık gazetenin yayımı ve matbaanın işlerine yoğunluk vermiştir. 31 Mart hadisesinin yarattığı olumsuz koşullar matbaanın faaliyetlerini son derece kısıtlamıştır. Siyasi bir gazete çıkarmak arzusunda bulunan Müştak Bey ve arkadaşlarının kısa süreli gazete yayımcılığı tecrübesinden sonra matbaaya ortak olma talepleri sonucu Ocak 1909'da *"Ahmed İhsan ve Şürekâsı Komandit Şirketi"* doğmuştur. Bu ortaklığın sağladığı ekonomik destek ile matbaaya yeni bir bina inşa edilmesi gündeme gelmiştir. Türbedar Sokağında eski Mülkiye Mektebinin karşısındaki arsaya yeni bir matbaa binası inşa edilip buraya taşınılmıştır. Babıâli karşısında boş kalan matbaa binasında ise Resne Fotoğrafhanesi açılmıştır. Sonraki dönemlerde fotoğrafhane kapatılıp yerine

---

93 Ahmet İhsan, *Matbuat Hatıraları*, Hazırlayan: Necati Tonga, s.170.

94 *Musavver Servet-i Fünun Tarihçesi*, 1328, s. 45. *Ahmed İhsan ve Şürekâsı, Matbaacılık Osmanlı Şirketi, Servet-i Fünûn*, 1328, s.5.

bir karakol inşa edilmiş fakat o da kısa bir süre sonra yıktırılıp kıraathaneye dönüştürülmüştür.[95]

Yeni matbaa binası Nuru Osmaniye de eski Mekteb-i Mülkiye karşısında 1600 metre kare arsa üzerine kargir olarak inşa edilmiştir. Matbaa binası idari bölüm ve atölyeler olmak üzere iki ana kısımdan oluşmaktadır. Son derece modern makinelerle donatılan matbaa mürettibhanesi (dizgi yapılan yer) Fransızca ve Türkçe olarak ikiye ayrılırken Fransızca bölümde ayrıca Rumca, Ermenice ve Yahudice hurufat şubeleri bulunmaktadır. Bu yeni binaya dair 1912 yılında yayımlanan kitapçıkta detaylı açıklamalar yapılmıştır.[96] Ahmet İhsan Matbaası bu binada uzun yıllar faaliyet gösterdikten sonra Ahmet İhsan'ın 1942'de vefatı sonrası varisleri tarafından 1945'te kağıt, kırtasiye ve matbaacılıkta faaliyet gösteren Afitab firmasına satıldı. 1950 de İstanbul Matbaacılık adı ile anonim şirket oldu.[97] Matbaa binası günümüze kadar varlığını korumuş olup 2016 yılında restore edilerek otel haline getirilmiştir.

Sonuç

Küçük bir çocuğun kitaplara hayranlığıyla başlayan ve Türk matbuat ve edebiyat dünyasında adını ölümsüzleştirerek son bulan bir hayat hikâyesinin adıdır Ahmet İhsan. Hayallerinin peşinde koşan, onlara ulaşacak heves ve azme sahip olan Ahmet İhsan daha Mekteb-i Mülkiye'de öğrenci iken telif ve tercüme yazılarıyla kalem tecrübesi kazanmış, özellikle Fransızcadan yaptığı çevirilerle adından söz ettirmiştir. Öğrencilik yılları Osmanlı matbuat hayatında dergi (risale, mecmua) yayımcılığının popülerleştiği yıllara denk gelmiştir. Bu dönemde yayımlanan birçok dergi arasında yer alan Gülşen, Şafak ve Ermeni harfli Türkçe Cihan mecmualarında Ahmet İhsan'ın ilk çevirileri yayımlanmıştır. Bu dergilerde çeviri yazılarının yayımlandığı 1885 yılında Fransızcadan ilk roman çevirisine de başlamıştır. Bölümler halinde

---

95 Melek Yalvaç, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Tarihi Kentsel Çevrede Mekânlar Üzerinden Bir Semt Okuması: Cağaloğlu Semti Örneği*, s. 124- 125. Ahmet İhsan, *Matbuat Hatıraları*, Hazırlayan: Necati Tonga, s.173 vd.

96 *Ahmed İhsan ve Şürekâsı, Matbaacılık Osmanlı Şirketi, Servet-i Fünûn*, 1328, s.20-21.

97 Enver Esenkova, "Ahmet İhsan Matbaası", *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt:1, Yayıma Hazırlayan: Reşat Ekrem Koçu, İstanbul, 1958, s. 376

çevirdiği bu Roman, Asır Kütüphanesi sahibi tarafından yayımlanırken dönemin önde gelen gazetelerinden Tercüman-ı Hakikat'te takdire mazhar olmuştur. Anılarında Ahmet İhsan, çevirilerdeki başarısı sayesinde öğrenciliğinin son yılında Tercüman-ı Hakikat'e her hafta makale gönderdiğini ifade etmiştir. Ancak Tercüman-ı Hakikat'in bu dönemdeki sayıları incelendiğinde Ahmet İhsan adına yayımlamış bir yazıya rastlanmadı. Halbuki Tercüman-ı Hakikatte yayımlanan yazıların yazar bilgisi verilirken "Mekteb-i Mülkiye Talebesinden" veya "Mekteb-i Mülkiye-i Müntehi Sınıfı Talebesinden Biri" şeklinde açıklamalar eklenirken Ahmet İhsan'ın adının yer almaması dikkat çekicidir. Muhtemelen Ahmet İhsan'ın çevirileri gazetede imzasız olarak yayımlanan yazılar arasında yer almaktadır.

Ahmet İhsan'ın hayatının bu dönemine dair literatürde yaygın olarak kendisinin "Şafak" adlı bir risale yayımladığı bilgisi yer almaktadır. Bu bilgi "Türkiye'de İlk Mecmua Bolluğu" başlığıyla ilk olarak Ülkü Mecmuasında yer alan ve daha sonra Resimli Uyanış Servetifünun'da da yayımlanan söyleşisine dayanmaktadır. Ahmet İhsan'ın bu ifadesi yanlış aksettirilmiş olmalı yoksa hayatının bu yıllarını gayet net hatırlayan ve tarihsel gerçeklikle uyuşmayan bu ifadeyi kullanması mantıklı görülmemektedir.

19 Temmuz 1886 Mülkiye'den mezun olduktan sonra ailesinin baskısıyla memuriyet hayatına atılmıştır. Hariciye Nezareti Tercüme Odası mütercimliği görevinden sonra Mart 1887 de Tophane-i Amire Tercüme Kalemi'nde göreve başlamıştır. Memuriyet hayatına girmiş olsa da Ahmet İhsan'ın gelecek kurgusunda matbuat dünyası yer almıştır. Memuriyet hayatında matbuat hayatından kopmamış az sayıda da olsa 1887 yılı Mayıs ve Haziran aylarında Manzara mecmuası ve Tercüman-ı Hakikat'te yazıları yayımlanmıştır. Öğrencilik yıllarından itibaren matbuat hayatında ilk tecrübelerini edinen Ahmet İhsan 3 Ekim 1887'de kendi hazırladığı "Umran" adlı dergiyi (risale) yayımlamaya başlamıştır. Umran 7 Kasım 1888'de yirmi dokuzuncu sayısında tüm dergilerle birlikte padişah emriyle kapatılmıştır. 1888 yılı sonlarına doğru, dönemin siyasal koşullarının etkisiyle süreli yayımların *(resail-i mevkute)* denetim ve yasal prosedürlerinde değişikliğe gidilmiştir. Risail-i mevkuteler gazete olarak değerlendirilerek Matbuat Nizamnamesinin hükümlerine tabi tutulmuştur. Buna göre gazete imtiyazı almanın

koşulu 30 yaşını doldurmuş olmak olduğundan henüz 21 yaşındaki Ahmet İhsan "Umran"ı tekrar yayımlama iznini alamamıştır.

Süreli yayım çıkarma konusundaki yasal engeller nedeniyle Ahmet İhsan çevirmenliğe özellikle de Jules Verne çevirilerine ağırlık vermiştir. Roman çevirileriyle birlikte basın hayatından da uzaklaşmayan Ahmet İhsan, "Sevet" gazetesinde haber tercümanlığı yapmıştır. Ancak memuriyet hayatının devam ettiği bir süreçte matbuat faaliyetlerine de devam etmesi görev yaptığı Tophane-i Amire dairesince uygun bulunmayınca Ahmet İhsan tereddütsüz matbuat hayatını tercih etmiştir. Memuriyetten ayrıldıktan sonra matbuat hayatını kendisine bir meslek olarak seçmiş olan Ahmet İhsan, özellikle çeviri romanlardan edindiği birikimle küçük bir matbaa sahibi olmuştur. Mayıs 1890 yılında, uzun yıllardır tanıdığı ve daha önce "Şafak" risalesini çıkarmış olan Mustafa Asım ile ortaklaşa Mustafa Nuri Efendi'nin sahip olduğu "Âlem Matbaası"nı satın almıştır. Matbaa sahibini de eşit hisseyle ortak yaparak sermayesini arttıran Ahmet İhsan için bundan sonra yeni bir hayat başlamıştır. "Âlem Matbaası, Ahmet İhsan ve Şürekası" adını alan oldukça mütevazi bu matbaada kendi tercümelerinin yanı sıra kitap ve süreli yayım basarak matbaasını faal olarak işletmiştir. Bu matbaada Türk edebiyatı ve matbuat dünyasının en önemli eserlerinden bir olan "Servet-i Fünun"u 27 Mart 1891 tarihinde Servet gazetesine fenni bir ek olarak yayımlamaya başlamıştır. Gazete yayımlamak için gerekli olan yasal prosedürü ise kendi ifadesi ile bir "*Hile-i resmiye"* ve *"Nikolayidis'i kandırma"* şeklinde aşmıştır.

Servet-i Fünun'un gördüğü ilgiyle birlikte dergi yayımlığına harcanan mesainin artması bağımsız bir idarehane ihtiyacını gündeme getirmiştir. Bu ihtiyaçta Ebussuud Caddesi'nde yer alan matbaa binanın fiziki koşullarının elverişsizliği ve 1894 depreminin yarattığı hasarın da etkisiyle Ekim 1895 yılında Zabtiye Caddesinde Hazine-i Hassa'ya ait binanın birinci katı kiralayarak burasını Servet-i Fünun idarehanesi yapmıştır. Matbaanın yönetimini ortaklarına devretmiş fakat idaredeki zaaflar nedeniyle ekonomik olarak zor duruma düşen matbaayı tekrar Ahmet İhsan idaresi altına alarak 1896 yılında gazetenin idarehanesinin bulunduğu binanın bodrum ve son katına taşımıştır. Bu taşınmanın sonrasında matbaanın sahib-i imtiyazı Mustafa Nuri beyin vefat etmiştir. Ahmet İhsan, Mustafa Nuri beyin hisselerini

varislerinden satın aldıktan sonra 1907 yılında diğer ortak Mustafa Asım Beyin de ayrılması ile matbaanın tek sahibi olmuştur. Matbaanın ismi de zaman içinde Âlem Matbaası- Ahmet İhsan ve Şürekâsı, Matbaa-ı Ahmet İhsan ve Şürekâsı, Matbaa-i Ahmet İhsan olarak değişim göstermiştir. Ancak bu isimlendirmedeki değişim konusunda hatıralar ve kaynaklarda farklı bilgilerin yer aldığı görülmüştür.

Ahmet İhsan Bey, özellikle Osmanlı nüfus kağıdı ve buna ait defterlerin basımı görevini üstlendiğinde ek bir şube açması gündeme gelmiştir. Böylece Babıâli Caddesinden Sultan Hamamına giden sokakta bulunan binada bir mağaza kiralanarak burayı faaliyete geçirmiştir. Bu arada Zaptiye caddesindeki Hazine-i Hassa'ya ait binanın tahliye kararı nedeniyle matbaanın bir kez daha taşınması gündeme gelmiş ve Babıâli Sadaret dairesinin tam karşısındaki binaya taşınılmıştır. Bu taşınma hadiselerinin yarattığı sıkıntılar ve mükemmel bir matbaa ve gazete idarehanesine sahip olmak için Ahmet İhsan kendi yeni bir bina inşa ederek son kez 1910 yılında matbaasını Nur-u Osmaniye Caddesine taşımıştır. Bu binayı tam anlamıyla modern bir matbaa olarak inşa eden Ahmet İhsan 1942 yılında vefatına kadar matbaa faaliyetlerini sürdürmüştür. Tekrar ifade etmek gerekirse bu çalışma Ahmet İhsan'ın matbuat hayatının sadece bazı hususlarına değinilmiştir. Servet-i Fünun'u yayımlama sürecindeki yaşananlar, matbaanın işleyişi, devlet ihalelerinde diğer matbaalarla yaşanan rekabetler, yayımcılık konusunda yaşanan adli olaylar vb. konular daha geniş bir çalışmada aktarılacaktır.

Kaynakça

Arşiv Belgeleri

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi

- Bab-ı Asafi Nizamat Defterleri:

A.{DVNSNZAMd... Defter No:3, Defter No:7.

- Babıali Evrak Odası Evrakı:

BOA.BEO. 1074 – 80537. 2521 – 189042. 587 – 43953. 587 – 43953.

- Dâhiliye Nezareti Mektubi Kalemi Evrakı:

BOA.DH.MKT. 1147 – 43. 1297 – 42. 1563 – 7. 1576 – 76. 1588 – 28. 1599 – 8. 1608 – 105. 1621 – 8. 1641 – 41. 1646 – 89. 1783 – 55. 1915-105.1930 – 12. 2191 – 112. 748 – 32. 910 – 49. 933 – 65.

- Hariciye Nezareti Tahrirat-ı Hariciye Evrakı:

BOA.HR.TH. 68 – 68.

- İrade Dâhiliye Evrakı:

BOA.İ.DH. 1175 - 91852. 1042 – 80739. 1042 – 81962. 1058 – 83073. 1068 – 83732. 1107 – 86651. 1170 – 91492. 1171 – 91521. 1179 – 92223. 1198 – 93798.. 1214 – 95109. 1248 – 97850. 1248 – 97850. 1334 – 38. 1353 – 55.

- İrade Eyalet-i Mümtaze Cebel-i Lübnan

BOA.İ.MTZ.CL. 4 – 206

- İrade Eyalet-i Mümtaze Girid

BOA.İ.MTZ.GR. 25 – 903

- Maarif Nezareti Mektubi Kalemi Evrakı

BOA.MF.MKT. 103 – 70. 103 – 71. 105 – 89. 339 – 11

Maliye Nezarati Emlak-ı Emiriyye Müdüriyeti Evrakı:

BOA.ML.EEM. 327-63.

Şûra-yı Devlet Evrakı

ŞD. 2744 – 3. 2760 – 16.

Yıldız Resmi Maruzat Evrakı:

BOA.Y.A.RES . 6 – 5. 128 – 27. 148 – 54. 148 – 54. 88 – 90.

Süreli Yayımlar

Manzara

Musavver Cihan

Servet

Servet-i Fünun

Şafak

Tercüman-ı Hakikat

Umran

Kitap, Makale ve Tezler

Alus, S. M. (tarih yok). *Eski Şekerciler*. İstanbul Şehir Üniversitesi: *http://earsiv.sehir.edu.tr*:adresinden alındı

Andı, F. (1998). Türk Edebiyatında Jules Verne Tercümeleri-I. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*(28), 65-80.

Arslan, A. (2003). Türkiye'de Rum Basını. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları* (3), 49-114.

Ayyıldız, E. (2003). *Matbuat. TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 38, s.125-127) içinde

Balcı, S. (2006) Osmanlı Devleti'nde Tercümanlık ve Bâb-ı Âlî Tercüme Odası. *Doktora Tezi.* Ankara: Ankara Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bay, F. Ö. (2013). Fransız Edebiyatından Yapılan İlk Edebi Çeviriler Üzerine Analitik Bir Uygulama (1860-1900). *Doktora Tezi.* Ankara: Hacettepe Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Birinci, A. (2006). Osmanlı Devleti'nde Matbuat ve Neşriyat Yasakları Tarihine Medhal. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* (7), 291-349.

Birinci, A. (2014). Osmanlı Tıbaat ve Matbuat Hayatında (1567-1908) Ermeniler. *Yeni Türkiye Ermeni Meselesi Özel Sayı 1* (60), 835-856.

Bostancı, K. (2010). Ali Kemal'in Öncülüğünde Yayımlanan Bir Sanat ve Edebiyat Mecmuası: Gülşen. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* (3), 159-172.

Cankara, M. (2011). İmparatorluk ve Roman: Ermeni Harfli Türkçe Romanları Osmanlı/Türk Edebiyat Tarih Yazımında Konumlandırmak. *Doktora Tezi*. Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ceylan, A. (2006). Tanzimat Dönemi Osmanlı Basım ve Yayımında Hukuki Düzen (1839-1876). *Türk Hukuk Tarihi Araştırmaları* (1), 139-155.

Çankaya, A. (1968). *Yeni Mülkiye Tarihi ve Mülkiyeliler* (Cilt 3). Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasi Bilimler Fakültesi.

Çelik, S. (2018). Servet Gazetesi (1-100 Sayılar) İnceleme ve Seçilmiş Metinler. *Yüksek Lisans Tezi.* Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demir, K. (2016). Osmanlı'da Dergiciliğin Doğuşu ve Gelişimi (1849-1923). *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (9), 71-112.

Düstur, Tertip 1, Cilt: 2, Matbaa-i Amire, 1289

Ercilasun, B. (1996). *Ahmet İhsan Tokgöz*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Esenkova, E. (1958). Ahmet İhsan Matbaası. *İstanbul Ansiklopedisi* (Cilt 1), (R. E. Koçu, haz.).

Evangelia, B.; Kavak, A. (2017). Publisher of the Newspaper Konstantinoupolis for Half a Century. Following the trail of Dimitris Nikolaidis in the Ottoman Archives. *Press and Mass Communication in the Middle East* (s.33-64) içinde Bamberg: University of Bamberg Press.

Galitekin, A.N.(1995) "Servet-i Fünun'un Tercüme-i Hâlinden", Müteferrika, S:6, Kış

İlhan, N. (2001). Manzara Mecmuası (İnceleme, Fihrist, Seçme Metinler). *Yüksek Lisans Tezi*. Erzurum: Atatürk Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karadağ, A. B. (2012). Çeviri Tarihimizde Fennî Romanlarla Bir Kültür Repertuarı Oluşturmak. İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi, 3(6), 45-73.

Musavver Servet-i Fünun'un Tarihçesi. 1328. İstanbul: Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaası.

Özen, O.; Kuzucu, K. (2017). Türk Basın Tarihinde Artin Asaduryan Matbaası ve Matbaada Basılan Süreli Yayımlar. *Erdem* (71-72), 117-138.

Sâlnâme-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniye. Sene 1317. İstanbul Matbaa-i Âmire.

Stepanyan, H. A. (2005). *Ermeni Harfli Türkçe Kitaplar ve Süreli Yayımları Bibliyografyası (1727-1968)*. İstanbul: Turkuaz Yayımları.

Teotig. (2012). *Baskı ve Harf: Ermeni Matbaacılık Faaliyetleri*. (S. Malhasyan, A. İncidüzen, Çev.) İstanbul: y.y

Tokgöz, A. İ. (1328). "Servet-i Fünun Matbaası" İstanbul: Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Osmanlı Şirketi.

… (1340). Servet-i Fünun 1307-1340. *Servet-i Fünun*, 57(1475-1).

… (1932). Merhum Mustafa Asım Bey. *Resimli Uyanış Servetifünun*. No:1856.

… (1936). Türkiye'de İlk Mecmua Bolluğu. *Uyanış –Servetifünun,* No: 2069.

… (1937). Merhum Ubeydullah. *Uyanış Servetifünûn*, No: 2140.

… (1938). Matbaacılıkta Bir Hatıra. *Uyanış-Serveti Fünûn,* No: 2160-475.

……. (2019). *Matbuat Hatıralarım ve Öteki Hatıra Yazıları*. (A. İ. Kolcu, haz.) Konya: Salkımsöğüt Yayınları

Tokgöz, A. İ. (2020). *Matbuat Hatıralarım*. (N. Tonga, haz.) İstanbul: Çolpan Yayımları.

Yalvaç, M. (2019). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Tarihî Kentsel Çevrede Mekânlar Üzerinden Bir Semt Okuması: Cağaloğlu Semti Örneği. *Yüksek Lisan Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yıldız, G. (2017). İstanbul'da Bir Acem Matbaası: Kitapçı Tahir ve Ahter. *Osmanlı Araştırmaları* (50), 175-258.

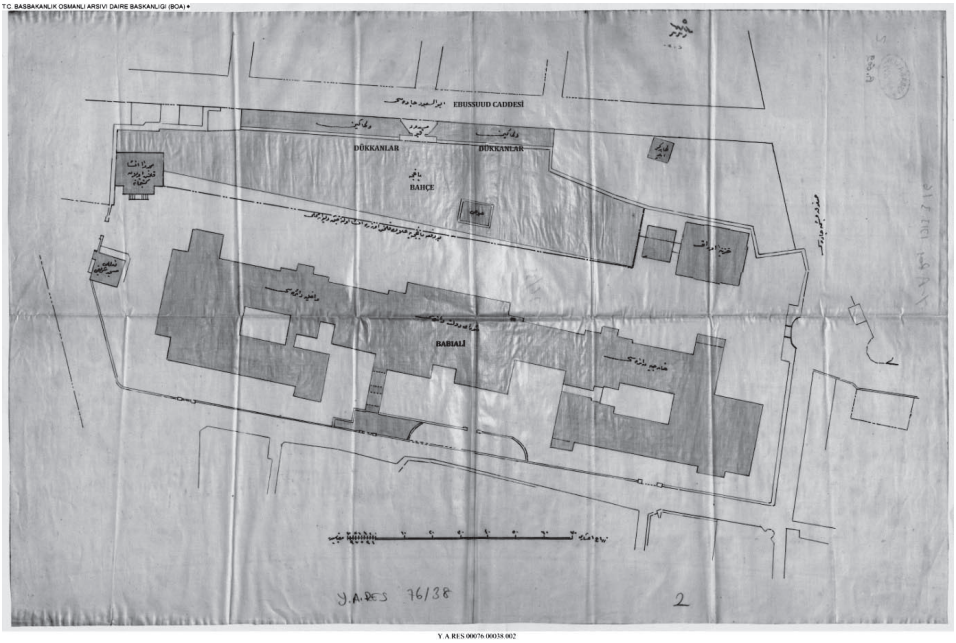
Ekler:

Ek-1.



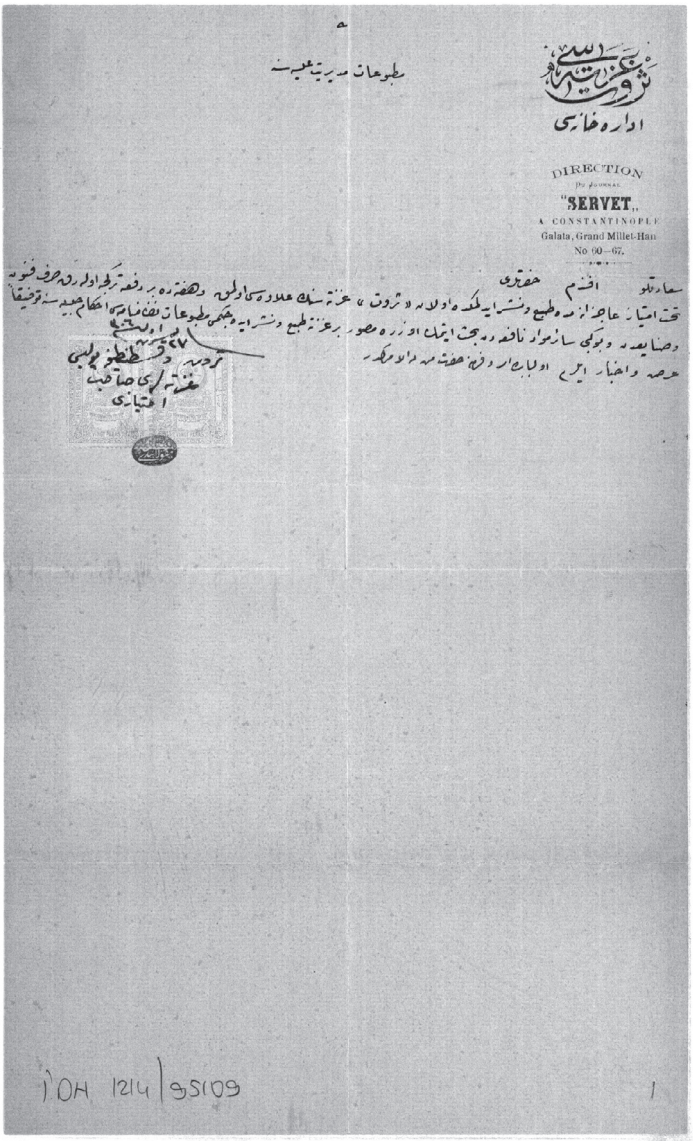
Âlem Matbaası, 54, Ahmed İhsan ve Şürekâsı – Babıali civarında Ebussuud Caddesinde

Ek- 2.



Âlem Matbaasının bulunduğu Ebussuud Caddesi. Bu cadde üzerinde Babıâli bahçe duvarına bitişik dükkânlar arasında Âlem Matbaası da yer almaktadır.

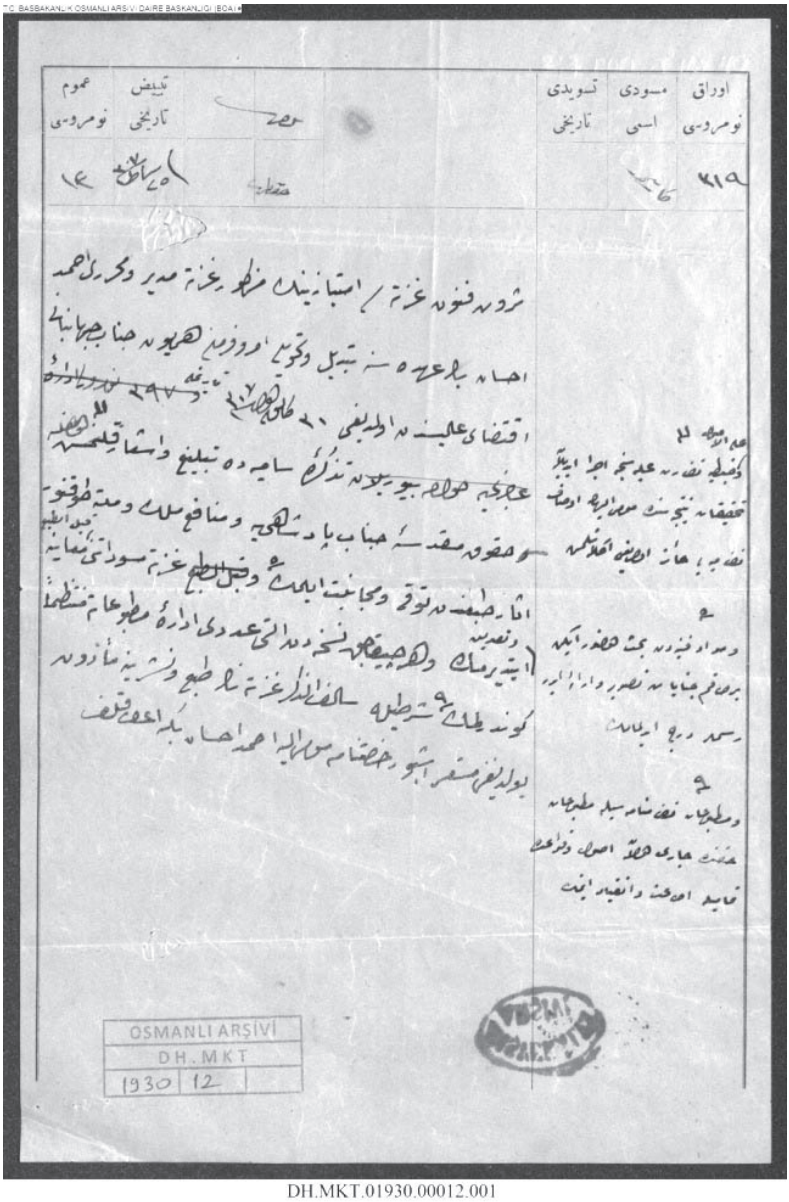
Ek-3.



İ.DH.01214

Servet ve Kostantinopolis gazeteleri sahibi Nikolaidis'in Servet gazetesine haftalık ve Türkçe olarak ulum, sanayi vesaireden bahseden bir musavver gazete ilavesi çıkaracağını Matbuat Müdüriyetine bildirmesi. 27 Teşrini-evvel 1306 / 8 Ocak 1891.

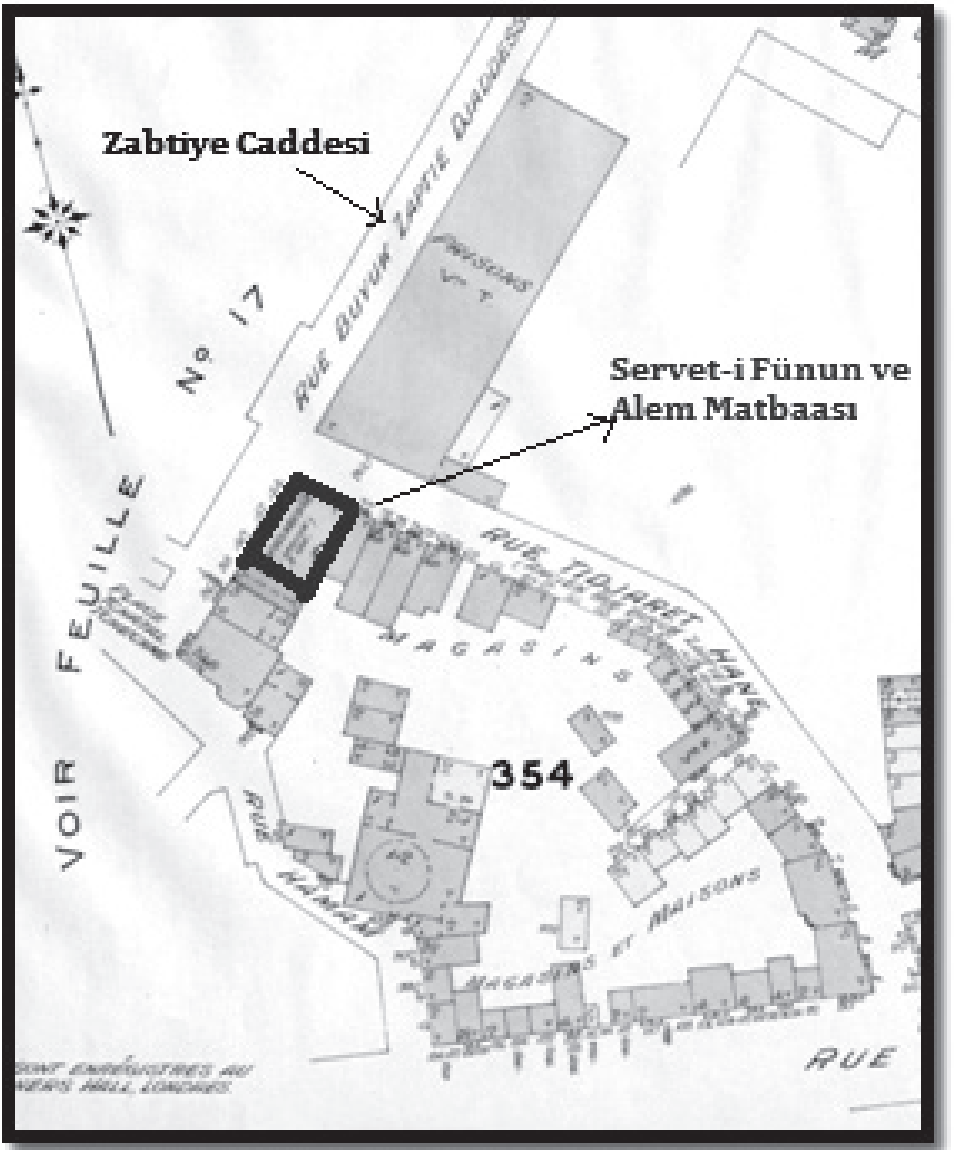
Ek-4.


T.C. BAŞBAKANLIK OSMANLI ARŞİVİ DAİRE BAŞKANLIĞI [BOA]
OSMANLI ARŞİVİ
DH.MKT
1930 12

DH.MKT.01930.00012.001

Servet-i Fünun gazetesi imtiyazının mezkûr gazete müdürü ve muharriri Ahmed İhsan Bey uhdesine tebdil ve tahvili. 25 Şubat 1307/ 8 Mart 1892.

Ek-5.



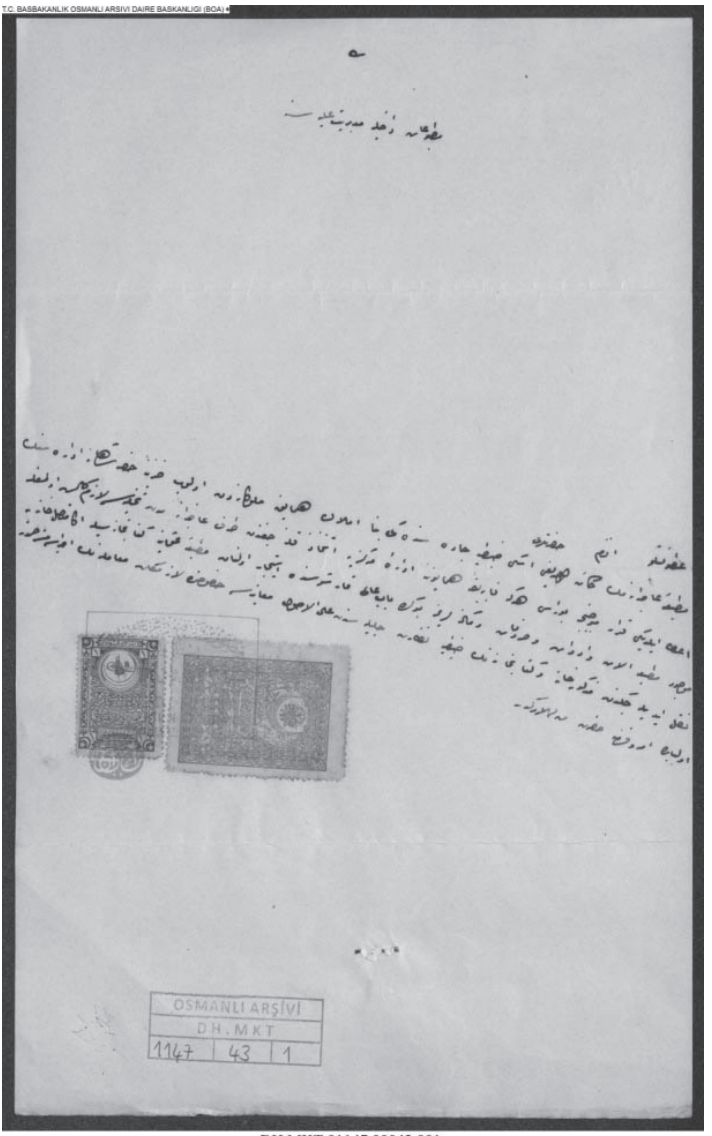
Zabtiye Caddesi No: 78. Servet-i Fünun idarehanesi ve Âlem matbaasının bulunduğu Hazine-i Hassaya ait bina. (Plan d'assurance de Constantinople. Vol. I – Stamboul, Charles Edward Goad, 1904)

Ek-6.



Dersaadet'te Atik Zabtiye Caddesi civarında Servet-i Fünun İdarehanesi ve Âlem Matbaasının bitişiğindeki Hereke Fabrikası satış mağazası.

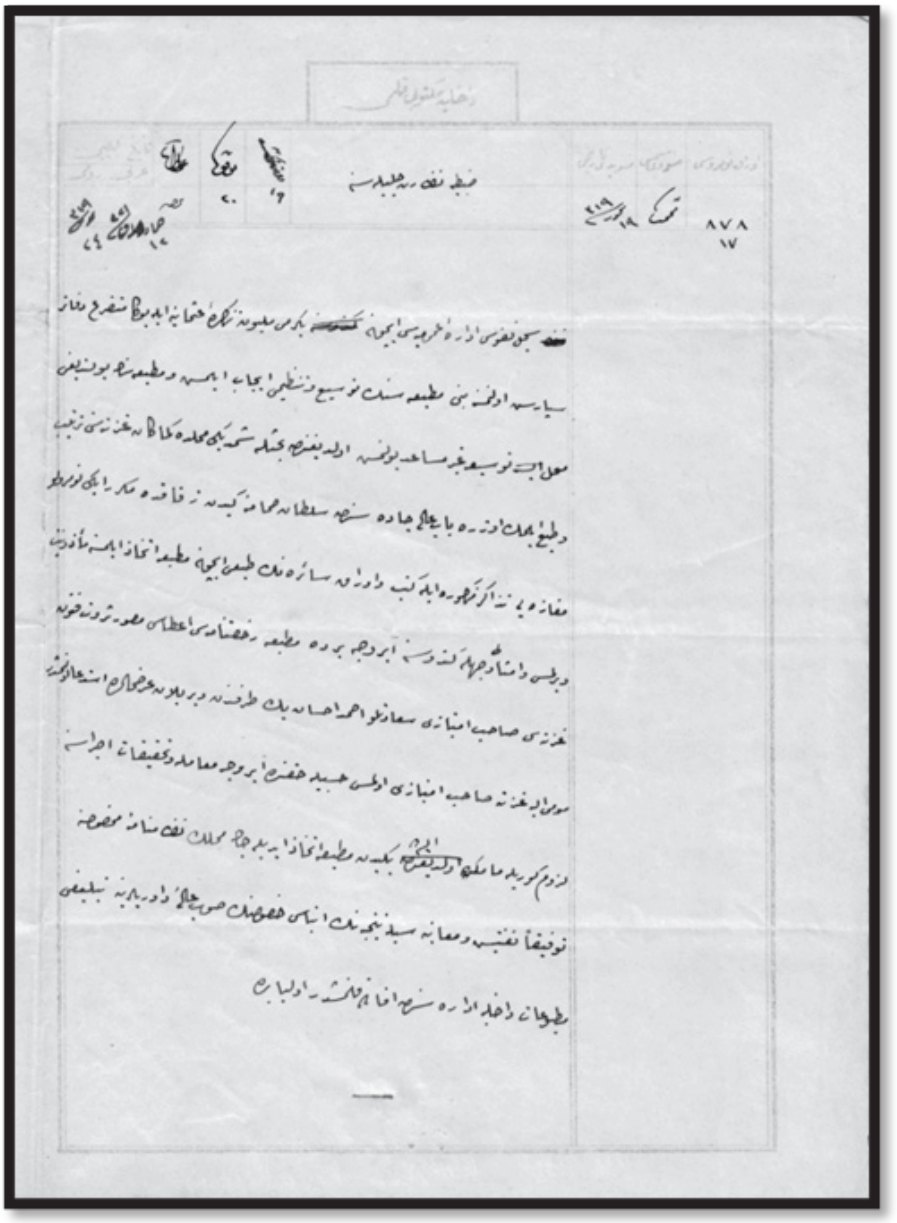
Ek-7.



DH.MKT.01147.00043.001

Eski Zabtiye caddesindeki Servet-i Fünun idarehanesinin ve matbaanın Babıali karşısında kiralanan haneye nakli için Ahmet İhsan Bey'in Matbuat-ı Dahiliye Müdüriyetine gönderdiği arzuhal [Tarih okunmuyor. Arzuhale istinaden Matbuat-ı Dahiliye Müdüriyetinin yazısı 31 Kanunısani 1322 / 13 Şubat 1907 tarihlidir].

Ek- 8.



Zabtiye Caddesindeki matbaaya ek olarak Babıâli caddesinden Sünbül Hamamına giden sokakta kayıtlı iki numaralı mağazanın kiralanıp matbaa olarak faaliyete geçirilmesi talebi, 24 Temmuz 1319 / 6 Ağustos 1903.

Ek- 9.



Babıâli karşısında, matbaa ve Servet-i Fünün İdarehanesinin yer aldığı bina. Matbaa Türbedar Sokak'a taşındıktan sonra yerine Resne Fotoğrafhanesi açılmıştır. (Melek Yalvaç, *Cağaloğlu Semti Örneği*, s.125)

Ek- 10.

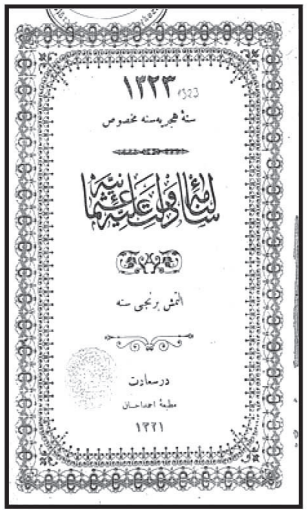
- Salname-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye, H.1321-1322-1323



"Alem Matbaası-
Ahmet İhsan ve Şürekası"



" Matbaa-ı Ahmet İhsan
ve Şürekâsı"



"Matbaa-ı Ahmet İhsan"

Ek- 11.



1910 yılında inşa edilen Ahmed İhsan ve Şürekası Matbaası ve Servet-i Fünun İdarehanesi (Servet-i Fünûn, No: 1108, 16 Ağustos 1328/ 29 Ağustos 1912)

Ek-12.



Günümüzde restore edilerek Otele dönüştürülmüş Ahmed İhsan Matbaası ve Servet-i Fünun İdarehanesi

SERVET-İ FÜNÛN SAHİBİ AHMET İHSAN AVRUPA'YI NASIL GÖRDÜ YA DA BİR OSMANLI AYDININ AVRUPA İZLENİMLERİ

Ahmet KOÇAK*

Özet

Türk basın ve yayın hayatının olduğu kadar başta çıkarmış olduğu *Servet-i Fünûn* dergisiyle önemli bir yere sahip olan Ahmet İhsan (Tokgöz) (1868-1942), sadece bir yayıncı değil, aynı zamanda iyi bir gazeteci, çevirmen ve ediptir. Küçük yaşlarda yazmaya başlayan Ahmet İhsan çocuk denecek yaşlarda Fransızcadan çeviriler yapmaya başlamış, matbaa sahibi olmuş ve hatıra türünde önemli eserler kaleme almıştır. Ahmet Midhat Efendi'nin 1889 yılında Avrupa'ya çıktığı ve bu seyahatin sonunda ortaya koyduğu *Avrupa'da Bir Cevelan*'dan sonra o da 1881 yılında Avrupa seyahatine çıkmış ve Türk seyahat edebiyatına *Avrupa'da Ne Gördüm?* adıyla bu seyahat izlenimlerini kaleme aldığı kıymetli bir eser kazandırmıştır. Yine 1911 yılında *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edilen *Tuna'da Bir Hafta* adlı gezi notlarını kaleme almıştır.

On dokuzuncu yüzyıl Avrupa'ya giden pek çok aydının takip ettiği şekilde Marsilya'dan Avrupa'ya giriş yapan Ahmet İhsan, Paris ve Londra'dan sonra Belçika, Hollanda, Hamburg, Berlin, Frankfurt, Roma, Venedik, Viyana gibi, Fransa, İngiltere, Almanya, İtalya, Avusturya gibi ülkelerin önemli şehirlerini gezmiş ve Varna yoluyla İstanbul'a dönmüştür.

* Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
Elmek: kocakahmet70@hotmail.com

Bu makalede on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Avrupa'nın önemli şehirlerini yaklaşık dört aylık bir süreyle seyahate çıkan Ahmet İhsan'ın Avrupa algısı, Avrupa'yı hangi yönleriyle öne çıkarttığı, nelere dikkat ettiği, bunun Osmanlı Türk aydınına ve hayatına ne gibi yansımaları olduğu üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet İhsan, *Servet-i Fünun*, *Avrupa'da Ne Gördüm?* , seyahatname/gezi, Avrupa.

HOW DID AHMET İHSAN, THE OWNER OF THE SERVET-I FÜNÛN JOURNAL, SEE EUROPE? OR THE IMPRESSIONS OF EUROPE BY THE OTTOMAN INTELLECTUAL?

Abstract

Ahmet İhsan (Tokgöz)(1868-1942), who has an important role in Turkish Press and broadcast life, is not only a publisher but a professional journalist, interpreter and actor. Ahmet İhsan began to write and translate French at a young age and had a printing press, and wrote out important memoirs. He went on a Europe trip in 1881 and contributed a valuable work which comprises his impressions during his journey that is called *Avrupa'da Ne Gördüm* (*What Have I Seen I Europe*) to the Turkish journey literature. After Mithat Efendi's trip on Europe and his work named *Avrupa'da Bir Cevelan* (*A Cevelan at Europe*), in 1991, he wrote the book named *Tuna'da Bir Hafta* (*A Week at Tuna*) notes which was published in Servet-i Fünun Journal.

He entered Europe from Marseille like many other intellectuals did in 19. century. After Paris and London, he toured important cities at Belgium, Holland, Hamburg, Berlin, Frankfurt, Roma, Venice, Wien, France, England, Germany,and Italy and returned back to Turkey through Varna.

On this article, Ahmet İhsan's , who had a trip on Europe cities for four months in 19. century, Europe perception, which aspects of Europe he drove forward, what he paid attention to, and how it was reflected on the Ottoman Turkish intellectual and life will be emphasized.

Keywords: Ahmet İhsan, *Servet-i Fünun*, *Avrupa'da Ne Gördüm* (*What Have I Seen I Europe*), travel book/ journey, Europe perception.

Giriş

Tarih boyunca insan, yaşadığı yerden farklı mekanlara, farklı coğrafyalara gitme, yeni yerler keşfetme, farklı kültürler ve yeni insanlar tanıma isteğiyle yaşadığı bölgeden ayrılarak seyahate çıkmıştır. Arapça "gezmek, gezi" anlamında Arapça seyâhat ile (aslı siyâhat) Farsça nâme (risâle, mektup) kelimelerinden oluşan seyâhat-nâme "gezi mektubu, gezi eseri" mânasına gelir (Yazıcı, 2009: 9). Kimi araştırmacılar tarafından hâtıranın bir alt türü olarak da sayılan seyahatnâme günlük, biyografi ve otobiyografiyle de yakından ilişkili bir türdür. Seyahatnamelerin en önemli malzemesi yazarın gezdiği coğrafyadaki olay, bilgi ve anlayış farklılığı gibi değişikliklerden de eserinde bahsetmesidir (Coşkun, 2009: 16). Zaman zaman seyahatnameler hatıra türü ile bir tutulsa da seyahatnamelerin coğrafyayı temel alması, türü hatıradan ayıran en önemli özelliğidir (Asiltürk, 2000: 17). Gezi ve hatıra, hayatı olduğuna yakın bir tarzda anlatmak bakımından kurgusal tarafı daha az olan türler olduğundan yaratıcı faaliyet ve sembollerle ortaya çıkan sanat ürünlerinden biraz daha uzaktır. Bu nedenledir ki edebiyat tarihlerinde türlerin gelişimi, tasnif, tespit ve analiz edilirken gezi ve hatıra gibi türler belli başlıklar olarak yer tutmaz (Örgen, 2011: 141).

Türk edebiyatında XV. yüzyılda ilk örnekleri görülmeye başlanan seyahatname türündeki eserlerin en kapsamlısı ve bu türün müstakil hale gelmesinin öncüsü sayılan eser ise *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*'dir. Evliya Çelebi'nin, XVII. yüzyılda Osmanlı coğrafyasının tarihi, gelenek görenek, folklor, sanat ve zanaatı hakkında çok geniş bilgiler verdiği *Seyahatname* tam on ciltlik dev bir eserdir (İlgüner, 1995: 529-533; Tezcan, 2009: 16-19).

Ayrıca her ne kadar manzum eserler olsa da şehrengizler ve XVII. yüzyılın ikinci yarısında görülmeye başlanan sefaretnameler de seyahatname türü içerisinde gösterilebilir.

XVIII. yüzyılda padişah III. Ahmet tarafından 1720 yılında Fransa'ya elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmet'in dönüşünde elçilik raporu olarak sunduğu *Fransa Sefaretnamesi*[1] Osmanlı'nın Batılılaşma serüveni içerisinde çok önemli bir role sahiptir. Sefaretname, Osmanlı'nın Batıyı tanımasında etkili olmasının yanı sıra devlette ve toplumda bazı değişmelere de yol açmıştır (Asiltürk, 2000: 28). Ahmet Hamdi Tanpınar, hiçbir kitabın batılılaşma tarihimizde Yirmisekiz Çelebi Mehmet'in sefaretnamesi kadar mühim bir yere sahip olamayacağını ve bu sefaretnamede bütün bir batılılaşma programının gizli olduğunu söyler. Ona göre Yirmisekiz Çelebi Mehmet, bakmasını, görmesini ve göstermesini bilen nadir yaradılışlardandır. Yazdığı küçük sefaretnamede devrinin bütün Fransa'sını bulmak mümkündür (Tanpınar, 2006: 54).

XIX. yüzyıla gelindiğinde ise, ulaşım imkânlarının da gelişip yaygınlaşmasıyla sadece şehirlerin sınırları dâhilinde ya da şehirlerarası değil (Ahmet Midhat 1892, Koçak 2016), ülke dışına yapılan seyahatleri konu alan seyahatname türünde eser sayısının da arttığı görülmektedir. Hayrullah Efendi'nin *Avrupa Seyahatnâmesi* (haz. Belkıs Altuniş-Gürsoy, Ankara 2002); Ömer Lutfi, *Ümid Burnu Seyahatnâmesi* (İstanbul 1292) bunlardan bazılarıdır (Coşkun, 2009: 13-16). Bunların yanı sıra Türk basını ve edebiyatı için on dokuzuncu yüz yılın sonlarında kısa aralıklarla Avrupa'ya seyahat eden ve bu seyahatleri kaleme alan Ahmet Mithat Efendi'nin *Avrupa'da Bir Cevelan*'ı (1305/1889) ve Ahmet İhsan'ın *Avrupa'da Ne Gördüm*'ü (1307/1891) Osmanlı aydınının Batı'yı tanıma macerasında yeri oldukça farklı ve önemli eserlerdir XIX. asrın sonlarında Avrupa'nın çok geniş coğrafyasındaki gözlemlerini eserlerine yansıtan iki Türk edebiyatçısı, Türk okuyucu ve aydınına farklı bir pencere açmışlardır (Sarıtaş: 2018: 161-186). Aşağı yukarı her iki yazar da Avrupa'nın aynı ülke ve şehirlerinde bulunmuşlar, aynı yerleri gezme ve görme fırsatı bulmuşlardır.

---

[1] Bk. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, *Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi,* hz. Abdullah Uçman, İstanbul: Tercüman Gazetesi, [t.y.] 180 s.

Ahmet İhsan (Tokgöz) (1868-1942), döneminin önemli yazar ve gazetecilerindendir. Onun seyahat merakının kökenlerini aile geçmişinde aramak da mümkündür. İstanbul defterdarı olan büyükbabası gibi, babası Ahmet Halit Bey de Erzurum, Piriştine, İşkodra, Kastamonu, İstanbul, Şam, Ankara ve Bursa defterdarlıklarında bulunmuştur. Yazı hayatına küçük yaşlarda başlayan Ahmet İhsan, ilk roman çevirisini 16 yaşında yapmış, birçok eseri Türkçeye çevirmiştir. Genç yaşında *Şafak* mecmuasında, Ahmet Midhat Efendi'nin çıkardığı *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tercüme ve telif yazıları yayımlar (Ziyad Ebuzziya, 1989: 94). Mekteb-i Mülkiyeyi bitiren Ahmet İhsan, Hariciye Kaleminde memurluğa devam ederken, bir yandan da yayın hayatına atılarak yirmi dokuz sayı yayımlanan *Ümran* adıyla (1887) haftalık bir dergi çıkartır (Ercan, 2020). Devamında da Türk edebiyatında önemli bir dönemin açılmasına ve bu isimle anılmasına vesile olacak *Servet-i Fünun* dergisi ve Ahmet İhsan ve Şürekası matbaasını kurar. Jules Verne'i ilk tanıtan Ahmet İhsan olduğu gibi onun *Seksen Günde Devri Alem* eserini tercüme ve yayımlayarak yayıncılık hayatına kazandıran da odur. Halit Ziya Uşaklıgil'e göre o, Ahmet Mithat'tan sonra roman tercümesinin başta gelen ismidir (Ercilasun 1996: 10).

1891 Mayıs ayında matbaacılığı öğrenmek, bilgi ve kültürünü artırmak amacıyla Avrupa'ya giden Ahmet İhsan, aynı yıl seyahat notlarını *Avrupa'da Ne Gördüm* adıyla kitap hâline getirmiştir.[2] *Tuna'da Bir Hafta* adlı gezi notları da 1911'de Servet-i Fünun dergisinde tefrika olunmuştur (Ercilasun 1996: 15, 32).

İki Seyahatname Üzerinden Avrupa'ya Genel Bakış: *Avrupa'da Bir Cevelan* ve *Avrupa'da Ne Gördüm?*

Her ne kadar bu yazının konusu Ahmet İhsan ve dolayısıyla onun kaleme aldığı *Avrupa'da Ne Gördüm* olsa da hem basın hem de edebiyatçı olarak onun hocası konumunda olan Ahmet Midhat Efendi ve onun seyahatnamesini dikkate almak durumundayız. Ahmet Mithat Efendi, Padişah II. Abdülhamid tarafından Osmanlı Devleti'ni temsil göreviyle 1889 yılında

[2] Ahmet İhsan (1307), *Avrupa'da Ne Gördüm*, Âlem Matbaası; Ahmet İhsan (2007). *Avrupa'da Ne Gördüm*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Stockholm'de düzenlenen 8. Müsteşrikler Kongresi'ne Osmanlı temsilcisi olarak katılmak için İstanbul'dan seyahate çıkar. Ahmet Mithat Efendi için bu seyahat kongreye katılmaktan çok daha büyük anlamlar ifade eder. Çünkü kongre sonrasında on dokuzuncu yüzyılın merkezi olarak kabul edilen Paris'te düzenlenen Exposition Universelle sergisi başta olmak üzere, görülebilecek her yeri teferruatıyla ziyaret eder.

Ahmet Mithat Efendi, başta romanları olmak üzere, adabı muaşeret gibi yazdığı kitapları vasıtasıyla Avrupa kültür ve coğrafyasında birçok "seyahat-i fikriye"ler yapmış ve bunları eserlerinde hep işlemiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin bu seyahati önceleri eserleri üzerinde yaptığı "seyahat-i fikriye"nin bir "seyahat-i hakikîye"ye dönüşmesi anlamını taşımaktadır (Ahmet Midhat, 1889: 2-3; Findley, 1999: 12). Ahmet Midhat Efendi on dokuzuncu yüzyılda Akdeniz'de yaygın olarak ulaşımı sağlayan Llyod firmasına ait Gamboç (Cambodge) vapuru ile İstanbul'dan Marsilya'ya doğru hareket eder. Seyahatinde Paris'e kadar, ona gençlik yıllarında Bağdat'ta iken Batıyı tanımasında yol göstericilik yapan Osman Hamdi Bey eşlik eder (Okay, 2017: 23). Bu arada Ahmet İhsan küçük yaşlarda babasının görevi dolayısıyla Şam'a giderken de yine bu firmaya ait bir gemi ile yolculuk yapar (Ahmet İhsan, 2012: 11).

Ahmet Midhat Efendi, Fransa'nın Marsilya şehrine ulaştıktan sonra Lyon, Paris, Kolonya (Köln), Hamburg, Kopenhag ve Malmö üzerinden Stockholm'e varır. Bu seyahatlerin bir kısmı trenle, bir kısmı vapurladır. İlk altı günü Stockholm'de, sonraki dört günü de Cristiana'da (Oslo) olmak üzere, toplam on gün süren kongreye katıldıktan sonra, seyahatinin asıl büyük kısmını oluşturacak olan dönüş yolculuğuna çıkar. Dönüşte de Berlin, Köln, tekrar Paris, Cenevre, Bern, Zürih, Münih ve Viyana gibi Avrupa'nın önemli kentlerini ziyaret eder. Yetmiş bir gün süren seyahatini gidişte olduğu gibi yine deniz yoluyla ancak bu kez İtalya'nın küçük liman şehri Trieste'den çıkarak İstanbul'da noktalar. Ahmet Mithat Efendi yaptığı bu seyahatte başta İsveç-Norveç Kralı olmak üzere pek çok ilim adamıyla tanışır. Bunlardan birisi de ilerde Osmanlı toplumunda da ünlenecek ve bu seyahatte özellikle Paris başta olmak üzere Avrupa gezisinde ona eşlik edecek olan, aslen Kazanlı Rus Müsteşrik Olga Sergeyevna Lebedeva (Madam

Gülnar)'dır (Akün, 1996:243-248; Bekiroğlu, 1993: 8-10). Bu dönüşün neticesinde de o günün imkânlarıyla bin kırk dört sayfa çift sütun üzerine yazılmış *Avrupa'da Bir Cevelan*'ı kitap olarak bastırır.[3]

Ahmet İhsan, Avrupa seyahatine Ahmet Mithat Efendi'den iki sene sonra, 1891 yılında çıkar. Seyahate çıkış nedeni ise Ahmet Mithat Efendi gibi devlet görevlisi olarak değil, kültürünü artırmak, özellikle matbaa alanındaki gelişmeleri yakından görmek içindir (Ahmet İhsan, 2007: 6). Aslında Ahmet İhsan'ın kitaba ve matbaaya olan ilgisi çocukluk yıllarında babasının görevi dolayısıyla gittikleri Şam'da tanıştığı Süleyman Sudi Efendi sayesindedir. Daha sonraki yıllarda o, Süleyman Sudi Efendi'yi İstanbul'da ziyaretinde kendisine "elli cildi" aşkın kitap hediye edildiğini ve büyüyünce de kitaplar basımı yapacağını ilk burada söylediğini aktarır (Ahmet İhsan, 2012: 15).

Bu arada Ahmet Midhat Efendi Avrupa'ya seyahate çıkarken kırk beş yaşında, belli bir olgunluk devresindedir. Ahmet İhsan ise, henüz yirmi üç yaşındadır (Sarıtaş, 2018: 164-165). Onu seyahate teşvik eden ve cesaretlendiren bir başka unsur da Ahmet Midhat Efendi'nin yukarda kısaca bahsettiğimiz seyahatnamesidir. Nitekim Ahmet İhsan bunu seyahatnamesinin başında ifade etmiştir:

"Evvelden beri bir emelim var idi. Nefaset ve intizamda numune ittihaz eylediğimiz Avrupalıları kendi âlemlerinde görmek, nasıl çalıştıklarını anlamak isterdim. Bu emeli icraya pek çok zamandır hahişkar olduğum halde ancak şu geçen yazda muvaffak oldum; bir kıştaki neşriyatın mahsül-i say ve amelini emel-i mahsusumu icraya hasreyleyerek İstanbul'dan hareket ettim." (Ahmet İhsan, 2007: 4-5).

Yirmi üç yaşında toy bir genç olarak İstanbul'dan Avrupa'ya yola çıkan Ahmet İhsan da tıpkı üstadı olarak gördüğü Ahmet Midhat Efendi gibi aynı güzergâh ve tesadüfen aynı vapurla yolculuk eder. Batum'dan yola çıkan ve Londra'ya kadar gidip gelen bu gemi yaklaşık üç ayda bir İstanbul'a uğrar. Aynı güzergâhta birçok gemi olmasına rağmen Gamboç'a denk gelmesi bir

---

[3] Ahmet Midhat Efendi, *Avrupa'da Bir Cevelan,* İstanbul 1307/1889. Ahmet Midhat'ın bu eserinin geniş bir değerlendirmesi için ayrıca bk. Carter V. Findley, *Ahmed Midhat Efendi Avrupa'da*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.

tesadüftür. Bu tesadüfü de "O hâlde işte garabet olduğunu itiraf lazım gelir." sözleriyle niteler (Ahmet İhsan, 2007: 9). Aslında Ahmet İhsan, babasının görevi dolayısıyla daha çocuk yaşlarda bulunduğu bugün Arnavutluk'un önemli şehirlerinden İşkodra'da iken İtalya'nın Trieste limanından gelen Llyod firmasına ait büyük yük gemilerini hayranlıkla izler.[4] Çocukken hayranlık duyduğu bu yerleri seyahatnamesinde şöyle aktarır:

"Triyeste (Trieste) fikrimde büyük bir şehir yerini tutmuştu, pek küçük iken yani henüz beş altı yaşlarında idim ki sevgili babam İşkodra'da defterdar idi, ben de orada idim, hatta ilk defa mektebe İşkodra'da başlamıştım, mektebe başladığımdan dolayı bana iki esvap yaptılar, eve bazı eşya celp ettiler, celp olunan eşyalardan evde bahsolundukça hep kulağıma:

-Triyeste'den geldi!

-Triyeste'den getirttik!

Sözleri rast gelirdi" (s. 462).

Ayrıca İşkodra Venedik denizine yakın bir Osmanlı beldesi olduğu için babası oradan malzeme almayı tercih eder. Yazar çocukluğunda özellikle İşkodra'dan dönerken Bar ve Korfu iskelelerinde Trieste'ye giden büyük vapurları gördükçe Trieste'yi gözünde öyle büyütür ki "zihnine sığmaz olur." Ancak yazar aradan yıllar geçip bir genç olarak bu kez hayalinde büyüttüğü Trieste'yi somut olarak görmeye gelince sukut-ı hayale uğrar.

"Vapurun ilerisinde yüksek dik bir dağ eteğinde ehemmiyetten ari bir kasaba göründü, yaklaştıkça kesb-i cesamet etmesini umduğum Trieste manzara-i evveliyesini muhafaza etti, iyice gördüm anladım ki karşımda ehemmiyeti ikinci ve üçüncü derecede bir liman ile ufak bir şehir vardı" (s. 462-463).

15 Mayıs 1891 tarihinde İstanbul'dan gemiye binen Ahmet İhsan Marsilya'ya deniz yoluyla altı günde ulaşır. 21 Mayıs'ta Paris'e ulaşan Ahmet İhsan yaklaşık üç ay süren bu seyahatinde otuz dokuz gününü bu şehre ayırarak en fazla burada kalır. 2 Temmuz tarihinde de Southampton

[4] İtalya'nın liman kasabası Trieste'yi 2013 yılında gezmiş ve Llyod firmasının 1872 yılında inşa edilmiş olan binasını yakından görme ve gezme imkânı bulmuştum.

üzerinden Londra'ya varır. Londra'da yaklaşık bir hafta kalan yazar, sonra Brüksel, Amsterdam, Hamburg, Berlin, Leipzig Frankfurt, Freiburg, Bern, Cenevre, Cenova, Roma, Venedik, Trieste, Viyana, Budapeşte, Bükreş ve Varna üzerinden yine deniz yoluyla 10 Ağustos tarihinde İstanbul'a döner. Dolayısıyla Ahmet İhsan Fransa, İngiltere, Almanya, Hollanda, Avusturya, İtalya, İsviçre, Macaristan ve dönüş yolunda Romanya gibi ülkelerin önemli şehirlerini gezme imkânı bulur.

Ahmet İhsan bu seyahatine yardımcı olan Avrupa'da yeni gelişmeye başlayan bugünkü turizm acentalarına benzeyen Beadeker, Cook (Kuk) gibi firmaların rehberliğinden istifade eder.

Avrupa'ya Dışardan Bakış: Şehirler ve Şehircilik Anlayışı

Ahmet İhsan, seyahatnamesini belli bir plan ve gezip gördüğü yerleri sistematik bir şekilde kaleme alır. Ancak ziyaret ettiği şehirlerin çoğunun bilgisini elinden düşürmediği Baedeker rehberinden aktardığı anlaşılmaktadır, buna da sıklıkla işaret eder. Ahmet İhsan'ın seyahatnamesini kaleme alış şekliyle ilgili şöyle bir not düşer: "Paris'ten hareketle ta İstanbul'a varıncaya kadar benim ile beraber Avrupa'yı dolaşıyor imişsiniz gibi seyahat-i fikriyede bulunacaksınız." (s.106).

Gece yarısı Marsilya limanına ulaşan Ahmet İhsan, önceden Marsilya'da iki üç gece kalmak niyetinde olsa da, şehri planlı ve hızlı bir şekilde bir günde gezer ve daha fazla kalmayı kendi ifadesiyle "beyhude" bulur. Marsilya'dan sonra Lyon'a gelen yazar, bu şehri kuş bakışı bir seyirle geçer. Ortasındaki nehir, etrafındaki büyük fabrikalar burasının büyük bir sanayi şehri olduğunu gösterir. Bu yönüyle Lyon şehrini Marsilya'dan daha mühim bulur (s.25). 3 Haziran 1891 tarihinde Paris'e gelen Ahmet İhsan Avrupa şehirleri içinde ilk sırayı Paris'e verir. Nitekim bu şehir onun otuz dokuz gün kaldığı en uzun yerdir. Bu kadar uzun kalması çok iyi Fransızca bilmesinin yanı sıra Paris'in özellikle on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'nın başkenti konumunda olmasıdır (Koçak, 2013). Ahmet İhsan vapur haricinde seyahatname ile ilgili notlarını da yazıya Paris'te geçirir.

Paris'te neredeyse kimsenin kendine ait evi olmadığını aktaran Ahmet İhsan, insanların büyük binalar içindeki küçük odalarda veya dairelerde

yaşadığını kaydeder. Ona göre "Yani umum Paris halkı adeta otelde yaşıyor"dur (s.30). Her binanın önünde bir kapıcı oturmaktadır. Binaların içerisinde merdivenlerin etrafına dizilmiş olan oda ve daire kapılarının önü sokak olarak addedilir. İçinde yüzlerce oda ve dairenin yer aldığı buraları mahalle olarak saymak mümkündür. Binalar, dört, beş kattır genelde, ancak yedi sekiz kat olanlar da vardır. Alçak tavanlara sahip olan bu binaların içinde en az iki yüz kiracı vardır. Ancak oda ve daire kiraları ateş pahasıdır. Hele şehrin merkezinde, ana cadde üzerine ve opera gibi mekânlara yakın olan yerler daha da pahalıdır. Kısa süreli kalacaklar için otel odası, uzun süre kalacaklar ise oda ya da daire kiralamanın daha hesaplı olacağını da söylemeden geçmez. Bir de şu dikkatini çeker, kıymetli ve pahalı olanlar zemin kat ve zemine yakın olanlardır, yukarı çıktıkça fiyatlar da düşer.

Ahmet İhsan sadece Paris'in merkezini değil, şehri bilen arkadaşları vasıtasıyla Paris'in çevresini, varoşlarını, kenar mahallelerini, köylerini de gezme ve yakından görme fırsatı bulur. İstanbul'daki Kağıthane'yi andıran Juanvil'de farklı manzaraları, gerçek Fransız hayatını yakından görür. Köyün yılda birkaç defa düzenlenen şenliklerinden birisine denk gelen yazar, buraya dışardan gelen halkın arabalarıyla meşgul oldukları marangozluk, hokkabazlık, cambazlık, fotoğrafçılık gibi alanlarda hünerlerini sergilediğini aktarır

Ahmet İhsan belediyecilik açısından "intizam-ı umur-ı belediyeyi Paris'ten maada Avrupa payitahtlarının hiçbirinde bu kadar ekmel görmedim." demekten kendini alamaz (s. 134). Çünkü Paris'te bulvarlarda, caddelerde, sokaklarda her gün yıpranan, tamir edilmesi gereken yerleri tebeşirle etrafı çizilerek onaran görevliler vardır. Aynı şekilde büyük bahçeler, parklar belediye görevlileri tarafından her gün ve muntazaman temizlenirler. Bahçelerde sararmış, yere toplanmış kurumuş yaprak bulmak zordur, çünkü günlük düzenli toplanır.

Paris'te bir başka göze çarpan şey ise, alışverişte pazarlığın olmamasıdır. Böylece dükkan sahibi sadece müşteri memnuniyetine odaklanır.

Avrupa'ya giden Osmanlı Türk aydınının en çok gözüne çarpan, dikkatini çeken şeylerden birisi de "ilancılık-reklamcılık"tır. Yazar "ilancılık zaten

dünyayı istila etmiştir" demeyi de ihmal etmez. Ahmet İhsan Londra'da ilancılık için yapılan külfeti görünce," Dünya halkı ilancılığa yani tercübe-i sahihi olan şarlatanlığa aldanacak kadar elan basittir." (s. 136) demekten kendini alamaz.

Yazar sanayi ve ticaretin esasını reklamcılığın oluşturduğunun farkındadır. Ancak Paris'in önde gelen gazetelerinden Tan (Temps) gibi birkaç örnek haricinde reklamcılığın çok yaygın olduğunu kaydeder. Büyük bulvarlarda, yol üstünde ilan dağıtan insanların sıralanmış olduğundan bahseder. Yine tramvaylar üzerinde reklamlar yazılır.

Ahmet İhsan otuz dokuz gün kaldığı Paris'le ilgili Londra'ya gitmek üzere ayrılmadan şu değerlendirmeyi yapar. Paris'i ve özellikle Avrupa'yı bir acemi gibi değil, önceden okuduklarıyla buraları bilen, malumatı olan birisi gibi gezdiğini söyler. "Paris'i tahayyülün gibi buldun mu" sorusuna verdiği cevap mühimdir. Bazı noktalardan beklediğinden çok fazla, bazı noktalardan beklediğinden az bulsa da umduğundan daha fazlasının ağır bastığını söyler. (s.128)

Paris'te hayal kırıklığı olarak gördüğü şeylerden birisi, eğitimin herkese yayıldığını beklerken, bunun böyle olmadığını görüp anlayınca hayal kırıklığı yaşar. Genelde Avrupa'da özelde Fransa'da söyledikleri her fikir, gösterdikleri her hareketin gerçek ve ciddi olduğunu zannederken, bu görüşün de doğru olmadığını yakından görünce şaşırır. Özellikle romanlardan okuduklarından hareketle Fransa ve Paris'te genel ahlakın bozuk olduğu görüşü de hatalı bir görüştür. Hatta Paris ahlakı pek "mazbutçadır". Paris bulvarlarını, caddelerini, sokaklarını gece gezince sanki ahlak yokmuş hissine kapılabileceğini, ancak yakından olayın içine girince mazbut bir hayatın olduğu görülecektir. Kadınların iffetsiz olduğu konusundaki görüşler de doğru değildir. "Yani Fransa iffet-i umumiyesi de her yerden pek farklı değildir."(s. 129). Yazara göre Avrupa'nın herhangi bir yerinde ortalaması gibidir.

Avrupa'da hayat pahalılığının yaygınlığıyla ilgili görüş ve kanaatlerin de çok doğru olmadığı düşüncesindedir. Ölçüye ve hesaplı yaşamaya dikkat edilmezse her tarafta yaşamanın zor olduğuna dikkat çekilir. "Masraf ihtiyar eylemezsek bizde olduğu gibi Paris'te dahi ucuz yaşanır."(s. 129).

Yazar, tıraş olmak için berber fiyatlarını mukayese ederken, Paris'in İstanbul'dan daha ucuz olduğunu rakamlarla ortaya koyar. Yıkanmak olunca hamam konusuna da yer veren yazar, Paris'teki hamamların İstanbul'dan ucuz olduğunu söyler. Tabii Paris hamamları İstanbul usulü değildir. Deniz hamamı gibi bölümlere ayrılmış yerler vardır, altından ateş yanmaz.

Ahmet İhsan yazın ortasında geldiği Belçika'nın Ostand liman şehrinden bahsederken deniz hamamlarından da bahseder ve Avrupa'da insanların deniz hamamlarına yahut kaplıcalara yıkanmak için değil, bu vesile ile zevk ve eğlence için yaparlar. Kumar, gece eğlenceleri bu yerlerde öndedir. Ostad'ın deniz hamamları bakımından diğerleriyle farkı kadın ve erkeğin beraber yıkanmasıdır.

Ahmet İhsan'ın yola çıkmadan planını Paris'ten sonra Londra'ya yapar. Fransa sahillerinde med ü cezri ilk defa görür. Yazarın uzaktan İngiltere sahillerini gördüğünde gözüne çarpan "sis"tir. (s.155). Vapur yüzlerce gemi arasından geçerek rıhtıma yanaşır, etraf ise "kara ve kasvet-engizdir". İngiltere'ye girişte de Fransa'da olduğu gibi pasaport kontrolü yoktur. Ahmet İhsan Avrupa'da on bir sınırdan geçtiğini hiçbir yerde pasaport sorulmadığını, İstanbul'a dönerken hareket zamanı bir de Varna'da vapura binerken sorduklarını söyler.

İngiltere Fransa'dan tamamen farklıdır. Evler, dükkanlar ikişer kattır, evler müstakildir, kapılar kapalıdır. Ahmet İhsan daha Londra'ya gelmeden bir kasvetin geldiğinden bahseder. "Sokaklarda, caddelerde, evlerde hep bir siyahlık var." (s.159).

Taymis nehri (Thamas) bile karadır. Parlamento Sarayı dehşetli binası altında kirli bir siyah renge bürünmüştür. Yolda yürürken dikkati çeken en önemli şey, yüz yüz elli metrede karşılaştıkları uzun boylu polislerdir. Fransa'da da polisler mükemmel ise de buradakiler daha ciddidir.

Londra'da binalar Paris'teki gibi eşit yükseklikte değil, kimi büyük, kimi küçük, kimi alçak, kimi yüksektir. Büyük binalar, ticarethaneler, devlet daireleri, otellerdir. "Fakat cümlesi de Londra'yı istila etmiş binlerce fabrikaların dumanı ve devamlı olan sisi ile esmer bir renk almıştır." (s. 164).

Londra köprüsünü ve üzerindeki kalabalığı anlatırken yazar, "köprünün yanları da siyah, taşları da siyah! Etrafındaki binalar da kirli siyah! Altından akan Tyamis Nehri'nin suyu da siyah! Rıhtımlar siyah! Elhasıl siyah! Siyah! Her taraf kasvet! Her tarafta hüzün" der (s.175).

Londra gümrüğü, halleri ve balık pazarı hızlıca gezilen, görülen yerlerdir. Londra Kalesi'nde Kırım muharebesinden sonra Sultan Abdülmecit Han'ın İngilizlere hediyesi olan top vardır. Kale'de eski silahların ve İngiliz kraliyet ailesine mahsus eşyaların olduğu müze de vardır.

Londra limanı sürekli gemilere mal yüklenen ve boşaltılan yerlerdir. Yeraltındaki metrolar gazla aydınlanır. Sent Ceymis (Saint James Park), Bukinham (Buckingham), Sarayı önemlidir.

Londra seyahati Avrupa seyahatleri içinde en sıkıcı olanı gibidir. Yazar "kalbimi ruhumu öyle bir tazyik istila etti ki tarif edemem. Hemen bir şu karanlık memleketten harice fırlasam diye isticalimden şaşırmıştım." der. s.217.

Londra'dan sonraki hedefi Brüksel'dir. Ahmet İhsan İngiltere sahillerinden uzaklaştıkça rahatlar, çünkü ilk defa sekiz gün sonra karşısında beyaz manzaralı latif bir memleket görür. Çünkü "İngiltere'nin olduğu taraf kara duman içinde"dir. (s. 220). İngilizlerin ülkelerinde durmayıp sürekli gezmelerinin sebepleri arasında ülkelerinin sisler içinde olmasına bağlar

Hollanda verimli tarım arazileri ve deniz ticaretiyle öne çıkmış bir ülkedir. Burada bir köylülük havası ve herkesi neşeli gören yazar "hasılı Felemenk beni memnun etti" der (s.253).

Yazar diğer şehirde olduğu gibi Amsterdam hakkında genel bilgi verdikten sonra şehirde mükemmel şeker, türü, elmas, mum vesaire fabrikaları vardır.

Şehirde kanalar vardır ve adeta şehir bu kanallar içindedir. Arabacıların yolculardan fazla para almak için yolu uzatmaları Amsterdam'da geçerlidir. Yazar, Felemenk insanını misafirperver ve çok cana yakın bulur. Bir yabancı olarak sordukları sorulara cevap alır. "Londra ile ne tezat! Halbuki bu kadar misafirperverlik asarı Paris'te dahi yoktur." s. 264.

Ahmet İhsan, Almanya sınırına girdiği zaman ilk dikkatini çekenin "bir asker memleketine girdiği"ni anlamasıdır (s. 270). Ahmet İhsan, Almanya'ya girdikten sonra şehircilik konusunda ilk izlenimi şu şekildedir:

"Maksat muntazam şehir görmek ise onun alasını Fransa'da seyreyledim. Faaliyeti sanatkârane ise onu da Londra'da temaşa ettik. Almanya'ya kendine mahsus ahvaliyle intizam-ı askeriyeden başka şey kalmıyor gibi idi." (s. 273). Almanya'da düzen ve intizam da ilk dikkatini çeken şeydir: "Bu derece intizam Paris'te ve Londra'da dahi yoktu" (s. 277).

İtalya'nın tarihi şehirlerinden Roma'yı ziyaret eden Ahmet İhsan buranın kadim medeniyetlerin de en eskilerinden olduğuna işaret eder. Roma tarihinden uzun uzun bahseden yazar, İlk defa kaldırım taşlarıyla sokakların döşendiği, taştan tiyatroların yapıldığı şehirdir Roma.

Roma'da meydanlarda fıskiyeler çoktur, bu da şehrin sulak yani su sıkıntısı olmadığını gösterir. Yazar Roma'daki Forum hakkında bilgi verirken *Servet-i Fünun* dergisinin otuz birinci sayısında yayımladığı makaleyi olduğu gibi seyahatnamesine alır. Kolize tiyatrosu dünyadaki en büyük tiyatrolardan birisidir. Kolize'den sonra Titus namındaki tak-ı zaferi ziyarete der. Santa Mara Magyori kilisesinin içine girer, epeyce dolaşır. Roma'da Sefarethane-i Osmani'yi ziyaret eder.

Pinçyo bahçesi bir kişinin malı olsa da büyüklüğü dolayısıyla halka açık bir bahçedir. Burada su ile işleyen bir saat de görür.

Ahmet İhsan, İtalya'da Roma'dan sonra en çok dikkatini çeken şehir kanallar içinde kurulu bir şehir olan Venedik'tir. Venedik sokaklarında kenar rıhtımından eser olmadığına işaret eden yazar, İstanbul'da Göksu Deresi'ne giderken deniz kenarına dizilmiş yalıların karşısına sırayla yine binalar dizilmiş olduğunu tahayyül ederek Venedik sokkalarının anlaşılabileceğini örnek verir. Yazar, Venedik rıhtımını anlatırken "rıhtımın önü bir baştan bir başa başka memleketlerin arabası gibi Venedik'in gondol kayıklarıyla dolu idi, gondolların orada ictimaından kasvetengiz bir manzara hasıl olmuştu, zira gondollar adat-ı garibeden olarak hep siyaha boyalı ve siyah döşemelidir. Kayıkta siyahtan maada renk yoktur" (s. 448).

Yazar uzun uzun gondolları tasvir eder, İstanbul'daki kayıklarla mukayese eder, gondollar yazın güneşten kışın soğuktan korunmak için üstü kapalı olanlar da vardır.

Venedik'te rahatsızlanan yazar, bu hastalığın bir üşütme değil de İtalya sıtması öncesi olabileceği endişesini duyarak burayı fazla gezmeyi yarıda bırakarak Trieste'te geçer. Venedik ile Trieste arasında da Lylod firmasına ait gemiler çalışır. Yazar tüm Avrupa seyahatinde kendisinin hasta olduğu yerin Venedik'tir Ancak kısmen de olsa şehri gezmekten kaçınmaz.

Yazarın Trieste merakı ve hafızasındaki yeri ayrıdır. Çocukken babasının görevi dolayısıyla o gün Osmanlı toprakları olan bugünkü Arnavutluk'un İşkodra şehrinden Venedik ismini sıkça duyar ve oranın hayaliyle büyür.

Almanya'nın güneyi ve Avusturya'nın bütün yükünü bu liman kasabası çeker.

"Trieste'de en çok dikkat çeken ve yazarın hoşuna giden şey, cadde ve sokakların, binaların beyaz olmasıdır." (s. 466).

Yazar Avusturya'nın başkenti Viyana caddelerini Beyoğlu cadde ve sokaklarının darlığıyla benzer bulur. Bulvarlarında tramvayların işlediği Viyana'yı dört cepheden tramvay kuşatır. Viyana bulvarlarını Paris bulvarlarına eş gören yazar, burayı çok beğenir.

Viyana'da bulvarlardan birisi üzerinde Darülfünun vardır ki yedi yüze yakın öğrencisi ve üç yüz binden fazla kitabı olan kütüphanesi vardır. (s.474).

Yazarın Viyana'da ziyaret edeceği yerlerden birisi resim fabrikatörü Angerer'dir. *Servet-i Fünun* dergisinin 27. sayıdan sonraki sayıdan başlamak üzere basılan resimleri Angerer'dendir. (s. 476).

Yazar Avrupa'da gezdiği yerler arasında Paris'ten sonra en güzel ve sevimli olanın Viyana olduğunu yazar. Ama yine de üç aydır İstanbul'dan ayrı kalmanın hasreti ağır basmaktadır. Akşam Viyana tiyatrosuna giden yazar, Paris tiyatrosundan burayı geride bulur. Ancak kalabalık bir seyirci izler oyunları.

Ahmet İhsan'ın tüm Avrupa hakkında genel değerlendirmesi şöyledir:

"Şimdi Avrupa'nın payitahtların en mühimlerini görmüş bulunuyorum, bana bunlar hakkındaki netice-i mukayese fikrimi sorarsanız temaşa ettiğim Paris, Londra, Brüksel, Berlin, Ceneve, Roma, Viyana şehirlerinin kaffesinde kendine mahsus bulduğum letafet ve harika müstesna tutulur ise yaşanacak, gezilecek yer olarak Paris; görülecek, imtisal edilecek memleket olarak Londra'yı gösteririm, Berlin pek yek-tarz bir şehirdir. O zaman da söylediğim üzere Berlin'de ve tekmil Almanya'da ecnebi seyyahın nazar-ı dikkatini açacak şey yoktur, Roma'ya gelince meziyet-i tarihiye ve asarı atikasıyla umum arasında bir mevki-i mümtaz tutar. Viyana ise şirin bir şehirden ibarettir." (s. 479).

Viyana'dan Belgrat yoluyla İstanbul'a dönmek için trenle yola çıkan Ahmet İhsan, Romanya'nın Varna şehrinden vapurla İstanbul'a döner.

Avrupa'nın Yeni Modası: Süslü Geniş Cadde ve Sokaklar

On dokuzuncu yüzyılın başkenti olarak algılanan Paris'in diğer Avrupa şehirlerinden en önemli farklarından birisi de bulvar, cadde ve sokaklarının dizaynıdır. Gösterişli ve geniş uzun bulvarlar, daha sonra caddelere ve sokaklara ayrılır, ancak hepsi bir hesapla yapılmış ve birleştiği merkezler vardır. Şanzelize, bu bulvarların en meşhuru, en uzunu ve geniş olanlarındandır. Dezitalyen, Monmartr, Hosman, Sivastopol en bilinen bulvarlardır. Bulvarların etrafı, iki, dört hatta sekizer dikili ağaçla süslenmiş, aralarında oturmak için kanepeler konulmuş, kimi yerde arada küçük bahçe şeklinde yerler açılmış muhteşem manzaraları yerlerdir. Türk aydınının Avrupa başkentinde gördüğü bulvarlar, caddeler ve sokaklar hep hayranlıkla seyrettiği yerlerdir. Tıpkı Ahmet Midhat Efendi gibi Ahmet İhsan da bu mekanları tasvir ederken şöyle der:

"Hele büyük bulvarlarda geceli gündüzlü devam eden cûş ü huruş, harekat-ı umumiye tasvir edilir raddede değildir. Zaten Paris'in bulvar âlemi kendine mahsus bir hayattır, başka yerde emsali mefkuddur" (s.37).

Bulvar haricinde ikinci önemli yerler Avenü adı verilen caddelerdir. Tıpkı bulvarlar gibi süslenen caddelerin en önemli özelliği asla bozulma, değişme yapılmamış olmasıdır. Şanzelize ve Opera Caddesi boyunca bina

yükseklikleri eşittir, bu yönüyle de ayrı bir görselliği vardır. Ahmet İhsan Paris'in bulvar, cadde ve sokaklarını anlatırken, "Vakıa Avrupa'nın hiçbir tarafında Paris meydanlarının letafet ve cesameti müşahade olunamaz" notunu düşer. (s.39.)

Ahmet İhsan, Brüksel şehrinin Avrupa'nın geniş bulvarlı, caddeli, sokaklara sahip Paris'tekilerine benzettikten sonra rehberden şehrin tarihi ve genel özellikleriyle ilgili bilgi verir. Yazar şehirle ilgili "Ben Brüksel'i ilk gördüğüm zaman küçük Paris demiştim." der (s.231). Buradaki parklar, bahçeler, bulvarlar, caddeler adeta Paris'tekilerin küçük birer numunesidir. Yazar Ostand'ta birkaç kez gördüğü ancak Brüksel'de çokça karşılaştığı bir manzarayı hayretle anlatır. Satıcılar ufak el arabasını kendileri götürecek yerde hep iri köpeklere çektirmiş olmalarıdır. Hatta bazen arabaya kendileri de biner (s. 233).

Almanya'nın Berlin'in en önemli caddesi Ihlamur Altı'dır ki Brandburg kapısından Under den Linden denilen saraya olan kısmıdır ki bu sarayın Almancası Ihlamur Altı anlamındadır (s. 295).

Yazar, Ihlamur Altı caddesini Şanzeli caddesine benzettiği gibi Brandburg kapısını da Paris'teki Tak-ı Zafer'e teşbih eder. Yine Tiergarten bahçesini de Bolonya ormanına benzetir.

Ihlamur Altı ile Brandburg Kapısı arasındaki alanda kare şeklindeki geniş alanın adı da Paris Meydanıdır. Almanya'da otellerde elektrik vardır, aydınlatma onunladır.

Franfurk'un büyük garında her şey elektrik iledir. Elektrikli trenler, elektrikli fıskiyeler, elektrikten şelaleler. Sokaklar dardır. Bunun da sebebi şemsiyeye ihtiyaç olduğunda güneşi engellemek olduğunu anlatır. Sokaklarda kaldırım da yoktur.

Her tarafta meyhaneler vardır ve insanlar akın akın meyhanelere içmek için gelmektedir.

Cenova şehrinde gördüğü heykellerin başında Kristof Kolomb heykelidir, çünkü o buralıdır. Berlin'in zafer sütun Londra'nın Albert Monement heykeline eş yüksekliktedir.

İtalya'da ilk defa dilenci ile karşılaşır, "Avrupa'nın dilencisi bol memleketinde miyiz?" demekten kendini alamaz.

Teknikle Gelişen Ulaşım, İletişim İmkânları ve Eğlence Mekânları

Paris ulaşım imkânları bakımından çok gelişmiştir. Omnibüs ve tramvaylarda ucuza ve kolayca gezilebilir. Cadde ve sokaklarda gece yarılarına kadar işleyen tramvaylar, omnibüslerle ulaşım imkânını vardır. Kurulan bilet sistemi ile vasıtalar arasında geçişler kolaylaşmış, insanların rahat ulaşımı sağlanmıştır. Kira arabası bakımından da Paris çok zengindir. On beş binden fazla kira arabasının yer aldığı Paris, Avrupa'nın en çok kira arabasının bulunduğu şehirdir. Yazın açık, kışın kapalı, iki ya da dört kişilik olan bu arabalar gece yarılarına kadar çalışırlar ve belli mesafelerin fiyatları da sabittir.

Paris'te arabacıların da çok disiplinli, oturmuş bir sistemi vardır. Müşterinin şikayetine sebep olacak her hangi olumsuz bir şey yapmaya, farklı fiyat uygulamaya asla yeltenmezler. Çünkü polise şikayet edildiği zaman büyük cezaları vardır.

Ulaşım deyince Ahmet İhsan'ı en çok etkileyen şeylerden birisi de telefondan sonra Paris içinde kurulmuş olan "tazyik-i hava" ile mektupların bir yerden bir yere insansız ulaşımının sağlanmasıdır. Zemine döşenmiş borulara arkadan verilen tazyik ile mektup yahut muhabere evrakı kolayca gideceği yere ulaştırılır. Ayrıca günde beş, on defa mektup kutularından alınarak ulaştırılan bir sistem vardır ki bu da mükemmelen işler. Bunların dışında bir de bugünkü kargo ya da kurye sistemine benzer, komisyoner sistemiyle de istenilen yere istenilen mektup ve evrak ulaştırılır.

On dokuzuncu yüzyılda konaklama ulaşım imkânlarının yaygınlaşması ve iyileşmesi gibi özellikle Paris'te eğlence mekânları, tiyatrolar, gösteri merkezleri, sirkler ve kahvehaneler çoğalmıştır. Geniş bulvar ve cadde üzerinde yer alan bu mekânlar özellikle akşamın kararmasıyla yaldızlı ışıklarla süslenip, farklı bir görüntüye bürünürler. Yazarın ifadesiyle "Paris'te parası olan için en bol şey eğlencedir." (s.43).

Eğlencelerin ilk sırasında da büyük tiyatrolar gelir. Yine büyük bulvarlar etrafındaki gazinolar, mesireler, bahçeler eğlence mekânları arasındadır.

Viyana ve Napoli tiyatrosu sayı olarak Paris tiyatrosundan fazla insan alsa da gösteriş ve büyüklük bakımından Paris Tiyatrosuna yaklaşamazlar. Paris'te görülecek şeylerin yarısından fazlası gece kendini gösterir.

Oyun ve eğlence mekanları olarak bir başka yerler de hipodromlar yani sirklerdir. Yazar Avrupa'ya gelmeden okuduğu ve hayal ettiği şeylerin pek çoğunu görmüş olduğunu söylese de burada gördükleri için, "Hipodromda gördüğümü hiçbir zaman tahayyül etmemiştim, gördüğüm derece-i tasavvurumdan pek bâlâter zuhur eyledi yani hakikat hayale galebe eyledi." der (s.46).

Kahvehaneler, Paris'te en yaygın mekânlardır. Her bulvarda her sokakta yer alan kahvehanelerin sayısı beş binden fazladır. Kahvehaneler oturup dinlenmek için basit mekanlar olmayıp, her türlü içeceğin, gazetelerin yer aldığı ve tezyinatı mükemmel yerlerdir. Yazar dikkatini çeken bir husus da o dönemler için kahvehanelerde her sınıftan kadınlar ile dolu olmasıdır.

Avrupa'da yemek için de gelişmiş ve oturmuş mekânlar vardır. Özellikle gece de açık bulunan lokantalar, en yaygın olanıdır. Büyük otellerde tabldot usulü orta dereceli fiyatlarda ya da ucuz lokantalarda yemek yemek mümkündür. Paris'te Avrupa'nın farklı milletlere ait lezzet lokantaları da vardır. İtalyan, Çin, Yunan mutfağı gibi. Yazar, Paris'e gelip de uzun süre kalamayacak olanlar için en uygun yemek yerinin otellerdeki tabldot usulü olduğunu da salık vermekten çekinmez.

İngiltere'de yemek kültürü gelişmemiştir ve ülkeye yabancı olanlar için sıkıntılıdır. Yazar İngiltere için yemekleri yenilir halde değildir, notunu düşer. Londra'da ecnebilere ait birkaç lokanta harici hep İngiliz yemeklerinin yapıldığı lokantalar vardır. Yemekler biberli ve baharatlıdır. Yemek arasında İngilizler biraz içerler. Ruhsatı olanlar ancak içki satabilir. Barlarda ayakta içki içilir.

İngiltere'de ulaşım çok yaygındır. İngiltere'de soldan gidilir sağdan gelinir trafikte, yazarın ilk dikkatini bu çeker. Londra'da omnibüs arabalar işlediği gibi yerin altından ve üstünden metrolar çok yaygındır.

Ahmet İhsan elindeki rehber yardımıyla postaneden gelen mektup ve dergilerini alır. Postane hakkında bilgi verirken yılda ne kadar mektup, telgraf

gönderildiği vs konusunda rakamlar verir. Yollarda bir buçuk metre yüksekliğinde kırmızı ve yuvarlak sütunlar mektup kutularıdır

Londra'da her şey şirketlerle olmuştur. Haneler iki üç katı geçmez. Londra içerisinde on kadar orman alanı vardır ve bunlar şehrin içine karışmıştır. Evler hep kırmızı tuğladan ve yüksek olmaması sis karanlığını da önlemiş olur. Fabrikalar bu kırmızı tuğlaları siyaha boyamıştır. Londra'da emlak doksan dokuz yıllığına satılır ve yine de çok pahalıdır.

Belçika, Avrupa'nın araziye oranla nüfusu en kalabalık, ancak tren ağları bakımından en zengin ülkesidir. Tren biletleri en ucuz ülkelerden birisidir. Avrupa'da trenlerde sigara içilen ve içilmeyen vagonlar vardır. Fransa'da mesela çok az içilen vagon varken Londra'da daha çok içilen, birkaç tanede sigara içilmeyen vagon vardır. Devletler tarafından taraflığı genel kabul gördüğü için askeri harcamalar yapan bir ülke de değildir. Ahmet İhsan Felemenk yemekleri fena değildir diyerek memnuniyetini ifade eder.

Almanya'da en önemli kurulu düzenlerden birisi de posta sistemidir. Yazar "gördüm ki Almanya posta muamelatı Fransa ve İngiltere'ye bile müreccahtır." Notunu düşer (s. 278). Hem Hannover'de hem de Hamburg'ta en önemli ve ihtişamlı bina postane binasıdır. Sokaklarda adım başı mavi boyalı posta kutuları vardır. Kutulardaki mektupları almaya gelen postacı elini sürmeden mektupları alır ve götürür. Paris'te günde dört, Londra'da altı kez mektup kutuları boşaltıldığı halde Almanya'da on iki defadır (s.279).

Almanların yemeğini fena bulmayan yazar, adi ekmekten ziyade sofraya halis hamurdan yapılmış karabuğday ekmeğini görünce çok memnun olur. Karabuğday ekmeğinden hatta dondurma yapmışlardır.

Kalabalık yemek ortamlarında Fransa ve İngiltere'de halk lokanta, otel gibi umumi mahallerde alçak sesle konuşmayı tercih ederken, Almanlar yüksek sesle konuşmayı tercih ederler. Yazarın ifadesiyle "Dört kişi bir araya geldiği gibi ortalık kadınlar hamamına dönüyor idi." (s. 281).

Almanya'da ekonomik hayatın Londra'dan daha iyi olduğunu dolayısıyla geçinmenin daha kolay olduğunu yazar.

Bahşiş meselesi Avrupa'nın her tarafında yaygındır hele Almanya'da açıktan bahşiş istemekten garsonlar çekinmez (s. 287).

Ahmet İhsan, Almanya'daki şehirlerarası trenlerin Avrupa'nın diğer ülkelerinden daha iyi olduğunu, bunu da "istirahat ve intizamca" diye belirtmekten de çekinmez. Fransa'nın birinci mevki, Almanya'da ikinci mevki ya da Almanya'nın dördüncü mevki Fransa'da üçüncü mevki gibidir. Almanların bir özelliği de halkın dışarda yemek yemeyi sevmesidir.

Berlin'de de yazarın ziyaret ettiği yerlerin başında matbaa gelir. Önce iki matbaayı gezer.

Yazar Frankfurt'tan Bal'a (Basel) giderken Manhaym (Mannheim), Haydelberg (Heidelberg), Karlsruhe ve Baden güzergâhını takip eder. Trende yazar ilk defa Türkçe konuşan birisiyle karşılaşır. Bu adam Amasya'da kalmış, konsolos vekilliği yapmış, Osmanlı topraklarında on beş sene kalmış birisidir.

Alman, yazarın sırf seyahat için geldiğini öğrendiği zaman "Memleketiniz halkından birinin gezmek için Avrupa'da ihtiyar-ı sefer ettiğini ilk defa görüyorum." demekten kendisini alamaz (s. 324).

İsviçre'deki trenler çok ferah ve vagonlar arasında birinden diğerine geçmek mümkündür. Yazar bunu çok sever. Benzerini üç yıl önce Mısır seyahatinde Kahire'de görmüş ve hoşuna gitmiştir. Ayrıca burada vagonlardan kolları dışarı sarkıtmak için vagon seviyeleri de alçaktır. Zürih'e gelirken manzarayla beraber trenin tünellerden geçmesi, dağlara tırmanması seyyah için güzel şeylerdir.

Cenevre'den İtalya'ya giderken en dikkat çekici olan şey tünellerdir. Bunlardan birisi Mon Seni tünelidir ki dünyanın en uzun tünellerinden birisidir. Fransa'yı Alp Dağlarının altından İtalya'ya bağlayan bu tünel, dokuz yılda tamamlanmıştır.

İtalya'nın Modan şehrinde trene binan Ahmet İhsan'ın ilk değerlendirmesi şayet trenler hep böyle ise Avrupa'nın en geri trenlerine İtalyanlar sahip anlamını çıkartır.

İtalyanca karşılıklı konuşmaları dinelemeye bayıldığını söyleyen yazar, İtalyancanın ahenkli bir dil olduğunu söyler. İtalyanlar Avrupa'nın

güneylileri gibi kara gözlü, esmer tenli, kara saçlıdır. Türk insanına benzerler. Londra'dan hareketle en son Brüksel'de denizi gören yazar, İtalya'da bir ucu Osmanlı topraklarına dayanan Akdeniz'i görür.

Modern Şehirlerin Yeni Mekanları: Parklar ve Bahçeler

Avrupa'da özellikle Paris'te büyük parklar hatta içinde orman olan parklar çok meşhur ve mutlaka görülmesi gereken yerlerdendir. Bunlardan en önde gelenlerinden birisi Bolonya Ormanı'dır. Burası yazarın ifadesi ile "merkez-i medeniyet içinde kurulmuş tabii ve suni bir manzara-i harikuladedir" (s.63). Çam, adi orman, çayırlık, su kenarı, gezinti yerleri, çağlayanbaşı, rıhtım üstü, gazino, Afrika çölü, deniz içi, dağ başı, Hint ormanı, kuş kafesi, koyun ağılı, her cins hayvan yeri ve daha pek çok özelliğin yer aldığı büyük parklardır. Şehrin merkezinde yer alan Bolonya Ormanı, zengin fakir herkesin kolayca geldiği, eğlendiği ve vakit geçirdiği yerlerdir. Açık havada sabahları, şenlik yortu ve yarış günlerinde öğle vakitleri, yaya, atlı arabalarla kadın erkeklerin gezintiye çıktığı mekandır. İçinde mükemmel bir hayvanat bahçesinin yer aldığı Bolonya Ormanı'nda, file binmek, deve ile gezmek, deve kuşu ren geyiği, yaban hayvanatı koşulmuş arabalarla dolaşmak olabilir. Deniz altında yolculuk ediyormuş gibi manzaraları da görmek mümkündür. Yine karada gezmekten usanınca kayıklarla, sandallarla gölde dolaşmak da olabilir. Bir büyük gölün yanında suni göller de mevcuttur. Buraya tramvay, omnibüs, nehir vapuru ya da yaya olarak da gelinebilir. Ormanın büyüklüğünü anlatmak için yazar, "Bolonya Ormanı'nın her tarafını görmek isteyen içerisinde laakal üç gün dolaşmalıdır". der (s.65). Bolonya Ormanı'da herkes için hatta çocuklar için düşünülmüş, planlanmış, jimnastik alanları bile vardır.

Yine Paris'te ziyaret edilecek yerlerden birisi Nebatat Bahçesidir. Burada "tarih-i tabiiye müteallik" her şey mevcuttur. Bitkiler, hayvanlar, çeşitli koleksiyonlar, kimyahane ve kütüphane mevcuttur. Her gün ancak bir bölüm gezilebilecek kadar genişliktedir. Bütün hayvanlardan birer örnek olduğunu, hatta bel kalınlığında yılanlar, çeşitli timsahlar ile çok büyük kaplumbağaların bulunduğundan bahseder. Bahçede yazarın en ilginç bulunduğu bölüm "İlm-i Teşrih-i Amelî" müzesidir. Müzede kuşlar,

sürüngenler, balıklar, yumuşakçalar, haşeratlar, dört ayaklı hayvanlar, insanların iç organları vs bulunur. Bunlar genellikle ispirto ile korunmuş, kurutulmuş ya da aslına benzer şekilde yapılmış şeylerdir. Ahmet İhsan, burayı gezerken mektepte okurken hayvanlar alemi ile ilgili epey Fransızca resimli dergi, kitap okuduğunu hatırlatarak bu konulara aşina olduğunu, burada bilgilerini pekiştirdiğini yazar ve ekler, "eğer şöyle bir müzeye malik bulunarak ders aldıkça gelip tatbikatını icra eyleseydim, hele nebatat ve hikmete dair olan müşkülatımı da limonluklarda ve kendine mahsus müzelerinde fiiliyata tahvil etseydim tabii pek çok istifade eyleyecektim. Yani mektepte rüya gibi gördüğüm dersleri hakkıyla öğrenecektim." (s.113).

Ahmet İhsan eğitim metodu açısından teori ve uygulamanın birlikte olduğu zaman nasıl bilgilerin pekişeceği konusunda da bilgi vermiş olur.

Yazar**,** Paris'te ucuz ve taze meyve sebzenin mekanları olan halleri de gezer. Demirden inşa edilen ve üzerleri örtülü olan bu yerler hal için çok uygundur. Paris hallerine akşamları yiyecek getiren araba sayısı on beş binden fazladır. Dolayısıyla buranın halleri Eminönü halinden birkaç yüz misli daha büyüktür.

"İstanbul'da her mahallede kurulan pazarları tamamen bir araya almalı. Bunları demirden mamul büyük çarşı altına sokmalı, muameleta intizam ve nezafet vermeli ki: sonra Paris'in halleri göz önünde gelebilsin." (s. 105).

Ahmet İhsan, Londra'ya geldiğinin üçüncü günü ilk iş Hayd Park'ı ziyarettir. Türk büyükelçiliği de Hayd Park'a yakın yerdedir. Yazar Hayd Park'ı Paris'in Bolonya Ormanına benzetir. Londra kibarlarının en nezih gezdikleri yer bu parktır. Büyük arabalar giremez buraya, parkın en güzle yeri Serpentin Gölü civarıdır. Londra'da Regent's Park'ta bulunan hayvanat ve bitki bahçesini gezmeye gider. Burada gördüğü hayvanat bahçesini Paris'teki gördüklerinden kat kat fazla bulur. Parkta önce iki yüzden fazla kuş çeşidinin olduğu kuşhaneyi gezer. Her çeşit maymun vardır. Sonra domuzlar, su kuşları, koyunlar, deniz arslanları, yaban koyunları, kurt ve tilkiler, arslanlar, kaplanlar, ayılar. Sonra devler, baykuşlar, posuklar, ördekler, sincaplar, kartallar, akbabalar, ceylanlar, yine yılan, çıyan, ankebut gibi

zehirli hayvanlar. Yılanlar dairesinden sonra akvaryum dairesine giderler. Burada da zürafa, fil gibi iri cüsseli hayvanları görürler. (s.211).

Yazar Belçika'da da en dikkate değer meyvelerin limonluklar olduğu bilgisini verdikten sonra, Nebatat Bahçesi (Jardin Botanik) gezer. Avrupa'nın her tarafında şehirlerde halka açık bahçe bulmak mümkündür. Belediyeler de bu bahçelerin mümkün mertebe güzel görünmesine çaba sarf eder.

Avrupa'da trenlerde sigara içilen ve içilmeyen vagonlar vardır. Fransa'da mesela çok az içilen vagon varken Londra'da daha çok içilen, birkaç tanede sigara içilmeyen vagon vardır.

Avrupa'nın diğer şehirlerinde olduğu gibi İsviçre'de de kadınlar çalışır, iş yapar. İsviçre'de gezilecek ve görülecek yerlerden olan trenlerle yüksek tepelere tırmanır. "İnsanda biraz dağlılık vardır. Böyle yerer geldikçe bir hiss-i bahtiyari duyar." (s. 336.)

Ahmet İhsan Avrupa'da kendisini bulduğu yerlerin başında İsviçre'de gördüğü ve trenle tırmandığı bu dağlardır. Alplerin tepesinden, Zürih'i, gölü, Tuna'yı seyretmek ayrı bir manzaradır.

Üteli tepesinde lüks oteller de vardır. İngiliz, Fransız seyyahlardan gelenler vardır. Yazar buralarda insanın birkaç yaş gençleşeceğinden bahseder. Burası için "medeniyet içinde bedeviyet ömr-i latifi sürmeliydik" der (s. 337).

Zürih Gölü ve çevresini vapurla gezen yazar, gezmekle doyulmayacak yerler olarak anlatır.

İsviçre'de göl ve nehirler vapur ve sandallarla gezilse de köyler ve dağlar mutlaka buraya özgü dağ elbiseleri ile gezilir. İsviçre'de dağlarda bile asayiş o kadar sağlam ve güvenlidir ki, geceli gündüzlü insanlar aileleri ile gezebilirler. Kadınlar elmas küpeleriyle tek başlarına dağlarda gezebilir. Rigi Dağı'na tırmanmak, manzara seyretmek mutlaka görülmesi gereken yerlerdendir

Türk seyyahların Avrupa'da yemek konusunda sıkıntı çekileceği düşünülse de Ahmet İhsan "İsviçre'ye geleli, yok sade İsviçre'ye geleli değil seyahate çıkalı adeta obur olmuşum." demekten kendini alamaz (s. 361).

Yazar İsviçre'de göller, çayırlar, her taraf yem yeşil, koyunlar, inekler, çayırlarda oynayan çocuklar, kırmızı yüzlü adamlar ve kadınlar görür. Bunlar sağlıklı olmalarına işarettir.

Ahmet İhsan İsviçre'de kaldığı otelde isminin kaydedilmesini isteyen madamdan defteri alıp "Ahmet İhsan bin Halid; gazeteci; İstanbullu" yazınca otel görevlisinin altmış senedir defteri göstererek ilk defa bir Türkün kaldığını söyler (s. 379).

Hafıza Mekanları: Saraylar, Müzeler, Kiliseler, Anıtlar

Avrupa kültüründe saraylar, tarihi mekanlar, anıtlar önemli yerlerdir. Paris'te Fontenblo Sarayı mutlaka görülmesi gereken yerlerdendir. Büyük Napolyon'un başlıca ikametgahı olan bu saray Paris'e yakın bir mesafededir ve trenle yolculuk edilir. Beş büyük kısma ayrılan sarayın her kısmında bir de avlu yer alır. Saraydaki mabedin üstü meşhur ressamların eserleriyle süslüdür. Sarayın içerisinde Fransız tarihine, önemli devlet adamları ve eşlerine ait kıymetli eşyalar mevcuttur. Sarayın içerisinde tiyatro da vardır.

Yazarın Paris'te ziyaret ettiği yerlerden birisi de yer altı mezarlarıdır. Katakomb adı verilen bu mezarlıklar eski Romalılar zamanında inşa olunacak evlere mahsus taş ocaklarının bulunduğu yerlerdir. Yer altına dar merdivenlerden inerek mezarlara ulaşılır.

Luvr Sarayı, Paris'i her görenin mutlaka ziyaret etmesi gereken yerlerden birisidir. Eski ve yeni Luvr şeklinde ikiye ayrılan müze, en sanatlı olanlarından birisidir. Sarayın birinci katında heykel salonlarıyla beraber, mücevher salonları da mevcuttur. İkinci katında resimler, tablolar; üçüncü katında ise deniz eşyaları yer almaktadır.

Paris'in önemli saraylarından birisi de Napolyon'un mezarının bulunduğu Envalid Sarayıdır. Kubbesi tamamen süslemelerle işlenmiş olan sarayın kubbesinin altında Napolyo'nun mezarı vardır (s.98).

Paris'te en sık gidilen yerler içinde büyük ve önemli bir sarayın da bulunduğu Versay kasabasıdır. On Dördüncü Lui'nin inşa ettiği Versay Sarayı Fransa'daki sarayların en büyüklerindendir. İçinde havuzları, bahçeleri, ormanları ve fiskiyeleri ile mükemmel bir saraydır. Kasabanın meydanında

yer alan saray, müzeden ibarettir. Özellikle tarih müzesi dünyada emsalsiz müzelerdendir.

Ahmet İhsan, Eyfel Kulesine ayrı bir başlık açar. Kuleye iki kez çıkan yazarın ilk çıkışı 12 Haziran 1891 günü yani Paris'e geldiğinin üçüncü günüdür. Sen nehri kenarında inşa edilen Eyfel Kulesi Paris'in simgesi gibidir. Sanayi-i Nefise Sarayı olarak adlandırılan kulenin yakınındaki bir yer Ahmet İhsan'ın en çok ilgisini çeken mekanlardan birisi olmuştur. Çünkü yazar burada kendi esas alanı olan ve Avrupa'da görmek istediği matbuata ait makinaları, cihazları bulur. Yazar alt kattaki matbuat sergisine inince burayla ilgili " tabii burası daha ziyade nazar-ı dikkatimi celp etmiş idi" demekten kendisini alamaz (s.91). Burada resimli resimsiz pek çok evrakı inceler. Ahmet İhsan burada gördüklerinden hareketle Amerikalıları matbaa ve basım konusunda en önde gelenler olarak niteler. Onları Almanlar, İngilizler ve Fransızlar takip eder. Burada Osmanlı Türk basınıyla ilgili *Servet-i Fünun*'a ait üç dört sayı ile *Kosava* gazetesinden başka bir şey görmez (s.92). Bunun dışında İstanbul'da çıkan Ermenice ve Rumca gazetelerden de örnekler vardır.

Ahmet İhsan'ın Eyfel Kulesini ilk gördüğü zamanki şaşkınlığı bir çeşit Osmanlı aydının Avrupa algısıyla ortaklık gösterir (Koçak 2013). Kuleyi uzaktan gördüğü zaman hayaline nazaran küçük bulan Ahmet İhsan, kuleye yaklaştıkça görüşü değişir ve heybetli bulur. Kuleye asansörle çıkılır. Yazarın oda olarak tasvir ettiği asansörün dört tarafı camla kaplıdır dolayısıyla yükseldikçe etrafı daha net görme imkanı vardır. Ahmet İhsan tepeye çıktıkça kulenin daralacağını ve inceleceğini düşünürken tepeye çıkınca farklı bir manzara ile karşılaşır. "Meğer kulenin tepesi de büyük bir çarşı ve divanhane imiş!" (s.93).Tepede kenarların dört tarafı camlarla çevrili, ortada ise dükkanlar yer almaktadır.

Paris'te kiliseler pek çoktur ve bunların en meşhuru Madlen ve Sent Şapel Kilisesidir. Yine Sen Nehri'nin Paris ortalarında oluşturduğu bir adacığın üzerinde yer alan Nortdam Kilisesi de ziyaret edilen yerlerdendir.

Londra'da da Ahmet İhsan'ın postaneden sonra ilk ziyaret ettiği yerler kiliseler ve saraylaradır. İlk gezilen yerlerden birisi postaneye yakın,

şehrin diğer binaları gibi siyah renkli, avlusunda meşhur insanların mezarları olan Sen Pol Kilisedir. Yazar, kilisenin mahzenine inip gezdikten sonra bir de kulesine çıkıp Londra'yı tepeden görme ve Taymis'in kara sularını izleme imkanı bulur.

Yazar, Belçika'da da Kral Caddesindeki Beadeker rehberinin verdiği bilgiye göre yedinci asırda inşa edilmiş, onuncu asırda tekrar tamir geçirmiş ve halen ayakta olan Sen Güdül (Sainte Gudule) kilisesi ve kiliseleri bol Anvers'teki Büyük Kilise'den bahseder. Notrdam Kilisesi, Londra'daki Sen Pol, Roma'daki Sen Piyer kiliselerinin benzeridir. Onlardan farkı kule merdiveninin dar olmasıdır. Anvers'te bir tütüncü dükkanı camekanında Türkçe yazdığını gören Ahmet İhsan heyecanla girdiği dükkandaki madamın değil, eşinin on yıl İstanbul'da kaldığını, Osmanlıları çok sevdiğini durunca memnun olur.

Yazarın Londra'da gördüğü yerlerden birisi de Taymis Nehri kıyısına kurulu Vestmenster Sarayı-Parlemento Binası'dır. Victorya kulesi en uzun kuledir. Trafalgar Skuvar, Londra'nın en güzel meydanlarındandır. Kristal Palas-Camlı Saray, Londra'nın civar köylerinde inşa edilmiş içinde iki tiyatro, lokantaların kurulduğu müzelerin olduğu, dükkanların tesis olunduğu bir saraydır. Ahmet İhsan "şöhreti aleme yayılmış olan Camlı Sarayı beğenmedim, yalnız dehşetli cesametine, heybet ve haline hayran kaldım" der. s. 216.

Londra'daki Madam Tusod Müzesi ilk defa bir kadın adına açılmış müzedir. Ölmüş olanların değil, hayatta olan hükümdar, meşhur hükema, ulema, meşhur siyasilerin bal mumundan yapılmış modelleri vardır. Müzenin kapı girişinde büyük bir fihristi de vardır. (s. 205).

Ahmet İhsan, Paris'in meşhur Per Lazeş Mezarlığını da ziyaret eder. Bu mezarlık Paris'teki mezarlıkların en büyüğüdür. Paris'teki mezarlıklar üç türlüdür: İçinde kırk elli kişiyi birden gömdükleri umumi lahitlerdir ki bu mezarlıkla bedelsizdir, dolayısıyla şehir dışındadırlar. Diğer mezarlıklar ise, "muvakkat makberler ve müebbet makberler"dir. Belli bir zamanla tahdit edilmiş mezarlıklara belli bir zaman sonra başkaları defnolunur. Ebedi olan mezarlar ise satın alınarak oluşturulduğu için o kişiye aittir ya da aile fertlerinden başkaları da defnolunabilir. Mezarlar bina şeklindedir ve her bina bir aileye mahsustur. İçerisinde küçük odalar vardır ve oralara gömülür.

Fransızlar mezarlıklara büyük önem verdikleri için büyük masraf yaparlar. Mezarlar için yapılan çiçeklerden gelip mezar başına bırakmak adettendir. Tıpkı bir şehir gibi mezarlık içinde de cadde ve sokaklar vardır. Her sokağın bir ismi olduğu için mezar aramak ve bulmak da kolaydır. Paris'te bu konuda yazarın dikkati çeken şeylerden birisi de ölenin vasiyetine uygun olarak "müzika" eşliğinde defnedilmesidir. Özetle "Per Lazeş Mezarlığı mükemmel caddeleri haiz, sokakları ağaçlı, evleri tamamen kargir ve müzeyyen bir mahalle halindedir." (s. 116).

Almanya'nın Berlin şehrinde yazar, eski müze, yeni müze ve resim müzesini geziye çıkar. Berlin'in önemli eserlerinden birisi de Sütun-ı Zafer'dir. Beyazıt Kulesi kadar uzun olan bu anıtın tepesinde dört cepheli son derece sanatlı ayrıca bir kız heykeli vardır ki görülmeye değerdir.

Cenova bir liman şehridir. İtalya'da her şey tarihin bir parçasıdır. Meydanda Kont Kavur (Comte Cavour)'un heykeli ve sekiz asırlık San Lorenzo Kilisesi (Catedrale San Lorenzo) vardır. Yazar Avrupa'da sokakta gördüğü refah ve canlılığı burada görmediğini yazar.

Yazar diğer şehirlerde olduğu gibi Roma şehrinin tarihinden başlayarak nerede kurulduğu gibi ansiklopedik bilgiler verir.

Roma'yı eski Roma'dan Vatikan'a kadar başlıklar altında beşe ayırır. Roma tarihi bir şehir olmasının yanında kadim medeniyetlerinin de en eskilerindendir. İlk defa kaldırım taşlarıyla sokakların döşendiği, taştan tiyatroların yapıldığı şehirdir Roma.

Roma'da meydanlarda fıskiyeler çoktur bu da şehrin sulak yani su sıkıntısı olmadığını gösterir. Kolize tiyatrosu dünyadaki en büyük tiyatrolardan birisidir. Kolize'den sonra Titus namındaki tak-ı zaferi ziyaret eder.

Roma'da İstanbul Vaniköyü'nden komşuları olan Sefarethane-i Osmani'de görevli elçiyi ziyaret eder.

Sen Piyer Kilisesinden adını alan Sen Piyer Meydanında üç yüze yakın sütun vardır. Yazar Ayasofya'nın uzunluğu ile Sen Piyer Kilisesi'nin uzunluğunu karşılaştıran yazar Kilise'nin çok daha uzun olduğunu yazar. Dünyanın en büyük sarayı olan Vatikan başlangıcından itibaren papalara mahsus bir yerdir.

Eğitim Kurumları, Matbaa ve Kütüphaneler

Ahmet İhsan Paris'te sadece belli mekanları değil, Mekteb-i Hukuk'ta ders de dinler. Bu dersleri dinlemek herkese açıktır. Mekteb-i Hukuk dışında, Mekte-i Tıbbiye ve Ticaret'i de gezer. Yarım daire şeklinde olunan sınıflarda devam şartı olmadığı için her gün farklı talebeler olabilir. Hocalar derslere orta çağdan kalma bir anlayışla kırmızı cüppe ve kırmızı külah ile gelirler. Yazar bir gün de teşrih mektebini ve teşrihhaneyi ziyaret eder. İki yüzden fazla naaşın talebenin elleri altında kesilip biçildiğini görünce şaşkınlığını gizleyemez. (s. 102).

Ahmet İhsan notları arasına "Matbaa-i Milliye"ye ayrı bir başlık açar ve "Paris'te benim nazar- dikkatimi davet edecek şeylerin en mühimi matbaalar olacaktı, binaenaleyh Paris'e vasıl olduğum günden itibaren şehir içinde cevelanım arasına birinci derecede olmak üzere matbaaları gezmek dahil olmuştu." demeyi ihmal etmez. Yazarın Avrupa seyahatinde en çok görmeyi arzu ettiği şey, şüphesiz teknolojik gelişmelerle yenilenmiş ve hızlanmış matbaa alanındaki gelişmelerdir. Meşhur matbaaları gezmek için daha önceden kaç yıldır kitap ve resim getirmek için irtibatta olduğu matbaacıların kartviziti vasıtasıyla kolayca gezme izni ve imkanı bulur. "Paris matbaalarının en ziyade hayrete mucip olan hal aded-i tabın bize veleh getirecek derecede pek büyük olmasıdır." (s. 106).

Ahmet İhsan'ı hayrette bırakan bu sayı konusuyla ilgili gezdiği meşhur bir matbaada karşılaştığı manzara şaşırtıcıdır. Matbaa tezgâhlarının silindirlerine İstanbul'da olduğu gibi fanila takar mısınız sorusuna, üç yüz binden fazla olunca takıldığını öğrenince şaşkınlığını gizleyemez.

Ahmet İhsan "Bu cevap beni mütehayyir bırakmıştı. Nasıl bırakmasın ki Türkçe kitaplarda aded-i tab iki bin olup nesh-i matbuası on senede bitmiş olan –mekatib-i ibtidaiyeye mahsus elifba ve kıraat kitapları ile sahafların bastırdıkları cevami ders kitapları ve mahut Leyla ile Mecnun ve Aşık Garip'ler müstesna olursa nadirdir. Hele üç dört yüz bini yoktur; bu halde biz hadd-i tabın gayesini nihayet üç bin tutmuş iken, bunların nokta-i gaye diye yüz binden bahsetmeleri insanı mütehayyir etmez de ne yapar?" (s.106).

Aynı gün yine gezdiği bir matbaada Fransızca resimli bir alfabe öğretmek üzere basılan bir kitabın yüz bin basıldığını, yine bir hafta sonra başka bir matbaada yeni çıkan bir kitabın askısının kırk binden fazla baskıda olduğunu görünce hayreti daha da artar. Ahmet İhsan ilk rotatif matbaa makinaların nasıl işlediği görür ve kaydeder. Yine özelde Paris'te genelde Avrupa matbaalarında tav verilmemiş kâğıda basım yapılmadığını görür. Halbuki İstanbul'da uygulanan kuru kağıda basım işine burada çok sakim gözle bakarlar. Ahmet İhsan Avrupa'dan döndükten sonra resimli basımlar hariç olmak üzere kuru kâğıda basım işine son verdiğini aktarır.

Yazar Paris'in en meşhur matbaalarını gezdikten sonra sıra Matbaa-i Milliye gelir. Dört arkadaşla beraber matbaayı gezmeye gelen Ahmet İhsan, matbaanın önünde on beş kadar insanın da matbaayı gezmek için kapı önünde beklediğini görür. Matbaanın girişinde Gütenberg heykelini geçtikten sonra dünyada var olan bütün alfabelerden basılmış kitap örneklerinin olduğu bir odaya girilir. Burada Türkçe, Arapça hatta Çince ile basılmış örnekler vardır. Daha sonra mürettip ve makine dairelerini gezen yazar, buraların otuz yıl önceki teknoloji ile işlediğini görür ve bir yeniliğin olmadığını kaydeder. Matbaa-i milliye kendine ait her şeyi kendisi yapar. Mücellithanesini yazar pek mükemmel bulur. Matbaada çalışanlar üç binden fazladır.

Ahmet İhsan'ın Avrupa'da üstelik Paris'te matbaayı gezerken grup içinde Paris köylülerinin de matbaayı gezdiğini fark eder, onların konu hakkında bilgileri olmadığı için soru sormadan matbaayı gezerler, ancak matbaayı "hayretlerinden ağızları bir karış açık" gezdiğini söyler. Matbaaya ilgisi sorduğu sorulardan anlaşılan Ahmet İhsan'la rehber daha çok ilgilenir. Yazar şunu da eklemeyi ihmal etmez: "Avrupa demekle köylüsünü de alim farz etmeyeceğiz, yalnız hatıra tutacağız ki oranın köylüleri bile şehre geldiği zaman matbaa-i resmiyeyi ziyaret arzusunu izhar edecek kadar behre-i maariften hissementtir, resmi matbaa dahi onlara maalmemnuniye vazife-i delaleti arz eyliyor." (s.109).

Paris Milli Kütüphanesi dört tarafı sokaklarla çevrili büyük bir alanı kaplar. Yazar kütüphanenin özel bölümlerini gezmek için birkaç teşebbüste bulunmuş olsa da bunlar çeşitli vesilelerle akamete uğrar. Dolayısıyla kütüphane hakkında seyahatnamesinde kısa bir bölüm vardır. Kütüphane kitap,

matbaa ve haritalar, evrak-ı muharrere, estampa, madalya unvanıyla dört kısımdan oluşur. Yazar aktardığı en önemli bilgi, üç milyondan fazla kitabın yer aldığı ve yan yana dizilse on iki saatlik bir yol uzunluğuna sahip olmasıdır. Kitapların tamamlanmış bir fihristi çıkartılmamış, ancak tamamlanması için kesintisiz çalışıldığı bilgisini aktarır.

Avrupa'da müstakil büyük kütüphanelerin yanında saraylar, müzeler ve kiliseler içinde de kütüphaneler vardır. Paris'teki Fontenblo Sarayı da bunlardan birisidir. Sarayın en önemli özelliklerinden birisi de içinde otuz beş binden fazla kitabın yer aldığı kütüphanesinin bulunmasıdır.

Londra'da British Museum ya da diğer adıyla İngiliz Müzesi, birkaç müze ve kütüphanenin bir araya gelmesiyle oluşturulmuş büyük bir müzedir. Müze, matbaa, hatt-ı dest, estampa ve resim, asar-ı nadire-i şarkıye, asar-ı nadire-i İngiliziye gibi pek çok bölümü vardır. Kütüphanesinde bir buçuk milyondan fazla kitap vardır ve her sene otuz bin kadar artar. Burada çok kıymetli nadir kitaplar da mevcuttur. Üç yüz kadar çalışma masası vardır. Kütüphanede Times gazetesinin 1788 yılında çıkmış ilk nüshası da vardır.

Avrupa ülkeleri içinde meydanlardaki sosyal hayat üzerinden Ahmet İhsan, İtalya'da sefilane adam sayısının fazla olduğunu kaydeder. Kadınların alış veriş içinde olmaları dikkatini çeker. Kasaplık, manavlık, sebzecilik işlerini hep kadınlar yapar. Kadınların giyinişinden, kıyafetlerinden Avrupa'da eğitim bakımından da en geri İtalyanların olduğu gibi bir neticeye varır.

Sonuç

Türk Edebiyatında bir çığır açmış *Servet-i Fünun* dergisinin kurucusu ve sahibi Ahmet İhsan'ın genç yaşta Avrupa'ya yaptığı geniş çaplı bir seyahatin sonunda kaleme aldığı *Avrupa'da Ne Gördüm* burayı yakından görmenin yanında Türk insanına yeni ufuklar açan da bir eser olmuştur. Paris'te ve Londra'da yazara eşlik eden arkadaşları olmuşsa da seyahatin büyük bir kısmını tek başına yapmıştır. Yazar gezinin sonuna doğru Avrupa'da sıkılmaya başlamış, daha erken dönme telaşına düşmüşse de isteksiz gittiği İtalya'nın Roma, Venedik gibi şehirlerini de gezdiğine memnun olmuştur. O, Fransa, İngiltere, Belçika, Hollanda, Almanya, İsviçre, İtalya, Macaristan, Avusturya,

Romanya gibi Avrupa coğrafyasının büyük bir kısmını gezme imkanı bulmuştur. Ahmet İhsan'ın 15 Mayıs 1891 tarihinde İstanbul'dan gemiye başlayan yolculuğu yine gemi yoluyla 9 Ağustos'ta dönüşüyle tamamlanmıştır.

Seyahatnamede kendisinden önce Avrupa'ya gitmiş ve bir seyahatname yazmış olan Ahmet Midhat Efendi'nin *Avrupa'da Bir Cevelan* adlı eserinin izlerini ve üslubunu görmek mümkün olsa da onun seyahatnamesi kadar derin ve geniş bilgiler yer almaz. Seyahatname günü gününe tutulan notlardan ve seyahat boyunca elinden düşürmediği rehber kitapçıklardan aktardığı bilgilerden oluşur. Bunda Ahmet İhsan'ın çok genç yaşlarda Avrupa'ya seyahate çıkmasının da etkisi vardır.

Ahmet İhsan'ın seyahatnamesinin en önemli özelliği kendisi de resimli bir derginin sahibi olarak, eserinin resimlerle zenginleştirmiş olmasıdır. Avrupa'da önemli gördüğü meydanların, müzelerin, sarayların, heykellerin, tren yollarının vs resimlerini eserine almıştır.

Yazar, şehir ve şehircilik açısından Avrupa'yı çok ilerde ve çok gelişmiş bulur. Özellikle on dokuzuncu yüzyılın başkenti sayılan Paris'i çok beğenir. Zaten otuz dokuz gün gibi uzun bir süre kalarak ve eserinde Paris'e geniş yer vererek bunu gösterir. Şehirciliğin gelişmesinde belediye hizmetleri, yerleşmiş kurallar ve düzen, yazarın en çok dikkatini çeken yönlerdir.

Avrupa'da şehirler içinde parklar ve bahçeler halkın kolayca gidebileceği şekilde merkezlerde açılmıştır. İçinde yürüyüş yollarının, göllerin olduğu büyük parklar mevcuttur. Paris'te Bolonya Ormanı, Londra'da Hayd Park gibi yerler Ahmet İhsan'ın en çok beğendiği yerlerdir. Avrupa şehirleri içinde görmek isteyip de çabuk sıkıldığı yer, siyahlar içinde bir şehir olarak tasvir ettiği Londra'dır. Özellikle yer altından işleyen metrolarıyla ulaşım imkanları bakımından en gelişmiş şehir olarak gördüğü Londra'dan memnun kalmaz. Avrupa'da sadece şehirler içinde değil, şehirler hatta ülkeler arasında da ulaşım imkanları yaygınlaşmıştır. Demir yolu vasıtasıyla şehirlerarasında yolculuk çok kolaylaşmıştır. Özellikle İsviçre'de dik dağlara demir yolları döşenmiş, yüksek dağlar içinden tüneller açılmıştır. Yine deniz yolculuğu çok gelişmiştir. Avrupa'da haberleşme olarak posta teşkilatı da çok sağlam ve yaygındır. Şehrin meydanlarında büyük postane binaları,

günde birden çok hizmet sunan postane görevlileri vardır. Dolayısıyla mektup, telgraf gibi haberleşme imkanları Avrupa içinde çok yaygındır.

Avrupa'nın Paris, Londra, Berlin, Roma gibi şehirlerinde tarihi eserler, müzeler, anıtlar kiliselerle beraber, büyük caddeler, meydanlar ve sokaklardır. Şehir merkezleri belli meydan ve caddeler etrafında şekillenip, etrafa doğru yayılır. Lüks oteller, lokantalar buralarda yaygın olarak açıldığı gibi reklamcılık (ilancılık) gibi yeni yeni yaygınlaşan ticari anlayış da buralarda yapılır. Eyfel Kulesi, Paris'in simgesi gibidir.

Avrupa'nın önemli şehirleri aynı zamanda kültür şehirleridir. Tiyatrolar, operalar, sirk merkezleri halkın hem eğlenip hem kültürünü artırdığı mekanlardır. Tatil günlerinde dışarıda yemek yemek, eğlenmek Avrupalı insanın alışkanlığı olmuştur.

Avrupa eğitim, eğitim kurumları ve kütüphaneler bakımından da zengindir. Tabii bununla beraber matbaa ve kitap basımı da çok gelişmiştir. Ahmet İhsan'ın Avrupa'ya seyahat etmesinin sebeplerinden birisi de matbuat alanındaki gelişmeleri yakından görmek ve istifade edip, bu bilgiyi taşımaktır. Özellikle Paris'te ve Almanya'da gördüğü matbaalar onun hayranlığını celbeder. Çünkü basılan eser ve adet sayısı Osmanlı'da basılanla mukayese edilemeyecek kadar büyüktür. Avrupa'da herkesin okuma yazma bildiği görüşü de Paris, Roma gibi şehirlerde karşılaşılan manzaralardan doğru olmadığı anlaşılır.

Ahmet İhsan'ın yirmi üç yaşında çıktığı Avrupa seyahati genç bir Osmanlı Türk aydınının bilgi ve kültürünü artırmasına vesile olur. Özellikle Türk basın ve edebiyatı alanında en uzun ömürlü yayınlardan birisi olan Servet-i Fünun dergisinin kaliteli basımı ve devamlılığındaki iradenin kökenlerini biraz da bu seyahatte aramak gerekir.

Kaynakça

Ahmet Midhat Efendi (1309/1892), *Sayyadâne Bir Cevelan*, İstanbul: Kırk Ambar Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi (2015), *Avrupa'da Bir Cevelan*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Asiltürk, Baki (1995), "Ahmet Mithat Efendi Müsteşrikler Kongresinde", *Türk Dili*, S. 521, s. 570-576.

Asiltürk, Bâki (2000), *Osmanlı Seyyahlarının Gözüyle Avrupa*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Bekiroğlu, Nazan(1993). "*Unutulmaya Yüz Tutmuş Bir Müsteşrik Olga dö Lebedeva/Madam Gülnar"*, *Dergah*, S. 46, s. 8-10.

Coşkun, Menderes, "Seyahatname, Türk Edebiyatı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA),* Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, C. 37, s. 13-16.

Ercilasun, Bilge (1996), *Ahmet İhsan Tokgöz*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Findley, Carter V. (1999), *Ahmed Midhat Efendi Avrupa'da*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

İlgüner, Mücteba (1995), "Evliya Çelebi", *Türkiye Diyanet Vakfı islam Ansiklopedisi (DİA)*, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, C.11, s. 529-533.

Koçak, Ahmet, (2013), *Türk Romanında Avrupa*, İstanbul: Kitabevi Yay.

Okay, M. Orhan (2017), *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Örgen, Ertan (2011), "*Edebiyat Tarihleri ve Gezi Türü"*, *Hece Gezi Özel Sayısı,* S. 174-175-176, Haziran- Temmuz-Ağustos 2011, s. 141-144.

Saraçoğlu, Ercan (2020), "Umran Dergisi İnceleme, Tahlilî Fihrist ve Seçilmiş Metinler", İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Sarıtaş, Ufuk (2018), "Avrupa'da Bir Cevelan ve Avrupa'da Ne Gördüm'e Karşılaştırmalı Bir Bakış", *Avrupa Macerasının Erken Dönem Bir Örneği Avrupa'da Bir Cevelan*, Hz. Selim Somuncu, Elazığ: Manas Yay.

Seçkin, Mehdi Ali (2014), "Ahmet Mithat Efendi'nin Avrupa'da Bir Cevelan'ı", *Vefatının 100. Yılında Ahmet Mithat Armağanı,* hz. Mustafa Miyasoğlu, İstanbul: Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, s. 141- 164.

Servantie, Alain (2007), "Önsöz", *Avrupa'da Ne gördüm: Tuna'da Bir Hafta,* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. I-IXIII.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2006). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 3. bs. İstanbul: YKY.

Tezcan, Nuran (2009), "Seyahatname", *Türkiye Diyanet Vakfı islam Ansiklopedisi (DİA)*, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, C. 37, s. 16-19.

Tokgöz, Ahmet İhsan (2007). *Avrupa'da Ne Gördüm*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Tokgöz, Ahmet İhsan (2012), *Matbuat Hatıralarım (1888-1914)*, hz Alpay Kabacalı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

Uğurcan, Sema (2016), "Avrupa'da Bir Cevelan'ı ile Ahmet Mithat Efendi", *Dergâh,* C. 27, S. 313, s. 27-29.

Yenişehirlizade Halit Eyüp (2016), *Kayıkla Bir Cevelan (1317/ 1901),* hz. Ahmet Koçak, İstanbul: Akıl Fikir Yay.

Ziyad Ebüzziya (1989), "Ahmed ihsan Tokgöz", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA),* Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, C. 2, s. 94-95.

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN VE SERVET-İ FÜNÛN EDEBİYATI

İhsan SÂFİ*

Özet

Abdülhak Hâmid Tarhan Türk edebiyatında Tanzimat'ın ikinci nesline mensuptur. Servet-i Fünun edebiyatından önce pek çok eser vermiş, kendisini edebiyat âlemine kabul ettirmiştir.

Onun Batılı tarzda yazdığı *Sahra* adlı eseri yayımlandığında Türk edebiyatında büyük tesir meydana getirmiştir. Tenkit edildiği kadar takdir ve taklit de edilmiştir. Yenilik taraftarları artık bu tarzda yazmaya başlamışlardır.

Hâmid Servet-i Fünûnculardan önce birçok yeniliği şiirlerinde denemiştir. Servet-i fünûnculara ait olarak görülen bazı özellikleri önceden o denemiştir. Servet-i fünûn şairleri ondan etkilenmişlerdir. Hâmid'den etkilenenler arasında Servet-i Fünûn şairleri de vardır.

Hâmid kendisi de Servet-i Fünûn şair ve yazarlarını takdirle karşılamıştır. Onlardan bazılarını üstatları arasında saymıştır.

Bu çalışmada Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Servet-i Fünûn edebiyatı ile olan ilişkisi, Servet-i Fünûn şair ve yazarlarına olan etkisi, onlardan etkilenmeleri, onlar hakkındaki görüşleri ve Servet-i Fünûn şair ve yazarlarından bazılarının Abdülhak Hâmid Tarhan'a olan bakışları ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünûn, Abdülhak Hâmid Tarhan, Türk Edebiyatı

* Prof. Dr., Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

SERVET-I FÜNÛN LITERATURE AND ABDÜLHAK HÂMID TARHAN

Abstract

Abdülhak Hâmid Tarhan belongs to the second generation of Tanzimat in Turkish literature. He produced many works before the Servet-i Fünun literature and made himself accepted in the literature world.

When he published the work named *Sahra*, which was written in the Western style, he created a great influence in Turkish literature. It was appreciated and imitated as well as being criticized. The supporters of innovation started to write in this style.

Hâmid brought various changes to his poems before the supporters of Servet-i Fünûn. He tried some methods regarded as belonging to the writers in the period of Servet-i funun. Servet-i fünûn poets were influenced by him. Servet-i Fünûn poets are among those affected by Hamid.

Also, Hamid welcomed Servet-i Fünûn poets and writers. He regarded some of them as his masters.

In this study, Abdülhak Hâmid Tarhan's relationship with Servet-i Fünûn literature, his influence on Servet-i Fünûn poets and writers, their influence on him, his views about them and some of the Servet-i Fünûn poets and writers' views on Abdülhak Hâmid Tarhan are presented.

Keywords: Servet- i Fünun, Abdülhak Hâmid Tarhan, Turkish literature

GİRİŞ:

Abdülhak Hâmid Tarhan, Tanzimat dönemi Türk edebiyatının ikinci nesline mensup edebiyatçılardan birisidir. 1852 yılında doğmuş ve 1937 yılında vefat etmiştir. Bu seksen beş yıl süren hayatı boyunca Türk edebiyatında birçok edebî akım görmüştür. Fakat o, bunlardan pek az etkilenmiş ve ait olduğu dönemin edebiyatına genellikle bağlı kalmıştır.

Hâmid'in gördüğü akımlardan birisi de 1896-1901 yılları arasında Türk edebiyatında etkili olan ve bu döneme de adını vermeyi başarmış olan Servet-i Fünûn Edebiyatı'dır. Hâmid, Servet-i Fünûn'dan önce bu akıma ait özelliklerin bazılarını denemiştir. Servet-i Fünûncular da Hâmid'den etkilenmişlerdir. Onun açtığı yenilik yolundan gitmişlerdir. Servet-i Fünûncuların hemen hemen hepsi de Hâmid'den etkilendiklerini söylemişler ve onun hakkında hep sitayişkâr ifadeler kullanmışlardır.

Abdülhak Hâmid Tarhan, resmi görevleri gereği uzun yıllar hep yurt dışında olmak zorunda kalmıştır. Sultan II. Abdülhamid, muhalefetini engellemek ve kırmak için iyi görevler vererek onu hep yurt dışında tutmuştu. Hâmid, ülkeye ancak 1913 yılında dönebilmiştir. Hâmid, Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın hüküm sürdüğü yıllarda yurt dışında idi. Bu yüzden Servet-i Fünûn Edebiyatı'nı uzaktan takip etmek zorunda kalmıştır. Bu durumun da onun Servet-i Fünûn Edebiyatı ile olan ilişkisinin, etkileşiminin fazla olmasına engel teşkil edeceği aşikârdır.

Hâmid, son şiirlerinin birçoğunu *Servet-i Fünûn* dergisinde neşretmiştir. 1924 ile 1928 yılları arasında yazdığı şiirlerini genellikle bu dergide yayımlamıştır.

Bu çalışmada sadece Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Servet-i Fünûn* dergisi, Servet-i Fünûn Edebiyatı ve edebiyatçıları hakkındaki görüşlerini "*Mektuplar*"ı, "*Hatıralar*"ı ve kendisiyle yapılan röportajlarından hareketle verdik. Servet-i Fünûncuların Hâmid hakkındaki görüşlerini ise başka çalışmalara bıraktık. Çünkü bu konuda bir makalenin sınırlarını fazlasıyla aşacak kadar çokça malzeme vardır.

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN *SERVET-İ FÜNÛN* DERGİSİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

"*Mektuplar*"da 1 Muharrem sene 1316 /22 Mayıs 1898 tarihli mektupta Hâmid'in: "İkidir *Finten*'den bazı yerleri dergiye gönderiyorum, bilmem ne yapacaklar?" diye sorduğunu görüyoruz. Çünkü bu sırada *Ma'lûmat* dergisiyle *Servet-i Fünûn* arasında bir tartışma vardır. Ve bu tartışmada Hâmid'in de ismi geçmektedir.

Hâmid, bu tarihte dergiye yazı göndermeye başlamış fakat daha yayımlanmamışlardır.[1]

Mektuptaki bahsettiğimiz bu yer şöyledir:

> *Ma'lûmat'la Servet-i Fünûn arasında bir mübahese-i edebiyye açılıyor gibi görünüyor. Benim nâm-ı bî-nişanım da gâh gayr-ı mezkûr, gâh da mezkûr olarak teraşşuh ediyor. Efendim! İkidir Servet-i Fünûn'a "Finten"den birkaç sayfa yolluyorum. Bilmem ne yapacaklar?*[2]

Hâmid'in 19 Mart 1901 tarihli Ali Ekrem Bolayır'a yazdığı mektubunda onun *Servet-i Fünûn*'da A.H. imzasıyla eser neşrettiğini görüyoruz. Bu şekilde yazmasının daha doğru olacağını ona Ali Ekrem Bolayır tavsiye etmiştir, o da bunu doğru bulmaktadır.

---

1 Hâmid'in *Finten*'den gönderdiği parçalar daha sonra dergide "Sahaif-i Bedayi" başlığı altında tefrika edilmiştir. Bkz. Oktay Üzel, *"Servet-i Fünûn Dergisi (401-4042. Sayılar) İnceleme ve seçilmiş metinler)"* Danışman Yrd. Doç. Dr. Yunus Ayata, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Dili Bilim Dalı, Sivas 2007, 436 s.

2 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, Haz.: İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, s.582.

Mektuptaki bahsettiğimiz bu yer de şöyledir:

Eser irsaline gelince vaktiyle Servet-i Fünûn'da çıkan A.H. imzalı eserin bakıyyesi işine gelirse bana yaz da sana parça parça ve hafta be hafta göndereyim. Lâkin senin beyan ettiğin mütalaata binaen eser yine A.H. imzasıyla etmelidir.[3]

Hâmid, *Servet-i Fünûn* dergisinin sahibi Ahmet İhsan Tokgöz'e yazdığı 16 Mart 1928 tarihli mektubunda dergi hakkındaki görüşlerini de söyler. Ahmet İhsan Tokgöz bu tarihte altmış yaşına basmıştır. Hâmid, muhtemelen doğum günü için ona tebrik mahiyetinde bu mektubu yazmıştır. Mektubun başında Ahmed İhsan'a: "Allah seni nice yıllara ulaştırsın, dergin de sürekli olarak çıkmaya devam etsin." diye dua eder.

Hâmid, kendisinin de yetmiş yedi yaşında olduğunu ifade ettiği mektubunda, kırk seneden beri her nereye giderse gitsin *Servet-i Fünûn* dergisinin okuyucusu olduğunu söyler. Bu sözler Hâmid'in dergiyle olan ilgisini ve irtibatını göstermesi bakımından önemlidir.

Hâmid, mektupta Ahmet İhsan Tokgöz'e: "Sen olmasaydın *Servet-i Fünûn*'un ismi ve cismi hatır ve hayale bile gelmezdi." der. Derginin uzun süre çıkma başarısını ona bağlar. Onun sayesinde derginin devam ettiğini, o olmasaydı birçok dergi gibi *Servet-i Fünûn*'un da unutulup gideceğini söyler.

Hâmid, devamla *Servet-i Fünûn* dergisi çıkmamış olsaydı, bugünkü kendisinin de cansız bir cisim olacağını söyler. Bu sözünün alçakgönüllülük veya mübalağa olarak görülmemesini de ister. *Servet-i Fünûn* dergisinin kendisinde böyle önemli bir etkisi olmuştur. Hâmid, bu dergi sayesinde edebiyatçılar arasına girdiğini söyler. Ayrıca dergide kendi ismini de görmekle sevindiğini de söyler.

Mektubun sonunda Hâmid, Ahmet İhsan Tokgöz'ü tebrik eder ve izin ver irfan alnını bir kere daha öpeyim, der.

Bahsettiğimiz bu mektup şöyledir:

---

[3] *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.597.

Benim altmış yaşına basan Ahmed İhsan'ım.

Allah seni nice yıllara yetiştirsin. Servet-i Fünûn'unu da milletin eyâdi-i istifadesinde daim etsin. Her nereye gitse kırk seneden beri onun bir kari-i derbederi ve sahibinin yetmiş yedi yaşında pederi olan Abdülhak Hâmid ikinizi de cân u dilden tebrik eder. Sen mevcut olmasaydın, Servet-i Fünûn'ın ismi ve cismi hâtır u hayale bile vârid olmazdı. Ve Servet-i Fünûn mevlûd yahut velûd olmasaydı, bugünkü Abdülhak Hâmid, belki bir cism-i câmid olurdu. Bu sözümü mahviyet veya mübalağaya hamletme. Bilmelisin ki mahfil-i üdebaya, ciddi bir kıyafetle olmak üzere, ancak o bedrek-ı ma'rifetin delâlet-i şâikanesiyle dâhil ve dahîl olmuş gibiyim. Hâlâ bile birçok esatize-i edebin refakatiyle o yolda gidiyor ve onun füshat-âbâd-ı safahatında bazen kendi nâm-ı nâçizimi de görmekle kesb-i sürûr u mübahat ediyorum. Sizi yalnız tebrik değil hem de sizinle teberrük ettiğimden emin ol, izin ver de nâsiye-i irfanını bir kere daha öpeyim.[4]

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN SERVET-İ FÜNÛN EDEBİYATI HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

Hâmid, 2 Teşrin-i Evvel 1924 tarihli kime yazıldığı bilinmeyen muhtemelen bir Fransız gazete veya dergisince sorulan bir soruya cevap olarak hazırlanan mektubunda kendisinin ait olduğu edebiyat ile Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın karşılaştırmasını yapar. Kendi dönemlerine Şinasi ve Kemal mektebi, Servet-i Fünûn Edebiyatı'na ise Cenâb Şahâbeddin ve Tevfik Fikret mektebi ismini verir. Servet-i Fünûncuların kendilerinden daha çok Fransız edebiyatına yakınlaştıklarını, onlarda kendilerinden daha çok şu andaki Fransız edebiyatçılarının etkisinin görüldüğünü söyler. Ayrıca kendilerinin romantik, bunların natüralist olduklarını da söyler. Bu şekilde iki edebiyat arasında bir karşılaştırma yaparken Servet-i Fünûn Edebiyatı hakkındaki görüşlerini de söylemiş olur.

Bahsettiğimiz bu mektup şöyledir:

Şinasi, Kemal, mektebinden sonra Cenab Şahabeddin-Tevfik Fikret mektebi teessüs etmiştir ki birincinin az çok hem-revi olmakla beraber hayli teceddüd göstermiş ve bunun müessisleri Fransız edebiyatına evvelkilerden

---

4 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.749-750.

takarrüb etmişlerdir. İki mektep arasında muhit-i istihâle diyeceğim bir saha-ı edebiye daha vardır ki, onun da kahramanları Süleyman Nazif, Mehmed Âkif, Fâik Ali ve Halid Ziya Bey'lerle daha birkaç üstad-ı kalemdir. Ve bunlar her iki mektepten mütefeyyiz olmuşlardır. Birinci mekteb-i edeb romantik ve ikince mektep idealist ve natüralist talebe yetiştirmiştir. Şinasi ile Kemal'de Racine ile Corneille'in, Lamartine ile Alfred de Musset'nin ve hususuyla daha ziyade Victor Hugo'nun tesiri vardır. Cenab Şahabeddin ile Tevfik Fikret'te ise hem bunların hem de Fransa üdebâ-yı hâzırasının nüfuzu görülür.[5]

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN SERVET-İ FÜNÛNCULAR HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

Tevfik Fikret

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın "*Mektuplar*"ında ve kendisiyle yapılan röportajlarda Tevfik Fikret'le ilgili pek çok bilgiye rastlamaktayız. Hâmid bunlardan başka Tevfik Fikret'e bir şiir, vefatı üzerine bir de yazı yazmıştır.

Hâmid'in "*Mektuplar*"ında Tevfik Fikret'le ilgili bilgiye rastladığımız dört mektup vardır. Bunlardan ikisi Recaizâde Mahmud Ekrem'e, ikisi de Ali Ekrem Bolayır'a yazılmıştır. Bu mektuplarda Hâmid Tevfik Fikret'ten de bir vesile ile bahsetmektedir. Sırasıyla bu mektuplardaki yerler şöyledir:

Hâmid, Recaizâde Mahmud Ekrem'e yazdığı 1 Nisan 1894 tarihli bir mektubunda ona: "Senin orada Tevfik Fikret'in var, ben ne yapayım." diye sormaktadır. Bu mektuptan daha Servet-i Fünûn akımı ortaya çıkmadan önce onların Tevfik Fikret'le irtibatları olduklarını görmekteyiz. Hâmid, bu tarihte Londra'dadır. Londra'ya 1885'te gitmiştir. Dokuz seneden beri buradadır. Recaizâde Mahmud Ekrem muhtemelen mektuplarında Hâmid'e Tevfik Fikret'i anlatmıştır. Hâmid, Londra Müsteşar Muavinidir.

Mektuptaki bahsettiğimiz bu yer şöyledir:

"Edebiyat ile iştigal edilemiyor değil mi? Senin orada hiç olmazsa Tevfik Fikret'in var. Ben ne yapayım? Vâkıa Londra denilen kâinat içinde

---

5 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.735.

âlem-i edebiyat da mevcuttur. Fakat beni pencerelerimden yahut dürbünümle görünmüyor, görülmüyor, veyahut pek az gözüküyor. O, ne kadar olsa bizim için ecnebidir, biz de onun için garibiz. Her kuşun dili başkadır. Ben kendi dilimde ötmek ve kendi ilimden olan kuşlarla ötüşmek isterim. Hâlbuki bizim kuşlar hep mahkûm-ı sükût."[6]

Hâmid, Recaizâde Mahmud Ekrem'e yazdığı 3 Mart 1900 tarihli mektubunda, Tevfik Fikret'i Recaizâde ile birlikte zikreder. Burada Tevfik Fikret'in Recâizade ile olan ilişkisini görmekteyiz. Bir araya gelmektedirler. Ayrıca Hâmid mektupta melek ve kâmil insanlar arasında Tevfik Fikret'i de sayar.

Mektuptaki bahsettiğimiz bu yer şöyledir:

"Ada'da inşallah yalnız değilsin. Fikret'ler, Safa'lar, o insan kıyafetindeki melekler, o kâmil insanlar seni bırakmayacaklarından eminim."[7]

Hâmid, Ali Ekrem Bolayır'a yazdığı 19 Mart 1901 tarihli mektubunda ona Tevfik Fikret ile iyi geçinmesini nasihat ve ihtar etmektedir. Ali Ekrem Bolayır'ın, Servet-i Fünûn Edebiyatı'nı tenkit ettiği "Şiirimiz" başlıklı yazısını Tevfik Fikret ilk önce yayımlamamış, daha sonra ise ancak sansürleyerek yayımlayabilmişti. Ali Ekrem Bolayır da yazının tamamını *Servet-i Fünûn*'a rakip olan *Malûmat*'ta yayımlatmıştı. Bunun üzerinde aralarında böyle bir soğukluk geçmişti. Hâmid, bu hadisede Tevfik Fikret'ten yana tavrını koymaktadır. Ali Ekrem Bolayır'a Tevfik Fikret'le iyi geçinmesini tavsiye etmektedir. Bunu da kendi tecrübelerine dayanarak muhtemelen Recaizâde ile arasında geçen tartışmayı kastederek söylemektedir.

Mektuptaki bahsettiğimiz bu yer şöyledir:

"Mâlum ya biz pirân-ı zamanın tecrübeleri sizin tecaribinizden ziyadedir. O cihetle Tevfik Fikret'le hüsn-i imtizaç edilmesi hakkındaki nasâyıh ve ihtaratımı tekrar ederim."[8]

Hâmid, Ali Ekrem Bolayır'a yazdığı 2 Eylül 1909 tarihli mektubunda Tevfik Fikret'i beğendiğini, Tevfik Fikret'i taklit edenleri ise beğenmediğini

---

6 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.527.

7 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.592.

8 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.597.

söyler. Onları müptezel, değersiz bulur, onların şiirlerinde bir yenilik veyahut tazelik değil de bir hamlık görür.

Hâmid, Tevfik Fikret'in büyük bir şiirler ressamı, tabii sanatlar ressamı olduğunu yani onun tasvir yönünün kuvvetli olduğunu, yapmacık şeyler yazmadığını söyler. Bu şekilde Tevfik Fikret'in ressamlık yönüne dikkat çeker.

Hâmid, Tevfik Fikret'in kimseyi taklit etmediğini, kimsenin de onu taklit etmemesi gerektiğini söyler. Fakat buna rağmen yine de kendisinin onun gibi yazmak istediğini de söyler.

Hâmid, son olarak Tevfik Fikret'in sehl-i mümteni mevhibesine malik yani kolay, yazılabilir gibi ama aslında zor ve taklit edilemez şiirler yazma özelliğine sahip sanayi-i tabiiyye musavviri -tabii sanatlar ressamı- olduğunu yani yapmacık olmayan, doğal şiirler yazdığını söyler.

Mektuptaki bahsettiğimiz bu yer şöyledir:

> *Senin o ismini sevdiğim Zılâl-ı İlham'ın daha bana gelmedi. Me'mul ederim ki bahsettiğin murdar meslek-i şi'ir kafile-i gafilesine doğru yolu gösterecek sihâm-ı ifham olur. Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin o meslekte pek güzel, fakat mukallidleri bana pek mübtezel görünüyor. Bu mukallidlerin eş'arında ben bir yenilik veyahut tazelik değil, hamlık görüyorum. Kudemâmızın kuru yemişleri bile bu ham meyvelere müreccahtır. Şüphe yok ki Tevfik Fikret büyük bir ressam-ı eş'ardır. Kendisi kimseyi taklid etmediği gibi, taklid olunmak ihtiyacından muarradır. Elimden gelse onun gibi yazmağı isterdim. O, sehl-i mümteni mevhibesine mâlik bir sanayi-i tabiiyye musavviridir.*[9]

Hâmid'in kendisiyle yapılan röportajlarda da onun Tevfik Fikret'le olan ilişkisi hakkında bilgiler bulmaktayız.

Bunlardan bir tanesi ve önemlisi Ruşen Eşref Ünaydın'ın *Diyorlar ki* adlı eserinde yer alan röportajdır.

Ruşen Eşref, 1916 ile 1918 yılları arasında dönemin önde gelen on sekiz şair, yazar ve fikir adamıyla Türk edebiyatı üzerine röportajlar yapmış ve bunları önce *Türk Yurdu* dergisiyle *Vakit* gazetesinde yayınlamış daha

---

[9] *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.661-662.

sonra ise *Diyorlar ki* adı altında bir kitapta toplamıştır. Kitaptaki ilk röportaj, Hâmid'le yapılan röportajdır.

Hâmid, bu röportajda Tevfik Fikret'le tanışmasını da anlatmaktadır. Bu tanışma şöyle olmuştur: Hâmid, Şûrâ-yı Devlet'te Recaizâde Mahmut Ekrem'i ziyarete gider. Tevfik Fikret de oradadır. Recaizâde, Tevfik Fikret'i Hâmid'e geleceğin en büyük şairi olarak takdim eder. Hâmid'le Fikret tokalaşırlar. Hâmid, bu tokalaşmayı "Sis" gibi "Tarih-i Kadîm" gibi gerçekten gıpta etmeye lâyık ölmez eserler yazacak kudretli elini sıktım, diyerek anlatır. Tanışmaları bu şekilde olur. Burada Hâmid'in Fikret'in başka şiirlerini değil de özellikle "Sis" ve "Tarih-i Kadîm" şiirlerini zikretmesi dikkati çeken bir durumdur.

Hâmid, Recaizade'nin Tevfik Fikret'i keşfetmesini de övdüğü bu röportajda Fikret'in yapısından da bahseder. Onun melek gibi bir adam olduğunu, kendisine bakanlara nezahet ve fazilet dersi verdiğini, hayatında onun gibi vakar dolu bir ruha sahip insana pek az tesadüf ettiğini söyler.

Röportajdaki bahsettiğimiz bu kısım şöyledir:

> *Tevfik Fikret'i Ekrem'in yanında görüp tanışmıştım. Bir gün Şûrâ-yı Devlet'e üstadı ziyarete gittimdi. Yanında tıknaz, esmer, az bıyıklı bir genç oturuyordu. Ekrem ayağa kalktı: Hâmid sana istikbalin en büyük şairini takdim ederim" dedi. Avcumun içinde Fikret'in bize "Sis" gibi, "Tarih-i Kadîm" gibi gerçekten gıpta etmeye lâyık ölmez eserler yazacak kudretli elini sıktım. Ekrem, Fikret'in geleceğini görmek bakımından, hakikaten üstatça bir sezgi ve anlayışta bulundu. Fikret ne melek adamdı efendim. İnsan ona baktıkça nezahet, fazilet dersi alırdı. Hayatımda öyle vakar dolu bir ruha sahip insana pek az tesadüf ettim.!*[10]

Hâmid'in, 1930 yılında *Vakit* gazetesine verdiği bir röportajda, Fikret'le bu ilk tanışmasını bir kez daha anlattığını görmekteyiz. Fakat yukarıda anlattığından biraz farklı olarak anlatmıştır. Yukarıda tokalaştıklarını söylerken burada ise tokalaşmadıklarını görüyoruz. Yine yukarıda Hâmid, Recaizâde'nin Fikret'i istikbalin en büyük şairi olarak kendisine takdim ettiğini, burada ise

---

[10] Ruşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar ki*, 2. Bs., Haz.: Şemseddin Kutlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 613, Ankara, 1985, s.13.

Fikret kalkıp gittikten sonra Recaizâde'nin bu sözleri söylediğini görmekteyiz. Aradan uzun bir zaman geçmiştir. Bu kadar farklılıklar olması normaldir. Bir hakikat vardır ki o da Fikret'le bu şekilde tanışmışlardır.

Röportajdaki bahsettiğimiz bu kısım şöyledir:

> *"Bugünkü gibi hatırımdadır," dedi, "birkaç sene oldu şimdi, bilmem daha Servet-i Fünûn filan yoktu. Bir gün Şura-yı Devlet dairesinde Recaizâde Ekrem'e gitmiştim, yanında sessiz, mahcup gibi gözüken bir genç oturuyordu. Biraz konuştuktan sonra kalktı, gitti. Ekrem o zaman bana döndü: "bu giden adamı gördün mü, dedi istikbalin en büyük şairi…" Bu genç Tevfik Fikret'miş. Onu ilk defa o zaman gördüm. Daha ismini filan işiten yoktu."*[11]

Hâmid'in Tevfik Fikret'le bu ilk görüşmesinden başka bir diğer görüşmesini de İsmail Hikmet Ertaylan anlatmaktadır. Ertaylan, Hâmid'in Fikret'in *Tanin*'de çalıştığı dönemde onu ziyarete geldiğini Fikret'i görünce tipik bir şarklı gibi "Allah ömürler versin efendim!" diyerek kandilli bir temenna ile adeta iki büklüm eğildiğini, buna karşın Fikret'in ayakta durduğunu, Hâmid doğrulunca elini hürmet ve necabetle sıktığını, Hâmid'in içeri girmediğini, ayakta Fikret'le biraz görüştükten sonra yine eğilerek veda ettiğini, Fikret'in de yine eğilmeksizin Hâmid'in elini sıkmakla yetindiğini anlatır.[12]

Hâmid'in Fikret'le bir başka görüşmesi, ağabeyi Nasuhi Efendi'nin Bulgurlu'daki evinde olmuştur. Hâmid, Tevfik Fikret'in orada oturan Ahmet İhsan'ı ziyarete geldiklerini, daha sonra kalkıp hep beraber kendilerini ziyarete geldiklerini söyler. Burada, Hâmid'in *Zeynep* adlı eserini okurlar. Fikret bu eseri çok beğenir:

> *"Bir zaman Ahmet ihsan Burada oturuyordu," dedi. "Bulgurlu'da.. Fikret, Cenap, arkadaşları filân hep toplanıp ona gelmişler. Ben de şurada biraderimin evinde oturuyordum. Ahmet İhsan'la hep birlikte bize geldilerdi. Benim Zeynep diye bir eserim vardır, onu okudular. Fikret çok beğendi…*[13]

---

11 Beşir Ayvazoğlu, *Fikret*, Everest Yayınları, İstanbul 2019, s.373.

12 Beşir Ayvazoğlu, *Fikret*, age.,, s.372. Beşir Ayvazoğlu bu bilgiyi İsmail Hikmet Ertaylan'ın *Tevfik Fikret* adlı kitabından aldığını söyler fakat künyesini vermez.

13 Beşir Ayvazoğlu, age., s.373.

Hâmid'in Fikret'le son görüşmeleri ise ölümünden öncedir. Fikret hastalandığında Hâmid birkaç kere onu ziyarete gitmiştir. Bu ziyaretlerinde eşi Lüsyen Hanım da yanındadır. Fikret, bu ziyaretlerden çok memnun oluyormuş. Bir ara Tevfik Fikret iyileşir gibi olur. Fakat birkaç gün sonra vefat eder. Hâmid Fikret'in ölümünden iki gün önceye kadar onu hep ziyaret eder.

> *"Efendim Fikret'le muhaberem olmadı benim. Yirmi sene Londra'da kalmak beni garip etti. Gelip gittikçe de çok kimseyi görmezdim. Fikret'e hastalığında üç dört defa gittim. Yatıyordu. Elini uzattı, böyle titreyerek, elimi öpmek için. Vah Fikret… Yazık, çok yazık o büyük adama.. Gene gittik Lüsiyen'le. Birkaç defa gittik, çok memnun oluyordu. Sonra iyileşmeye başlamıştı, biz de sevindik. Birkaç gün gitmemiştik, bir gün bir telgraf aldım Rıza Tevfik biçaresinden. Fikret'in vefatını bildiriyordu. Götürdük, Eyüb'e kadar gittik. Böyle genç adamların cenazelerinde bulunmak çok gücüme gidiyor."*[14]

Hâmid, Tevfik Fikret ölünce cenazesine de katılır. Aşiyan'a giden yokuşu bir gencin koltuğunda nefes nefese tırmanarak ve şu sözleri söyleyerek çıkar: "Sıra benimdi, senin gibi faziletli adamlar bu kadar çabuk ölmemeliydi! Tabiatın haksızlığı, körlüğü.."[15]

Abdülhak Hâmid Tarhan, Tevfik Fikret'e bir de şiir yazmıştır. Bu şiir, *Millî Mecmua*'nın 1 Eylül 1340/1924 tarihli nüshasında yayımlanmıştır.[16]

Şiirde Hâmid, Fikret için hazret tabirini kullanır. Ona hayret eder. Özelliklerinin anlatılamayacağını söyler. Hâmid, Fikret'in eserlerini Allah'ın eserleri olarak görür. Yani her biri ilham mahsulüdür. Ayrıca son derece tesirlidirler.

Hâmid, daha sonra sözü Fikret'in kabrine getirir. Kabrinin başında meleklerle duaların uçuştuğunu, göklerin onun kabrinin yüceliğine gıpta ettiğini söyler. Hâmid kabri ziyarete gelenler de bahseder. Ziyaretçiler,

---

14 Beşir Ayvazoğlu, age., s.373-374. Ayvazoğlu bu bilgiyi *Vakit* gazetesinden almıştır. Bkz.: "Ölümünün 15. Yılında Fikret'e Ait Hatıralar: Abdülhak Hamid Bey anlatıyor", *Vakit*, sayı 4529, 18 Ağustos 1930, s.1,2.

15 Beşir Ayvazoğlu, age., s.518. Ayvazoğlu bu bilgiyi Ruşen Eşref'in *Diyorlar ki* adlı eserinden almıştır.

16 *Abdülhak Hâmid Tarhan Bütün Şiirleri 3 Hep Yahut hiç /İlham-ı vatan*, 2. Bs., Haz.: İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1999, s.189.

sevgi ve vecd içerisindedirler. Fikret'in kabrini coşku ve hayranlıkla ziyaret etmektedirler.

Hâmid Fikret'in kabrini anlattıktan sonra sözü onun yazdıklarına getirir. Onları insan fikrinin mucizeleri olarak görür. İndiği kabrin, bir hüner ve feyiz abidesi olduğunu, çıktığı minberin ise Fikret gibi sessizliğiyle hitap etmekte olduğunu söyler.

Hâmid, Fikret'in ölümüyle onun hem kendine, hem şiirine, hem de nesrine hasret duyduğunu, onun ölümü gibi bir ölümün kimseye nasip olmayacağını söyler. Fikret'in kudretli bir şair olduğunu ve unutulmayacağını da söyler.

Hâmid, daha sonra şiirde Tevfik Fikret'in kendi sanatı üzerine olan etkisinden de bahseder. Fikret'in kendisini kuvvetli ettiğini, kendisine bir şekil ve mana verdiğini, üslubuna, bir cazibe, şiirlerine bir renk, bir yenileşme rengi, yeni bir ahenk verdiğini söyler.

Hâmid, Fikret'in şiirinin yeni olduğunu, eski bir şeyin bulunmadığını söyler.

Hâmid, Fikret'in üflemesiyle yani tesiriyle, ölmüş seslerin zindeleştiğini söyler. Edebiyatımızı canlandırdığını söyler.

Hâmid'in Tevfik Fikret'e yazdığı şiirde onun için söyledikleri bu şekildedir. Şiirde ondan övgüyle bahsetmektedir. Hâmid başka kimselere de şiirler yazmıştır fakat bunların çoğu öylesine yazılmış gibidirler. Şiir yönünden zayıftırlar. Fakat bu şiir öyle değildir. Bu da onun Tevfik Fikret'e verdiği değeri göstermektedir. Onu gerçekten sevmekte ve takdir etmektedir. Onun şiirinin yeni olduğunu yani edebiyatımıza bir yenilik getirdiğini söylemektedir. Bu yenilikten kendisi de etkilenmiştir. Bunlar da edebiyatımız için önemli sözlerdir.

Bahsettiğimiz bu şiir şöyledir:

TEVFİK FİKRET

1
Fikret denilen hazrete hayret,
yine hayret!

Benden dilemez başka sada
Hazret-ı Fikret,
vasfında onun ebkem olur savt u sadalar,
en doğru senalar
Onun âsârıdır elbet:
Âsâr-ı Hüdâ!
Her biri mülhem ü müessir.

2
Perrân ser-i kabrinde meleklerle duâlar,
ulviyyetine gıbta eder
belki semâlar!

3
Peyrevleri bir kafile-i vecd ü muhabbet.
Zâirleri müstagrak u mebhût u mübeşşer,
secdeyle olur hâk ile yeksân!

4
Bir mucize-i fikr-i beşer yazdığı şeyler.
Bir âbide-i feyz ü hüner indiği makber.
Ya çıktığı minber ki bugün, mübhem ü muğber,
Fikret gibi etmekte sükûtuyla hitâbet.

5
Fikret gibi vermekte evet hayret ü ibret!
Eyvah!
O ibretle, o hayretle beraber,
hem şahsına, hem şi'rine hem nesrine hasret!
Bir öyle ölüm herkese olmaz ki müyesser,
Bir öyle ölüm!
Bence bir marifetullah!

6
Pür hâile gönlüm,
O derin çâh-ı musibet..
Mırsâd-ı tefekkür
ki eder arz-ı tahassür
ancak sana, ancak sana ey şems-i mükevkeb!

Ey necm-i siyeh-rûz ki yok mağribin aslâ!
Yok şark ile garbın senin ey neyyir-i Fikret!
Ey nûr-ı muhalled
ki zılâlin bize hâlâ
bahşetmede bir şevk-i hakîkat.. bu ne kudret!

7
Görmekteyim Allah'a mukarrib
seni ey ruh!
Ey ruh-ı seferber
bu ne devlet! Sana meftûh
her sûdan o dergâh-ı teâli-i müebbed!

8
Senden geliyor Fikret'e Yarab
bu senalar

9
Şübbâna verirmiş ne demek ders şebâbet?
Yok bunda garabet.
Beni etmişti tüvânâ!
Hattâ bana vermişti o bir sûret ü mânâ
üslûbuma bir câzibe, eş'ârıma bir renk,
bir reng-i teceddüd, yeni bir –âh- ile âheng!

10
Nazmında onun yer bulamaz köhne edâlar, hâyide nidâlar.
Yenidir kabri de hattâ..
Olmuş denilir şi'r-i ebed fikrine hemtâ.

11
Nefhiyle onun zindeleşir mürde sadâlar

Hâmid, bu şiirin dışında başka bir şiirinde de Tevfik Fikret'ten bahseder. Hocası Bahaeddin Efendiye yazdığı "Merhum" başlıklı şiirinde ders aldığı kişileri sayarken Tevfik Fikret'i de bunlar arasında sayar. Burada Tevfik Fikret'i Cenâb ve Halit Ziya'yla birlikte vatanını sever çok zeki ve anlayışlı kimselerin, keskin zekâlıların dâhileri olarak takdim eder.

Şiirdeki bu yer şöyledir:

"Neler var bizde pek vâkıf değildim
fakat merhûmun ilhâmıyla bildim
ki elbet birçok erbâb-ı kalem var,
ki hem bir reh-nümâ-yı zî-alem var
Süleyman-ı serîr-i câvidânî,
o pür haşmet Nazif-i bî-müdânî
Vatanperver dühât-ı ezkiyâ var,
Cenâb u Fikret ü Hâlid Ziyâ var."[17]

Hâmid, Tevfik Fikret'in ölümünden iki sene sonra yani 1917 yılında "Keramet Değil Kehanet" başlıklı bir yazı yazar.[18] Bu yazıda Tevfik Fikret için şunları söyler:

Hâmid, Tevfik Fikret'in sadece büyük şair olmadığını, onun aynı zamanda büyük bir mütefekkir olduğunu, okuyucularını düşünmeye mecbur eden seçkin bir kişi olduğunu söyler.

Hâmid Tevfik Fikret'in edebiyat âleminde yeni ortaya çıkan bir nur, ter ü taze bir hayat olduğunu söyler.

Hâmid, Tevfik Fikret'in ölümünü beklemediğini, ölümünün kendisini şaşırttığını, onun ölmesinin kendisini susturduğunu söyler.

Hâmid, Tevfik Fikret'in müstesna bir yaratılış olduğunu, onun yalnız nazım ve nesirde bir sanatkâr değil, fikirler müceddidi, şiirler yaratıcısı, eserlerin güzel ve nefis olanlarına tapanı olduğunu söyler. Onun için tabiat ressamı, hakikat söyleyeni, insaniyet edibi tabirlerini kullanır.

Hâmid, Tevfik Fikret'in öldüğünü fakat eserlerinin yaşayacağını, onların her zaman yeni olarak kalacağını, eskimeyeceğini söyler.

Hâmid, Tevfik Fikret'in onu tanıyanların nazarında gurup etmeyeceğini, milletin irfanında daima yaşayacağını, onun layemut olduğunu söyler.

---

17 *Bütün Şiirleri 3 Hep Yahut hiç /İlham-ı vatan*, age., s.195.

18 *Muallim*, Nüsha-i Mahsûsa, İstanbul 1333, s.420. Bu yazının Lâtin alfabesiyle çevirisi için bkz.: Ord. Prof. İsmail Hikmet Ertaylan, *Tevfik Fikret Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri*, T. Emekli Öğretmenler Cemiyeti, İstanbul 1963, s.110-111.

Bahsettiğimiz bu yazı şöyledir:

Kehanet Değil Keramet

Üstadımız Ekrem merhum bundan takriben otuz sene mukaddem Şûra-yı Devlet Dairesinin bir tenha köşesinde genç bir zat ile konuşuyordu. Üstad galiba –Bu kimdir- demek istediğimi anladığı için ben sormadan evvel –işte istikbalimizin büyük şairi- dedi.

O genç zat iki seneden beri bizi ağlatan Tevfik Fikret idi.

Vücut fâni, ruh bâkidir.

Tevfik Fikret'e büyük şair demek kâfi değildir. Çünkü şair denilen müteşairler de var. O bir büyük mütefekkirdi; kaarilerin de mecbur-ı tefekkür eden bir şahsiyet-i mümtaze, edebiyat âleminde bir nur-ı nevzuhur, bir hayat-ı ter ü taze idi.

Bilmem onun sükût-ı ebedisi beni de mecbur-ı sükût mu etti nedir? O vücud-ı rûh-bahşın bir cism-i bîruh olmasını istib'ad edecek derecede mebhut olmuş idim.

Müstesna bir hilkat olan Fikret bizim bildiğimiz şairlerden değil, yalnız nazım ve nesirde bir san'atkâr değil, o bir müceddid-i efkâr, bir hâlik-i eş'ar ve bir perestar-ı nefâis-i âsâr idi: Ressam-ı tabiat, nağmekâr-ı hakikat, edîb-i insaniyet….

Burada –idi- diyemiyeceğim; çünkü o hâlâ öyledir. Çünkü müessir Fikret gaib ise eser-i Fikret bir ömr-i medîd ve bir zindegi-i cedîd sahibidir.

Nâsiye-i tâbnâki onu bilenlerin nazargâh-ı tahayyülünde hiçbir zaman gurub edemeyecek ve şahsî gaybubetinin gerd-i siyâh-ı ekdarı içinde âsâr-ı münevvere-i dehâîsi mıntıka-i ilhâmât olan hafıza-ı irfan-ı millette daima tulû edip gidecektir. Merhum lâyemuttur. 28 Ağustos, 1917-33.

Cenâb Şahâbeddin

Abdülhak Hâmid Tarhan, "Mektuplar"da birkaç yerde Cenâb Şahâbeddin'den bahsetmektedir. Yine vefatından sonra *Cumhuriyet* gazetesi ve *Yolların Sesi* dergisine iki mektup yazıp göndermiştir. Bilhassa bu son iki mektubunda Cenap'la ilgili önemli bilgiler bulunmaktadır.

Hâmid, aşağıda da bahsettiğimiz oğlum dediği Ali Ekrem Bolayır'a yazdığı 2 Eylül 1909 tarihli mektubunda Cenâb Şahâbeddin'i layıkıyla tetkik edemediğini fakat üstat dediği Recaizâde'nin onun nesrini şiirine tercih ettiğini söyler. Hâmid, devamla kendisinin de Cenâb'ın nesrini şairane bulduğunu, lâkin şiirindeki üslûptan istifade edemediğini söyler. Layıkıyla tetkik edememesine rağmen yine de bunları söyler.

Mektuptaki bahsettiğimiz bu yer şöyledir:

> *"Cenab'ı pek layıkıyla tedkik edemedim ise de Ekrem üstad onun nesrini şiirine tercih ediyordu. Ben de nesrini şairane bulurum. Lâkin şiirindeki üslûptan müstefid olamadım."*[19]

Hâmid'in mektuplarını neşre hazırlayan Süleyman Nazif, dipnotta Hâmid'in bu sözlerine bir açıklama yapmak ihtiyacı hisseder. Hâmid'ın bu mektubu yazdığı zaman Cenâb Şahâbeddin'in yalnız birkaç manzumesini okuduğunu, bu yüzden böyle ifadeler kullandığını söyler. Brüksel'den döndükten sonra ise Hâmid, Cenâb'ın bütün yayımlanmış eserlerini incelemiş ve onun edebî meziyyetlerini takdir edip yüceltmiştir:

> *"Abdülhak Hâmid Bey bu mektubu yazdığı zaman Cenab Şahabeddin'in yalnız birkaç manzumesini okumuştu. Brüksel'den avdetinden sonra bi'l-umum âsâr-ı münteşiresini nazar-ı mütalaadan imrâr etti. Her iyi şeyde olduğu gibi, Cenab Şahabeddin Bey'in meziyyât-ı edebiyyesini takdir ve tebcil hususunda da üstad bugün birinciliği hâizdir."*

Yukarıda Hâmid'in Tevfik Fikret hakkındaki görüşlerini vermiştik. Tevfik Fikret'in şiirlerini gören ve bilen Hâmid'in, Cenâb Şahâbeddin'in şiirlerini görmemesi ve bilmemesi mümkün değildir. Hâmid, ilk başta Cenâb'ın şiirlerini beğenmemiştir. Hâmid daha sonra Cenâb'la arasını düzeltmiş, aşağıda da görüleceği gibi iyi birer dost olmuşlardır. Süleyman Nazif'in bu durumu açıklamaya çalışmasına gerek yoktur.

Hâmid'in yine yukarıda Tevfik Fikret bahsinde verdiğimiz 2 Teşrin-i Evvel 1924 tarihli mektubunda Servet-i Fünûn Edebiyatı'na Cenâb Şahâbeddin ve Tevfik Fikret mektebi ismini verdiğini söylemiştik. Mektupta Hâmid'in

---

19 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.661-662.

iki kere Cenâb Şahâbeddin'i Tevfik Fikret'ten önce zikrettiği görülmektedir. Mektuptaki bu yerleri de burada vermek istiyoruz:

"Şinasi, Kemal, mektebinden sonra Cenab Şahabeddin-Tevfik Fikret mektebi teessüs etmiştir ki birincinin az çok hem-revi olmakla beraber hayli teceddüd göstermiş ve bunun müessisleri Fransız edebiyatına evvelkilerden takarrüb etmişlerdir.

……. Cenab Şahabeddin ile Tevfik Fikret'te ise hem bunların hem de Fransa üdebâ-yı hâzırasının nüfuzu görülür."[20]

Hâmid'in Cenâb Şahâbeddin'i Tevfik Fikret'ten önce zikretmesi ona verdiği değeri de göstermektedir. Onu Tevfik Fikret'ten daha değerli tutmaktadır.

Hâmid 5 Teşrin-i evvel 1922 tarihli Samipaşazâde Sezai'ye yazdığı mektubunda Cenâb Şahabeddin'i, Süleyman Nazif ve Rıza Tevfik'le beraber "serdar-ı edebiyat" olarak zikreder ve onun Namık Kemal, Recaizâde Mahmud Ekrem ve Samipaşazâde Sezai kadar kendisini ihya ettiğini söyler.

Mektuptaki bu yer şöyledir:

Süleyman Nazif, Cenab, Rıza Tevfik. Bunlar birer serdar-ı edebiyat. Kemal, Ekrem, Sezayi kadar onlar da beni ihya ettiler diyebilirim.[21]

Hâmid, yukarıda Tevfik Fikret kısmında da verdiğimiz, Hocası Bahaeddin Efendiye yazdığı "Merhum" başlıklı şiirinde ders aldığı kişileri sayarken Cenâb Şahabeddin'i de bunlar arasında sayar. Burada da Cenâb'ı ilk önce söyler. Hâmid, Cenâb'ı, Tevfik Fikret ve Halit Ziya'yla birlikte, vatanını sever çok zeki ve anlayışlı kimselerin, keskin zekâlıların dâhileri olarak takdim eder.

Şiirdeki bu yer şöyledir:

"Neler var bizde pek vâkıf değildim
fakat merhûmun ilhâmıyla bildim
ki elbet birçok erbâb-ı kalem var,
ki hem bir reh-nümâ-yı zî-alem var

---

20 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.735.

21 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.726.

Süleyman-ı serîr-i câvidânî,
o pür haşmet Nazif-i bî-müdânî
Vatanperver dühât-ı ezkiyâ var,
Cenâb u Fikret ü Hâlid Ziyâ var."[22]

Hâmid, Cenâb Şahâbeddin'in vefatı üzerine iki mektup yazıp bunları yayımlatmıştır. Bu mektuplardan ilki *Cumhuriyet* gazetesine gönderdiği ve Cenâb'ın vefatından bir gün sonra 14 Şubat 1934'te gazetede yayımlanan mektuptur. Mektupta Hâmid ilk kısımda önce Cenâb Şahabeddin'in vefatına şaşırdığını, onun vefatını ani olarak gördüğünü, öleceğine ihtimal veremediğini, ölümünü kabullenemediğini söyler.

Daha sonra devamla, Cenâb Şahabeddin'in ölümünün onu bilenler ve sevenler ile edebiyatımıza bir yazık olduğunu, hatta Cenâb'ın öldüğünü duyduğu için kendisine de yazık olduğunu söyler. Onun ölümünü yazarken utandığını, çünkü kendisinin ölmesi gerektiğini söyler.

Hâmid, mektubun başında Cenâb'ın vefat üzerine duygularını bu şekilde ifade ettikten sonra devamla Cenâb hakkındaki düşüncelerini de söyler. Onun edebiyatımızın en büyük üstatlarından olduğunu, kendisinin de pek muazzez ve mualla dostu olduğunu, yine onun en büyük ve en mütefennin şair ve edibimiz olduğunu, edebiyatımıza emsalsiz hizmetleri olduğunu söyler.

Hâmid mektupta devamla, Cenâb'ın benzersiz dediği kaleminin kendi yazılarının intişar ve iştiharına çok himmeti olduğunu da söyler. Kendisini onun bir talebesi olarak görür. Bu sözleri söylerken riya yapmadığını, vicdanî bir kanaatle yazdığını söyler.

Hâmid, ayrıca Cenâb'ın Batı edebiyatında herkesin üstadı olduğunu, hâlâ da öyle olduğunu da söyler.

Hâmid son kısımda yazarı ölmekle eserin ölmeyeceğini, bu yüzden zaman geçtikçe Cenâb'ın her eserinin yeni bir eser olacağını söyler. Yani eserleri kaybolmayacaktır, değerini kaybetmeyecektir, hep genç ve yeni kalacaktır.

Hamid mektubu: "Yazıklar olsun bize!" diyerek bitirir.

---

[22] *Bütün Şiirleri 3 Hep Yahut hiç /İlham-ı vatan*, age., s.195.

Bahsettiğimiz bu mektup şöyledir:

"13 Şubat 1934 ne fena tarih

Ah Yunus Nadi Beyefendi.

Ben de sizin gibi şaştım kaldım! Vefatının ihtimali olmamak lazım gelen Cenab Şahabeddin de vefat etmiş öyle mi? Henüz gazeteleri görmemiştim. Vukuundan evvel de bilmem nasıl oluyor ki, hiçbir şey hissetmemiştim. Bu hayrete şâyân haber acaba doğru mu? Söylediler, işte duyuyorum ki doğru! Keşki hayat gibi hem güzel, hem yalana benzer olsaydı. Öyle değil, değil? Bu, hem fena, hem ölüm gibi doğru! Rengini hiç değiştirmeyecek bir kara haber!

Halkın buna ne diyeceğini bilemem. Çünkü millet ve heyet-i ictimaiyemiz nâmına bir şey söylemek iddiasında değilim. Kendi kendime söylüyorum ki Cenab'ın bu ani gaybubeti indimde ya hayretten sonra gelen tabii bir feryad u figan, ya müdhiş bir sükût u sükûnet veyahut gene tabiî, fakat tabiata isyanla telakki edilecek bir hâdisedir!

Yazıklar olsun!

Yalnız ona değil, hem onu bilenlere ve sevenlere yazık, en büyük üstatlarından bulunduğu edebiyatımıza yazık, hatta Cenab'ın öldüğünü duyduğum için bana da yazık!

Bu beyaz sahifeye bu siyah sözleri naklederken biraz da utanıyorum:

Benim pek muazzez ve muallâ dostum ve en büyük ve en mütefennin şair ve edibimiz Cenâb Şahabeddin'in edebiyatımıza emsalsiz hizmetleri olduğu gibi benim yazılarımın da intişar ve iştiharına onun bî-nazîr kaleminin çok himmeti olmuştur. Diyebilirim ki ben o yegâne üstadın bir ihtiyar tilmizi idim. Bu sözüm mahviyete yahut riyaya hamlolunmasın. Zaten bu iki ihtimalin bence yeri yoktur. Vicdanî bir kanaatle yazıyorum ki asrın en rayiç edebiyatı olan garp edebiyatında Cenab hepimizin üstadı idi. Hâlâ da öyledir. Müessir igtiyab etmekle eser kaybolmaz. Ve mürur-ı zamanla onun her eseri bir nev-eser olacaktır! Yazıklar olsun bize!"

Abdülhak Hâmid[23]

---

[23] *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s..669-770.

Hâmid'in Cenâb'ın vefatı üzerine yazdığı ikinci mektup ise 28 Şubat 1934 tarihlidir. Bu mektup *Yolların Sesi* dergisinin 15 numaralı sayısının 297. sayfasında yayımlanmıştır. Mektup, Cenâb'ın vefatından iki hafta sonra yazılmıştır. Muhtemelen kendisinden görüşleri istenmiş, o da bu mektubu yazıp yollamıştır. Burada Beyefendi diye hitap ettiği kişi, derginin sahip ve umum neşriyat müdürü Eminefendioğlu Fazıl Mahmut olsa gerektir.

Mektupta Hâmid, şunları söylemektedir:

Hâmid, ebedî âli-cenab (şerefli, yüksek ruhlu) dediği Cenâb'ın unutulmayacağını, onun ani ölümünün dostlarından bulunan memleketimizin edebiyatçılarını altüst ettiğini, kendisinin de hâlâ bu ölümün tesirinden kurtulamadığını söyler.

Hâmid, Cenâb Şahâbeddin'in bu memleketin edebiyatına emsalsiz hizmetler ettiğini, kendisi de dâhil olmak üzere birçok kimselerin şöhret bulmasına ve kendine ait olmayan birçok eserlerin de yayılmasına hizmet ve yardım ettiğini söyler.

Hâmid, Cenâb'ın takdiri şöyle dursun, tekdirinin bile iftihar sebebi olduğunu söyler. İleride mahrum kalacağı için biraz da kendine acıdığını söyler.

Hâmid bunları söyledikten sonra mektubun sonuna Cenâb için yazdığı bir şiirini de ilave eder. Şiirde Cenâb'ın eşi olmadığını, ecelin onu yıkamayacağını, genç ihtiyar herkesin ondan ibret alması gerektiğini, onun Allah'ın mağfiretine nail olduğunu söyler. Çünkü ölürken onda ahiret korkusu olmamıştır.

Bahsettiğimiz bu mektup şöyledir:

"Beyefendi,

Başka bir yerde dediğim gibi hiç unutulmayacak olan Cenab, o ebedî âlicenab hakkında aldığımız haber, örneğini asla değiştirmeyecek olan zulmanî haber, onun ahibbasından bulunan memleketimizin üdebâsını bağteten zîr u zeber etmişti. Benim de şahsiyet-i maneviyem hâlâ o sademenin altında bulunuyor. Başkaları nâmına serd-i mütalaaya salâhiyetdâr değilsem de öyle zannediyorum ki Cenab Şehabeddin'in bu memleketin edebiyatına emsalsiz hizmetler etmiş olduğunu kimse inkâr edemez. O hizmetleri birer

birer yâdetmek, denizin dalgalarını ta'dad etmek kabilinden olur. Hususuyla Cenab gibi mütebahhirin denizindeki dalgalar, hiçbir vakitte ölü olmayacak dalgalar! Cenab bunları yâdigâr bırakarak deryâ-yı mağfiret yahut kenar-ı bekaya gitmiş bulunuyor, hâlbuki ona –gitmiş- de denilmemek icap eder. Daima hatıra gelecek olan –gitmiş olamaz, değil mi? Ve nasıl unutulur ki Cenab, ben de dâhil olduğum halde birçok kimselerin iştiharına ve kendine ait olmayan birçok eserlerin de intişarına hizmet ve himmet etmiştir. Onun takdiri şöyle dursun, tekdiri bile bence mucib-i iftihar idi. Âtiyen mahrum kalacağım için biraz da kendime acıyorum!

Ne sanıyorsunuz siz?
Eşi yoktur şüphesiz
Cenab Şahabeddin'in.

Hey Rabb-i izz ü cel,
Yıkabilir mi ecel
Cenab Şahabeddin'i?

O kuvvet o iktidar.
Ayrı rahmetten elbet.
Hepimiz genç, ihtiyar,
Almalıyız biz ibret,
Cenab Şahabeddin'den.

Bu hallerdir derim ben,
Alâmet-i mağfiret:
Olmamıştır, ölürken
Elbet havf-ı ahiret
Cenab Şahabeddin'de!

Bâki teşekkür ve ihlâs ü meveddet.[24]

Ali Ekrem Bolayır

Hâmid, Namık Kemal vefat edince oğlu Ali Ekrem Bolayır'a bir taziye mektubu gönderir. Fakat mektup ona ulaşmaz. Hâmid bunun üzerine epey bir telaşa kapılır ve mektubunun bulunup Ali Ekrem Bolayır'a ulaştırılmasını ister. Kemal vefat edip de ben oğluna mektup yazmazsam tarih

[24] *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.770.

nazarında melun olurum, istikbal beni lanetle yâd eder, der. Bu telaşlı ifadeler bize aynı zamanda Hâmid'in Namık Kemal ile olan ilişkisini de göstermektedir. Aralarında bu kadar kuvvetli bir bağ vardır. Hâmid son çare olarak, eğer mektup bulunamazsa bana haber verin ta ki yeni bir mektup daha yazayım, der.

Bahsettiğimiz bu 14 Kânun-ı sâni 1304/26 Ocak 1889 tarihli mektup şöyledir:

> *"Kemal'in oğlu Ekrem'e olan mektubumu Hüsnü Bey'e göndermiştim, o mektubu bulun ve Allah aşkına, Resul aşkına olsun merhumun mahdumuna îsâl ediniz. Kemal vefat edip de benim sükût etmekliğim bence bir azab-ı elîm-i vicdanî olur. Kemal vefat edip de ben oğluna mektup yazmazsam tarih nazarında mel'un olurum. İstikbal beni lânetle yâd eder. O cihetle, beni bu mesuliyet-i maneviyyeden kurtarmanızı yani mektubumu bulup çocuğa vermenizi fevkalâde rica ve istirham ederim. Mektubu bulamadığınız halde işi hem Ekrem Bey'e anlatınız hem de bana yazınız. Taki birer yeni mektup daha yazayım kardeşim."*[25]

Hâmid'in oğlum dediği Ali Ekrem Bolayır'a yazdığı ikinci mektubu 2 Eylül 1909 tarihli mektuptur. Mektuptan Ali Ekrem Bolayır'ın *Zılâl-ı İlhâm* adlı eserini Hâmid'e gönderdiğini anlıyoruz. Fakat daha eline ulaşmamıştır, bu yüzden Hâmid eser hakkında görüşlerini belirtemez. Fakat "Tahmin ederim ki bahsettiğin murdar meslek-i şi'ir kafile-i gafilesine doğru yolu gösterecek sihâm-ı ifham olur." şeklinde bir ifade kullanır. Burada Hâmid'in Servet-i Fünûn şiirine murdar şiir mesleği gafil kafilesi demesi enteresandır. Bunlar içerisinde Tevfik Fikret ve Cenâb Şahabeddin'i ayırır onları güzel bulur fakat peşlerinden gidenleri müptezel görür. Eserlerinde bir yenilik veya tazelik değil hamlık gördüğünü söyler. Hatta biraz daha ileri giderek eskilerin kuru yemişleri bile bu ham meyvelere tercih edilir gibi ifadeler kullanır. Bu mektubun ilgili yerlerini diğer şahıslarda kullanmıştık. Burada Hâmid'in Servet-i Fünûn tartışmaları kısmında Ali Ekrem Bolayır'dan yana tavır aldığını görüyoruz.

Mektuptaki bahsettiğimiz bu yer şöyledir:

---

[25] *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.470-471.

Tevfik Fikret ve Cenâb Şahabeddin o meslekte pek güzel, fakat mukallidleri bana pek mübtezel görünüyor. Bu mukallidlerin eş'arında beni bir yenilik veyahut tazelik değil, hamlık görüyorum. Kudemâmızın kuru yemişleri bile bu ham meyvelere müreccahtır.[26]

Hâmid'in Ali Ekrem Bolayır'a yazdığı üçüncü mektup 14 Teşrinievvel (Ekim) 1909 tarihlidir. Mektupta *Zilâl-ı İlham*'ın artık eline ulaştığını görüyoruz. Hâmid, eseri altmış beşinci sayfasına kadar okuduğunu ve içlerinde en beğendiği şiirin "Feryad" olduğunu söyler. Şiir için emsalsiz tabirini kullanır. Ondan sonra "Vasiyet" şiirini söyler ve bunun da ancak bir benzerini yine kendisinin yazabileceğini söyler. En çok beğendiği şiirler bunlardır. Daha sonra birkaç şiirden daha bahseder. Mektubun sonuna doğru: "Müjdelerim ki eserde fazlalıktan sayılabilecek bir kelimeye tesadüf etmedim." der. Yine edebiyat bakımından eserde eksiklikler görmediğini söyler. "Matbu ve muntazam ve mükemmel bir eser! Tebrik ederim!" diyerek mektubu bitirir. Eser hakkında yaptığı değerlendirmeler bu kadardır.

Bahsettiğimiz bu mektup şöyledir:

Zilâl-ı İlham da geldi. Altmış beşinci sahifesine kadar okudum. Bunların içinde en ziyade beğendiğim "Feryad" manzume-i bî-misalidir. Bundan sonra "Vasiyet" gelir ki onun da bir mislini daha yine ancak sen yazabilirsin. Ellinci ve elli birinci sahifelere avdet edince "Elvah/ı Tabiattan" levha-ı garrâsıyla "berâet'ciğime" neşide-i hasnâsına tesadüf olunuyor ki bunlar da bedâyidendir. Sonra "Yâd-ı Cânan"la "Gelincik" ve "Kabristan" ve "Böğürtlen" serlevhaları ile teşhir ettiğin hadayık-ı edebiyeyi gezdim. Hususuyla "Kabristan"ı bir kabristan kadar ulvî ve o kadar da pür –meâni buldum. "Osmanlı Askerine" olan hitabın ki 25 sahifede işitiliyor –cennet-mekânın manzum-i meşhure vü mahruresine yine o rikkat ve şiddetle bir nazîre addolunmağa seza ve "Mersiye-i Kemal"e gelince, o da kemalinden bir cüz-i lâyetecezzâdır. Bunlardan sonra, kim bilir, daha beğeneceğim gibi neler vardır. Tebşîr ederim ki Zılâl-ı İlham'da haşviyattan addolunacak bir kelimeye tesadüf etmedim. Ve nekâyıs-ı edebiyyeden hemen serâpâ âri buldum. Matbu ve muntazam ve mükemmel bir eser! Tebrik ederim."[27]

---

[26] *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.661-662.

[27] *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.664.

Hâmid'in Ali Ekrem Bolayır'a yazdığı son mektup 2 Teşrinisani 1910 tarihlidir. Bu mektupta babası Namık Kemal'den bahseder ve ondan daha mükemmel bir pedere sahip olamazdın, der. Yine Namık Kemal'in de ondan daha iyi bir oğul temenni edemeyeceğini de söyler. Ayrıca Namık Kemal'in Ali Ekrem'i çok sevdiğini bildiğini de söyler. Dahi dediği Namık Kemal'in dâhilik eserlerinden birisinin de kendisinin olduğunu söyler.

Mektuptaki bahsettiğimiz bu yer şöyledir:

> *"Sen Kemal'den mükemmel bir pedere mâlik olamazdın. Kemal de zannederim ki senden daha iyi bir oğul temenni edemezdi. Seni ne kadar severdi ben bilirim. Merhumun âsâr-ı dehaetinden biri de sensin oğlum."*[28]

Hâmid, yukarıda Tevfik Fikret ve Cenâb Şahâbeddin kısmında da verdiğimiz Hocası Bahaeddin Efendiye yazdığı "Merhum" başlıklı şiirinde ders aldığı kişileri sayarken Ali Ekrem Bolayır'ı da bunlar arasında sayar. Kemal'in oğlu Ekrem dediği Ali Ekrem Bolayır'ı, gönlün derinliğinde bir mahrem yüz, olarak takdim eder.

Şiirdeki bu yer şöyledir:

> bu Ekrem'dir, Kemal'in oğlu Ekrem,
> derûn-ı dilde bir dîdâr-ı mahrem[29]

Süleyman Nazif

Hâmid, Viyana'da sefalet içerisinde yaşarken 1922 yılında "Şair-i a'zam" başlıklı bir şiir yazar. Şiirde çektiklerini anlatır. Aslında Hâmid bu şiirle kendisine yardım edilmesini istemektedir. Hâmid, şiirde kendisine birisinin "Şair-i a'zam" dediğini söyler. Bu kişi Süleyman Nazif'tir. Hâmid, bu şiirin devamı sayılabilecek 1923'te yazdığı "Yine O" başlıklı şiirinde de yine Süleyman Nazif'ten bahseder. Nazif'in kendisine "dâhi-i mu'azzam" dediğini, aslında unvanının meşhur bir müflis olması gerekirken Nazif'in bunu dediğini söyler.

---

[28] *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.677.

[29] *Bütün Şiirleri 3 Hep Yahut hiç /İlham-ı vatan*, age., s.195.

Hâmid'e Şair-i azam unvanını veren Süleyman Nazif'tir. Dahi-i muazzam da demiştir ama bu şair-i azam kadar tutmamıştır.

Hâmid, şiirde devamla Süleyman Nazif'in kendisine niye böyle dediğini bilemediğini söyler. Kendisi gibi müflis bir şair mi dahi-i muazzamdır? Bunu bir lâtife olarak kabul eder. Hatta bu tabiri kendisini ayıplama olarak da görür.

Hâmid'in şiirde bunları anlatırken Süleyman Nazif için, üstat ve mahir edip tabirlerini kullandığını görmekteyiz.

Servet-i Fünûn dergisinde 27 Ağustos 1341 / 1925 tarihinde yayımlanan – Bu şiir *Akbaba* dergisinde 8 kânun-ı sâni 1339/1923 tarihinde "Yine Mahut Herif" adıyla yayımlanan şiirin genişletilmiş şeklidir.

Şiirdeki bahsettiğimiz bu yer şöyledir:

YİNE O[30]

Unvân-ı musibi
bir müflis-i meşhûr iken, ancak,
sorsak
eğer üstad Nazif'e:
"Dâhi-i muazzam" der. O nıhrîr-i edîbi,
bilmem, nasıl etmiş idi meshûr?
"Dâhi-i muazzam!"
Ben şâir-i müflis mi o dâhi-i muazzam?
Ciddiyete zemmetmeyelim zam.
Kâfi bu latîfe!

Hâmid'in bundan başka Süleyman Nazif'in vefatı üzerine yazdığı ve 1 Şubat 1927 tarihli *Güneş*'te neşrettiği "Süleyman Nazif İçin" başlıklı bir şiiri daha vardır.

Şiirde Hâmid, "Ey şöhretli deha!" diye seslendiği Süleyman Nazif'in, kendisine büyük bir yardımcı-arka çıkan olduğunu, onun ölümüyle kendisinin yetim kaldığını, hatta onun ölümü üzerine kendisinin nasıl sağ kaldığına şaşırdığını bile söyler. Süleyman Nazif'in Hâmid için ne kadar önemli

---

30 *Bütün Şiirleri 3 Hep Yahut hiç /İlham-ı vatan*, age., s.209.

olduğu bu ifadelerden de ortaya çıkmaktadır. Aralarında bu kadar yakınlık ve dostluk vardır.

Hâmid, devamla, Süleyman Nazif'in ölümüne inanamaz ve o mübarek ruh, o lâtif cisim nasıl toprak olur, diye sorar. Ona öldü denilemeyeceğini, onun hâlâ milletle beraber olduğunu, söyler. Vatanla beraber muammerdir, onun ölmesi yalandır, der.

Bahsettiğimiz bu şiir şöyledir:

SÜLEYMAN NAZİF İÇİN[31]

Süleyman Nazif, ey dehâ-yı şehîr
bu bedbahta sendin büyük bir zahîr!
Yetîm oldum ummân-ı hayrette ben:
Nasıl sağ bulundum bu hasrette ben?
Nasıl hâk olur bir Süleyman Nazif?
O rûh-ı mübârek, o cism-i latîf?
Denilmez ki medfûn-ı makberdir o;
bu milletle hâlâ beraberdir o!
Eminim yalandır onun rıhleti,
hakikatte terk etmemiş milleti
vatanla beraber muammerdir o,
fakat bir avuç hâk-i esmerdir o!
Benim hisseden yani hicrânını
o huld-âşiyânın o nirânını!

Hâmid yukarıda da bahsettiğimiz "Merhum" başlıklı şiirinde ders aldığı kişileri sayarken Süleyman Nazif'i de bunlar arasında sayar. Onu, sonsuz tahtın Süleyman'ı, o haşmet dolu eşsiz Nazif, diye takdim eder.

Şiirdeki bu yer şöyledir:

Süleyman-ı serîr-i câvidânî,
o pür haşmet Nazif-i bî-müdânî[32]

Hâmid'in bu şiirleri dışında İbnülemin Mahmud Kemal İnal'e yazdığı 6 Şubat 1927 tarihli bir mektubunda da Süleyman Nazif'ten bahsettiğini görürüz.

---

31 *Bütün Şiirleri 3 Hep Yahut hiç /İlham-ı vatan*, age., s.261.

32 *Bütün Şiirleri 3 Hep Yahut hiç /İlham-ı vatan*, age., s.195

Mektupta Hâmid, Süleyman Nazif'in kendisi için büyük bir zahir olduğunu yani onu kollayan gözeten olduğunu, onun ölümüyle kendisini yetim hissettiğini söyler.

Bahsettiğimiz bu mektup da şöyledir:

"Bütün üdebaya ilân ettiğim gibi Nazif, benim için büyük bir zahir idi. Onun gaybubetinden sonra kendimde bir yetimlik hissediyorum, eğer arada sizin muavenet-i kalbiye ve kalemiyenize istinad etmesem manen ve maddeten sukût ederdim."

İnşaallah tamamile kesb-i âfiyet buyurmuşsunuzdur. Nazif için bu ayın on üçüncü Pazar günü Galatasaray Lisesi'nde bir içtima tasavvuru vardır. Kuvveden file çıkarsa sizin huzurunuzda müşerref olacağımızı ümid ediyorum.

Hasseten ellerinizden ve gözlerinizden öperim Azizim efendim.

Maçka 6 Şubat 1927 Mütehassir ve minnetdarınız Abdülhak Hâmid.[33]

Celâl Sahir Erozan

Hâmid, 7 Mart 1911 tarihli Recaizâde Mahmud Ekrem'e yazdığı bir mektupta Celâl Sahir'i pek beğendiğini, hatta genç şairler içerisinde tek onun olduğunu söyler. Hâmid, mektupta Celâl Sahir'i, Fecr-i âti şairi olarak gösterir.

Mektuptaki bahsettiğimiz bu yer şöyledir:

"Fecr-i âtiden hatırıma geldi: Ben Celâl Sahir'i pek beğeniyorum. Ve diyebilirim ki genç şairlerimiz içinde yegânedir."[34]

Hâmid, Celâl Sahir için iki de şiir yazmıştır. Bunlardan ilki *Servet-i Fünûn*'un 956 numaralı ve 17 Eylül 1325/30 Eylül 1909 tarihli nüshasında, "*Servet-i Fünûn*'a bir iltifât-ı kıymetdâr!" takdimiyle yayımlanmıştır. Hâmid, bu şiiri Celâl Sahir'in 27 Ağustos 325 (1909) ve 953 numaralı

---

33 İbnü'l-emin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk şairleri (Kemâlü'ş-Şuarâ),* Hz. Hidayet Özcan, C.III, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2000, s,1544. Ayrıca bkz.: *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.746.

34 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.681.

Servet-i Fünûn'da neşredilen şiiri için yazmıştır. Bu şiiri Celâl Sahir, "Nakış işleyen bir genç hanım ve arkadaşı" tablosunun altına yazmıştır.

Hâmid, şiirin ilk kısmında, şiirinize tablonun güzelliği mi yansımakta, yoksa şiirin güzelliğinden mi tablo gayet güzel göründü bana bilemem diye sorar? Fakat daha sonra biri naz tablolarının manzumesi, biri çok nazik şiir destesi dediği tablo ile şiirin birbirlerinden güzellik aldıklarını söyler.

Hâmid, ikinci kısımda tablo ile şiiri karşılaştırmaya devam eder. Tablonun kalbe nakşolur bir renk, şiirin ise ruha akseder bir ses olduğunu söyler. Genç bir tablo, taze bir üslûp ifadelerini kullanır. Şiirin sonunda ise tablonun Celâl Sahir'in nakışlı mektubundan seherî bir görünüş aldığını söyler.

Bahsettiğimiz bu şiir şöyledir:

CELÂL SAHİR'E[35]

1
Bilemem levhanın güzelliği mi
in'ikâs eylemekte şiirinize?
Yoksa şi'rin nefâsetinden mi
levha gayet güzel göründü bana?
Biri manzûme-i levâyih-i nâz,
biri deste-i şi'r-i nâzikter,
şi'riniz levhanızla, zannederim.
Yekdîgerinden letâfet almakta.

2
Birisi kalbe nakş olur bir renk...
Birisi rûha akseder bir ses.
Genç bir levha, taze bir üslûp.
Bu ikiz matla-ı nevîn-i hüner,
o ipekli, çiçekli hislerle,
safha-ı atlas-ı semada açan
hâme-i nakş-kâr-ı Sâhir'den,
seherî bir kıyafet almakta.

[35] *Bütün Şiirleri 3 Hep Yahut hiç /İlham-ı vatan*, age., s.150.

Hâmid'in Celâl Sahir'e yazdığı ikinci şiir ise, *Servet-i Fünûn*'un 26 Teşrin-i sâni 1325/9 Aralık 1909 tarihli ve 966 numaralı sayısında yayımlanmıştır.

Hâmid bu şiiri Celâl Sahir'in *Beyaz Gölgeler* kitabı üzerine yazmıştır. Şiirden anlaşıldığı üzere Hâmid, kitabı çok beğenmiştir. Şiirde Hâmid önce ilkbahar mevsiminden bahseder. Gül ve bülbül mevsimi yani ilkbahar mevsimi gelince gökten inerse yıldırımlar iner der. Yerden ise fıtratın en nefis eserleri yani Kudret'in toprağa serptiği şiirler olan çiçekler çıktığını söyler. Devamında bunlar gibi binlerce de yaratılış güzellikleri yere girer, der. Yani çok güzel eserler ortaya konulur. Öyle ki bunları yerden çıkan meleklere benzetir. Bu eserler zeminin kızlarının benzeri, yerden doğan deha güneşlerinin gölgesi gibidirler. Hâmid, *Beyaz Gölgeler*'i de bunlar gibi görür. Yıldızların ona gıpta ettiğini söyler.

Hâmid, tekrar başa döner ve siz ilkbaharınızla toprağı şarkı dolu edin. Ben onu gök gürültülerinin yansıması etmek istemem, der. Yani *Beyaz Gölgeler* gibi şiirler yazın, benim gibi gök gürültülerinin yansıması şiirler yazmayın der. Bir nevi gençlere el verir. Bu tarz yazın der.

Bahsettiğimiz bu şiir de şöyledir:

CELÂL SAHİR İÇİN[36]

Vaktaki mevsim-i gül ü bülbül hulûl eder,
Gökten nüzûl ederse savâık nüzûl eder.

Yerden çıkar nefâis-i âsârı fıtratın;
Ezhâr, o hâke serpilen eş'arı Kudret'in.

Binlerce de mehâsin-i hılkat girer yere.
Yerden çıkar desek de olur biz meleklere,

Onlar ki duhterân-ı zemînin misâlidir...
Yerden doğan şümûs-ı dehânın zılâlidir:

Şahit değil mi bunda *Beyaz Gölgeler* bize?
Lâyık nücûm-ı zâhireden gıbtalar size!

Siz nevbahârınızla edin hâki pür-sürûd;
Ben etmek istemem onu bir ma'kes-i ru'ûd.

[36] *Bütün Şiirleri 3 Hep Yahut hiç /İlham-ı vatan*, age., s.157.

Hâmid yukarıda da bahsettiğimiz "Merhum" başlıklı şiirinde ders aldığı kişileri sayarken Celâl Sâhir'i de bunlar arasında sayar. Onu, fecir üsluplu yani Fecr-i Âti tarzında yazan, diye takdim eder.

Şiirdeki bu yer şöyledir:

Bu fecriyyü'l-edâ Sâhir, bu Sîret.
Bu Ahmed Hikmet-i sâhib-bâsîret.[37]

6- Faik Ali Ozansoy

Hâmid, Faik Ali'den sadece bir yerde bahsetmiştir. Ali Ekrem Bolayır'a yazdığı ve yukarıda bahsettiğimiz 2 Eylül 1909 tarihli mektubunda Faik Ali'den de bahsederek edebiyat ufkunu süsleyen yıldızlardan birinin de o olduğunu söyler. Üstelik gittikçe de yükselmektedir. Hâmid, Faik Âli'nin kendisini taklit ettiğini, tek kusurunun bu olduğunu, fakat onun bu kusuruyla kendisinin iftihar ettiğini söyler. Faik Âli'nin kendisini ikmal ve teyit ettiğini söyler.

Mektuptaki bahsettiğimiz bu yer şöyledir:

> "Ufk-ı edebiyatı tezyin eden sitârelerden biri de Faik Âli'dir ki bana gittikçe müteâli görünüyor. Kendisinde Hâmid'i taklit etmek kusuru olabilir. Ben onun bu kusuruyla iftihar ederim. O Hâmid'i ikmal ve teyid ediyor."[38]

Hâmid bundan başka bir şiirini de Faik Âli'ye ithaf etmiştir. Bu şiir *Güneş* dergisinin 13 numaralı sayısında 1 Ağustos 1927 tarihinde yayımlanmış, "Bu Eğer Bir Şiir İse" başlıklı şiiridir.[39]

Kaynakça

Abdülhak Hâmid Tarhan. (1995). *Abdülhak Hâmid'in Mektupları 2.* (İ. Enginün, Haz.) İstanbul: Dergâh Yayınları.

Abdülhak Hâmid Tarhan. (1999). *Bütün Şiirleri 3 Hep yahut Hiç/İlham-ı Vatan*. (İ. Enginün, haz.) İstanbul: Dergâh Yayınları.

---

37 *Bütün Şiirleri 3 Hep Yahut hiç /İlham-ı vatan*, age., s.195

38 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları -2*, age., s.661-662.

39 *Bütün Şiirleri 3 Hep Yahut hiç /İlham-ı vatan*, age., s.279.

Ayvazoğlu, B. (2019). *Fikret*. İstanbul: Everest Yayınları.

Ertaylan, İ. H. (1963). *Tevfik Fikret Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri*. İstanbul: T. Emekli Öğretmenler Cemiyeti.

İbnü'l-emin Mahmud Kemal İnal. (2000) *Son Asır Türk Şairleri (Kemâlü'ş-Şuarâ)*. (H. Özcan, haz.) (Cilt 3). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Tarhan, A. (1333). Muallim, Nüsha-i Mahsûsa, İstanbul.

Ünaydın, R. E. (1985). *Diyorlar ki*. (Ş. Kutlu, haz.) Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Üzel, O. (2007). Servet-i Fünûn Dergisi (401-4042. Sayılar) İnceleme ve Seçilmiş Metinler). *Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.* Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.

SÜLEYMAN NAZİF'İN GÖZÜYLE SERVET-İ FÜNUN

Muhammet GÜR*

Özet

Türk Edebiyatında Tanzimat'tan beri süre gelen eski - yeni tartışmasında, Recâizade'nin Tevfik Fikret'i Ahmed İhsan'la tanıştırarak Servet-i Fünun'a girmesini sağlaması neticesi yeni bir safha başlar (1895). Yenileşme muhaliflerinin sesi durumundaki Malûmât'ın bazı yayınlarından müteesir olan Üstad Ekrem edebiyata, bu suretle bir "muhit-i nezih" hazırlamak istemiştir. Fikret'in en büyük dayanağı ise Cenab Şehabeddin ve Halid Ziya'dır. Bariz özellikleri marazî hassasiyet (santimantalizm), bedbinlik ve yalnızlık duygusu, rüya ve ütopi olan bu yeni "hasta edebiyat", hayal kırıklığına uğramış ve hayata küsmüş bir çok genç gibi Süleyman Nazif'i de cezb edecektir. Edebiyat-ı Cedide'nin Servet-i Fünun mecmuası etrafında toplandığı günlerde Nazif, Ermeni isyanına sahne olan Diyarbakır ve civarı vilâyetlerde küçük memuriyetler fakat önemli meselelerle meşguldü. Bir süre sonra bölgeden ayrılarak önce İstanbul'a, oradan da Jön Türkler'e kucak açan Paris'e geçer. Sekiz ay sonra, Jön Türkler'in ikna edilerek dağıtılması üzerine Hüdavendigâr (Bursa) vilâyeti mektupçusu olarak yurda dönen (Ekim 1897) Nazif, burada aksiyondan uzak, ümitsiz ve karamsar bir hayat yaşamaya başlamıştır. Nitekim onun, bu dönemde Servet-i Fünun'da yayımlanan şiir ve nesirleri hep Edebiyat-ı Cedîde'nin duyuş tarzı, dil ve üslup özelliklerini yansıtır ve bu topluluğa gelen itirazlara cevap niteliğini taşır. Süleyman Nazif'in Servet-i Fünuncular hakkındaki görüşlerini; Dil ve edebiyatta yenileşme, Edebiyatta Taklit, Sanat ve Ahlak, Edebi eser ve Samimiyet, Devir ve muhitin tesiri, Vezin meselesi, Avam ve Havas edebiyatı gibi başlıklar altında ele almak mümkündür. Onlar, bazı ifratları

* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İstanbul. mgur@marmara.edu.tr

(aşırılıkları) olsa da Türk edebiyatını "bir kat daha Garb'a takrib ile ikmâl etmek" için gayret sarf etmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Süleyman Nazif, Servet-i Fünun, Fikret, Cenab, santimantalizm, teceddüt, sanat ve ahlak, vezin.

SERVET-I FUNUN FROM THE PERSPECTIVE OF SULEYMAN NAZIF

Abstract

There is an old - new debate in Turkish literature which has been continuing since Tanzimat. As a continuation of this discussion, Recaizade introduces Tevfik Fikret to Ahmed İhsan and as a result of allowing Tevfik Fikret to join Servet-i Fünun (1895), a new period begins. Ustad Ekrem, who is in touch with some of the publications of Malumat which is the voice of the opponents of modernization, wanted to prepare a "decent environment" for literature in this way. Fikret's greatest support was Cenab Shehabeddin and Khalid Ziya in the process. This new "indisposed literature", whose obvious features are morbid sensitivity (sentimentalism), pessimism and loneliness, dream and utopia, will attract Suleyman Nazif as many young people are disappointed and resentful. In the days when the Edebiyat-ı Cedide (New Literature) was gathered around the Servet-i Funun journal, Nazif was busy with small civil servants but important issues in the provinces of Diyarbakır and its vicinity, which witnessed the Armenian rebellion. After a while, he left the region, first to Istanbul and then to Paris, where he embraced the Young Turks. Eight months later, upon the persuasion and dissolution of the Young Turks, Nazif returned to Turkey as a Hudavendigar (Bursa) province lettermaker (October 1897). There, Nazif began to live a desperate and pessimistic life away from action. As a matter of fact, his poems and prose published in Servet-i Funun in this period always reflect literary style, language and style features of Edebiyat-ı Cedide and serve as a response to the objections to this community. Suleyman Nazif's views on the artists of Servet-i Funun can be considered under these headings: Innovation in language and literature, imitation in literature, art and morality, literary work and sincerity, the influence of the era and the environment, the issue of rhythm, literature of the common people and cultivated class. Although they had some extremes, he made an effort to supply Turkish literature with "a closer approach to the West".

Keywords: Suleyman Nazif, Servet-i Funun, Fikret, Cenab, sentimentalism, approval, art and morality, rhythm.

Giriş:

Servet-i Fünun'u hazırlayan tarihî zemini ve sosyo-kültürel atmosferi hem de Süleyman Nazif'in duygu ve karakterine etki eden temel faktörleri kısaca hatırlamak, konuyu daha iyi anlamak açısından faydalı olacaktır.

Tanzimat'la birlikte resmi devlet politikası haline gelen Batılılaşma, birkaç nesil sonra kendi kültürüne yabancılaşmış ve her alanda Batıyı örnek alan kompleksli bir kitlenin oluşmasına yol açmıştı. Önce askeriyeden ve eğitimle başlayan modernleşme Ecnebi okulları aracılığıyla hızla yayılmış, küçük yaştan itibaren Batı kültürüyle beslenen nesiller, giderek kendi değerlerine yabancılaşmıştı. Artık öz medeniyetinin güzelliklerini Batı medeniyetinin iyilikleriyle aşılayıp zenginleştirmeye çalışan seçici/telifçi Tanzimat nesillerinin yerini, üstün değer olarak sadece Batıyı gören, toptancı ve taklitçi nesiller almaya başlamıştı. Bu değişimi büyük bir şaşkınlıkla karşılayan Ziya Paşa, gelinen durumu şöyle eleştirmişti:

Milliyeti nisyan ederek her işimizde,
Efkâr-ı Frenk'e tebaiyet yeni çıktı!

(Milli değerlerimizi unutarak, her işimizde Batı düşüncesine uymak "alafrangalık" yeni çıktı!)

İslam imiş devlete pâ-bend-i terakki
Evvel yoğ idi işbu rivayet yeni çıktı!

Batı Tesirindeki Türk edebiyatı işte böyle bir medeniyet kriziyle ikizdir. Batılılaşma maceramızda kamuoyu oluşturma ve toplumu dönüştürmede,

modern eğitim kurumları yanında basın/yayın ve kültür/sanat faaliyetleri en büyük rolü oynamıştır. Edebiyat ve Tiyatro ise hiç şüphesiz bunların başında gelir. Bu durum aslında her devir ve toplum için geçerlidir. Önceleri Roman ve tiyatro, sonraları filmler ve müzik başta olmak üzere bütün sanat dalları ve her çeşit medya, kültür ve ideolojilerin toplumları işgal ve kuşatma için kullandıkları en elverişli birer Truva atı'dır. Bugünden baktığımızda Ahmet İhsan o devrin büyük medya patronu, *Servet-i Fünun* mecmuası ise edebiyatın ve Osmanlı matbuatının adeta "amiral gemisi"dir. Bu muazzam gücü elinde tutan ve iyi kullanabilenler topluma yön vermiş ve sahaya hakim olmuşlardır.

Türk Edebiyatı'nda Servet-i Fünun dönemi (1895-1901) olarak anılan altı yıllık periyot, yeni edebi türlerde (roman, hikaye vb.) teknik bakımdan en olgun örneklerin ortaya çıktığı devredir. Şiirde Tevfik Fikret'in, Nesir'de ise Halit Ziya'nın başı çektiği bu nesil, dönüşümü derinden yaşayan ve Fikret'in itirafıyla "irfanı, tebdil-i tâbiiyet" eden yani "kültürü, uyruk değiştiren" bir kuşaktır. Mesela roman sanatı üzerinde büyük bir cidddiyetle duran ve bu konudaki fikirlerini eserlerinde bilinçli bir şekilde uygulayan Halit Ziya'nın, misyoner okulunda, Batılı eğitim tarzıyla yetişmesinin etkileri eserlerinde açıkça görülür. Diğer birçok Servet-i Fünun yazarında da benzer özellikleri görmek mümkündür.

Servet-i Fünun neslinin öncekilerden önemli bir farkı, modern mekteplerde Batı usulü eğitimi küçük yaşta görmüş olmalarıdır. Daha önceki nesiller kendi kültür ve medeniyet değerleri içinde kişiliğini bulduktan hiç olmazsa delikanlılıktan kurtulduktan sonra Batı kültürüne açılırken, Servet-i Fünuncular çocukluktan itibaren, modern okullarda ve Batı kültürüyle yoğrularak mukayese fikrinden mahrum ve tek taraflı olarak yetişirler. Böylece Abdülhamid'in modern okulları Batı'ya hayran, hürriyet sarhoşu liberaller ve istibdadla özdeşleştirilen Sultan'a her daim muhalif hatta düşman aydınlar mezun eder. Bu neslin edebi eserleri ise, tipler ve sosyal normlar bakımından toplumu yansıtmayan oldukça alafranga ve marjinal kalmakla beraber şekil ve yapı bakımından bizdeki Avrupaî ilk mükemmel örnekler olarak ortaya çıkmıştır (adeta aslına en yakın birer imitasyon!).

Şair ve romancı A.H. Tanpınar, yine büyük şair Yahya Kemal'den aldığı ilhamla Servet-i Fünun edebiyatını bu yönüyle şöyle eleştirecektir: "Asıl şiir dediğimiz şey, o ruh iklimi, ara yerde kaybolmuştu. Daha korkuncu, dışarıyı olduğu gibi taklitti. İdesine erişmeden, sadece "saman kağıdı" üzerinden kopya. Edebiyat-ı Cedide (S.F.) romanı bu kopyanın dışarıdan ve tek başına bakılınca daima hayranı olmamız icab eden teknik şaheseriydi…"[1] Bu eleştirileri anlamak için son zamanlarda dizi-filme çevrilen *Aşk-ı Memnu* vb. romanların yüz yıl önceki topluma nasıl bir içerik sunduğunu düşünmek yeterli olacaktır.

Bugünden baktığımızda daha net görülüyor ki yaşananlar aslında Tanzimatla başlayan Doğu-Batı medeniyet krizinin sanat ve edebiyat sahasındaki yansımalarıdır. O zaman Eski ve Yeni ekseninde yaşanan çatışma günümüzde de farklı düzey ve düzlemlerde alaturka-alafranga düalitesi (ikilemi) olarak sürmektedir. Tanzimatla birlikte devletin de resmi politikası haline gelen Batılılışmanın edebiyat cephesinde Şinasi ve Namık Kemal'lin açtığı edebiyat-ı cedide (yeni edebiyat) bayrağını 6 yıl gibi kısa fakat önemli bir dönemde Servet-i Fünuncular dalgalandırmıştır. Süleyman Nazif, bu hareketin son dört yılında, içinde olmuştur. Yetiştiği çevre, hayat tecrübesi ve eğitimi itibarıyle Servet-i Fünunculara benzemeyen Nazif'in bu topluluk içinde yer alması ve barınabilmesi oldukça ilginçtir. Hatta küçük yaştan itibaren Batı kültürüyle yoğrulmamış ve düzenli modern bir okul eğitimi almamış biri olarak bu topluluk içinde rol alması ve yer bulması şaşırtıcıdır. Zaten yakından bakıldığında Nazif'in Servet-i Fünuncu sayılmasının biraz tasnif kolaycılığı ve toptancı bir yaklaşım sonucu olduğu görülecektir. Nitekim Süleyman Nazif'in onlarla halis edebiyat ve sanat anlayışı bakımından daima hemfikir kaldığını öteki hususlarda ise ciddi bir ortak paydasının bulunmadığını söyleyebiliriz. Onu Köprülü'nün ifadesiyle "Namık Kemal'in gelişmiş bir muakkibi" saymak daha kuşatıcı bir tanım olur. Zaten edebî topluluk dağıldıktan sonra vatanperverlik ve millete hizmet konularında Nazif'in, çoğu Servet-i Fünunculardan hayli farklı bir noktada durduğunu açıkça görmekteyiz.

---

1 *Yahya Kemal*, A.Hamdi Tanpınar, YKY İstanbul, s. 23

Doğumunun 150. Yılını idrak ettiğimiz (29 Ocak 1869- 6 Ocak 1927) Süleyman Nazif, Devlete dürüst hizmetleriyle tanınmış, Diyarbakırlı köklü bir aileye mensuptur. Bilinen bir kaç nesil cedlerinin, kalem erbâbı olduğunu görüyoruz. Babası Mehmed Saîd Paşa muntazam surette tahsil ettiği İslamî ilimler yanında Tarih, Edebiyat, Matematik ve Fransızca'ya vakıf, Nazif'in ifadesiyle, "pek dindar ve savm ü salâta riayetkâr" bir adamdır. Dedesi Süleyman Nazif Efendi ve büyük dedesi İbrahim Cehdî Efendi çeşitli derecelerde birer devlet adamı ve divan şâiridirler.[2]

Hakikaten bu âlim ve şâir Paşa baba, Nazif'in her bakımdan yetişmesinde, ilerlemesinde en mühim rolü oynar. Hâl tercümesinde yer alan şu cümle bu hususu açıkça ortaya koymaktadır: "Ne öğrendimse babamdan öğrendim. Vefatından sonraki müktesebâtım da onun bana vaktiyle göstermiş olduğu usûlün delâletiyle olmuştur"[3].

Çocukluk ve ilk gençlik yılları, dış tahriklerin ülke bütünlüğünü şiddetle tehdid ettiği bir dönemde ve hayli sancılı bir bölgede geçmiştir. Babasının mutasarrıf oluşu sebebiyle küçüklükten itibaren kendisini içinde bulduğu memleket meseleleri, 93 Harbi'nin getirdiği kıtlık, bitmeyen çile ve ıztırablar, hele dinlemiş olduğu hicran dolu hatıraların körpe dimağında bıraktığı derin izler, vatan sevgisinin ve edebî zevkinin şekillenmesinde şüphesiz tesirli olmuştur. Batı kültürünün kapılarını açan Fransızca'yı, sonraları da Farsça'yı hususi olarak öğrenir. Zaten duyarlı ve taşkın olan mizacı, Namık Kemal ve Hamid yanında Hugo gibi romantik yazarların tesiriyle beslenmiş, yaşadığı devrin bitmeyen zulümleriyle iyice hassaslaşmış ve adeta bilenmiştir. Bu durum, Nazif'in yalnız ateşli üslubunda değil, hayat ve aksiyonunda da daima görülecektir. Nazif'in ilk gençlik yılları, "Edib-i Azam"ın şöhret ve saltanatının böyle en ihtişamlı devresine rastlar.[4] Din,

---

[2] *Kendi İçinde ve Kendine Göre Süleyman Nazif*, Muhammet Gür, Dergah y., İstanbul 2020, s.13

[3] *Son Asır Türk Şairleri*', İbnülemin Mahmut Kemal İnal, M. E. basımevi, 1939, İstanbul, s. 1114.

[4] "Asâr-ı Kemâl'i yalnız kitaplarda, gazete ve mecmua koleksiyonlarında aramayınız. Recâizâde Ekrem'den Faruk Nâfiz'e kadar hepimiz Edîb-i Azam'ın kendi istidad ve kabiliyetimize göre büyük, küçük birer eseriyiz. Bizi yaratan Allah, yetiştiren Namık Kemal'dir." (*Namık Kemal*, Süleyman Nazif, İkdam Matb., İst., 1340/1922, s. 27)

vatan ve millet aşkını bir bütün halinde idealize eden Namık Kemal, uyanışın temel dinamiği ve ideal zemini olarak hürriyeti görüyor ve bu uğurda verdiği mücadele ile bir bayrak şahsiyet halinde büyüdükçe büyüyordu. Bu sebeple, Namık Kemal, Nazif üzerinde yalnız ideal ve fikirleriyle değil üslûbunun yüksek ses ve heyecanıyla da etkili olmuştur.[5] Keza, Süleyman Nazif'in duygu ve düşünce dünyasında ta o zamandan yer tutmuş ve iz bırakmış olan *Abdülhak Hamid,* onun gözüne "Şâir-i Azam" görünmüş ve hep öyle kalmıştır.[6]

Gençlik yıllarından itibaren bir yandan istibdat ve ihmalin kurbanı olarak gördüğü halkın melâli, diğer yandan ecnebi devletlerin ve içte Ermeniler'in tecavüzleri karşısında bütünlüğü tehlikeye düşen vatanın perişan hali Süleyman Nazif'in hamiyet hislerine şiddetle dokunur. Avrupa devletlerinin, Osmanlı'yı içten yıpratma faaliyetlerinin en bilineni, azınlıkların himaye ve tahrik edilmesiydi. 1890'lı yıllardaki kıpırdanmalar bu kışkırtmaların sistemli ve örgütlü olarak yürütüldüğünü açıkça ortaya koymuştur. Nitekim Ermeni Hınçak cemiyetinin,1886 yılında İngilizlerin yardımıyla İsviçre'de kurulmasını müteakip Anadolu'da baş gösteren karışıklıklar 1894'ten itibaren Ermeni isyanlarına dönüşür.

Devletin durumunu pek iç açıcı bulmayan Süleyman Nazif, kurtuluşu, çöküşün sebebi saydığı "istibdad"ın yıkılmasında görüyordu. Yeni Osmanlılar ve Jön Türkler gibi onun da rüyalarını süsleyen ideal örnek, hür ve medenî

---

5 "On iki yaşında ancak vardım, pederim bir gün Namık Kemâl Bey'in *Evrâk-ı Perişân*'ını vererek mukaddimesini cehren okumamı emretti. Ve hatasız okuyuşum hoşuna giderek mükâfaten kitabı bana verdi. Evvelleri ekser yerlerini anlayamadığım *Evrak-ı Perişân*'ı senelerce okudum. *Cümel-i Müntehâbe-i Kemâl*'i -matbu nüsha kendi malım olmakla beraber- bâkemâl-i itinâ istinsâh etmiş ve hemen serâpâ ezberlemiştim. Kemâl'in tarz-ı üslûbuna bayılırdım. Cengiz ile Celâlüddin-i Harzemşah aralarında maceraların tafsilâtına pek vâkıf olmadığım halde, ötekini tel'in ile berikini tebcîl eden oldukça uzun bir makale bile yazdım. Bu yâvenin "…Cengiz cehennemden fırlamış bir şerâre, Celalüddin ise o ateşi söndürmeye âzim ve rahmet-i Rahman'dan müteşekkil bir sehâb-pâre idi..." gibi maskaralıklara babam da gülmüştü." (İbnülemin, *a.e.*, s. 1116).

6 "İlk okuduğum eseri *Târık* idi. Ve ben *Târık*'ı ilk okuduğum zaman 13 yaşında idim. Babam bu kitabı hem tavsiye etmiş, hem âdetâ bizzat okutmuştu. O zamandan, o yaştan beri Hâmid'in kàrii, şâkirdi, âşığı ve manen mahlûkuyum." ("İki Payidar Eser -I-", *İleri*, nr. l821, 27 Şubat 1339/1923); İbnülemin, *a.e.*, s. 1116).

Avrupa idi. Bu hürriyet sevdalısı Osmanlı aydınlarının gözünde Paris, medeniyetin merkezi, Londra ise hürriyetin beşiğidir. Bu itibarla, "fedakârân-ı ahrar"a kucak açan o füsûnkâr beldelere koşmak, hayal ve ideal arkadaşlarına karışmak hevesi, birçok emsâli gibi Süleyman Nazif için de bastırılamaz bir arzu, bir iştiyaktır. Nitekim, "mukavemet-sûz cazibe"ye kapılarak 1896 sonlarında üzerindeki resmî görevleriyle birlikte "yâr ve diyarını" terk edip önce İstanbul'a gelmiş[7] ve oradan da faaliyetlerini takdirle karşıladığı Jön Türkler'e katılmak üzere Paris'e "hürriyetin mahşer-i rengînine iltica"[8] etmiştir (Şubat 1897).

İkna edilen diğer ihtilalci arkadaşları gibi Avrupa'dan eli boş dönen (Ekim 1897) *Gizli Figanlar* şâiri, Hüdavendigâr (Bursa) vilâyeti mektupçuluğuna razı olur; ne ülkenin halinden memnun ne de gelecekten ümitlidir. Fakat yapılabilecek fazla birşey de yoktur. Çaresizliğin getirdiği bir teslimiyet içinde karamsar, âdeta hayata ve dünyaya küskündür. Bazı hususi mektupları da gösteriyor ki Nazif, Bursa'da bir tür gözaltı hayatı yaşamaktadır. Değişen valilerle de arası iyi gitmeyince kendisini daha ziyade edebiyata verir. "Asar-ı müntehabeden küçük bir kütüphane teşkil" ettiğini, İstanbul mecmuaları yanında Paris'ten de birçok kitaplar getirttiğini yine hususî mektuplarından öğreniyoruz. O sıralar Hugo, Prudhomme, Zola vb. yazarları hararetle okumaktadır. Zaten, devam eden istibdad neticesi, bedbin, hassas ve sosyal meselelerin uzağında bir nesil yetişmiş ve Servet-i Fünun ekolü, bu neslin edebiyattaki temsilcisi olarak birkaç senedir yerini almış bulunuyordu. İşte, Bursa'daki kapalı ve hareketsiz ortam Nazif'in, bir çoğuyla önceden tanıştığı bu Edebiyat-ı Cedide'cilere katılmasında, onların duyuş tarzı ile hayat ve sanat görüşlerini benimsemesinde tesirli olmuştur. Bunların rejime ve eski edebiyata karşı tepkili oluşu, arayış ve infial içerisindeki Nazif'in hassas ve bunalmış ruhuna da pek uygundu.

Süleyman Nazif'in; yeni edebiyat münakaşalarının en yoğun olduğu bu dönemdeki şiir[9] ve yazılarında, **hastalık derecesine varan aşırı duyar-**

---

7 "Bursa'da Bir Hafta II", *Resimli Gazete*, nr. 44, 5 Temmuz 1340/1924.

8 *Gizli Figanlar*, Süleyman Nazif, s. 6.

9 Nazif'in, "Benden bir manzume isteyen İtalya zâdegân-ı nisvânından" dediği **Prenses Luduvika Altiyeri'ye** adlı şiirin ilk kıtası şöyledir:

lılık, yalnızlık arzusu, realiteye zıt hayaller ve rüya gibi Servet-i Fünunculara has özellikleri açıkça görüyoruz.[10] Nazif, gerek Bursa'da yayınlanan *Fevâid* mecmuasında ve gerekse *Servet-i Fünun*'daki edebî musâhabelerinde bu hususları kuvvetle savunur.[11]

Bilhassa Hüdâvendigâr vilâyeti Mektupçusu iken Bursa'dan *Servet-i Fünun*'a gönderdiği makaleler[12] Nazif'in sanat ve edebiyat hakkındaki düşüncelerini açıklaması yanında, o sıralarda yoğun hücumlara hedef olan Servet-i Fünuncuları müdâfaa etmesi cihetiyle de önemlidir. Biz onun ileri sürdüğü fikirleri, diğer bazı makalelerindeki görüşleriyle birlikte ve bir bütün halinde sunmaya çalışacağız.[13]

Devrin politik ve sosyal şartları tesiriyle Recâizâde'nin önderliğinde ve *Servet-i Fünun* dergisi etrafında teşekkül etmiş bulunan bu ekolün edebiyata getirdiği yenilik, üslûptan önce bir "his teceddüdü", yeni bir duyuş tarzı idi.[14] Nazif Bursa'dan İbrahim Cehdî müstearıyla *Servet-i Fünun* mecmuasına gönderdiği kuvvetli makaleler ile tartışmalara doğrudan katılmış ve bu yeni

---

Sevâd-ı nazmıma bilmem neden bu rağbetiniz?.. Fevâid, nr.(1319), s.19.]

10 İfade ve duyuş tarzını aksettiren "Benim Mezarım" adlı yazısının bir kaç paragrafını misal olarak kaydedelim:
"Ölüm mevcudiyet-i muztaribeye sükûn ve tesliyet serpen elleriyle gözlerimi kapadığı, kalbim çarpınmadan yorularak istirahat-ı ebediyyenin âğûşuna fütur ve taabile atıldığı zaman cenazemi velvele-i hayat ü maişetin yetişemiyeceği bir yere...meselâ ufkun laciverdî-i dûrâdûruna gömülerek İstanbul'a karşı uzaklardan titrer gibi görünen Keşiş dağının en yüksek tepesine götürsünler... (...) Ben orada bütün velvele-i hayat ü maişetten mütebâid, fânileri kemiren bütün evcâ' ve ıztırabâttan mütecerrid, münferid bir halde tesliyetçin-i memât olayım." ("Benim Mezarım", *Servet-i Fünun*, c.16, nr.406, s.251-2, 10 Kânun-ı evvel 1314/1898).

11 "İki Söz Daha", *Servet-i Fünun*, c.15, nr.367, 12 Mart 1314/1898, s. 38-41 vd.

12 *Servet-i Fünun* mecmuasında "Musâhebe-i Edebiyye" üst başlığı altında neşredilen bu yazılar şunlardır:
"İki Söz Daha", c.15, nr. 367, 12 Mart 1314/1898, s. 38-41.
"Sıfatlar, Mevsuflar ve Taklid", c.16, nr.403, 19 Teşrin-i sâni 1314/1898, s.198-201.
"Derekât-ı İdrâk", c.17, nr.432, 10 Haziran 1315/1899, s. 243-250.

13 Bu konuda geniş bilgi için bk. *Kendi İçinde ve Kendine Göre Süleyman Nazif*, Muhammet Gür, Dergah y., İstanbul 2020.

14 Bu ve devamı konularda geniş bilgi için bk. *Tevfik Fikret*, Mehmet Kaplan, İst., 1971, s. 14-40.

duyuş ve ifade tarzını herkesin önünde müdâfaa etmiştir. Nazif'in yazısından, bilhassa *İkdam* ve *Servet-i Fünun*'da çıkan şiir ve yazıları Bursa'daki arkadaşlarıyla birlikte zevkle okuyup üzerinde tartıştıklarını da öğreniyoruz.[15]

İlk gençlik yıllarından beri hukuku ve dostluğu bulunan Mehmed Ali Aynî'nin, Servet-i Fünun hakkındaki tenkitlerine ise şöyle cevap verir:

"*Servet-i Fünûn*'a yazı yazanları söz anlamayan veya anlatamayan adamlar meyanına idhal etmekte sen de ısrar edenlerden isen teessüf ederim ki, aramızda ilk defa olarak bir ihtilaf-ı kanaat hasıl olacak. … Ne yalan söyleyeyim; ben Arap ve Acem lisanlarındaki bu nasibimle beraber Halid Ziya gibi bir fıkra, Cenab Şehabeddin gibi bir musahabe, Tevfik Fikret gibi bir manzume yazamam."[16]

Süleyman Nazif, edebiyatımızda eski-yeni tartışmasının Servet-i Fünun etrafında cereyan ettiği dönemde edebiyatın teorisi üzerinde önemle durmuştur. İnsanın yaratılışı gereği sanata muhtaç olduğundan sanat, yalnız sanat için yani, "fıtrat-ı beşeriyyedeki ihtiyac-ı bedâyi'-perestîyi tatmin maksadıyla vücuda getirilir."

Edebiyat evrensel bir ifade vasıtasıdır. Muhit ve kavimlere göre yalnızca dil ve ifade şekilleri farklılık göseterir. Dil ve edebiyatlar sosyal münasebet ve vak'aların tesiriyle birbirleriyle etkileşir ve değişirler. Türk edebiyatının İran edebiyatından etkilenmesi de böyle tabiî bir olaydır.

1. Devir ve Muhitin Tesirinde Yeni Duyuş Tarzı

Süleyman Nazif'in de mensup bulunduğu Servet-i Fünun ekolü, edebî görüş ve tenkidlerinde, devir-muhit-ırk nazariyesine ayrı bir önem vermiştir. Hippolyte Taine'in teori haline getirmiş olduğu bu görüş, ırkî faktörler

---

15 "Halid Ziya Bey'in "Kırk Para" ünvanlı bediasıyla tezeyyün eden *İkdam* gazetesi buraya o musâhabe ile müzeyyen *Servet-i Fünun*'la beraber geldi."Kırk Para"yı ihvandan üç dört sahib-i iz'an ile beraber okuduk. "Kırk Para" bittiği zaman hepimiz sermest-i sâfâ olmuştuk. ….. Kırk para! Hep kırk para! Halid Ziya Bey, bir insanın bütün mukadderât-ı hayatiyyesini "Kırk Para"da hülâsa etmiş, milyonlarla bile doymayan çeşm-i hırs-ı beşere bu sikkeyi kemâl-i maharetle çarpmıştı." ("İki Söz Daha", *Servet-i Fünun*, c.15, nr.367, 12 Mart 1314/1898, s. 38-41).

16 *Prof. Mehmet Ali Aynî Hayatı ve Eserleri*, Ali Kemalî Aksüt, İst. 1944, s.181.

ile yaşanılan zaman ve çevrenin edebiyattaki değişme ve yenilikleri belirlediği, bir ihtiyaç ve ruhî temayül haline getirerek yönlendirdiği esasına dayanır. Edebî eserler, mahsûlü bulundukları devrin ruh halini aksettirmesi cihetiyle dikkate değer bir mahiyet gösterirler. Bu sebeple "her hal ve hareket tahaddüs ettiği zaman ve mekân ile muhakeme edilir. Alemde mutlak hiç bir şey yok, her şey nisbîdir."[17]

Bir insan dâhi de olsa yaşadığı zaman ve muhitin şartlarına bağlı kalmaya bir ölçüde mahkûm bulunduğu cihetle, Süleyman Nazif, san'atkârın yetersizliğinden hep zaman ve muhitini sorumlu tutar.[18] Çünkü edebiyat zamanın mahiyetine aynadır.[19]

"Bu hayat-ı kâinat içinde herşey tarîk-ı tekâmül denilen bitmez tükenmez bir daire dahilinde"[20] durmaksızın devr etmektedir. Her türlü ilerleme, fikir ile tecrübelerin birleşmesiyle ve zamana bağlı olarak gerçekleştiği için, zamanın akışı, bir bakıma "tekamül kanunu"nun da işlemesi demektir. Bu yüzden çağın önüne durulmaz. Kim durmuşsa, muhakkak devrilmiş, ezilmiş. Elindeki kuvvet ne kadar olursa olsun. Büyükler zamanın önüne, küçükler arkasına düşerler. Hissiyâtı tâ'dil ve efkârı idare eden, evvelden verilmiş kararlar değil, hükm-i zamandır."[21]

Servet-i Fünun'daki ilk edebî musâhabesinde: "Eserlerde müessirin şahsiyeti ile beraber -tabir mazur görülsün- zamanın şahsiyeti, mekânın şahsiyeti var."[22] diyen Süleyman Nazif, şöyle devam eder: "Shakespeare'in bile cephe-i dehâsında büyük Elizabeth devrinin âsârı nümâyândır. Fransa inkılâb-ı kebîri olmasaydı, Victor Hugo şeklinde bir şâir zuhûr etmezdi. Fakat zaman, ihtiyacâtına vasıta-i istîfa ittihaz ettiği adamları yalnız bir

---

17 "Kılıç-zade Hakkı Bey'e", *Resimli Gazete*, nr. 59, 18 Teşrin-i evvel 1340/1924.

18 "Bir şâir-i hakîmin dediği gibi, hata zamana, fazilet ise şahsa aittir." ("Fransızca'dan Türkçe'ye Kamus Meselesi", *Servet-i Fünun*, c. 60, nr. 1555/81, 3 Haziran 1926, s. 34-6).

19 "İran Edebiyatının Edebiyatımıza Tesiri"-IV-, *Edebiyat-ı Umumîye*, c.3, nr.72, s.792, 15 Haziran 1918.

20 "İki Söz Daha", *Servet-i Fünun*, c.15, nr.367, 12 Mart 1314/1898, s. 38-41.

21 "Cevap", *Resimli Gazete*, nr. 30, 29 Mart 1340/1924.

22 "İki Söz Daha", *Servet-i Fünun*, c.15, nr. 367, 12 Mart 1314/1898, s. 38-41.

tesadüfün lütf-ı delâletiyle arayıp bulmaz. Müceddit olmak için bir çok esbab ve şerâit lâzımdır."[23]

Yaşanılan devir ve çevreye has fikir ve teessürleri, lâyıkıyla ifade edecek bir lisan ve üslûbun, zaman içinde teşekkül ettiği bir vâkıadır. Her devir ve muhit, doğurduğu yeni ihtiyaçların hemen ardından bu ihtiyaçları karşılayacak şeyleri de getirmektedir. Bu görüşten hareketle mazinin aksine olarak "bu gün yazılan şeylerde Garb'ın eşkâl ve mahsûsâtı, Acem'in elvân ve masnûatından ziyade" bulunmasını pek tabiî ve önlenmesi imkânsız bir gelişme olarak gören Nazif, edebiyatımızdaki bu değişmenin sebeplerini ise şöyle izah eder:

Biz vaktiyle bir çok medenî ihtiyaçlarımızın temin yollarını İran vadilerinde arardık. "Keşmir şalları, İsfahan halıları evlerimizi, Hâfız divanları hâfızalarımızı tezyin ederdi." Bugün maddî ve manevî ihityaçlarımızın çoğunu Garp'tan alıyoruz. Bu iklimlerin, hayatın devam ve takviyesi için hazırladığı şeyleri bugünkü şahsiyetimiz daha kolaylıkla alıp kabullenmektedir. Bu hâli, milliyetçiliğin şânına aykırı görerek bütün bu şeylerden uzak kalmak, fen ve medeniyete bigâne ve uzak kalmak demektir.[24]

Görülüyor ki, çeşitli sosyal ve kültürel etkileşmeler sonucu duygu ve fikirlerde meydana gelen değişme ve yenilikleri ifade edebilmek için dil ve edebiyatta bir teceddüd şart olmaktadır. "En büyük zekâlar, zamanın ihtiyacını takdir ederek, bu ihtiyacâta tevfik-i üslûb-ı kalem ettiler..."[25] diyen Süleyman Nazif, bilhassa Fuzulî, Nedim ve Hâmid gibi meşhur edebî simâları anlattığı yazılarında, bu noktaya önemle ve sık sık temas eder. "Fuzûlî, Nef'î, Nedîm; her üçü de gerçekten büyük şair idi ve her üçü de kendi zamanlarının temâyülât-ı hakikiyyesine tercüman oldu. Ve gitti."[26]

Bu yazıdan yaklaşık on beş sene sonra kaleme aldığı bir makalesinde ise daha önce anlattığı görüşlerini teyid ederek adeta özetlemiştir: "Edebiyat

---

[23] "Abdülhak Hâmid Bey", *Servet-i Fünun*, c. 41, nr. 1044, 26 Mayıs 1327/1911, s. 75-9; "Abdülhak Hâmid Bey" -Konferans-, *Tîrâje*, nr. 16, 18 Haziran 1327/1911, s. 3.

[24] a.y.

[25] "Açık Mektup", *Yeni Tasvir-i Efkâr*, 16 Eylül 1909.

[26] "Nazif Beyefendi'nin Asâr-ı Kemal'e Dair Bir Mektubu" -II-, *Mecmua-i Ebüzziya*, c.10, nr. 95, 12 Cumade'l-ulâ 1329/1911, s. 531. (Bursa, 27 Şubat 1323/1907).

muhitten doğar ve muhiti tasvir ve terennüm eder. Mahdud ve muayyen eşkâl ve mevzuat arasında mahsur kalan nazm bile lehçe ve hiss ü hayalce, zamanına ve zamanın ilcaâtına sıkı sıkıya merbuttur. Diyarının bin türlü inkılâbât içinde harabeden harabeye istihâle ettiğine ağlar gözlerle şâhid olan Fuzûlî ile İstanbul'un en şen ve şâd demlerinde ve en şahâne zevk u safa âlemlerinde mehasinden ilhamlar toplayan Nedim'in terennümâtı arasındaki farklar, muhitin sânihât-ı fikriyyedeki nüfûz ve tesirini gösterir."[27]

Malumdur ki, müstesna dehâlar bile kendi muhitlerinden doğar. Ve muhitlerine merbut kalır. … Teceddütler zamanın ve mekânın ihtiyacından doğar."[28]

2. Dil-Edebiyatta Değişme ve Servet-i Fünun

Umumî bir fikre göre, tabiî ve sosyal hadiselerin dil ve edebiyat üzerindeki tesiri pek büyüktür. Ahvâl değiştikçe yeni hisler, yeni fikirler, yeni emeller ortaya çıkar. Bu vicdanî teessürlerin inkişafı ve ifade edilebilmesi için, gelişmiş bir dil ve değişik üslûba ihtiyaç duyulur. Bu sebepten, her devrin kendine has duygu ve efkârını layıkıyla ifade edebilecek nispeten farklı bir dili ve ifade tarzı zaman içinde şekillenir. Böylece sosyal hayatla birlikte edebiyat değişirken dil de yeni ve daha şumûllü sıfatlarla ifade kabiliyetini ve kudretini artırır.

"İki Söz Daha" başlıklı makalesinde: "Evet, bizde edebiyat değişti... pek çok değişti. Daha değişecek... pek çok değişecek." diyen Süleyman Nazif'e göre; edebiyattaki değişme, bütün kâinatta geçerli olan "tekâmül" kanununun bir gereğidir: Madem ki dünya dönüyor, madem ki günler ve mevsimler aralıksız değişiyor; madem ki bu hayat alemi içinde her şey "tarik-ı tekâmül" denilen bitmez tükenmez bir daire dahilinde -fakat her adımda yükselerek, büyüyerek, şekil ve sûret değiştirerek, muhitini genişleterek- durmaksızın devr ediyor; "edebiyat da her şey gibi ve her şeyiyle beraber değişecek"tir.[29]

---

[27] "Bir Tahmis Münasebetiyle", *Yarın*, nr. 27, 20 Nisan 1338/1922.

[28] "Süleyman Nazif Bey'in Hitabesi", *Servet-i Fünun*, c. 57, nr. 1487/13, 12 Şubat 1341/1925, s. 203.

[29] "İki Söz Daha", *Servet-i Fünun*, c.15, nr. 367, 12 Mart 1314/1898, s. 38-41.

Edebiyattaki farklılaşma aslında, devir ve muhitin ortaya çıkardığı daha ziyade şeklî bir değişmedir. Nazif bu hususu belirtirken: "Edebiyatın cedîdi, atîki, garbîsi, şarkîsi hakikatte birdir; bir asıldan, bir menşe'den, bir müessirden geliyor. Tabiat-ı muhîta yalnız eşkâlini değiştirdi" diyor. İhtivâ ettikleri hayat şartlarına göre iklimler, "hayvânât" ve "nebâtâtı" nasıl değiştiriyorlarsa, edebiyata da öyle bir inkılâb veriyorlar. Bir Eskimolu ile bir Sudanlının "efkâr" ve "ihtisasât"ındaki fark bundandır. Yoksa esasen her ikisi de insan olduğu için her ikisinin de duygu ve emel dili birdir. Her ikisi de bir tabiata karşı teessür göstermektedir. "Şu kadar ki birisinin kürsi-i istiğrâkı buzdan dağlar, diğerinin mevki'-i tefekkürü kumdan sahralardır. Her biri kendi meşhûdâtıyla mütehassis olur ve mahsusâtını ifade eder."[30]

Bu itibarla edebiyatın bünyesinde mezc olmuş halde bulunan unsurlar, insanlığın ilk devrine kadar uzanan köklere sahiptir. Bu konuda Nazif şunları söyler: Bizim bu günkü edebiyatımızda yalnız Garb'ın, Acem'in, Fransız'ın tesirlerini aramakla iktifa etmeyiniz. Bunlar yeni şeylerdir. Daha ileriye gidiniz. Latin, Yunan, Mısır, Bâbil, Hind edebiyatının izlerini bulursunuz. Bunlarla da tamam olmaz. Dünkü, bugünkü, yarınki edebiyatımızda tarih öncesi zamanların yadigârları bile mevcuttur. "Ben eminim ki" sayısız asırların yoğun birikimleri arkasından.. ilk beşer sığınağı olan bir mağaranın karanlık, nemli bir köşesinden gelen bir heceli bir sözün aksi, bugün yazılmış bir manzumede gizlidir ve "ilk insanların hayvanât-ı vahşiyyeye karşı kopardığı çığlıkla bugünkü insanların en ihtizazlı enîn-i infiâli arasındaki râbıta" asla kesilmemiştir.[31]

İnsanların fikir ve emellerindeki değişikliğin, dil ve üslûpta yeniliklere sebep olduğunu belirten Süleyman Nazif; bir edebî eserdeki başarının, üslûp ve muhtevasının muhitin icaplarına uygunluğuyla yakından alâkalı bulunduğu kanaatindedir. Eserde, yazarın şahsiyeti ve ifade hususiyeti yanında, zaman ve mekânın da mühim tesirleri mevcuttur. Daha önceleri, o zamanki insanlara hoş gelen, zevki okşayan bir eser, günümüzde dil, üslûp ve muhteva açısından pek kaba ve yavan kalabilmektedir. Eskinin hayret uyandıran, tumturaklı eserleri, bugün gürültülü ve zevksiz sayılabiliyor. Çünkü

---

30 a.y.

31 a.y.

zaman ve muhitin hususiyetleri, eser için yeni bir çehreyi, yeni bir tarzı lüzumlu kılmıştır.[32] Diğer bir ifade ile, yaşanılan devir ve çevreye has fikir ve teessürleri lâyıkıyla ifade edecek bir lisan ve üslûbun, zaman içinde teşekkül ettiğini kabul etmek gerekir.

Önceki asırlara ait pek çok eser, şimdi kütüphanelerde duruyor. Bunlara bakıldığında görülmektedir ki, "eslâf arasında en ziyade servet-i elfâz sahibi olan münşîlerin" kullanmış oldukları dil ve üslûp ile bugünkü vicdanî ihtisasâtı tasvir etmek, hatta on beş satırlık bir mektubu yazmak bile oldukça zordur.[33]

Kısacası, dil ve edebiyattaki değişme ile "teceddüd"ün menşei fikr-i taklid değil, icâbât-ı ruhiyye'dir.[34] Artık edebî eserler insana yalnız bir hayret vermekle kalmamalıdır. "Şimdiki âsâb fevkalâde rakîk ve mütehassistir. Pek büyük ve gürültülü şeylerden müte'ezzi oluyor" diyen Nazif'e göre: "Şiir yalnız zevâhiri tasvirden ibaret kalırsa hiçbir güzelliği, hiç bir hissi ifâde edemez." Göz ile görülen her şeyin "hafî ve nâmeşhud" bir güzelliği var ki o şeyin büsbütün zıddıdır. Bir aşk neşîdesinin neşe dolu nağmelerinde bir kırık hayatın "sadâ-yı inkisârı" duyulmazsa, o muhabbet hodgâmlıktan, bu neşîde kendini övmekten öte bir mânâ ifade edemez. O büyük ve gürültülü şeyler, iri iri taşlardan yapılmış harçsız, emeksiz duvarlara benzer. Onda san'atın ifâde etmek istediği şey yoktur. Oraya hiçbir mimârın şahsiyeti... yani bir insânın hayatı, zekâsı, tasavvurları, emel ve duyguları, şevk ve infi'âli aksetmemiştir. Yalnız maddî bir ihtiyâcın, mîhânikî bir hareketin kaba bir eseri göze batar durur.[35]

"Esâtize-i edebimiz eâzım-ı eslâf ve muâsırîn gibi tabiat-ı eşyâyı tedkîk ve tetebbu' ederek bizde de metîn bir meslek-i edebî açtılar, her lüzûmu his ve takdîr ile her ihtiyacı te'mîn ettiler. Misâllerini de günde bir şekl-i bedî ile gösterdiler."[36] diyen Süleyman Nazif böylelikle, Servet-i Fünun ekolü-

---

32 a.y.

33 "Sıfatlar, Mevsuflar ve Taklid", *Servet-i Fünun*, c.16, nr. 403, 19 Teşrin-i sâni 1314/1898, s. 198-201.

34 a.y.

35 "İki Söz Daha", *Servet-i Fünun*, c.15, nr. 367, 12 Mart 1314/1898, s. 38-41.

36 a.y.

nün dil ve ifade tarzında yapmakta oldukları yeniliği, pek tabiî ve içinde bulunulan çağın, duygu ve düşüncelerini aksettirebilmek için lüzumlu gayretler olarak kabul ve müdafaa etmektedir.

Aslında, her dilde kelimeler, zamanla ve yeni ihtiyaçlara göre oluşur ve değişir. İfade ettiği mânâyı karşılamakta acze düşen kelimeler unutulurken, yeni hususiyetleri ifade için, başka kelime ve tabirler lisana dahil olurlar. Bu hadise, kendi şartları içinde ve tabiî olarak gelişir. "Türkçe, Arapça, Fransızca, Çince her lisan, her sadâ; ahvâl-i vicdaniyyeyi tasvir ederken serâirden, pâyânsız uçurumlara müsadif olur : Orada bir ihtizâz, bir tezelzül gösterir; zaîf ise bir daha kalkmamak üzere düşer; değilse Hâlid Ziya gibi nurlar, renkler, râyihalar, nağmeler saçarak teganni veya hitâbet ederek ilerler."[37]

Diğer bir edebî musâhabesinde, Sembolizm'in, "sıfat ile mevsuf arasında mantıkî mutabakatın bulunmayışı" olarak ifade edildiğini belirten Nazif: Bu "mutabakat-ı mantıkiyye" hâlâ zihnimin kabul edemediği bir kaziyyedir. Acaba eşyanın bütün havassı, her hissin, her fikrin, her zevkin, her rûhun, mükevvenâtı sûret-i telakkisi tamamen ta'ayyün etti mi ki yeni bir sıfat istimal edenler lisan ve mantığın kavâidini ihlâl etmekle muatteb oluyorlar?"[38] der. Ayrıca, her zamanın ve her kavmin edebiyatına az çok karışmış bir tasavvur tarzı olan manevî hallere, maddî sıfatlar verme hususunun da, taklitçilik ve sembolist olmağa yeltenmek şeklinde görülüp ayıplanması pek gariptir.

Bir şeyin kendi nev'i arasındaki mevki ve mahiyeti ne vakit anlaşılır, daha doğrusu ne vakit rûh o şeyde bir gizli hâssanın varlığını keşf ederse o vakit yeni bir kelime "ihtira ve terkip", yeni bir sıfat "içtihat ve tertib" olunur. Bu bir haz, bir zevk, bir arzu değil bir lüzum, bir vazife, bir ihtiyaçtır:

Lisânı, güzelliklerinden ayırarak bir iskelet gibi mütâlaa eden Gramercilerin: "Sıfat, bir şeyin hâl ve şanını beyan eden kelimedir" yolundaki ta'rifleri doğru, fakat noksandır. Her şeyin bir "hâl ve şanı" olduğu gibi

---

37 a.y.

38 "Sıfatlar, Mevsuflar ve Taklid", *Servet-i Fünun*, c.16, nr. 403, 19 Teşrin-i sâni 1314/1898, s.198-201.

nazarı o şeye taalluk eden rûhun da kendine has bir telâkki ve idrâk tarzı vardır. "Sıfatlar bu iki ciheti câmi' olmaz, hele vicdâniyâtı tasvirde ikincisinin hakkı tamamiyle verilmezse yazılan şeyler efkâr ve ihtisasatı, serâir ve infiâlâtıyla nakl ve tebliğ etmekten ziyâde ondan evvel görülen, düşünülen, söylenilen -ve vâ-esefâ ki ekseriyâ başkalarının gördüklerine, söylediklerine benzetilmeğe çalışılan- şeyler gibi" okuyucuya derin bir bıkkınlık ve yorgunluk hissi verir.

Halbuki "bir mevzû, şerâit-i edebiyyesi dahilinde bin kere tasvîr olunsa yine dereke-i ibtizâle düşmekten masûndur." Çünkü yazılanlar o "mevzu'un hal ve şânıyla" beraber şairin ruhu, rûhun o şeyi "suret-i telakkisini" de gösterir. Bunun içindir ki samimi eserlerde asırların bile hücumuna karşı bir mukavemet kudreti daima mevcuttur.

Servet-i Fünuncuların kullandıkları yeni sıfat ve terkipler bu mânâda değerlendirilmelidir. "Safâ'nın hâin bakışlı pencereler'i, Cenab'ın leyl-i müzab'ı, Nesib'in ömr-i târumâr'ı, Suâd'ın öksüz hayat'ı, Fikret'in nazlı hatt-ı istifham'ı ve bunların yüzlerce eşbâh ve nezâiri o yüksek ruhların rehgüzar-ı heyecanlarına atılan eşyaya atf ettikleri bin nazar-ı vukuf ve teşhis, onlara uzattıkları bir dest-i musâfahât ve âşnâyîdir. Bu sıfatlar o mevsûfları hakiki isimleriyle çağırıyorlar."[39]

Süleyman Nazif kanaatlerini şöyle özetler: "Mübdi'lerinin vicdanlarından gelen bir sadâ-yı teessür ü infi'âlden başka bir şey olmayan bu terkibler îcâd olunmakla eski, yeni hiç bir kavmin edebiyat ve üdebâsına taklid olunmuyor; belki görülen, duyulan şeyler daha kâfî birer vâsıta-i beyan ile daha samîmî bir sûrette bildiriliyor."[40] Bunu anlayamamak "zevkimizin ve idrak ve teessürâtımızın" noksanlığındandır.[41] Zaten şiir, daima "müşahhas"tan "mücerred"e kaçar. Mesela, "bu evde dört oda var" sözü ne surette ifade

---

[39] "… ezikka-gerd-i sefalet olmağa mahkûm bir fakirin nazarında kâşâne-i saadetin pencereleri hâin bakışlıdır, yine ebhâr-ı baîdenin telâtumât-ı leyâlîsi birer leyl-i müzabdır, yine bin emel-i bikarar ile muztarib olan bir zindegâni bir ömr-i târumârdır, yine bir öksüz çocuk öksüz bir hayattır, yine bir dilberin derrâce-i bîkararı bir nazlı hatt-ı istifham resm eder." (a.y)

[40] a.y.

[41] " Derekât-ı İdrâk", *Servet-i Fünun*, c.17, nr. 431, 3 Haziran 1315/1899, s. 246.

olunursa olunsun şi'riyyet idhali mümkün değildir. Fakat "bu evde dört hicran veya dört visal yuvası var" denilirse o vakit teşahhustan tecerrüde intikal eder ve şiir olur."[42]

Gelişen hadiselerin etkisiyle dil ve edebiyat da yenilenmektedir. "Edebiyât-ı Osmâniyye'nin bu tarîk-i feyz-â-feyzde ilerlemesine hiç birşey mâni olamıyacaktır. İnsanı düşünmekten, ihtiyâcı his olunmaktan men' etmek kabil olsaydı, edebiyâtı terakkisinden, yani insaniyeti tekâmülden alıkoymak da belki mümkün olurdu. Yazık ki -yâhut bereket versin ki- insan tabiata karşı pek âcizdir."[43]

3. Sanat, Güzellik ve Servet-i Fünun

Süleyman Nazif'e göre, sanat insan fıtratından doğmuştur ve beşer, yaratılışı gereği sanata muhtaçtır. Bunun içindir ki; "sanat, yalnız sanat için, yani fıtrat-ı beşerdeki ihtiyac-ı bedâyi-perestî'yi tatmin maksadıyla vücuda getirilir."[44] Bütün tabiî ve sun'î güzellikler; insandaki beğenme ve beğenilme ihtiyacına cevap veren, onu tatmin eden bir manevî gıda, sanatlar ise bu gıdanın temin edildiği bir manevî zemin, bir sofra gibidir.

Bu açıdan bakıldığında; "Kâinat serâpâ güzeldir. Herkesçe güzel bilinen şeyler bir tarafa dursun... Bir yangın, bir inhidâm, bir cenâze, bir cerîhada bir şiire, hem de müessir, muhalled bir şiire mevzû olabilecek bin türlü güzellikler vardır."[45] Bununla beraber şöyle bir sual karşısındayız: Acaba kâinatta, zıtlarıyla iç içe bir halde bulunan ve insan dehasının karışmadığı güzellikler, tek başına beşerin bedîî ve estetik zevklerine cevap verebilir mi?

Nazif'e göre "eşyâdaki ıttırad kelâl-âverdir." Halbuki "İnsan seveceği şeyde bir tenevvü', bir teceddüd, tabiî olmakla beraber bir fevkalâdelik arar."

---

42 "Tercüme Mezbahası-Ömer Hayyam I", *Servet-i Fünun*, c. 60, nr. 1561/87, 15 Temmuz 1926, s.130-1.

43 "İki Söz Daha", *Servet-i Fünun*, c.15, nr. 367, 12 Mart 1314/1898, s. 38-41.

44 "Nazif Beyefendi'nin Asâr-ı Kemal'e Dâir Bir Mektubu" -II-, *Mecmua-i Ebüzziya*, c.10, nr. 95, 12 Cumade'l-ulâ 1329/1911, s. 527-34. (Bursa, 27 Şubat 1323/1907). "Şiir ve Ahlâk", *Resimli Kitap*, c.1, nr. 2, s. 119-20, Teşrin-i evvel 1324/1908. [Bu mektup hakkında geniş bilgi için bk. Dipnot: 20, 21].

45 "İki Söz Daha", *Servet-i Fünun*, c.15, nr. 367, 12 Mart 1314/1898, s. 38-41.

Bu itibarla, tabiatın haricî manzarası, insanın "hevesât-ı bedâyi-perestâne"sini teskin edemez. Onun için san'atkâr, "dağınık bir halde bulunan güzellikleri bir yere, bir noktaya toplar. Onları istediği şekilde tecelli ettirir. Bütün mehâsin-i tabiiyye onun elinde ham eşya gibidir. İstediği gibi kullanılır. İstediği şekl-i bedî'e kor. Nihâyet öyle manzaralar irâe eder ki tabiatın fevkinde olmamakla beraber, misline hiçbir yerde tesâdüf olunmak ihtimâli yoktur. İşte hâyalî güzellik budur. Bazan bu mehâsin-i hayâliyye o kadar teâlî, o kadar kesb-i rikkat eder ki tanılmaz, anlaşılmaz; fakat dâima câzib, her zaman müessir, ilelebed güzeldir."[46]

Nazif bu ince noktayı ifadeye çalışırken "gizli güzellik" ile "sanat" arasındaki münasebeti de şöyle anlatır:

"Bana öyle geliyor ki bütün kalemler, fırçalar, teller yalnız bu hafî güzelliği tasvîre hâdim olurken bir fark, bir temâyüz, bir te'sir gösterir: Edebiyat, ancak bu hiss-i hafî huzurunda kitâbet-i âdiyyeden ayrılır; bir kalbin en derin nişâne-i infi'âlini veya en ma'sûm bir şevkin âsârını bir nazarda, bir çehrede göstermek kudret-i mübdiânesi, bir ressamın fırçasına burada ifâza olunur; bir kemanın telleri ancak bu makamda bir hayatın enîn-i ızdırâbını gizler!..."[47]

Evet, bütün Güzel Sanatlar bu gizli güzelliği keşf ve ifade etmedeki mahareti nispetinde yükselir, güzel ve müessir eserler netice verir, ebedî olur. Çünkü: "Diyar-ı bedâyi'in ufukları dahilinde ölüm dolaşamaz" diyen Nazif'e göre, "güzel ile fânî, kelimât-ı mütezâddedendir."[48]

Nazif'e göre, edebiyatta "vuzuh" veya "ibham"dan zevk almak "sanattan ziyade mizaç meselesi"dir. Bu hususta şöyle der: "Bence güzelliğin şartı yine güzelliktir, ister vâzıh olsun, ister müphem. Sadî'ye perestiş ettiğim kadar Şevket'i, Cenab kadar Âkif'i de severim."[49] Nitekim bir okuyucusuna verdiği cevapta da aynı kanaatini ifade etmiştir: "Lisanımızdaki

---

46 a.y.

47 "İki Söz Daha", *Servet-i Fünun*, c.15, nr. 367, 12 Mart 1314/1898, s. 38-41.

48 Süleyman Nazif, *Fuzûlî* -Şâir-i şehîr'in Hayat ve Asârı Hakkında Bazı Malûmat ve Tedkikat- (İstanbul: Yeni Matbaa, 1925), 183 sayfa., s.100. Not: Verilen sayfa numaraları kitabın bu baskısına aittir.

49 "Şevket-i Buharî II", *Peyam-ı Sabah*, nr. 1157, 22 Şubat 1338/1922.

güzel yazılmış ne varsa okuyunuz. Yeni, eski yoktur. Yalnız güzel çirkin var. Edebiyat sarf ve nahiv gibi değildir. Bunun ilmi, kavaidle değil, emsile ile elde edilir."[50]

Süleyman Nazif, Servet-i Fünuncular'ın ortak görüşü olan "sanat, sanat içindir" anlayışını, bu ekolün mensubu ve oldukça hararetli bir taraftarı bulunduğu yıllardan itibaren hep savunagelmiştir. Fakat bu, sanatın insana ve cemiyete hiç bir yarar sağlamayacağı veya faydalı olmaması gerektiği şeklinde anlaşılmamalıdır. Nazif, sanatkârın hep kendi fildişi kulesinde ve cemiyetin ızdıraplarına tamamen bigâne bir halde yaşamasını doğru buluyor da değildir. Bilakis, "hâdisat karşısında lâkayd kalmağa hiç bir şâirin hakkı yoktur."[51] Asıl büyük şairler onlardır ki, "lisanıyla ibda'-ı âsâr ettikleri ırk ve kavmin istikbalini ihzar ve tanzim ile tarihini tahkim ederler."[52]

Onun anlatmak istediği husus, sanatın ahlakî veya sosyal fayda ile "mukayyed" olmaması gerektiğidir.[53] Nitekim zamanı geldikçe, *Batarya ile Ateş!!!...* muharriri de, bilhassa harp yılları ve Mütareke döneminde sanatını vatan müdafaasında kullanmış, milletin hizmetine vermiştir. Böylece -Âkif'in tavsifiyle- "tek kara gün dostu"[54] hâdiselerin, kendi ruh ummanında kopardığı hamiyet ve teessür fırtınalarını samimiyetle "teskîn"e çalışırken, o

---

50 "Bir Suale Cevap", *Resimli Gazete*, nr. 87, 2 Mayıs 1341/1925.

51 "Şâir Geçerken, *Servet-i Fünun*, c.61, nr. 1581/107, 2 Kânun-ı evvel 1926, s. 34-5. [İngiltere Kralının teklifiyle Nobel ödülü verilen Tagore için: " İngiltere, Hind'in büyük şairini tazibe değil taltife ve terfihe müstehak gördü" diyen Süleyman Nazif, Şâir'in -sanatını pek takdir etmekle beraber- ülkesinin esareti karşısındaki sessizliğini kınamaktan kendini alamaz: "Rabindranat Tagore kendi memleketinin esir olduğunu görüyor ve ihtimal ki bu esaret karşısında kalbinin ağladığı dakikalar da var. Fakat beşiğini sallayan ve mezarını derağuş edecek olan diyar-ı esaretin mukadderatına ve matemine açıktan açığa inleyen eninler onun terennümatında duyulmadı. Diyorlar ki vâveylâlarında bile İngilizleri gücendirmeyecek... gücendirmeyecek ve memnun edecek hâtır-nevaz nağmeler varmış. Böyle ise, Hindistan utansın...." (a. y.)]

52 "Süleyman Nazif Bey'in Hitabesi", *Servet-i Fünun*, c.57, nr.1487-13, s.203, 12 Şubat 1340/1922. [bk. "Bir Nutuk", *Batarya İle Ateş !!!...*, (İstanbul: Matbaa-i Amire, 1335/1917), s.107.]

53 "San'atta Ahlâk", *Resimli Gazete*, nr. 37, 17 Mayıs 1340/1924.

54 "Ey, tek kara gün dostu bu hicran-zede yurdun!
Sen milletin âlâmını dünyaya duyurdun
En korkulu günlerde o müthiş kaleminle...

karanlık günleri ve hicranlı fâciaları, san'atı için bir "zemin-i istîfa" telâkki etmek vecîbesini de ifâ etmiş oluyordu.[55]

"Kudemâca edebiyâttan maksûd-ı bizzat olan, güzellikti"[56] diyen ve ölümünden üç yıl önce kaleme aldığı bir makalesinde ise: "Bediîyâtta güzellikten başka gaye olamayacağını"; sanatı, maddî zaruretlerin de etkilememesi gerektiğini ifade eden Nazif, ömrünün sonuna kadar, bu anlayışından -en azından teorik anlamda- vazgeçmiş değildir: "San'atın, san'attan başka gayesi olmamalı ve san'atkâr takazâ-yı ihtiyaç karşısında bile bu gayeden bir dakika ayrılmayacak kadar mesleğine âşık yaşamalı."[57]

Sanat aşkı ve güzellik; Nazif'in, vefatından bir sene önce 1926'da yayınlanan *Fuzûlî* isimli kitabında da, önemle bahsettiği iki kavramdır: "Samimî ve büyük şâirler, eserlerini mevzuundan ziyade severler. Ve onlarda hâkim olan yalnız aşk-ı san'at ve san'attır."[58]

Takdîs ederiz nâmını... ..." [Süleyman Nazif'e, *Safahât* (İstanbul: İnk.ve Aka Basımevi, 1977), s.471.]

55 Bu konuda bir fikir vermesi bakımından "Harb ve Edebiyat" başlıklı makalesinden bir bölümü, buraya alıyoruz:
"Balkan Harbi ile Ceng-i Umumî'de benim cidâl-cûyâne yazılar yazmış olduğumu bazıları, amâl-i güzeştemin seyyiât kısımına kayd ile teşhir ettiler. (…) Evet, ben vatanımın evca' ve eşvâkını dâima terennüm ettim. Kalemimden mâtem havaları daha çok intişar etti ise kabahat benim değildir.
Ben doğduğum sıralarda, vatanımın bir ucundan diğerine o vakitki vesâit-i münâkale ile ve hatta bir kısmı vapur ve şimendiferle kat' edilmek şartıyla bir kaç aylık mesafe kat' edildikten sonra gidilebilirdi. Yarım asırlık zâyiât-ı mütevâliyemizin kabahatini kimler yüklenirse yüklensin, bu mazinin mâtemini tutmak ve bu mesâib karşısında ağlamak her vatan oğlunun, tediyede imhâl kabul etmez mukaddes bir borcudur. Ben şu ilâhî borcu ifa ederken dindarâne bir hürmet göstermek istemeyenleri yalnız bizim cemiyetin değil, bil'umum cemiyet-i beşeriyyenin en sefîl bir tufeylîsi addederim." ("Harb ve Edebiyat", *Hâdisat*, nr.72, 7 Mart 1919, s.1).

56 Süleyman Nazif, *Mehmed Akif* -Şâirin Zâtı ve Asârı Hakkında Bazı Malûmât ve Tedkikat- (İstanbul,Amedî Matbaası, 1924), 107 sayfa. s.19. [Not: Verilecek sayfa numaraları bu baskıya aittir.]

57 "San'atta Ahlâk" , *Resimli Gazete*, nr.37, 17 Mayıs 1340/1924.

58 *Fuzûlî*, s.106. [Süleyman Nazif, *Hadikatü's-Süedâ*'dan bahsederken bu hususta şunları da anlatır:
"Bedâyi', necib ve mütehassis kalbleri, ne dinde olursa olsun, tek bir noktada cem' eder: Güzel!..

4. San'at – Ahlâk ve Servet-i Fünun

İnsanın yaratılışında mevcut olan güzellik ve estetik ihtiyacını tatmin maksadıyla" vücuda getirilen sanat'ın, Süleyman Nazif'e göre; "ahlâk ile doğrudan doğruya hiç bir münasebeti yoktur."[59] Diğer bir ifade ile: "Takvâ ile san'at ve mürebbî (eğitici) ile münekkid (sanat eleştirmeni) birbirinden büsbütün ayrı şeylerdir."[60]

"Sanat'ta Ahlâk" isimli makalesinde; "sanat ve ahlâk arasındaki münasebeti öyle zannediyorum ki, bizde ilk defa ve menfî surette mevzu'-ı tedkik eden benim" diyen Nazif, Nâmık Kemal'in Nedîm hakkındaki: "Eş'ârı, müfsid-i ahlâk olduğundan divanını nedim-i efkâr etmek câiz değildir" sözü üzerine; "sanatın yalnız sanat için olduğunu ve bediiyyatta güzellikten başka gaye olamayacağını uzun uzadıya izah ile vatan-perver şâirin hükmüne isyan etmiş" bulunduğunu hatırlatır.[61]

Nazif'e göre; bizde edebiyat ile edeb'i ilk defa birbirine "lâzım-ı gayr-ı müfârık" gösteren: "Fenn-i edeb, bir marifettir ki insana haslet-âmuz-ı edeb olduğu için edeb ve ehli edîb tesmiye kılınmıştır." sözünün kàili olan Şinasî'dir. Böylece "bir kelime oyunu, bir düstûr şekline istihâle etmiş"tir.[62]

…. Hakikî şâirler, eseri mevzuundan ziyade severler. *Makber*'i Abdülhak Hâmid Fatma Hanım'dan ve Fuzûlî *Hadîkatü's-Süedâ*'sının mukaddes kahramanını Kerbelâ'nın Mazlûm Şehidi'nden ziyade sevmiş ise mazur görülsün." (*a.e.*, s.100-101)].

59 "Şiir ve Ahlâk", *Resimli Kitap*, c.1, nr. 2, Teşrin-i evvel 1324/1908, s. 119. "Nazif Beyefendi'nin Asâr-ı Kemal'e Dair Bir Mektubu" -II-, *Mecmua-i Ebüzziya*, c. 10, nr. 95, 12 Cumade'l-ulâ 1329/1911, s.529. "İntikadâta Cevab", *Mecmua-i Ebüzziya*, c. 12, nr. 119, 11 Zilkade 1329/1911, s. 82.

60 *Mehmed Akif*, s. 22.

61 "San'atta Ahlâk" , *Resimli Gazete*, nr. 37, 17 Mayıs 1340/1924. [Nazif'in burada bahsettiği, Bursa, 27 Şubat 1323/1907 tarihli ve o zaman Konya'da bulunan Ebüzziya Tevfik'e gönderilen mufassal mektubun tamamı için bk.
"Nazif Beyefendi'nin Asâr-ı Kemal'e Dair Bir Mektubu" -I,II-, *Mecmua-i Ebüzziya*, c.10, nr. 94, 95; 5, 12 Cumade'l-ulâ 1329/1911, s. 498-505, 527-34. Bu mektuptan kısmî iktibaslar:
Ebüzziya Tevfik'in "Konya, 21 Mayıs 1908" tarihli cevabî mektubu için ise bk.
"Süleyman Nazif Beyefendi'ye" -I,II,III,IV,V-, *Mecmua-i Ebüzziya*, c. 10, nr, 96-99, 101; 19, 26 Cumade'l-ulâ; 4, 11, 25 Cumade'l-âhire 1329/1911; s. 545-9, 577-82, 609-14, 657-9, 705-12.

62 San'atta Ahlâk , *Resimli Gazete*, nr. 37, 17 Mayıs 1340/1924.

Kemal Bey de bu hususta, üstadı Şinasî'nin "biraz da mütehakkimâne" vaz' etmiş olduğu kaideye "ittiba ve onun bu kavlini şiâr ittihaz etmiş oluyor."[63]

"Halbuki, eslâf-ı üdebâ yalnız bezl-i mizahta değil, ciddî eserlerde de âr ve iffet'e dindarâne bir hürmetle merbut görünmezler. Şinasî'nin sözü, hikmet-i bedâyi' ûlemasınca da makbûl değildir."[64]

Süleyman Nazif bu görüşlerini çeşitli misâllerle izah ve ispata çalışır: Güzel Sanatların şiir, resim, mûsıkî, heykeltraşlık gibi dallarında yalnız ifade ve tasvir başarısı aranır. Mevzu ondan sonra gelir. Bir üstadın fırçasından çıkmış bir kangren cerihası, acemi bir ressamın tersim ettiği bir demet güle takdim edilir. Edebiyatta da böyle. Eşref'in kelime-i müstehcene ile dolu âsârına 'şiir değildir' demeye kimin dili varır?"[65]

Bununla beraber Nazif, neşriyatın büsbütün sorumsuz ve başıboş bırakılmasını savunuyor değildir. Kanun koyucunun, "âdâb-ı matbûât'a riayet kaydını vaz' etmesi" pek isabetlidir. Yayınları bu açıdan dikkatle takip ve murâkabe etmek de savcıların vazifesidir. Bu esasa karşı kimse mukabil fikir ve mütâlaa yürütemez. Yalnız, bir eserin, matbûât âdâbına uygun olup olmadığına karar verilirken, yazılış niyet ve maksadının da tedkik edilmesi lazımdır.

Edebiyat ahlâk ile mukayyed olmamakla beraber "zevk-i beşere telkin-i rikkat ü hassasiyetle onu terbiye ve bu terbiye sayesinde ahlâkı ıslah" eder. Eğer, yazarın maksadı "bir maraz-ı içtimaîyi tabib gibi tetkik arzusu" ise buna kimsenin bir şey demeye hakkı yoktur.[66] Yazar, "insan" denilen bu karışık makinenin nasıl işlediğini anlatmak için, onun çarklarını ve her çarkın dişlerini birer birer göstermek mecburiyetindedir."[67]

Sanatın ahlâk ile doğrudan doğruya hiçbir münasebeti yoktur. "Takva ile sanat, mürebbi ile münekkit" birbirinden tamamen ayrı şeylerdir" diyen Süleyman Nazif için önemli olan sanatın başarısıdır. Neyin anlatıldığından

---

63 *Mehmed Akif,* s.19.

64 "San'atta Ahlâk", *Resimli Gazete*, nr. 37, 17 Mayıs 1340/1924.

65 a. y.

66 "San'atta Ahlâk", *Resimli Gazete*, nr. 37, 17 Mayıs 1340/1924.

67 "*Son Telgraf*'ın Son Dâvâsı", *Resimli Gazete*, nr. 57, 4 Teşrin-i evvel 1340/1924.

ziyade "nasıl" anlatıldığına bakılmalıdır. Bir şâirin ahlâklı veya ahlâksız olması şâirliğinin kadrini ne yükseltir, ne de noksanlaştırır. "Dünyada hiç bir mevzu yoktur ki şâyân-ı tasvir olmasın. Elverir ki muvaffakiyet-i tebliğ buluna."[68] Bu sebepledir ki Nazif, "bir tevhid, bir na't yazmağa bile zaman ve mekân bulamayacak derecede meşgul-i tarâb, kudret-i san'atını Sa'dabad'ın çiçekleri üstüne avuç avuç serperek, bu cihandan göçüp gitmiş"[69] olan Nedim hakkında Namık Kemâl gibi düşünmez. Hattâ, "Sa'dabâd bülbülü"nün terennümlerini "müfsid-i ahlâk" bulan Edib-i Azam'ın bu hükmüne isyan eder:

"Müfsid olan Nedîm'in divanı değil, zamanıdır. Gerek siyasetimizde, gerek edebiyatımızda âsâr-ı fesad ü inhitat var ise esbâbını, şuarâdan ziyade vüzerânın divanlarında aramak icab eder.[70] Fakat şunu da unutmamalı ki, Süleyman Nazif sanat eserlerinin, belli maksatlarla ve bir zihniyetin propagandası tarzında sun'î olarak telkin ve tamim edilmesine de müsamaha göstermez. Meselâ, Ömer Hayyam'ın şiirdeki ustalığını kabul etmekle beraber belli çevrelerce bir kampanya halinde gündemde tutulmaya çalışılmasını şiddetle protesto ettiğini görüyoruz:

"Ömer Hayyam'ın rubâiyyâtını tekrar be tekrar halkımıza okutturmağa lüzum yoktur. Lüzum yoktur, zarar var. Şaraplı, afyonlu edebiyattan bize artık gınâ ve nefret geldi.

Önümüzde açılan yeni ufuklara, elimizde şarap şişesi ve cebimizde afyon ve esrar kutusuyla gireceksek, Avrupa'yı da az zamanda buraya çevireceğimizde şüphe etmeyelim. Selâhiyettar ve bî-garaz ricâl-i ilmin beni tekzib etmeyeceğine ve tasdik edeceğine emin olarak, en derin kanaatim ve en yüksek sesimle halkımıza ilân ediyorum ki: "Ömer Hayyam adlı Fars şâiri fevkalbeşer ve misli bulunmaz bir söz ebesi değildir. Emsâline ve hattâ kendine bin kere fâik şâirlere, yine hattâ kendi milletinde bile pek çok tesadüf edilir. Nişâburlu şâirin şarap ve ilhad kokan kitabını artık kapayınız. Ve bir daha açmayınız. Bu bedbaht eseri biz okuduksa, bâri evlâd ve ahfâdımız

---

68 "İlhad ve Mülhid", *Asrî Türkiye*, nr. 3, s. 5, Mayıs 1926.

69 *Mehmed Akif,* s.19.

70 "Nazif Beyefendi'nin Asâr-ı Kemal'e Dair Bir Mektubu" -II-, *Mecmua-i Ebüzziya*, c.10, nr,95, s.531, 12 Cumade'l-ulâ 1329/1911.
"Şiir ve Ahlâk", *Resimli Kitap*, c.1, nr. 2, Teşrin-i evvel 1324/1908, s.120.

görmesin. Türk'ün Mehmed Akif'i, Hind'in Rabindranat Tagore'u Şark'ın ruhunu ve bu ruhun inceliklerini ve güzelliklerini çâr-aktâr-ı âleme göstermeğe kâfidir."[71]

5. Edebiyatta Taklit ve Servet-i Fünun

Büyük küçük her şâir, şahsiyetinin teşekkül ve olgunlaşmasından evvel, kendi mizaç ve istidadına uygun gelen kadîm şairlerin nüfuzuna az çok tâbi kalmaktan kurtulamaz. Bu, Nazif'e göre istisnası olmayan bir kaidedir: "Muhite merbut olmayan dehâ bulunmadığı gibi, eslâfın bazısına medyun olmayan dâhi de gösterilemez."[72] Meselâ, Fuzulî'yi biz bugün "vâdi-i has sahibi bir üstâd" tanıyoruz. Bu üstad, terbiye-i edebiyye'sini [éducation littéraire] alarak şu hususiyete ulaşıncaya kadar kim bilir ne kadar umumî yollardan geçti!..

Aslında, her hadise bir bakıma kendinden önceki hadiselerin devamı olduğu cihetle, "her şey taklid ile başlar" denilebilir. Elbette sanat ve edebiyat da bundan hariç değildir. Fakat, taklidle kazanılan meleke ve bilgiler işlenip dehâ ile yoğrularak olgunlaştırılmaz ise kalıcı eserler vücuda getirmek mümkün olmaz. Süleymen Nazif bu meseleyi şöyle bir misalle açıklar:

Bazân bir çocuk, "mukadderât"ın hazırlayıp geliştirdiği sebeplerden "bir hassa-i şâiriyyet alarak eline geçirdiği bir destanla, meselâ bir *Aşık Garîb*, *Aşık Kerem* mecmuasıyle, bilâhare daha muntazam yazılmışlarıyla uğraşa uğraşa, mevzûn okumağa, mevzûn söylemeğe alışır. Bu melekenin husûlünden sonra -yine mukadderatının hazırladığı sebeplerin müsaade ve yardımlarıyla- o çocukta hakiki bir zevk-i edeb, bir kudret-i ibdâ' hasıl olmuş ise o zaman şiir, onun emel ve ihtiyaç dili, hayatı için teselli vermeye, ıztıraplarını hafifletmeye vesile olur. "Böyle olmayıp da o meleke yalnız mîhânikî bir kuvvet ve istidattan ibaret kalmışsa sahibi de diğerleri, hatta bir çok divan sahibleri gibi ebediyyen söner gider; o kadar söner ki o vücud-ı muntafiden bu muzlim kubbede zaif bir sadâ bile bâkî kalmaz!"[73]

---

71 "Ömer Hayyam'ın Şâirliği", *Servet-i Fünun*, c. 59, nr. 1543/69,11 Mart 1926.

72 *Fuzûlî*, s.143.

73 "Sıfatlar, Mevsuflar ve Taklid", *Servet-i Fünun*, c.16, nr.403, 19 Teşrin-i sâni 1314/1898, s.198-201.

Kaldı ki şiiri, ızdırapları hafifletme vasıtası sayanlar başkalarını taklit ediyor olmakla itham olunabilir mi? Bu pek kolay değildir. Çünkü tenkidçilerin, gülerek, istihza ederek tekrar ettikleri o sözler -düzgün, perişan her ne olursa olsun- "mübdi"lerinin bütün maddî ve manevî mevcudiyetleri, samimî bin teessürle sarsıla sarsıla yazılmıştır. "Hıçkırıklarla ağlıyan bir adam sadâ-yı efgânını, istese bile başkalarının şîve-i edâsına tevfik edemez."

Nazif açıklamasına şöyle devam ediyor: "Emin olmalıyız ki kendi hayatı ve hissiyâtına tercüman olan, kendi ruhunun enîn-i ezelîsini dinliyen bir adam büyük-küçük, Garblı-Şarklı hiç kimseyi taklid etmez. Onun her şiiri doğduğu günden beri, hattâ doğmadan önce müsâdif olduğu ahvâlin, okuduğu kitabların, görüştüğü adamların, sürdüğü demlerin, çektiği ızdırapların, sevdiği veya buğz ettiği şeylerin, hülâsa bütün hayat ve mukadderâtının mecmuundan hâsıl olmuştur. İnsan mevcudiyet-i maddiyyesine istediği şekil ve hey'eti vermekte nasıl âciz ise kendi mevcudiyet-i mâneviyyesini teşkil eylemekte de öyle bî-kudrettir."[74]

Gelişmenin ve yeniliğin asıl kaynağı ise taklit fikri değil, vicdanî teessürler ve ruhî icablardır.[75] "Eninleriyle asırları ihtizaza getiren Fuzûli o bedâyi'-i şi'riyyeyi İran'a benzemek emeliyle mi vücuda getirdi?.. Bu gün dünyada kimse iddia edemez ki Fuzûlî'nin mahsusâtından olan o metîn terkiplerle o rakîk fikirler İran edebiyatında mevcut olmasın. Ma'mafih kendi şahıs ve dehâsının bunda hiç bir hizmet ve himmeti yok mudur ?..."[76]

Herkesin şahsiyet-i edebîye'si haricinde bir meslek-i edeb'i mevcut olmadığı görüşünü büsbütün reddetmeyen Süleyman Nazif şöyle der: "Vâkıa edebiyatça meslek intihabı, doğmak gibi insanın yed-i ihtiyarında olmayan şeylerdendir. Her üslûp sahibinin yazdıklarında yalnız kendi simâ-yı mânevisi görülür." Bununla beraber, aynı muhit ve ictimâî seviyede bulunan bir kısım fikir ve kalem erbabı arasında esaslı ve tabiî bir münasebet ile fikrî yakınlığın bulunduğu da inkâr edilemez: "Birkaç adamın aynı zamanda, aynı efkâr ile mülhem olması, birinin diğerine benzemesi bu muhit

---

74 a. y.

75 "Sıfatlar, Mevsuflar ve Taklid", *Servet-i Fünun*, c.16, nr. 403, 19 Teşrin-i sâni 1314/1898, s.198-201.

76 "İki Söz Daha", *Servet-i Fünun*, c.15, nr. 367, 12 Mart 1314/1898, s. 38-41.

ve seviyenin ayniyetinden mütevelliddir. Fakat bir kavmin her sahib-i tahriri aynı bir muhit ve seviyede olamayacağından her yerde ve her zamanda edebiyatın muhtelif meslekleri ve her mesleğin muhtelif sâlikleri bulunur.''[77]

Yine de kabul etmek gerekir ki -az önce de belirtildiği gibi- herkesin her yazdığında görülen, yalnız kendi şahsiyet'i, kendi simâ-yı mânevî'sidir.

6. Edebî Eser'de Samimiyet ve Servet-i Fünun

Süleyman Nazif'e göre, heyecanı bizzat kalb ve ruhda yaşanmayan ve duyarak yazılmayan ya da çeşitli menfaat ve dünyevi maksatların tahakkümüyle vücuda getirilen eserler kalıcı ve müessir değillerdir. ''Bir eser-i sanat, samimiyetle yâni aşk ve ihlâs ile ibda' edilmezse pâyidâr olamaz.''[78]

Bu manayı ifade ederken, burada geçen **samimiyet**, **aşk** ve **ihlas** kelimelerinden başka, yerine göre **coşkunluk**, **lirizm**, **hararet-i beyan**, **heyecan**, **aşk-ı san'at**, **sûziş-i beyan** gibi kelimeleri de kullanan Nazif, kanaatini muhtelif yazılarında örneklerle açıklamıştır.

Fakat şu da var ki her eser, yazarının duygu, düşünce ve mizacını yeterince ve doğru olarak aksettirmeyebilir. Süleyman Nazif bu hususta şöyle diyor: ''Taleyrand'ın 'kelâm, insana ızmâr-ı meram için verilmiştir' sözü diplomatlar kadar şâirlere de kàbil-i teşmildir. Pek az şâir vardır ki yazıları hissiyât-ı sahîhiyyesinin değiştirmeyen ve aldatmayan bir ma'kesi olsun. Bu mizac-ı şairi eserlerinden istidlâl etmek pek müşkildir. Hususiyle yalnız duyduğu gibi değil, düşündüğü ve istediği surette yazmağa da kadir ise ... .''[79]

Meselâ, ''Enînleriyle, asırları ihtizaza getiren''[80] Fuzûlî'nin mizac-ı fıtrîsi -hemşehrisi ve muâsırı Ahdî'nin tezkiresinde; ''şûh-tab' ve şirin-sohbet'' olarak zikredildiğine nazaran- melûl olmaktan ziyade, şen ve dehâ-yı san'atı teellümden ziyade istihzaya mâil imiş.''[81]

---

77 a.y.

78 ''Mersiye-i Bâkî'' (28 Teşrin-i sâni), *Peyam-ı Sabah*, nr. 1072, 29 Teşrin-i sâni 1337/1921, s.1-2.

79 *Mehmed Akif*, s. 22-3.

80 ''Sıfatlar Mevsuflar ve Taklid'', *Servet-i Fünun*, c.16, nr.403, 19 Teşrin-i sâni 1314/1898, s.198-201.

81 *Mehmed Akif*, s. 15.

"Fuzulî, kendi mizac-ı ibda'ına, ihtimal ki melâli muvafık bulmuştur." "Evet bu muhakkaktır ki, bir kısım üdebâda, hem de kısm-ı azamında mizac-ı hakikîye mugàyir bir mizac-ı ibda' vardır. Alphonse Daudet'nin kàriîni güldüren istihzaları, için için ağlar. Derler ki, şâtim-i şehîr Rochefort, meclis-i ülfette pek terbiyeli, pek hâtır-nüvâz bir adam imiş."[82]

Bununla beraber, "yazıları, hissiyat-ı sahihiyyesinin değiştirmeyen ve aldatmayan bir ma'kesi" olan şâirler pek fazla bulunmasa da, hiç yok da değildir. Meselâ, Mehmed Akif böyle ender bir şairdir.

Süleyman Nazif: "Bu ekalliyet-i mümtâze arasına bizim *Safahât* şâiri bihakkın dahildir" dediği ve "zâtını tanıdıktan sonra eserlerini daha iyi anlamağa ve sevmeğe" başladığını belirttiği Akif için şunları söyler:

"Hiç kimsenin, hatta vicdan-ı Akif'in bile tekzib etmeyeceğine kàni olarak iddia ederim ki *Hakkın Sesleri* mübdi'inin samîm-i kalbinde hissetmediği hiç bir şey onun şiirlerine karışmamıştır. O nasıl duydu ise öyle yazdı. Her duyduğunu yazmamış, fakat her yazdığını mevcudiyet-i maneviyye ve maddiyyesini sarsacak surette duymuştur. Öyle olmasaydı, yazıları karşısında kalbler bu kadar ihtizaz etmezdi."[83]

Samimîyetle ve "duyarak" ortaya konulmuş olmanın farkını her halde en bariz olarak, "bir kavmin hem lisan-ı zevk ü tarâbı, hem tercüman-ı şevk ü ta'bı"[84] olan şarkılarda görür, hisseder ve yaşarız.[85] Nazif: "Akvamın ahval-i ruhiyyesini meâsir-i edebiyyesinde aramak iktiza ettiğini âlimâne iddia ve

---

82 *Mehmed Akif*, s. 16.

83 *Mehmed Akif*, s. 27.

84 "Fâik Reşad Beyefendi'ye Bir Mektup", *Tîrâje,* nr.10, 16 Nisan 1327/1911, s.1.

85 "Geçen Yunan muharabesi esnasında Anadolu'nun,
Eğil dağlar eğil üstünden aşam
mısraıyla başlayan bir türküsü bütün memleketin asab-ı tahassüsünden bir cereyan geçirmişti.
Bir kur'a veya redif neferinin köyünden kıta-i askeriyyesine kadar torbası omuzunda geçtiği şimendifersiz, yolsuz, köprüsüz, sa'bü'l-mürur ve pür-mehalik dağlar karşısındaki fütur ve ta'bını -fakat pek kahramanâne surette- tecsim eden bu saf mısra, turûk-ı muvâsalanın ikmal ve tezyidini, esbab ve delâilini teşrih ve taleb eden erkân-ı harp muhtıralarından ziyade veciz ve mânidardır." ("Fâik Reşad Beyefendi'ye Bir Mektup", *Tîrâje,* nr. 10, 16 Nisan 1327/1911, s. 2).

ispat eden Taine, her halde şarkılara daha ziyade ehemmiyet, yani samimiyet isnad eder zannederim."[86] der.

Bu "samimiyet" sebebiyledir ki, Akif'in, lirizmin şahikasına yükseldiği "Çanakkale Şehidlerine" şiiri, şüheda ruhlarının içinde hıraman olacakları bir "behişt-i belağat" olmuştur. "Şair yanardağa dönen dimağından fışkıran mısraları, çelik kalemiyle, milletinin mermerden masnu cephe-i tarihine hâkkederken, o kalemdan akan mâyi-i mübarekle yalnız kendi lisanının değil, edebiyat-ı cihanın en büyük şehkârlarından biri yazılmakta olduğunu acaba sezebilmiş mi!.."[87] diyen Süleyman Nazif, bu şiirin verdiği hayret ve haşyeti şöyle ifade ediyor:

"Ya rabbî!.. Şair bu mısraları senin arş-ı ilhamından birer birer yeryüzüne indirirken, ruhu kim bilir heyecandan ne kadar sarsılmış, dimağı, kalbi, asabı ne kadar yıpranmış… ve ne kadar harap olmuş!.. Onun yazdıkarını biz yalnız okurken, bu kadar titredik ve sarardık."[88]

7. Avam - Havas Edebiyatı ve Servet-i Fünun

Süleyman Nazif'in de mensup bulunduğu Servet-i Fünun ekolü, edebiyatı "havas" ve "avam" için olmak üzere iki kısımda mütalâa etmekteydi. "Edebiyat-ı Avam"dan maksatları ise; halk edebiyatı değil, halk için yapılan edebiyattı.

İnsanların kabiliyetleri ve idrâk seviyeleri aynı olmadığından, hoşlandıkları edebî eserler ve kullandıkları dil ve üslûp da tabiî olarak farklıdır. "Dünyada hiç bir kavm-i mütemeddin yoktur ki avamıyla havassı aynı derece-i idrâk ü kabiliyette bulunsun.

Dil, edebiyat ve üslûpta yaptığı yenilikler sebebiyle şiddetli tenkitlere maruz kalan Servet-i Fünun ekolünün hararetli bir savunucusu olan Süleyman Nazif'in kastettiği avam kısmına, yenilikleri takdir edemeyen, idrâki noksan muhaliflerin de dahil bulunduğu görülmektedir:

---

86 a.y., s. 3.

87 *Mehmed Akif*, s. 96.

88 *Mehmed Akif*, s. 99.

"Avâmı en ziyade huylandıran edebiyatın teceddüdüdür." Çünkü bir çok "efkâr" ve "i'tiyad"larının yıkılış çığlıkları bu "teceddüd"ün galibiyet sadâsı içinde gömülmüş bulunur.

Şark ve Garb'ın asırlardan beri "savlet-i nisyan"a mukavemet eden eserlerin en güzelleri, hiç şübhe yok ki, mu'âsırlarından pek fena bir rû-yı kabûl gördüler. Çünkü bu eserler o güne kadar görmedikleri, düşünmedikleri, duymadıkları şeyleri ihtiva ettiği için onların huzuruna ecnebi bir kıyafetle çıkıyordu; "çünkü -açık söyleyelim- bu eserler onların dereke-i idrâk ve marifetleri fevkinde bir lisan ile mütekellim idi!.."[89]

Ölümsüz eserler, zamanlarında yalnız, az sayıdaki mümtaz kimseler tarafından güzel görülmüştür. Ekseriyet onun aleyhindedir; bütün haksızlığı, bütün mantıksızlığıyla aleyhinde. Bu sebepten Nazif; "siz zekânızın kuvvet ve necabetini **rağbet-i âmme**'yi istihsal yolunda israf ve telef etmeyin" tavsiyesinde bulunur. Çünkü o rağbete nâil olunsa bile, hem çabuk söner, hem de bedel olarak, rûhun bir çok asîlâne temayülleri feda edilmiş olur.

"Eş'ar ü edebiyat-ı samimiyyenin avam ile hiç bir münasebeti yoktur." diyen Nazif'e göre; bir fizyoloji kitabı nasıl "havas" için yazılıyorsa, beşer tabiatını tedkik yolunda vücuda getirilen bir edebî eser de öyle ibda' olunuyor.[90] İkisi de ilmin tespit etmiş bulunduğu bilgiler ile hilkatın simâsını en ince ve görünmez hat ve şekilleriyle resmetmektedir.

Mevzûu anlamamak, elfâzı anlamamaktan ziyade fehmi ta'yib eder. Hâlid Ziya Bey'in tarz-ı teblîginde bulduğunu zannetmekle müftehir olduğumuz kusur hep bizim zevkimizin, idrak ve teessüratımızın noksan veya fıkdanındadır. " Bu itibarla, "Halid Ziya Bey'i rağbet-i ammeden masun bulunduran fazail ve meziyyatı; -tekrar ederim ki- avamdan en ziyade ayrılması, en çok yüksekleşmesi, en çok derinleşmesidir."[91]

---

89 a.y.

90 "Zamanımızda avâmdan en ziyâde ayrılan, en çok yükselen çok derinleşen "Mâi ve Siyâh muharriri" dir. Yüzünü bir kere bile görmediğim halde bütün rûhunu, rûhunun bütün serâir ü infi'âlâtını tanıdığım bu râsıd-ı tabâyi'-i beşer bu husûsta bize pek iyi bir misal, bir rehber-i tedkik olabilir." ("Derekât-ı İdrâk", *Servet-i Fünun*, c.17, nr. 432, 10 Haziran 1315/1899, s. 243-50.)

91 "Derekât-ı İdrâk", *Servet-i Fünun*, c.17, nr.431, 3 Haziran 1315/15 Haziran 1899, s. 243-246.

Aynı durum "Zerrişte" adlı şiirinde, "hayat-ı hissiyyesinin bütün eşkâl ve elvânını en hafî güzellikleriyle" göstermiş olan Tevfik Fikret için de geçerlidir. Bir "levha-i rakîka" olan, fakat yayınlandığında umumun pek rağbet etmediği bu şiir üzerine, Nazif şunları söylüyor:

"İşte muâşakanın en doğru, en samimi bir tahlîl-i ruhîsi, ki herkesin sahâif-i hayat ü muhabbetindeki maceraya lisan verecek derecede beliğ ve mucizdir. Şiirin bu tarz-ı hassı, temsil ve istiârenin bu derecede mehâretle ibdâ olunmuş bir şekli, o âna kadar görülmemiş olduğu için manzûmenin zuhûr ve intişarı, neşriyat aleminde hiçbir velveleyi mucib olmadı. Çünkü gerek bu manzumede, gerek Halid Ziya Bey'in asârından nakl ettiğim parçalarda, emsalinde avamın çehre-i idrakine sırıtacak hiç bir şey yoktu."[92] "Hatta bu necm-i garrâ-yı şiirin tulû'unu onbeş, yirmi kadar çeşm-i bîdârdan başka hiçbir kimse görmedi bile. Ah, fakat bunlar sahaif-i mensiyyedendir ki daima okunacak, ilelebed tekrar olunacaktır."[93]

Bu arada şu noktayı gözden uzak tutmamak lâzımdır: Bütün bu söyledikleriyle Süleyman Nazif, avama hep tepeden bakalım ve cehalete mahkûm görerek hiç itibar etmeyelim, halkla alakadar olmayalım diyor değildir.[94] Gerçi, Nazif, cahilliğin portresini çizerken; "kanaat ve hissiyatı tesirât-ı hariciyyeden ziyade, teşekkülat-ı kavmiyyeden mütevellid olan avam"[95], "muhakemesi bile hissine tâbi olan ve daha doğrusu i'tiyad ve hissinden başka hiç bir kuvve-i muhâkemesi bulunmayan avam"[96] veya; "malumâtı, hattâ meşhûdâtını bile ihâta edemeyecek derecede, mahdud

---

92 Süleyman Nazif'in, Ebüzziya'ya gönderdiği "Asâr-ı Kemal'e Dair Bir Mektub"unda bu kanaatiyle alâkalı olarak şu satırları okumaktayız:
"O takdir-i avam ki "Avamı memnun görüyorum, bir münasebetsizlik mi ettim?" diyen Fukiren, psikolojisini iki bin bu kadar sene evvel îcaz ve i'caz ile irae etmiştir". ("Nazif Beyefendi'nin Asâr-ı Kemal'e Dair Bir Mektubu -I-", *Mecmua-i Ebüzziya*, c. 9, nr. 94, 5 Cumade'l-ulâ 1329/1911, s.498-505. (Bursa, 27 Şubat 1323/1907).

93 "Derekât-ı İdrâk", *Servet-i Fünun*, c.17, nr.431, 3 Haziran 1315/15 Haziran 1899, s. 243-246.

94 "Köylülerin tenvir-i efkârı yolunda âsâr ve eş'âr yazılmamasını kimse teklif etmiyor. Bilakis bunlar için, kemiyetçe havassınkinden ziyade müellefât vücuda getirilsin. ("Yine Lisan Mes'elesi", *Yeni Tasvir-i Efkâr*, 8 Eylül 1909).

95 "Yeni Pusular", *Yeni Tasvir-i Efkâr*, c. 1, nr. 9, 8 Haziran 1909.

96 "Maarif ve Meşrutiyet", *Yeni Tasvir-i Efkâr*, 9 Ağustos 1909.

olan köylüler"[97], "ufk-ı idrâki tarlasının hudud-ı müseccelesini geçemeyen bir köylü"[98] gibi tariflerde bulunmaktadır. Fakat, halktan kopuk, avamın eğitimine bîgâne bir zihniyetin tasvibi, İbrahim Cehdî'den hele *Elcezire Mektupları* müellifinden beklenmemelidir.

Burada önemli olan husus -yukarıda da geçtiği gibi- avam ile havassın "aynı derece-i idrâk ü kabiliyette" olmadığının tespit ve teslimidir. Nazif, 'bilenle bilmeyenin bir olmadığı' gerçeğinden hareketle, yükselip ilerleyebilmek için; gidiş istikameti ve yönelişin "avam"a doğru değil; ilim, irfan erbâbına, sanatkâra doğru olması gerektiğini ifadeye çalışmaktadır.[99] Başka bir deyişle; "havassı avamın derekesine indirmek yerine, avamı havassın derecesine çıkarmanın" daha doğru ve faydalı olacağı görüşündedir:

"Dünyada hangi memleket görülmüştür ki avamıyla havassı arasında ancak uzun senelerin ve asırların doldurabileceği bir hufre-i iftirak mevcut olmasın. Avamı havassı derecesine is'ad edemeyenler havassı avam derekesine is'ad etmek isterlerse bir zulm-i sarîh ü kabîh olur."[100]

Bir toplumun yalnız üst tabakasını tenvir ve terbiye kâfi değildir. Değil kendi hakiki menfaatlarini, isteyeceği şeyi bile tayin ve derk etmekten aciz olan halk, bir devletin bekasını tehlikeye sokacak bir cehalet ve hüsran içerisinde demektir. Bu sebepledir ki maârifi olmayan bir cemiyet yaşayamaz. "Cemiyyetin kuvve-i şevketi efradının kudret-i marifetinden teşekkül eder. Avamımız cahil kaldıkça biz hiç... hiç... hiç... bir şey olamayız!."[101]

Ancak, halkı sade dille aydınlatacağız derken, lisan ve edebiyatı kuru ve basit bir hale düşürmemek hususuna bilhassa dikkat lâzımdır. Yeni Lisan hareketi Nazif'i bu noktadan endişelendirir.[102] Çünkü, dilin sadeleşmesi,

---

97 "Yine Lisan Mes'elesi", *Yeni Tasvir-i Efkâr*, 8 Eylül 1909.

98 "Bir Mesele-i Müebbede: Lisan Meselesi", *Şehbal*, c. 3, nr. 55, 15 Haziran 1328/1912, s. 122-3.

99 Lisan Muallimine Cevap", *Yeni Tasvir-i Efkâr*, 12 Eylül 1909).

100 "Bir Mesele-i Müebbede: Lisan Meselesi", *Şehbal*, c. 3, nr. 55, 15 Haziran 1328/1912, s. 122-3.

101 "Hür Olmak İçin Ne Lazımdır?", *Yeni Tasvir-i Efkâr*, c. 1, nr. 5, 4 Haziran 1909.

102 "... Fakat kàrilerin nîk ü bedi fârık kısmı ekalliyeti teşkil eder, binde dokuz yüz doksan dokuzu başmuharrirler kadar alim değildir. Onların kaleminden mütemadiyen dökülen hataları, zuhûlleri birer birer, dindarâne toplayarak, kafacağızına yerleştiren, kim bilir,

halkın eğitimi için her şey demek değildir. "Avamın havasda anlamadığı şey elfâz değil, ibarât değil, terâkib değil, efkârdır. Lisan ne kadar tasfiye edilirse edilsin, ufk-ı idrâki tarlasının hudud-ı müseccelesini geçemeyen bir köylü, malumât sahibi bir şehrîyi anlayamaz. Dûşîze-i irfanı herkesin harîm-i âşnâyîsine idhal etmek isteyen niyyât-ı müstahsene ashâbı, marifetin eşkâl-i tecellisini küçültmekle değil, iz'ânın daire-i istiâbını büyültmekle ve yalnız buna çalışmakla temin-i maksat etmelidirler."[103]

Görüldüğü gibi Süleyman Nazif'in avam telakkisi, aydınların 'halktan kopuk ve cemiyetin meselelerine yabancı' olmakla suçlanmalarına sebep olan türden; avamı, sosyal sınıf olarak aşağı bir tabaka mahiyetinde gördükleri şekilci ve maddi bakıştan farklıdır. Onun avamdan kastı; bilgi, görgü ve idrâk, irfan itibarıyla geri durumdakiler yani dar düşünceli, dar görüşlü herkestir. Süleyman Nazif, yetişme tarzı ve şarklı karakteri yanında avama bakışıyla da, Servet-i Fünun ekolünün aristokrat hava ve edâsından nispeten ayrılmaktadır.

8. Vezin Meselesi ve Servet-i Fünun

Bilindiği gibi, Türkçüler, büyük bir nostalji içinde Orta Asya'ya ve Türklerin İslamiyet öncesi kültür ve geleneklerine yönelmişlerdi. Koca Devlet'in can çekiştiği bir hengâmede; sadece lisan ve edebiyat, vezin ve musıkî değil, kültürümüz bütün müesseseleriyle ve hattâ devlet ve millet topyekûn "yeni"leştiriliyordu. Böylece "millî" sıfatı, dil ve edebiyat yanında daha pek çok kelimenin başına, "yeni" vasıf olarak geçirilecektir. Bunlardan biri de, şimdi bahis mevzuu edeceğimiz "vezin"dir. "Millî şiir" ve "Yeni Lisan" arayışları, "millî vezin" tartışmasını da beraberinde getirmişti. Türkçü şâirlere göre; arûz vezni, yerini artık "hece"ye, yâni "millî vezin"e terk etmeliydi.[104]

---

günde kaç bin bîçare-i idrâk var." ("Bir Günlük Hatalar", *Yeni Türk*, nr. 11, 11 Nisan 1341/1925, s. 2).

103 "Bir Mesele-i Müebbede: Lisan Meselesi", *Şehbal*, c. 3, nr. 55, 15 Haziran 1328/1912, s. 122-3.

104 "Arûzun makamına hece veznini çıkarmak isteyenler, lisan-ı şi'rimizin altı asırlık bir tekâmüle mazhar olmuş alet-i terennümüne ibtidaî bir tarz-ı tanzimi taslit etmek ve tahakküm ettirmek hayal-i bi-sûdu ve hayal-i muzırrında idiler. Ve bunların milletleri de,

"*Aruz bizim vezn-i millîmiz değildir* iddiasıyla *İstanbul lehçesi Türkçe değildir* küfrü arasında hiç bir fark yoktur."[105] diyen Süleyman Nazif ise; arûz aleyhindeki bu "temâyülât-ı acîbe"yi, "lisan-ı Osmanî"yi tehdid eden belâlardan biri" olarak görür.[106] Kaldı ki, arûzu bir tarafa bırakarak, yalnız "hece"yi millî vezin kabul etmek, tarihî gerçeklere de uymaz: "Malumdur ki, evzan-ı millîyemiz mine'l-kadîm hece ve aruz" olarak iki kısma ayrılır. Evet, "mine'l-kadîm." Çünkü, "Osmanlılar'dan evvel de aruz vezniyle tek tük sözler söylenmişti."[107]

Kelimelerin âhenk ve musıkîsine büyük ehemmiyet veren Nazif'e göre, Wagner'in: "Şiirin bittiği yerde musıkî başlar." sözü mühim bir hakikati ifade eder. … Bir mısra dahiline sıkışmış dört, beş kelime bazan bir manzûme ve bir beste kadar hâmil-i mânâ olur."[108]

Arûz'un şiirimizde öteden beri mevcut ve rağbette oluşu tesadüfî değildir. Hece vezni, nazım için gerekli "âhenk ve tenevvü"ü temin edemediğinden, şiirlerimizde teşekkül istidadı hissolunur olunmaz arûz kabul ve tatbik olunmuştur. Dilimizde, Arapça ve Farsça kelimelerin çoklukla bulunması ve hece vezninin, bunlardaki uzun, kısa heceleri, bilhassa "meddiyeti" tamamıyla edâya kâfi gelmemesi, arûza müracaatı zaruri kılıyordu.[109] Böylece, "hesabü'l-benânî zevk ve zaman ile terakkî ettikçe, hece vezni de yavaş yavaş aruza terk-i mevkî etti. Hece vezni, avamın elinde ibtidaî bir alet-i terennüm kalmıştı."[110]

---

vatanları da Turan denilen müphem bir kelime, mevhum bir diyar, hâsılı müsemmasız bir isimdi." (*Mehmed Akif*, s. 67).

105 "İran Edebiyatının Edebiyatımıza Tesiri XII", *Edebiyat-ı Umumiye*, c. 3, nr. 61, 30 Mart 1918, s. 570-1.

106 "Bir Mesele-i Müebbede: Lisan Meselesi", *Şehbâl*, c. 3, nr. 55, 15 Haziran 1328/1912, s.123.

107 "İran Edebiyatının Edebiyatımıza Tesiri XII", *Edebiyat-ı Umumiye*, c. 3, nr. 61, 30 Mart 1918, s. 570-1.

108 "Bir Mesele-i Müebbede: Lisan Meselesi", *Şehbâl*, c. 3, nr. 55, 15 Haziran 1328/1912, s.122.

109 "İran Edebiyatının Edebiyatımıza Tesiri XII", *Edebiyat-ı Umumiye*, c. 3, nr. 61, 30 Mart 1918, s. 570-1.

110 "Edebî Mülahazalar- Vezin- Emperyalist Devletler- Yeni Ehl-i Salîb", *Servet-i Fünun*, c. 57, nr. 1479/5, 18 Kânun-ı evvel 1340/1924, s. 76-8.

Bununla beraber, "aruzun lisanımızda tekemmülü" kolay olmamıştır. İlk asırlarda bu vezinle yazılan nazımları dinlemekle bugünkü kulaklarımız rencide olur. Yalnız şu da var ki: "o zamanlar parmak vezniyle yazılmış olan şeyler, daha kaba ve daha samia-gezadır."

Aruz "istidad-ı kemal"i, en evvel ve en ziyade Bâkî'nin "yed-i üstâdiyyet"inde bulmağa başlar. Ondan sonra asırlar ve üstadlar çalışarak, nihayet "Tevfik Fikret'in yed-i sehhârında büyük bir şekl-i metbuiyyet" almıştır. Hemen sonraki ustalar ise "arûza harikulâde bir hakimiyetle tasarruf eden" Mehmed Akif ve Fâik Ali'dir.[111] "Hazret-i Davud'un elinde, demir balmumu gibi yumuşar ve o nebiyy-i zî-şân, âhene istediği şekli verirmiş." Akif'in şiirlerini gördükten sonra, bu mu'cizenin ifade ettiği mânâyı daha ziyade vuzuh ile anladım." diyen Nazif'e göre; "Zebur Sahibi'nin yed-i i'câzında âhen ne idiyse, *Safahât* şâirinin dest-i ibda'ında kelime ve aruz da odur."[112]

Aruz'u, millî bulmayarak reddetmek, konuştuğumuz lehçeyi, Türkçe saymamak gibi birşeydir. "Pek ziyade ve i'tizal ve iftirak kabul etmeyecek surette ihtilât etmiş olduğumuz Arab ve Acemler'de değil, Yunan, Latin, İngiliz lisanlarında velhâsıl Fransızca'dan başka her lisanda efâil ü tefâile tevfikan tanzim-i eş'âr edilmiş ve ediliyor. Fransızlar bundan mahrumiyeti şiirleri için bir nasipsizlik addettiklerinden lisan-ı nazımlarına aruzu idhal etmek emelindedirler."[113]

Mehmed Emin *Türkçe Şiirler*'i yayınladığı zaman, Nazif, hecenin aruz yerine ikame edilmesinden doğabilecek sıkıntıları ve buna bağlı endişelerini dile getirmiştir. Tereddüt ettiği husus, bugünkü zengin Osmanlı Türkçesi'ni ve bilhassa Edebiyat-ı Cedide'nin icad ettiği kelime ve terkipleri "evzan-ı milliyye"nin istiâb edip edemeyeceğidir.[114] Zira başlangıçta, "parmak hesabı"nın bu noktadaki kifayetsizliği sebebiyle aruza müracaat edilmişti.

---

111 "İran Edebiyatının Edebiyatımıza Tesiri XII", *Edebiyat-ı Umumiye*, c. 3, nr. 61, 30 Mart 1918, s. 570-1.

112 *Mehmed Akif*, s. 3.

113 "İran Edebiyatının Edebiyatımıza Tesiri XII", *Edebiyat-ı Umumiye*, c. 3, nr. 61, 30 Mart 1918, s. 570-1.

114 "İki Mektup", *Şâir*, nr. 11, 20 Şubat 1919, s.162-3.

İşin garip tarafı, heceyi şart koşanlar da "bazı Türkçe kelimelerin aruz ile ifade olunamayacağı"nı ileri sürüyorlardı. Bu iddiaya iştirak etmeyen Nazif, bunun pek âlâ mümkün ve aruzun da buna yatkın bulunduğunu söyler. Çünkü "eldeki anasından istenildiği gibi evzan imal olunabilir." Üstelik, bir manzumede farklı aruz kalıplarına müracaat ve müstezâd ilave etmeği de kabul ve tatbik ettik. Zaten, Arap ve Fars şiiri kronolojik olarak tasnif ve tedkik edilirse görülür ki, "muktedamız" olan bu kavimlerin millî vezinlerini de, ancak asırlar şimdiki haline getirmiştir.[115]

Nazif'e göre, hece vezniyle yazmış olanlarda şöyle bir hususiyet görülmektedir: "Eğer evzân-ı arûz ile ibda'-ı eş'âra muktedir iseler parmak veznine de âhenk verebilmektedirler. Değilse, yazdıkları heyecandan ziyade kelâl ve kasvet veren tatsız, biçimsiz bir şey oluyor."

Bunun en iyi örneği, hece vezninin bizde parmakla gösterilecek en büyük kahramanı olan Rıza Tevfik'dir. "Mısraları tâ ruhumuzun içine girerek ecdâdımızın hissiyât-ı hâbîdesini benliğimizde ikaz ve tehyic ediyor." Süleyman Nazif: "Beni bu vezne muarız zannederler. Hayır, ben hiç bir güzelliğe karşı bî-his ve lâkayd kalmadım. Sevmediğim, sevimsizliktir."[116] diyerek "memleketimizin yegâne feylesofu olduğu gibi, bu vâdinin de yegâne şâiri olan" Rıza Tevfik'in "pek güzel" bulduğu "Harap Mabed" şiirini buna misal gösterir.

Nitekim, Süleyman Nazif arûz veznini tercih ettiği ve parmak hesabını daima "lâtife mevzuu" kabul ettiği halde kendisi de hece vezniyle manzûmeler yazmıştır. "Balkan Harbi'nin ilânı zamanında yazdığı "Cenk Türküsü", hece veznini ve açık halk dilini, istediği zaman ne güzel ve ne kadar kuvvetle kullanabildiğini gösteren kıymetli bir eserdir."[117]

Zevkin zamanla incelip gelişmesi sonucu, hece vezni yavaş yavaş yerini aruza terk etmiş, böylece parmak hesabı, avamın elinde ibtidaî bir terennüm aleti haline gelmişti. Bu durumda, diyelim ki, hece veznini canlandırmak

---

115 "İran Edebiyatının Edebiyatımıza Tesiri XII", *Edebiyat-ı Umumiye*, c. 3, nr. 61, 30 Mart 1918, s. 570-1).

116 "İran Edebiyatının Edebiyatımıza Tesiri XIII", *Edebiyat-ı Umumiye*, c. 3, nr. 62, 6 Nisan 1918, s. 580-1.

117 *Süleyman Nazif*, İbrahim Alaeddin (Gövsa), s. 134.

isteyenler "oldukça mühim bir teceddüt ve terakki" gösterdiler. Fakat ne kadar tekâmül etse, daha geniş sahada, daha süratli adımlarla ilerlemekte olan aruza yetişemeyecek ve aralarındaki mesafe gittikçe artacaktır.

O zamanki genç ve muktedir şairlerin arûza döndüklerini ifade eden Nazif; "ma'şûka-i şi'r"i için hece veznini ebediyyen nâ-mahrem sayarcasına şöyle der: "Vatanımızın en büyük ve tarihî harîm-i samîm-i san'atı olan Servet-i Fünun'umuzun âguşunda, ümit ederim ki, dâimâ ve münhasıran rübâb-ı arûzun târ-ı mütekâmili inler."[118]

Sonuç olarak Nazif ve Servet-i Fünun

Yeni Osmanlılar'dan itibaren "milletin hukuk-ı siyasiyyesini taleb ve dava" etme vasıtası haline gelen edebiyat, Namık Kemal'den sonra Ekrem ve Hâmid'le birlikte gelişme yoluna girmiş; açılan yolda başarıyla ilerlemeyi sürdürenler ise Hâmid ve Ekrem'in himayesindeki Servet-i Fünuncular olmuştur. Ne Yıldız Sarayı'nın ara sıra gürleyen tehdidâtına, ne muarızlarının mütemadiyen kopardıkları çığlıklara asla ehemmiyet vermeyerek çalıştılar."[119] Özellikle Süleyman Nazif, üslûbunun âhenk ve parıltısıyla ünlenmiş, ateşli hitabeleri ve vatanî yazılarıyla da haklı bir şöhret kazanmıştır. Yalnız çağdaşları değil sonraki nesil edebiyatçıları da Nazif'in dil ve üslubunda mevcut güzellik ve ahengi övmekte birleşirler. Fakat ne yazık ki, artık Nazif'in gerek "Son Nefesimle Hasbihal"ini gerekse "Daüssıla"daki melalini anlayacak nesillere sahip ve aşina değiliz. Gençlerin onu anlamaları ve "heybetli Türkçe"sinin tadına varmaları adetâ imkânsızlaşmıştır. Şiire yeni boyutlar, âhenk ve his teceddüdü getirmelerine rağmen bir "havas edebiyatı" olarak kalan Servet-i Fünuncular, ülkenin sosyal dokusuna ve milli akışına nüfuz

---

118 "Edebî Mülahazalar- Vezin- Emperyalist Devletler- Yeni Ehl-i Salîb", *Servet-i Fünun*, c. 57, nr. 1479/5, 18 Kânun-ı evvel 1340/1924, s. 76-8.

119 "Bir Musâhabe -Muallim Nâci Hakkında II-", *Peyam-ı Sabah*, nr. 1080, 7 Kânun-ı evvel 1337/1921, s. 1-2. Edebiyat-ı Cedide'nin dağılmasından on yıl kadar sonra, Basra vâlisi Süleyman Nazif bir tebrik vesilesiyle şunları yazacaktır: . "Àhenîn ve hazîn bir yed-i ihanet, idrâk-i ümmeti boğmağa çalışırken Servet-i Fünun ehemm bir inkılâb-ı edebîye safha-i yegâne-i vuku' olmuştu." ... Mahrumiyet ve ızdırap senelerinde gamgüsar şefîkimiz olan Servet-i Fünun ensâl-i âtiyyenin bedreka-i terakkiyâtı olur inşaallah." "Servet-i Fünun'a", *Servet-i Fünun*, nr.1001, 29 Temmuz 1326/1910, s. 2

edemediği için kısa sürede yerini milli edebiyata ve daha doğal bir lisana bırakmıştır. Romanlarındaki karakterler ve normlar da toplumla fazla örtüşmez. Bugün eğitim ve kültür hayatımızdaki çoraklığın ve kifayetsizliklerin biraz da Tanzimat kafasıyla giriştiğimiz Batılılaşma maceramızdaki taklitçi ve toptancı yaklaşımlardan kaynaklandığı görüşündeyim. Halbuki "kelimeler serdarı" Nazif'in "Pierre Loti Hitabesi"nde çınlayan sesine ve "Kara Bir Gün"deki diriltici nefesine bugün daha ziyade muhtacız.

TEVFİK FİKRET'İN DÜŞÜNCE DÜNYASINDAKİ "ANA KIRILMA" ÜZERİNE

Muharrem DAYANÇ*

Özet

Daha çok Tanzimat dönemiyle başlatılan kültürel değişim ve dönüşümün bir yönünü sanatçıların biyografileri üzerinden okumak mümkündür. Ahmet Mithat, Tevfik Fikret, Necip Fazıl, İsmet Özel gibi yazarların düşünce dünyalarında ortaya çıkan kırılmalar, aynı veya farklı fikirlerde bir uçtan diğer uca doğru yaşanan savrulmalar bu durumun edebiyat dünyasındaki örnekleri olarak düşünülebilir. Dikkatle bakıldığında bu kırılma ve savrulmaların nedenlerinden bir kısmı bizi müellifin iç dünyasına, ev içinde/aile hayatında yaşadıklarına; bir kısmı dış tesirlere, toplumsal ve sosyolojik etkenlere götürürken, bir kısmı da hem iç hem dış faktörlerin tam ortasına bırakır.

Yazarların düşünce dünyalarında vuku bulan bu gelgitlerin ele alındığı çalışmaların Türk edebiyatındaki örneklerinin çoğu dış faktörlere, yüzeysel olgulara odaklanmakta, derin yapı veya sanatçıların iç dünyalarında cereyan eden gerilim ve kırılmalar, aile içi travmalar göz ardı edilmektedir.

Bu bildiride ağırlıklı olarak "Hemşirem İçin" adlı şiir, Lizbon Depremi (1755) ile başlayıp Auschwithz'le (1945) içeriğinin önemli ilk merhaleleri vuzuha kavuşan modern düşüncede "doğal" ve "ahlâkî" kötülük kavramları üzerinden yakın

* Prof. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, mdayancm@gmail.com

okumaya tabi tutulacak, bireysel olgulardan ve mümkün olduğunca somut bilgilerden/bulgulardan hareketle Tevfik Fikret'in düşünce dünyasındaki "ana kırılma" tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tevfik Fikret, Servet-i Fünûn, Hemşirem İçin, Kötülük

ON THE "PRINCIPAL BREAK" IN THE INTELLECTUAL WORLD OF TEVFİK FİKRET

Abstract

A facet of the cultural transformation and change in Turkey that is usually assumed to start with the Tanzimat period may also be assessed through the biographies of artists. In the world of literature, this could be illustrated by breaks in the intellectual world of authors such as Ahmet Mithat, Tevfik Fikret, Necip Fazıl and İsmet Özel, as well as their ideological shifts along the same or towards different worldviews. A closer look would reveal that some reasons behind these breaks and shifts have to do with the inner world, domestic/family life of the author. In contrast, some would lead us to external aspects, societal and sociological factors, while some others would put us right at the center of internal and external factors.

Discussing the oscillations in the intellectual world of author, many examples of such kind in Turkish literature rather focus on superficial phenomena. In doing so, they largely overlook underlying structures, tensions and ruptures in the inner world of authors, as well as their past domestic trauma.

Through the concepts of "natural" and "moral" evil which were first unfolded with the Great Lisbon Earthquake of 1755 and eventually took their initial shape in terms of content with the Auschwitz concentration camp (1945), this paper subjects to a closer scrutiny the poem *Hemşirem İçin* (For My Sister). Drawing upon individual facts and (as far as possible) concrete information/findings, it will attempt to identify "the principal break" in the intellectual world of Tevfik Fikret.

Keywords: Tevfik Fikret, Servet-i Fünûn, *Hemşirem İçin* (For My Sister), Evil

Giriş veya alternatif bakışlar mümkün mü?

Modern Türk edebiyatını Tanzimat'la ve daha çok bu tarihsel süreçte ortaya çıkan tiyatro, roman, makale, çeviri, anı, eleştiri, gazetecilik gibi edebî ve kültürel faaliyetlerle başlatmak, edebiyat tarihçiliğinin hemen hemen ortak bir kabulü haline gelmiştir. Nüansları görmezden gelip genelleştirici yaklaşımlardan beslenen bu hâkim tavrı, bilimsel ölçülerden taviz vermeden dönüştürmek ancak eleştirel ve sorgulayıcı yaklaşımların önünü açmakla olur. Biyografik eleştirinin bir parçası olarak da düşünülebilecek yaklaşımlardan biri, yazarların sanat hayatlarında görülen düşünsel farklılaşma veya kırılmaların izini, kuramsal perspektifleri göz ardı etmeden, takip etmek olabilir. Bu takip, sanatçıların iç dünyalarına daha doğru ve nesnel bir nüfuzun önünü açacağı gibi, ele alınan şahsiyetlerin yer aldıkları veya içinde değerlendirildikleri sosyal/kültürel/edebî oluşumları da daha makul/kabul edilebilir ölçütlerle değerlendirmeye zemin hazırlar. Bazen devrin siyasî/sosyal/kültürel ortamından, bazen bunun aksine devrin olumsuzluklarına gösterilen tepkiden neşet eden, bazen içine girilen düşünceyle/ekolle/toplulukla şekillenip bazen de bireysel tercihlerin etkisiyle neşvünema bulan farklılaşma veya kırılmaların Türk edebiyatındaki akla gelen ilk örnekleri Ahmet Mithat Efendi,[1] Tevfik Fikret, Necip Fazıl, İsmet Özel gibi yazarların hayatlarından hareketle gözlemlenebilir. Başka bir ifadeyle söylemek gerekirse, değişimin

[1] Muharrem Dayanç, "Bir Yenileşme Dönemi Aydını Olarak Ahmet Mithat Efendi", ***İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi***, Cilt: 47, Sayı: 47 (2012), s. 81-96.; Muhittin Doğan, "Kurmaca ile Gerçeklik Arasında Bir Yazar: Ahmet Mithat Efendi", ***Dil ve Edebiyat Araştırmaları*****,** Yıl: 2019, Sayı: 19, s. 37-63.

nedenlerinden bir kısmı bizi müellifin iç dünyasına, aile hayatında yaşadıklarına, dış tesirlere ve toplumsal etkenlere götürürken, bir kısmı da, parça parça da olsa, bunların hepsine birden götürebilir.

Türk edebiyatında yazarların düşünce dünyalarında yaşanan farklılaşma ve kırılmaların ele alındığı çalışmalar genelde dış faktörlere yaslanır ve bu nedenle sanatçıların iç dünyalarındaki değişiklikler, psikolojik/sosyolojik gerilimler, bireysel/ailevî travmalar ikinci planda kalır. Bildiri, Fikret'in hayatındaki "ana kırılma"yı farklı ve bugüne kadar denenmemiş bir yaklaşımla tartışmayı amaçlamaktadır.

Fikret Çalışmalarının Panoraması

Cumhuriyet sonrasında üzerinde en fazla söz söylenen, akademik anlamda çalışma yapılan şahsiyetlerden biri Fikret'tir. Tanpınar'ın eseri[2] de dâhil olmak üzere, bilimsel yönü öne çıkmayanlar bir kenara bırakılırsa, Fikret'le ilgili ilk akademik çalışmayı, 1943 yılında, doçentlik tezi olarak hazırlayan Mehmet Kaplan olmuştur. Kaplan, 1946 yılında yayımlanan çalışmasını,[3] "görüşlerini değiştirecek bir neşriyat olur" düşüncesiyle yeniden bastırmak için bir süre bekletir. Bu süreçte, 1947'de basılan Kenan Akyüz'ün *Tevfik Fikret*'inde, ona göre, kendi çalışmasıyla "aşağı yukarı aynı vesikalar" kullanılmıştır. Yine bu yıllarda Mithat Cemal'in, vesika açısından oldukça zengin bir Fikret neşri yapacağı söylentisi, ki bir kısmı ancak 1999'da yayımlanacaktır,[4] Kaplan'ın yeni baskılarda acele etmemesinin başka bir nedeni olabilir.[5] Kaplan, Akyüz'ün, aynı malzemeyle

---

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, ***Tevfik Fikret, Hayatı-Şahsiyeti-Şiirleri ve Eserlerinden Seçmeler***, Sühulet Kitabevi, İstanbul 1936, 144 s.

3 Mehmet Kaplan, ***Tevfik Fikret ve Şiiri***, Türkiye Yayınları, İstanbul 1946, 202 s.

4 ***Mektuplarla Tevfik Fikret ve Çevresi***, Hazırlayanlar: M. Fâtih Andı-Yılmaz Taşçıoğlu-Hüseyin Yorulmaz, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1999, 543 s.; ***Kartpostallarla Tevfik Fikret ve Çevresi***, Hazırlayanlar: M. Fâtih Andı-Yılmaz Taşçıoğlu-Hüseyin Yorulmaz, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1999, 315 s.

5 Yusuf Ziya'nın, Mithat Cemal'in çalışmasıyla ilgili olarak; "Bize bir de Tevfik Fikret verecekti: Bilmediğimiz şiirleri, hicivleri, mektupları, öfkeleriyle bir Tevfik Fikret… Kaplan gücü ve karınca sabriyle topladığı bir sandık dolusu vesika acaba nerede, ne oldu şimdi?... Hiç kimse, bu yazılmamış eseri onun büyük sabriyle yazamaz. Ama ne

"daha ziyade Fikret'in biyografisine" yoğunlaştığını, kendisinin "edebiyat denilince her şeyden önce esere önem vermeyi anladığını, araştırmalarında metin tahlilini öncelediğini, yazarın hayatının, sosyal çevresinin kendisini ikinci-üçüncü derecede ilgilendirdiğini, dolayısıyla *Şiir Tahlilleri* (1954) adlı çalışmasında da görüleceği üzere tarihî ve biyografik metottan tamamıyla farklı bir yol izlediğini" söyleyerek iki çalışma arasındaki nitelik ve nicelik/içerik farkını izah etmeye çalışır. Devamında, hazırladığı doçentlik tezinin Akyüz'ün yaptıklarını da içerdiğini ima eder ve sözlerini şöyle toparlar:

> "Tevfik Fikret kitabında, devir, biyografi ve çevreye oldukça geniş yer verilmiştir. Fakat araştırmanın ağırlığı yine de eser ve üslûp üzerinedir…
>
> Sanat eserinde ise mühim olan, üzerinde durulması lâzım gelen şey üslûptur. Bu kitabın bugün için de bir değeri varsa, bu, Tevfik Fikret'in şahsiyet ve eserine psikolojik ve stilistik metotlarının tatbik edilmiş olmasından ibarettir."[6]

Fikret'e gösterilen akademik dikkatte nasıl ilk sırayı Mehmet Kaplan almışsa ikinci sırada da Kenan Akyüz vardır.[7] Akyüz, 1946 yılında hazırlayıp bir yıl sonra yayımladığı Fikret monografisinin "önsöz"ünde[8] kendisinden önce yapılmış çalışmalar için "broşür", "panaromik bir bakış" gibi tahfif edici ifadeler kullanır; ayrıca bunların içerikleri, bilimsel yetkinlikleri

---

olursa olsun, Mithat Cemal'i kaybettik (1885-1956), vesikaları kaybetmesek!" demesi konunun o dönemde kamuoyuna mal olduğunu gösterir ve Kaplan'ın söylediklerine açıklık getirir. (Bilgi için bkz. Yusuf Ziya Ortaç, "Mithat Cemal Kuntay", ***-Bir Varmış Bir Yokmuş- Portreler***, Akbaba Yayınevi, İstanbul 1963, s. 90.)
Bir başka çalışmada bu konuyla ilgili şu bilgilere rastlanır: "Tevfik Fikret: Basılmamış Notlar. İstanbul Belediyesindedir. Millî Eğitim Bakanlığı 'Büyük Türk Yazarları' Komisyonu'na verilmiştir. Bizim dilekçemize de henüz Bakanlıktan ve mektubumuza İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığından hâlâ cevap verilmemiştir." (Bilgi için bkz. Halil İbrahim Göktürk, "Mithat Cemal Kuntay'ın Eserleri", ***Mithat Cemal Kuntay***, KTB Yayınları, Ankara 1987, s. 134.)

6 Mehmet Kaplan, "Önsöz", ***Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser***, (Birinci Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul 1971, s. VII-VIII.

7 Kenan Akyüz, ***Tevfik Fikret***, Ankara Üniversitesi D.T.C.F Yayınları, Ankara 1947, s. 354 s.

8 Kenan Akyüz, "Önsöz", ***Tevfik Fikret***, Ankara Üniversitesi D.T.C.F Yayınları, Ankara 1947, s. 1-5.

hakkında ipuçları vermekle yetinmez, bazı önemli tespitlerde de bulunur. Akyüz'ün, esaslı bir eleştiri yaptıktan sonra konuyu, bugün için de geçerli sayılabilecek bir yetkinlikte ele aldığı bölümü buraya iktibas etmek isteriz:

> "Bizim gördüğümüz ve sayısı iki yüze varan makale arasında şairin, muhtasar da olsa, herhangi bir yönünü alıp da onu orijinal bir incelemeye tâbi tutanlar veya hiç olmazsa o mesele üzerinde yeni bir düşünce söyleyenler veya derinleşenler pek seyrektir. Çoğunlukla hepsi aynı şeyleri tekrarlarlar. Fikret'in biyografisi hakkında ilk esaslı yazı, Ord. Prof. İsmail Hikmet Ertaylan'ın 1918'de 'Düşünce' dergisinin şair için çıkarılan özel sayısındaki uzun etüdüdür. Bu yazı, aynı zamanda, Fikret'in edebî şahsiyeti hakkında da değerli bilgi ve çözümlemeleri taşımaktadır."[9]

Akyüz, giriş sayılabilecek bu ifadelerden sonra sırasıyla; Fuat Köprülü'nün *Tevfik Fikret ve Ahlâkı* (1918), Ruşen Eşref'in *Tevfik Fikret -Hayatına Dair Hatıralar-* (1919), Salih Keramet Nigâr'ın *Tevfik Fikret -Hayatı ve Eseri-* (1926) ile *İnkılâp Şairi Tevfik Fikret'in İzleri* (1943), Rıza Tevfik'in *Tevfik Fikret Hayatı-Sanatı-Şahsiyeti* (1945) isimli eserlerini sayar. Bunlara, Fikret'le doğrudan ilgisi olmamasına rağmen, Hüseyin Cahit'in *Edebî Hatıralar*'ı (1935) ile Halit Ziya'nın *Kırk Yıl*'ını da (1936) ekler. Kitaplardan sonra makaleler hakkında bilgiler veren Akyüz, Ahmet Bedi, Ziya Gökalp, Mustafa Sâtı, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Yunus Kâzım Köni, Lûtfi Erişçi, Mazhar Osman Uzman ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yazılarını peş peşe sıralar. Ona göre "Fikret'in daha sağlığından başlayarak, yaşayış şekli, karakteri, düşünceleri ve sanatı hakkında birbirine zıt olarak ve ardı arkası kesilmeden yapılan bütün çekişmelere ve yazılan bütün yazılara rağmen, hayat ve sanatını bütün yönleriyle kavrayıp ciddi bir şekilde inceleyen bir eser meydana getirilememiş"tir.[10]

Fikret hakkında yapılan çalışmalara bugünden bakılırsa, birkaçını dışarıda bırakmak şartıyla,[11]Akyüz'ün yukarıda söylediklerinin ciddi bir şekilde değiştiği/ortadan kalktığı söylenemez.

---

9 a.g.e., s. 3.

10 a.g.e., s. 4.

11 Bu konuda bilgi için bkz. (Beşir Ayvazoğlu, ***Fikret -Kendi Cevvim Kendi Eflâkimde Kendim Tâirim-***, Everest Yayınları, İstanbul 2019, 655+24 s.; ***Bir Muhalif Kimlik Tev-***

Fikret'in Hayatında Üç Ana Şahsiyet

Hayatındaki düşünsel kırılmayı önceleyerek bakıldığında Fikret'in hayatında üç şahsiyetin bir adım öne çıktığı görülür. Bunlar, Fikret'in babası Hariciye Mektubî Kalemi'nde memurluk ve çeşitli vilayetlerde mutasarrıflık yapan Hüseyin Efendi; annesi Sakız Adası Rumları'ndan Hüsrev Bey'in kızı Hatice Refia Hanım ve 1879 yılında annesi ve dayısıyla birlikte hacca giden ve hac kafilesindeki insanları kolera salgınında kaybedince memleketine yalnız dönen kız kardeşi Sıdıka Hanım'dır.[12] Dolayısıyla bu bildiride kendileri üzerinden çözümleme yapılacak üç şahsiyeti temel özellikleriyle tanımakta yarar var.

Baba, Hüseyin Efendi: Aslen Çankırı'nın Çerkeş kazası eşrafından olup dürüst, namuslu ve görgülü bir insan olan Ahmet Ağa'nın oğludur. Kendisi okuyamayan ama oğlunun okumasını çok isteyen baba bu uğurda hiçbir fedakârlıktan çekinmez ve ailesiyle birlikte İstanbul'a göç eder. İstanbul'a geldikten sonra babasının titiz bir araştırma sonucunda İrfânî Rüştiyesi'ne kaydettirdiği Hüseyin Efendi burayı başarıyla tamamlar. Tanzimat ve Servet-i Fünûn yazarlarının hemen hepsinde görüldüğü üzere bir kalemde göreve başlar. Amirlerinin dikkatini çeken Hüseyin Efendi kısa sürede kademe atlar ve Pertevniyal Valide Sultan Vakfı'nın mütevellîsi olur. Bu görevdeyken fikir danışmak için devrin Şeyhülislâmını iki kere ziyaret etmesi bahane edilerek jurnallenir ve sırasıyla Nablus, Akka, Urfa, Halep ve Antep'e sürgüne gönderilir. Yaklaşık on dokuz sene süren sürgün hayatındaki son şehir olan Antep'te, 1904 yılında, İstanbul'u ve başta oğlu Fikret olmak üzere ailesini/sevdiklerini bir daha göremeden ölür.[13]

---

fik Fikret, Hazırlayanlar: Bengisu Rona-Zafer Toprak, TİB Yayınları, İstanbul 2007, 218 s.; Hasan Akay, ***Tevfik Fikret -Yeni Türk Şiirinin Kurucularından-***, 3F Yayınları, İstanbul 2007, 250 s.; Hıfzı Topuz, ***Elbet Sabah Olacaktır -Özgürlük Şairi Tevfik Fikret'in Romanı-***, Remzi Kitabevi, İstanbul 2012, 256 s.; Selçuk Atay, ***Tevfik Fikret -Göstergebilimsel Bir Okuma Denemesi-***, Akçağ Yayınları, Ankara 2019, 416 s.; Serol Teber, ***Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası Aşiyan'daki Kâhin***, Okuyan Us Yayın, İstanbul 2002, 231 s.)

12 Abdullah Uçman, "Tevfik Fikret (1867-1915)", ***TDV İslâm Ansiklopedisi***, Cilt: 41, TDV Yayınları, İstanbul 2012, s. 9-13.

13 Bilgi için bkz: Kenan Akyüz, "Soyu", ***Tevfik Fikret***, A.Ü. D.T.C.F Yayınları, Ankara 1947, s. 21-22.; Mehmet Kaplan, "Önsöz", ***Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser***, (Birinci

Anne, Hatice Refia Hanım: Fikret'in anne tarafından dedesi ve anneannesi 1821 yılında Sakız Adası'nda çıkan Rum isyanının Osmanlı ordusu tarafından bastırılması sırasında devşirilen, akabinde Türk ailelerin yanına yerleştirilen iki Rum çocuğudur. Belediye Ağası Hüseyin Bey bu çocukları evlatlık olarak yanına alır. Hüsrev ve Saliha adlarını verdiği bu yavruları daha sonra birbirleriyle evlendirir ki Hatice Refia Hanım, bu çiftin beş çocuğundan biridir. İmparatorluğun değişik bölgelerinden Anadolu'ya göçlerin başladığı bu süreçte, göçmen çocuklarının yine genelde kendileri gibi göçmen ailelerin çocuklarıyla evlendirilmeleri sosyal bir vakıadır. Bu beş çocuktan bir diğeri ablasıyla birlikte hacca giden ve burada kolera salgınında vefat eden Hasan Nuri Bey'dir.[14]

Kız Kardeş, Sıdıka Hanım: -Kesin olarak bilinmemekle birlikte- takriben 1874'te doğar. Hüseyin Efendi ve Hatice Refia Hanım'ın iki çocuğundan biridir. Çocuk yaşta annesi ve dayısıyla birlikte hacca gider. Hem annesini hem dayısını bu kutsal yolculukta kaybeden küçük Sıdıka, Sürre Alayı Emîni Feyzî Bey'in kendisine sahip çıkması sayesinde ailesine kavuşur. Fakat bütün bu yaşananlar, bu küçük kız çocuğunun sağlığını ciddi anlamda etkilemiştir. Beş yaşında annesiz (ölüm) on bir yaşında babasız (sürgün) dolayısıyla hâmisiz kalan bu genç kız, Servet-i Fünûn yazarlarından Ahmet Hikmet'in büyük kardeşi Refik Bey ile evliyken 1902'de geride üç öksüz bırakarak hayata gözlerini yumar.[15]

Modern Düşüncede Kötülük Kavramı

Durumdan, dönemden, bakış açısından, ideolojiden, inanç dünyasından vb. hareketle her ne kadar içeriği belirlenip değişse de insanın hayatında "iyi" ve "kötü" kavramları sürekli var olmuştur. "İyilik"te ortaya çıkan değişiklikler "kötülük" kavramının muhtevasını direkt etkilediği gibi, bunun tersi de mümkündür. Sözlüklerdeki anlamı da bu iki ibare arasına

---

Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul 1971, s. 43-44.

14 Nedret Kuran Burçoğlu, "Tevfik Fikret'te Yaşam ve Sanat", ***Bir Muhalif Kimlik Tevfik Fikret***, Hazırlayanlar: Bengisu Rona-Zafer Toprak, TİB Yayınları, İstanbul 2007, s. 149.

15 İsmail Parlatır, "Tevfik Fikret'in Hayatı", ***Tevfik Fikret,*** Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 9-10.

sıkışan "kötülük" kavramının felsefedeki karşılığı bütün bu söylenenlerden farklı değildir.[16]

Modern anlamda kötülüğün ilk temsilcisi, özellikle *İtiraflar* adlı eserinde, "içine dönen, kendisiyle hesaplaşan, yaptığı kötülüğün sorumluluğunu taşıyan bir özne" anlayışıyla (M.S. 5. yüzyıl) Aziz Augustinus'tur. "Modern kötülük anlayışına göre kötülük, kategorik olarak yıkıcı ve zarar verici bir niyetin/istencin varlığına dayanır. Fakat kötülük problemi felsefe tarihinde her zaman bu şekilde tartışılmadı, yani öznenin niyeti, iradesi ve eylemi temelinde kurgulanmadı. Kötülük problemi çıkışı itibariyle teolojik bir problemdir: 'Tanrı mutlak olarak iyi ve mutlak güce sahipse yeryüzünde kötülük niye var?' Platon'dan itibaren Modern Felsefe'de Immanuel Kant'a kadar kötülüğün varlığı hep Tanrı'nın ya da kutsal olanın varlığını tehdit eden bir olgu olarak tartışıldı." Kötülüğü temel ekseninden koparan ve bu olguyu "insan doğasının bir eğilimi olarak formüle eden" ilk düşünür Immanuel Kant'tır. Kant'tan sonra Friedrich Nietzsche "kötü terimini toplumsal hiyerarşinin sonucu olarak üretilen bir ahlaki değer olarak" konumlandırır ve bu yönüyle gelenekten ayrılır. Bu kavram, yirminci yüzyılda bir başka kırılma daha yaşar ve Holokost sonrası dönemde Hannah Arendt, Emmanuel Levinas, Theodor Adorno gibi Yahudi düşünürler bu kavramı, "bir devlet şiddeti biçimi olarak soykırımı anlama çabası ve toplumsal adalet üzerine düşünmenin teorik zemini olarak" görürler. 11 Eylül'den bu yana ise kötülük, her gün biraz daha artan bir şekilde, terör kelimesiyle eş anlamlı olarak kendini bir başka kırılmanın eşiğinde bulur.[17]

Bu girişten sonra "kötülük" kavramı, üç temel başlık altında değerlendirilebilir: Doğal Kötülük, Ahlâkî Kötülük ve Metafizik Kötülük.

> "Kötülük kavrayışının modern düşüncede yeniden şekillenmesinde Batı dünyasında ve düşüncesinde iki sembolik olay vardır. Bunlar Lizbon depremi ve Auschwitz'dir. Lizbon depremi, kutsal bir günde gerçekleşir ve bu depremde özellikle kiliselerin de yıkılması neticesinde ibadet halinde olan çok sayıda insan hayatını kaybeder. Bu durum, düşünsel hazırlığı

---

16 Orhan Hançerlioğlu, ***Felsefe Sözlüğü***, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 225.

17 Özet ve alıntılar için bkz. (İmge Oranlı, "Kötülük", ***Cogito -Kötülük-***, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 86, Bahar 2017, s. 26-27.)

> uzun zamandır süren doğal kötülük kavramının dönüşümünü başlatan bir kırılma noktası olur. Diğer yandan II. Dünya Savaşı ve sembolik olarak Auschwitz ile ahlaki kötülük kavramı yeniden tanımlanır."[18]

"Evrende kötülüğün ortaya çıkması için gereken ortamı ve koşulları yaratan eksikliklerin olması durumu"[19] olarak çok genel anlamda tanımlanabilecek "metafizik kötülük"ü dışarıda bırakarak "doğal" ve "ahlâkî" kötülük kavramlarını biraz daha açmakta yarar var.

Susan Neiman, Lizbon depreminden hareketle "Tanrı, nasıl olur da masumların acı çekmesine neden olan bir doğal düzene izin verebilir?" sorusuna ulaştığı gibi, Auschwitz'den yola çıkarak "İnsanlar, nasıl olur da hem makul hem de akılcı normlara bu denli aykırı davranabilirler?" sorunsalına kapı aralar. Eleştirisinin merkezine bu temel sorgulama alanlarını yerleştiren Neiman, bunlardan yola çıkarak, kötülük bahsinin modern düşüncede ortaya çıkışını tartışmaya devam eder. (Bu noktadaki bir diğer önemli kavram "modern bilinç"tir.) Toparlamak gerekirse "doğal ve ahlakî kötülük arasında bugün apaçık görünen keskin ayırım, Lizbon depremi etrafında ortaya çıkmıştır".[20] Lizbon depremi, insanların zihinlerindeki kalıplaşmış ve o güne kadar sorgulanmayan "Tanrı, insan, doğa" üçlüsü arasındaki olumlu ve pasif algıyı nasıl kırdıysa, Auschwitz de "ahlâkî kötülük"ün çerçevesini belirlemekle kalmaz, kavram alanını da büyük ölçüde doldurur. Başka bir ifadeyle "Auschwitz de ahlâkî kötülük bağlamında, açıklama ya da telafiye yer bırakmayan mutlak zalimliktir ve bu bahisle ilgili anlatmak istenen her şeyi simgeler."[21]

Fikret'in hayatındaki temel yol ayrımlarına/kırılmalara neden olan hadiseleri daha nesnel ve kuramsal bir çerçeve içinde ve "kötülük kavramı"ndan yola çıkarak çözümlemek mümkündür. Bu bildiride, "Lizbon depremi"yle somut dayanak noktasına kavuşan "doğal felaket"

---

18 Ürün Şen Sönmez, "Türk Edebiyatı ve Kötülük", ***Cogito -Kötülük-***, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 86, Bahar 2017, s. 264.

19 Ürün Şen Sönmez, "Giriş", ***Türk Romanında Kötülük -Başlangıçtan 1950'ye-***, Yitik Ülke Yayınları, İstanbul 2016, s. 19.

20 Susan Neiman, "Giriş", ***Modern Düşüncede Kötülük***, Çev. Ayhan Sargüney, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2006, s. 14.

21 a.g.e., s. 14.

(Tanrı'dan gelen); irade, akıl ve öngörü sahibi insanların bilinçli ve planlı olarak yaptıklarına gönderme yapan "ahlâkî kötülük" (kuldan gelen) kavramlarına yaslanarak Fikret'in hayatındaki ana düşünce kırılmaları ele alınıp yorumlanacaktır.

"Hemşirem İçin" ve Fikret'in Hayatındaki Kötülükler

Ruşen Eşref'in "*Rübab*'ın en müessir parçalarından biri olan 'Hemşirem İçin', hemşiresi öldüğü gece yazılmış. Vefat haberi akşam kendisine geç vakit haber verilmiş. Son vapurla Aksaray'a inmiş ve ertesi gece evine döndüğü vakit o şiiri ağlaya ağlaya okumuş."[22] ibareleri, şiirin[23] altında bulunan 30 Ekim 1902 tarihiyle birlikte okunduğunda, Fikret'in kız kardeşinin ölümü ile metnin yazılışının hemen hemen aynı günlere denk geldiği görülür.

Şiir, "Biz çocuktuk," ifadesiyle başlar. Anne ile dayının birlikte yaşadıkları trajik hadiseye geri dönüldüğünde (1879) bu sefer Fikret on iki, Sıdıka beş yaşındadır. Dolayısıyla şiir, açıklayıcı/aydınlatıcı bir geriye dönüşle başlar, denilebilir. İsmail Hikmet[24], Salih Nigâr Keramet[25], Halit Ziya[26] gibi yazarlarla birlikte metni "mersiye" olarak kabul eden Tanpınar, Fikret'in kız kardeşi için söyledikleriyle "Shakespeare'in Antonius'unun yaralarını göstererek Jül Sezar (Julius Ceasar) için yaptığı konuşma" arasında benzerlik bulur.[27] Bir yazısında da "Sis" ile "Hemşirem İçin"i birlikte anar ve bu

---

22 Ruşen Eşref Ünaydın, ***Bütün Eserleri Hatıralar II Tevfik Fikret -Hayatına Dair Hatıralar-***, Hazırlayanlar: Necat Birinci-Nuri Sağlam, TDK Yayınları, Ankara 2002, s. 59.

23 Tevfik Fikret, "Hemşirem İçin", ***Rübâb-ı Şikeste -Orijinal Metin-Sözlük-***, Hz. İbrahim Tüzer-Selçuk Atay, Akçağ Yayınları, Ankara 2016, s. 326-331. (Fikret'in annesini erken yaşta kaybetmesinin izlerinin görüldüğü başka bir şiir için bkz. Tevfik Fikret, "Uzlet-geh-i Mâderi Ziyâret", ***Bütün Şiirleri***, Hazırlayanlar: İsmail Parlatır-Nurullah Çetin, TDK Yayınları, Ankara 2001, s. 69-73.)

24 İsmail Hikmet, "Fikret ve Hayatı", ***Tevfik Fikret, Düşünce Dergisi, Nüsha-i Mahsûsa, 1918***, Hazırlayan: Seval Şahin, Kitap Yayınevi, İstanbul 2005, s. 109-110.

25 Salih Nigâr Keramet, "Fikret'in Benliği", ***Fikret'in Hayatı ve Eseri***, İlhami Fevzi Matbaası, İstanbul 1926, s. 71

26 Halit Ziya Uşaklıgil, ***Kırk Yıl***, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1969, s. 542.

27 Ahmet Hamdi Tanpınar, ***On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi***, Haz. Abdullah Uçman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2012, s. 273.

metinlere atfen "insan davasının etrafında trombon gibi çınlamak" ve "ince, yumuşak bir keman gibi sızlamak" ifadelerini kullanır.[28]

"Biz çocuktuk," ifadesi "yaşanan acının/trajedinin çok da farkında değildik" şeklinde okunabilir. Çocuk kahramanların acıyı henüz tam olarak duyumsayabilecek bir yaşa gelmedikleri bir zamanda, kardeşi ve kızıyla birlikte kutsal topraklara gidip bir daha buradan dönemeyen anne "vefasız" ve "umursamaz" eller tarafından "Medine-i Münevvere'ye bir saat mesafede, çölde"[29] rastgele bir yere gömülür. Çocuk yaşta şairin iç dünyasında kök salan bu acı onarılması mümkün olmayan bir travmaya dönüşür. Fikret, ne zaman yüzünü kıbleye dönse annesini hatırlar ve içi kan ağlar. Bu kan ağlama, bir başka örneği "Öksüzlüğüm" adlı şiirde görülen,[30] bazı olumsuz çağrışımları/halüsinasyonları da peşi sıra getirir: Bir devenin üstünde sağa sola koşan veya koşturulan bir anne! Mezar taşı yoktur, mezarının çöldeki dikenlerden başka tanığı kalmamıştır. Gömüldüğü yer tam olarak bilinemediği için kendisini ziyaret etmek mümkün değildir. Dolayısıyla başka ölüleri gömülecekleri yere götüren veya oradan öylesine geçenler dışında ziyaretçisi yoktur. Kim bilir, belki bunlar da birer vehimdir, annenin gömüldüğü

---

28 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Tevfik Fikret", ***Edebiyat Üzerine Makaleler***, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s. 277.

29 İsmail Hikmet, "Fikret ve Hayatı", ***Tevfik Fikret, Düşünce Dergisi, Nüsha-i Mahsûsa, 1918***, Hazırlayan: Seval Şahin, Kitap Yayınevi, İstanbul 2005, s. 109-110.

30 "Öksüzlüğüm" adlı şiirde Fikret, lacivert bir denizde kanlara bulanmış, ağır ağır yürüyen, dudağında şikâyetli kımıltılar gözünde sürekli incinmiş bir bakış olan bir hayal/et görür. Bu hayaletin kendisiyle olan ilgisini düşünürken kalbinin çarpıntısı artar, hayalet uzaklaştıkça ruhu onun izinde/peşinden bir hasret sezer. Bu hangi kutlu varlığın sefil halidir, hangi yaralı ümidin batmasıdır, diye düşünürken birden dudağından; "Ninem, ninem… / Bu hazân-dîde zıll-i ber-zede-ruh / Onun hayaletidir." (Annem, annem… Bu solan ve benliğinden ruhu alınan, onun hayaletidir.) mısraları dökülür. Bu hayalet, coşan bir denizin siyah köpükleri üstünde çırpınmakta sağa sola yatmakta, unutuluş denizinin siyah köpükleri üstünde sonsuza kadar/ebediyen batmaktadır. Şair burada, "Hemşirem İçin" şiirinin giriş bölümünü akla getirir şekilde, annesinin hayaletinin ruhunda açtığı yaraya gönderme yapar; "Ve ben uzakta, şu me'vâ-yı istirâhatde / Onun ufûlünü seyreyliyor da ölmüyorum; / Çocuklarımla, çocukluklarımla mesrûrum / Bugün bu sâatde!" (Ve ben uzakta bu dinlendiğim yerde, onun batışını/yok oluşunu seyrediyor da ölmüyorum, çocuklarımla-çocukluklarımla mutluyum, bugün bu saatte?) (Bilgi için bkz. Tevfik Fikret, "Öksüzlüğüm", ***Rübâb-ı Şikeste -Orijinal Metin-Sözlük-***, Hz. İbrahim Tüzer-Selçuk Atay, Akçağ Yayınları, Ankara 2016, s. 122-123.)

yer gelip geçenler tarafından dümdüz edilmiştir. Bütün bu söylenenler, belki de, şiirin öznesinin sanrılarından ibarettir, gerçekte ne diken, ne ziyaret/ziyaretçi, ne mezar ne de anne vardır.

Fikret şiirin tam bu noktasında, yaşıyor ve onu dinliyormuş gibi bir ruh hâliyle, bir anneyi en fazla yaralayacak bir haberle onun karşısına çıkar. Bu acı öylesine büyüktür ki, onu diriler kadar ölüler de hissedebilir. Ölüyü bile inletecek bir trajediden hareketle Fikret'in düşünce dünyasındaki birinci kırılmayı somut hale getirebiliriz. Fikret'in annesinin ölümü, modern düşüncedeki üç temel kötülükten biri olan "doğal kötülük" bağlamında değerlendirilebilir. Bu "doğal kötülük" (Tanrı'dan gelen) iki çocuğun başına çok küçük yaşta gelmiş ve şiirin öznesini iç ve dış dünyasıyla birlikte derinden sarsmıştır. Hadisenin oluş şekli ve yeri Lizbon depremiyle hemen hemen örtüşür. Anne, kutsal bir zaman diliminde (hacda), mukaddes topraklarda (Medine'de), hem de hiç umulmayan/beklenmeyen yerde/zamanda/şekilde can vermiş, arkasında kocaman bir aileyle birlikte iki tane de öksüz bırakmıştır. (Lizbon da, maddî ve manevî açıdan depremin beklenmediği bir yerdir, doğal felâket bu şehri uzun süre kendine gelemeyecek kadar tahrip etmiş ve derinden etkilemiştir.)

Yine şiirin bu noktasında, "doğal kötülük" ile "ahlâkî kötülük" iç içe geçer. Fikret "doğal kötülük" sonucunda çocuk yaşta kaybettiği annesine, çok sevdiği, hatıralarına gönülden bağlı olduğu kız kardeşinin[31] maruz kaldığı bir başka kötülüğü (ahlâkî kötülük) anlatmak gibi bir trajediyi (zor durumu) yaşamaktadır. Bu durum, şairin iç dünyasında öyle büyük bir yarılmaya neden olur ki, bu acıyı ve çaresizliği ölü de olsa, anneden başka anlatacak kimse olmadığı gibi, zaten, ondan başkası da, gerçek anlamda an-

---

31 Fikret kız kardeşini çok sever ve onun hatıralarına bağlı bir ömür sürer. Okulda hayatında sevdiği, yakınlık duyduğu çok az arkadaşından biri olan Hüseyin'in hikâyesi direkt kardeşinin hatıralarıyla ilgidir: "… Yalnız arkadaşlarından Nurettin isminde bir çocuğa pek muhlisâne bir hiss-i meveddetle merbut bulunduğunu hatırlıyorum. Bu meveddeti de pek derin bir minnet duygusunun en güzel ifadesiydi; çünkü o Nurettin, Hicaz'da annesinin ve annesinin dayısı olan Nuri Bey'in fecî bir şekilde vefat etmeleri üzerine Fikret'in kimsesiz kalan, zavallı küçük kız kardeşini himayesine alıp İstanbul'a getiren Sürre Emîni Feyzi Bey'in torunu idi." (Bilgi için bkz. Rıza Tevfik Bölükbaşı, "Tercüme-i Hâli", ***Tevfik Fikret***, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2005, s. 15.)

layamaz. Hatta biraz abartarak söylemek gerekirse, kız kardeşinin ölümüyle birlikte Fikret için, içine doğduğu ve içinde var olduğu dünyada yaşayan insanların hemen hepsi (bütün insanlık), düşünce ve inanç dünyalarıyla birlikte ölmüştür/yok olmuştur.

Fikret "ahlâkî kötülük"ün kapısını çok ağır ifadelerle açar. Rica, istek, emir, yalvarma ve yakarışın birbirine karıştığı "bugün derdimle -bir ölü olarak- seni bile inletecek bir haberi seninle paylaşmaya geldim, dinle" feryadıyla annesine seslenir. Bu acı, geçmişte annenin başına gelen çaresizliği/talihsizliği bile silip süpürecek kadar büyüktür. Şair annesine şöyle seslenmektedir: Her neredeysen; toz, bulut, ruh, melek, taş, diken her neye dönüşmüşsen, bunların hepsini ağlatacak bir haberi sana vermeye geldim: Biricik kızını öldürdüler! Hem bu öyle bir cinayet ki hiçbir kanun (kuldan gelen), din (Tanrı'dan gelen) bunu açıklayamaz, sadece vicdan sahipleri bu zalimliğin ne kadar kötü, acı ve iğrenç olduğunu bilebilirler.

Fikret, kardeşinin insan eliyle uğradığı ve "ahlâkî kötülük" olarak değerlendirilebilecek bu durumu eniştesi Refik Bey'le birlikte onun ailesini de işin içine katarak anlatmaya devam eder. Bunu yaparken kardeşinin masumiyetini ve çaresizliğini ısrarla vurgular ve böylece yapılan kötülüğü hemen herkesi rahatlıkla anlayabileceği bir hâle getirmeye çalışır. Onun, böyle bir anlatım tarzını, böyle bir üslubu seçmesinin nedeni, kadınların toplumdaki olumsuz konumlarıyla/durumlarıyla ilgili kamuoyuna mesaj verme, toplumun dikkatini bu noktaya çekme isteği olabilir.

"En ibtidâ bana telkîn-i şi'r eden sensin"[32] diyerek kardeşiyle şiiri/şairliği arasında bağ kuran Fikret, her ne kadar Süleyman Nazif "ilk altı beytini çıkarınız; elinizde *hemşîreye mersiye* yerine *enişteye hicviye* kalır" dese

---

[32] Fikret, *Malumat* dergisinde (No: 37, 10 Kasım 1894, s.1) yayımlanan bir yazısında, peş peşe yaptığı "sonbahar" ve "bahar" resimlerinin kendisinde uyandırdığı izlenimlere yer verir. "Bahar"la ilgili resmi bitirdikten sonra son bir defa dikkatle resme bakınca kardeşi Sıdıka'yı hatırlar ve sözlerini "… o sırma saçları pek perişân, o maî gözleri lüzûmundan ziyâde mahmur, o parlak alında ıztırâb-ı derûnî gösterir bir çîn, o mütebessim dudaklarda tarif olunmaz bir solgunluk, hâsılı o güzel sîmâda hemşireme hüzn-engîz bir müşâbehet keşfettim. Bu buluş beni titretti… Kızcağızın hâli zihnimi pek fenâ işgal ediyordu!" ifadeleriyle bitirir. (Bilgi için bkz. Tevfik Fikret, "Hemşiremin Hastalığında", ***Dil ve Edebiyat Yazıları***, Haz. İsmail Parlatır, TDK Yayınları, Ankara 1993, s. 272-273.)

de,[33] klasik edebiyat nazım şekillerinden biri olan mersiyeleri akla getirecek bir tarzda şiiri kendi içinde bölümlere ayırır. Annesine hitap ettiği ilk bölüm de dâhil olmak üzere o, cinayet olarak değerlendirdiği bu durum için oldukça ağır, itham edici, hedef gösterici, suçlayıcı ifadeler kullanır ve şiir boyunca öfkenin dozu hiç düşmez. Bu konuda devrin yazarları birkaç parçaya bölünmüştür. Halit Ziya gibi bazı yazarlar[34] bu hadiseye tarafsız bir gözle bakmaya çalışırken, Süleyman Nazif gibiler de[35] Fikret'in, Refik Bey'e ve ailesine haksızlık ettiğini düşünürler. Yine şiirin bir yerinde, "Şu on sekiz senelik dehşet-i mezâhimin" mısraıyla kardeşinin öldüğü veya evli kaldığı yaşı da kamuoyuna duyurur. Bütün bunları, genç ölü için kullanılan ve okuyucuda merhamet/acıma duygusu uyandıran sıfat/kelime ve kelime grupları takip eder. Bunların en dikkat çekici olanları; "ismet/ismet-i mübâreke/rûh-ı ismet", "zavallı", "sergüzeşt-i mü'lim", "mekârim", "pîş-i mehâsin", "(küçüklüğünde) mâ'il-i fezâil", "ulüvv-i kalbe, ulüvv-i hayale (nâil)", "(çocukluğunla beraber) zarîf ve âkil", "zarâfet", "hüsn-i zî-hicâb", "hande-i tulû'-i hayâ", "bikr-i gül-nikâb", "melek", "bî-çâre kardeşim", "şeref", "taze", "endişe, eziyet, keder, iğne", "cebîn-i şehâdet", "na'ş-ı mükerrem"dir. Ahmet Hikmet'in de büyük kardeşi olan Refik Bey ve ailesiyle ilgili şiirde geçen ifadeler Sıdıka Hanım için kullanılanların tam tersidir. Bunların başlıcaları; "(gerçek) cinayet", "(yasaların, dinlerin adını koyamadığı) cinayet", "la'net", "nefrîn", "esâfîl", "erâzil", "seni öldürdüler/kâtil", "dehşet-i mezâhim", "bu aileye düşmek", "mezbele", "didiklemek", "hâin", "tırnak, çamur, tokat", "gılzat", "mezellet", "zulm ü şer", "sefîl", "mel'anet" şeklinde sıralanabilir.

"Ahlâkî kötülük" bahsinin modern düşüncedeki ilk nirengi noktası Auschwitz'dir ve anlamsal karşılığı, "açıklama ya da telafiye yer bırakmayan mutlak zâlimlik"tir. Yukarıda sıralanan sıfatlara dikkatle bakıldığında bir tarafta bütün nitelikleriyle masum bir insan varken, diğer tarafta her yönüyle bir zalim/zalimlik yer alır. Kız kardeşinin ölümü veya şaire göre öldürülmesi, bir önceki "doğal kötülük"ü (annesinin ölümünü) yeniden akla

---

33 Süleyman Nazif, "Fikret'in Hemşiresine Mersiyesi", ***Mehmet Âkif***, Haz. M. Ertuğrul Düzdağ, Kapı Yayınları, İstanbul 2015, s. 60.

34 Halit Ziya Uşaklıgil, ***Kırk Yıl***, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1969, s. 542.

35 Süleyman Nazif, "Fikret'in Hemşiresine Mersiyesi", ***Mehmet Âkif***, Haz. M. Ertuğrul Düzdağ, Kapı Yayınları, İstanbul 2015, s. 60-62.

getiren/tetikleyen ana hadisedir. Bu "ahlâkî kötülük", gençliğinden beri dinî anlamda ("doğal kötülük") şairin iç dünyasında var olan, bilinçdışında yer edip Freud'un "Pompei yazgısı/etkisi"[36] kavramlaştırmasını akla getiren düşünsel kırılmayı ortaya çıkarır. Nasıl Pompei'de taşlaşan varlıkların tozu toprağı alındığında ortaya gerçek kabartılar (alttaki ateş ve onun izleri) çıkıyorsa, kız kardeşinin ölümü Fikret'in bilinçdışı örtüsünü kaldırmış/tozunu toprağını almış, şairi annesinin trajik ölümüyle bir kere daha baş başa bırakmıştır.

Fikret'in hayatında en çok değer verdiği insanlardan biri de babasıdır. İsmail Hikmet'e göre Fikret'in "babası çok dindar, çok doğru olduğu gibi çok da cömert ve iyi kalpli bir adamdı. Ramazanlarda konağında sofralar kurulur, ziyafetler verilir, hocalar ve dervişler bu sahâvethânede yer, içerlerdi. Babası Fikret'e hürriyet, adalet ve sahâveti miras bırakmıştır. Yine Fikret söylerdi: 'Babam titiz fakat eğrilmek bilmez derecede doğru bir insandı. Bağırır, çağırır, hiddetli fakat çok temiz, çok iyi kalpliydi'."[37] Ayrıca, "vâlide ve hemşire mâtemini yüreğinde en derin bir hicrânla birleştiren şairin ateşli benliğinde taşıdığı aile aşkı, menfâda ölen pederinin hasretiyle yanarken hatırdan yaptığı karakalem bir resmin (9 Haziran 1320/1904) kenarına:

'*Melek babacığım,*

Benim gözümde bugün hâiz-i şehadetsin

Şehîd-i sıdk ü hamiyyet, şehîd-i izzet-i nefs(sin)' "[38] notunu iliştirmesi bu sevginin somut bir göstergesidir.

Fikret'in düşünce dünyasındaki kırılmayı tetikleyen ve yine "ahlâkî kötülük" olarak değerlendirilebilecek bir diğer hadise babası Hüseyin Efendi'nin Abdülhamit tarafından sürgüne gönderilmesidir. Örnek aldığı, sayıp sevdiği,

---

[36] Serol Teber, ***Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası Aşiyan'daki Kâhin***, Okuyan Us Yayın, İstanbul 2002, s. 20-21.

[37] İsmail Hikmet, "Fikret ve Hayatı", ***Tevfik Fikret, Düşünce Dergisi, Nüsha-i Mahsûsa, 1918***, Hazırlayan: Seval Şahin, Kitap Yayınevi, İstanbul 2005, s. 112.

[38] Salih Nigâr Keramet, "Fikret'in Benliği", ***Fikret'in Hayatı ve Eseri***, İlhami Fevzi Matbaası, İstanbul 1926, s. 71-73.

hayatının her döneminde gizli veya aşikâre maddî desteğini esirgemeyen babasından ayrı kalması, kavuşamadan onu kaybetmesi, annesinden ve kız kardeşinden sonra, Fikret'in iç dünyasındaki bir başka kırılmadır.

> "Babası, esrarengiz bir jurnalle Hama'ya sürüldükten sonra, acıklı bir hayat geçirmeye başlamıştı. Zavallı adamcağızı hiçbir yerde rahat bırakmıyorlar, oradan oraya kaldırıp atıyorlardı. Hama'dan Nablus'a, Nablus'tan Akkâ'ya, Akkâ'dan Urfa'ya, Urfa'dan da Halep'e gönderildi. Halep'te oturamadı, Antep'i istedi. Oraya yolladılar. Çektiği bütün eziyetlere rağmen bu temiz baba kendi acılarını unutur, oğlunu düşünür, arttırabildiği para ile ona yardım da ederdi."[39]

Yaklaşık 19 sene süren bu sürgün hayatı babayla oğul arasında aşılmaz bir duvar olmuş ve bu iki insan dünya gözüyle bir daha birbirilerini görememişlerdir. -Tarih konusunda tam bir mutabakat olmamakla birlikte- 1904'te Antep'te ölen babasının sürgüne gönderilme tarihi, yine takriben, 1885 olmalıdır. Kendisi de sık sık karakola çağrılan, peşine hafiyeler takılan Fikret'in babasıyla ilgili yaşadığı bu olayı, dönemin Şeyhülislâmını iki kere görmeye gitmesine bağlayan kaynaklar olsa da,[40] şairin babası üzerinden te'dîb edilmesi olarak da okuyabiliriz. Bu sürgün, kız kardeşinin ruhunda açtığı yara kadar derin görünmese de, (sürekli) tedirgin edici özelliğiyle Fikret'in hayatındaki düşünce kırılmasını etkileyen "ahlâkî kötülük" bahsinin bir diğer ayağı olarak görülebilir.

Sonuç veya "Ana Kırılma"yı Tartışmak

Fikret, yapıtları, devrin yetkin kalemleri tarafından, bilimsel/modern araştırma yöntemleriyle tetkik edilmiş şanslı/ilk yazarlardan biridir. Bunlardan ikisine, bildirinin bu noktasında bize katkı sağlayacak yönlerinden hareketle bir kere daha, hızlıca, bakmakta yarar var.

Mehmet Kaplan, Fikret'in sanat hayatını ve edebî kişiliğini şu başlıklar altında ele alır: **Sanat hayatı**, "gençlik şiirleri", "olgunluk çağı (Servet-i

---

39 Kenan Akyüz, "İlk Tevkif", ***Tevfik Fikret***, A.Ü. D.T.C.F Yayınları, Ankara 1947, s. 50.

40 Rıza Tevfik Bölükbaşı, "Tercüme-i Hâli", ***Tevfik Fikret***, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2005, s. 9.

Fünûn Dönemi ve *Rübâb-ı Şikeste* '1896-1900')", "II. Meşrutiyet'ten sonra (1908-1910)", "son yıllar (1912-1915)" halinde beş ana maddede değerlendirilmiş, özellikle *Rübâb-ı Şikeste*'nin -birinci ve ikinci baskısından hareketle- **temlerine göre**, "kendi ben'ini, duyuş tarzını anlattığı şiirler", "sanatla ilgili şiirler", "kötümserlik temi", "hayal şiirleri", "aşk şiirleri", "tabiat şiirleri", "Haluk", "kız kardeşi", "portreler", "merhamet şiirleri", "vatanî şiirler", "dinî konulu şiirler" şeklinde kategorize edilmiştir.[41]

Kenan Akyüz, Fikret'in sanat hayatını ve edebî kişiliğini şu başlıklar altında ele alır: **Edebî şahsiyetinin gelişim safhaları**, "etkilenme ve taklit", "kendini arayış", "kendini buluş", "kendinde yerleşme"; **sanatı**, "mısra ve cümle", "nazmın nesre yaklaşması", "tahkiye ve konuşma", "dil", "vezin", "kafiye", "konu", "nazım şekilleri", "âhenk", "kompozisyon", "üslûp"; **türlü konular üstündeki düşünceleri**, "hayat", "insan", "hürriyet", "medeniyet", "ülkü ve ahlâk", "yurt ve millet", "dünya ve insanlık", "din", "kadın", "eğitim ve öğretim" temleri üzerinden ele alınıp işlenmiştir.[42]

Çok azı hariç[43] kendinden sonraki araştırmacılar tarafından aynen kabul edilip kullanılan Fikret'in "sanatı ve edebî kişiliği"yle ilgili yukarıdaki sınıflandırmalardan sonra, bizim bu bildiride ele aldığımız temel bakış açısıyla -şekilsel yönden- örtüşen iki yorumu daha buraya almak isteriz.

Bunlardan ilki Yaşar Nabi'den:

> "Fikret şiirinde umumiyetle bedbindir. Bu bedbinliği onun şahsî ve ailevî hayatiyle ilgili görenler olmuştur. Kanaatimizce bu görüş yanlıştır. Babasının menfada ölümü, kız kardeşinin bedbahtlığı gibi akisleri uzun

---

41 Mehmet Kaplan, "Edebî Şahsiyeti ve Eserleri", ***Tevfik Fikret***, KTB Yayınları, Ankara 1986, s. 12-24.

42 Kenan Akyüz, "Edebî Şahsiyetinin Gelişim Safhaları / Sanatı / Türlü Konular Üzerindeki Düşünceleri", ***Tevfik Fikret***, A.Ü. D.T.C.F Yayınları, Ankara 1947, s. 153-299.

43 "Tevfik Fikret'in 1896-1901 yılları arasında yazdığı şiirlerinin biçim ve izlek olarak bir bütün halinde değerlendirildiği, bu tarihten önce şiirlerinin de klâsik edebiyatın tesirinde olduğu ve bu tarihten sonrakilerin ise toplumsal yönü ağır basan şiirler olduğu sıklıkla dile getirilir. Kısmen doğru olan bu ifadelere sanatkârın şiirlerine göstergebilimin işaret ettiği açıdan bakıldığında katılmak pek mümkün olmayacaktır." (Bilgi için bkz. Selçuk Atay, "Tevfik Fikret -Tevfik Fikret Üzerine-, ***Tevfik Fikret -Göstergebilimsel Bir Okuma Denemesi-***, Akçağ Yayınları, Ankara 2019, s. 60.)

sürmeyecek hâdiseler bu bedbin dünya görüşünü meydana getirmeye kâfi sebepler değildir.

> Hayatında maddî sıkıntı çekmemiş, Boğaz'ın en ferah yerindeki güzel 'Âşiyan'ında olgunluk yılları sakin ve rahat geçmiştir. Hayatına hiçbir facia karışmamıştır. Aile hayatında bedbaht olduğuna delâlet edecek bir vesikamız yoktur. Oğlunu çok sevmiş ve onunla avunmuştu. Bütün bu şartlar içinde bedbinliğini şahsî sebeplere atfetmek güçtür. Bu bedbinliği izah için ancak iki sebep gösterilebilir: Zamanın şiirine umumiyetle hâkim olan sebepsiz melâl; memleketin günden güne kötüleşen halinden bütün vatanseverlerin duyduğu ıstırap."[44]

Yaşar Nabi, bu bildiride öne çıkarılan ve Fikret'in hayatındaki temel kırılmanın ana nedeni olarak yorumlanmaya çalışılan "şahsî" ve "ailevî" bütün ayrıntıları sıradan ve önemsiz hadiseler olarak değerlendirir. Ona göre Fikret, aile içinde meydana gelen olumsuzlukları, dış dünyadan gelecek yardımlara ihtiyaç duymadan, içten gelen tedbirlerle/çarelerle bertaraf etmeyi bilmiştir. O halde, Fikret'teki düşünsel kırılmanın nedeni ne olabilir? Bunun cevabı, edebiyat tarihindeki tartışmalı birçok yorumun/değerlendirmenin önde gelen sebeplerinden biri olan edebiyat dışı, ideolojik, yanlı/kanonik yaklaşımların prototiplerinden (şablonik ifadelerinden) biri sayılabilecek "memleketin günden güne kötüleşen halinden bütün vatanseverlerin duyduğu ıstırap" ifadesidir. Bu bakış açısına göre, kahramanlaştırılmış/aşkınlaştırılmış figürlerin, alelâde insanlar gibi, sıradan ve ailevî nedenlerle tökezlemeleri, düşünsel anlamda değişim ve dönüşüme uğramaları mümkün değildir. Onlar ancak, ruhlarının ve şahsiyetlerinin yücelikleri oranında ulvî ve aşkın nedenlerle değişip dönüşebilirler.

Bunlardan ikincisi İsmail Hikmet'ten:

> "Fikret daha pek küçük tahminen on iki yaşlarında iken valide şefkatinden mahrum kalmıştır. Bir ara validesinin büyük biraderi Hasan Nuri Bey hacca gitmeye karar vermiş Fikret'in validesi de kardeşiyle beraber hacca gitmek istemiş fakat o sene orada zuhur eden şiddetli koleradan her ikisi de vefat etmiştir. Dayısı ba'de-ı-hac Vadi'el Fâtıma'da, annesi

[44] Yaşar Nabi, "Hayatı ve Sanatı", ***Tevfik Fikret Hayatı, Sanatı, Şiirleri***, Varlık Yayınları, İstanbul 1972, s. 17.

de Medine-i Münevvere'ye bir saat mesafede, çölde defnedilmişlerdir. O zaman daha acılığını anlamadığı tahassürü, hemşiresi de ölünce hakkıyla anlamış ve 1318'de 'Hemşirem İçin' diye yazdığı mersiyeyi ninesine ithaf etmiş, ilk parçasına da, kalbinde örtülmüş küllenmiş sandığı yaralarının hâlâ işlediğini, hâlâ kanadığını anlatmıştı:

'Biz çocuktuk, seni defneylediler
Bî-vefâ kumlara bî-kayd eller.
O zamandan beri, müştâk u zebûn,
Ne zaman kıbleye dönsem dil-hûn
Seni bir mahfede pûyân görürüm.
Sonra kumlarda perîşân görürüm.
Bir diken belki delîl-i kabrin,
Develer belki ziyaretçilerin;
Kim bilir belki de pâ-mâl-i gubâr
Ne diken var, ne ziyaret, ne mezâr;
Ne de sen... Bense bugün derdimle
Seni inletmeğe geldim, dinle.
Dinle her nerde isen, her ne isen:
Toz, bulut, rûh, melek, taş ya diken;…'

Bu hitap o çocuk ruhuna gömülen acının ne güzel, ne beliğ bir tercümanıdır."[45]

İsmail Hikmet'e göre Fikret, on iki yaşındayken çocuk zihniyle içselleştiremediği bir acıyı, otuz beş yaşında, kız kardeşinin trajik bir şekilde hayatını kaybetmesiyle gerçek anlamda hisseder ve iki travmayı aynı anda birlikte yaşar. Bu görüşle, bizim bu bildiriyi üzerine inşa ettiğimiz ana fikir hemen hemen örtüşür. Zira, "kalbinde örtülmüş küllenmiş sandığı yaralarının

[45] İsmail Hikmet, "Fikret ve Hayatı", ***Tevfik Fikret, Düşünce Dergisi, Nüsha-i Mahsûsa, 1918***, Hazırlayan: Seval Şahin, Kitap Yayınevi, İstanbul 2005, s. 109-110. (Rıza Tevfik de İsmail Hikmet'inkine benzer sözler söyler: "Henüz on iki yaşında iken öksüz ve babasından ebediyen mehcûr kalan Fikret'in masum vicdanında bu felâketlerin ne derin tesirler ve ne silinmez izler bırakmış olduğunu -sonra sonra yazmış olduğu- çok dokunaklı ve mütezallimâne şiirlerde görebiliriz." Bilgi için bkz. Rıza Tevfik Bölükbaşı, "Tercüme-i Hâli", ***Tevfik Fikret***, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2005, s. 10.)

hâlâ işlemesi, hâlâ kanaması" (Pompei yazgısı/etkisi) ifadesi akla direkt şairin annesini getirir.

Ailesinden, özellikle anne tarafından, kendisine tevarüs eden ana olgunun yetimlik/öksüzlük olduğu bilinen Fikret'in, bireysel hayatında da anne tarafının baskın bir rol oynadığı rahatlıkla söylenebilir. Mesela, evlenme çağına gelen şair, göçmen ailelerin birçoğunda görüldüğü üzere, yakın çevresinden biriyle, dayısının kızı Nazime Hanım'la evlenir(1890). Fikret'in düşünce dünyasındaki temel kırılmanın yönü, ağırlıklı olarak annesini, anne tarafını gösterir. Annenin erkek kardeşiyle birlikte gittiği hacdan (1879) dönememesi (doğal kötülük/Tanrı'dan gelen), kız kardeşinin annesi ve dayısıyla birlikte gittiği kutsal yolculuktan bir şekilde dönmesi ama kısa sayılabilecek bir zaman diliminde hayata tutunabilmesi (1902), hatta şaire göre ölmesi değil öldürülmesi, (ahlâkî kötülük/kuldan gelen), Fikret'in hayatındaki temel düşünsel kırılmaya işaret eder. Bütün bunlara, babasının Abdülhamit tarafından sürgüne gönderilip bir daha dönememesi de (ahlâkî kötülük/kuldan gelen) eklenince (1904) bu yargı daha sarih ve anlaşılır hâle gelir. Kız kardeşinin ölümü, Fikret'in hayatının hem geçmişini hem geleceğini derinden etkileyen "temel/ana düşünsel kırılma" noktalarından biri olarak öne çıkar.

Toparlamak gerekirse Akyüz, Fikret'in, dinin çemberini kırıp düşünsel anlamda tam bir serbestliğe kavuşmasının miladı olarak 1900'lerden sonrasını, Servet-i Fünûn'dan ayrıldığı yılları, görür. Bu "inziva" sürecinde şairin iç dünyasında/kafasında biriken bütün olumsuzluklar "ağır ağır dönerek kıvrılan zembereğin ani ve müthiş bir kopuşla boşanmasıyla", yani "Tarih-i Kadim"le (1905) gün yüzüne çıkar. Sözlerinin devamında Akyüz, önceki yılları (çocukluk, gençlik, hatta orta yaş) düşünüldüğünde Fikret'in Tanrı'ya ve dine bakışındaki ciddi kırılmaya işaret eden ve tam da bizim bu bildiride vurgu yaptığımız yılları/durumu akla getiren şu soruları sorar: "Dine ve onun Tanrısına karşı hiç de aykırı inançlara sahip bulunmadığını gördüğümüz şairin, 1900'den sonraki beş yıl içinde bu kuvvetlere bu kadar sınırsız bir isyanla baş kaldırmasının sebepleri nelerdir? Daha evvel de işaret ettiğimiz gibi, bu hususta elimizde kesin deliller yoktur. Bu yüzden söylenecek şeyler, nihayet bir tahminin sınırını aşamaz." Akyüz'ün,

"tahmin" kelimesini kullanarak kendisinden sonrakileri de zapturapt altına aldığı bu görüşler, bu bildiride ele alınan yaklaşımlara çok da uzak değildir. Çünkü bildiride teklif edilen "temel/ana düşünsel kırılma" noktasından, yani kız kardeşinin ölümü ve "Hemşirem İçin" şiiri, hareketle "Tarih-i Kadim" (28 Nisan 1905) ve "Tarih-i Kadime Zeyl" (1 Teşrinievvel 1924) gibi şiirler (doğal kötülük/Tanrı'dan gelen); "Bir Lâhza-i Teahhür" (21 Temmuz 1905) gibi metinler de (ahlâkî kötülük/kuldan gelen) anlayışlarından hareketle okunup yorumlanabilirler.[46]

Bildiriyi, Fikret'in yaşadığı travmayı en kısa ve öz olarak dile getiren cümleyle noktalamak yerinde olur: "Fikret tedrîcî bir intihar ile öldü."[47]

Kaynakça

Akay, H. (2007). *Tevfik Fikret -Yeni Türk Şiirinin Kurucularından-*. İstanbul: 3F Yayınları.

Akyüz, K. (1947). *Tevfik Fikret*. Ankara: Ankara Üniversitesi D.T.C.F Yayınları.

Atay, S. (2019). *Tevfik Fikret -Göstergebilimsel Bir Okuma Denemesi-*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ayvazoğlu, B. (2019). *Fikret -Kendi Cevvim Kendi Eflâkimde Kendim Tâirim-*. İstanbul: Everest Yayınları.

Bir Muhalif Kimlik Tevfik Fikret. (2007). (B. Rona; Z. Toprak, haz.) İstanbul: TİB Yayınları.

---

[46] Hasan Akay'ın, bahisle ilgili olarak; "'Sis' ve 'Tarih-i Kadim', Fikret'in 1902-1905 yılları arasında mensup olduğu topluma, sosyal çevresine, yakınlarına ve uzaklarına karşı nasıl bir ruh durumu içinde bulunduğunu açık bir şekilde gösteren vesikalardandır." ifadesini kullanması mühimdir. (Bilgi için bkz. Hasan Akay, "Tevfik Fikret'in Hayatı, Sanatı, Hayalleri, Diğeri", ***Tevfik Fikret -Yeni Türk Şiirinin Kurucularından-***, 3F Yayınları, İstanbul 2007, s. 80.)
Serol Teber'in görüşlerini de buraya almakta yarar var: "Fikret, anasını, babasını, sonra da kız kardeşini -dolaylı ya da dolaysız- kaba zorbalıklar sonucu yitirmenin uzantısında yaşadığı zincirleme örselenmeleri -kendine özgü biçimlerde- içselleştirmiş; sonuçta kuşkulu, hüzünlü, öfkeli, hırçın mizacı biçimlenmiştir." (Bilgi için bkz. Serol Teber, "Geleneksel Toplumda Monadlaşma Süreci", ***Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası Aşiyan'daki Kâhin***, Okuyan Us Yayın, İstanbul 2002, s. 19.)

[47] İsmail Hikmet, ***Tevfik Fikret, Düşünce Dergisi, Nüsha-i Mahsûsa, 1918***, Hazırlayan: Seval Şahin, Kitap Yayınevi, İstanbul 2005, s. 187.

Bölükbaşı, R. T. (2005). *Tevfik Fikret.* İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Burçoğlu, N. K. (2007). *Bir Muhalif Kimlik Tevfik Fikret.* (B. Rona, Z. Toprak, haz.) İstanbul: TİB Yayınları.

Dayanç, M. (2012). Bir Yenileşme Dönemi Aydını Olarak Ahmet Mithat Efendi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* 47(47), 81-96.

Doğan, M. (2019). Kurmaca ile Gerçeklik Arasında Bir Yazar: Ahmet Mithat Efendi. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*(19), 13-36.

Ertaylan, İ. H. (2005). *Tevfik Fikret, Düşünce Dergisi-Nüsha-i Mahsûsa 1918*. (S. Şahin, haz.). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Göktürk, H. İ. (1987). *Mithat Cemal Kuntay*. Ankara: KTB Yayınları.

Hançerlioğlu, O. (1999). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kaplan, M. (1946). *Tevfik Fikret ve Şiiri.* İstanbul: Türkiye Yayınları.

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

Kaplan, M. (1986). *Tevfik Fikret.* Ankara: KTB Yayınları.

Kartpostallarla Tevfik Fikret ve Çevresi. (M. F. Andı; Y. Daşçıoğlu; H. Yorulmaz, haz.) (1999). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.

Keramet, S. N. (1926). *Fikret'in Hayatı ve Eseri*. İstanbul: İlhami Fevzi Matbaası.

Mektuplarla Tevfik Fikret ve Çevresi. (M. F. Andı; Y. Daşçıoğlu; H. Yorulmaz, haz.) (1999). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.

Nayır, Y. N. (1972). *Tevfik Fikret Hayatı, Sanatı, Şiirleri*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Nazif, S. (2015). *Mehmet Âkif.* (M. E. Düzdağ, haz.) İstanbul: Kapı Yayınları.

Neiman, S. (2006). *Modern Düşüncede Kötülük.* (A. Sargüney, çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Oranlı, İ. (2017). Kötülük. *Cogito -Kötülük-*(83). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ortaç, Y. Z. (1963). *Bir Varmış Bir Yokmuş- Portreler.* İstanbul: Akbaba Yayınevi.

Parlatır, İ. (1993). *Tevfik Fikret, Dil ve Edebiyat Yazıları.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Parlatır, İ. (2004). *Tevfik Fikret.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Parlatır, İ.; Çetin, N. (2001). *Tevfik Fikret Bütün Şiirleri.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tanpınar, A. H. (1936). *Tevfik Fikret, Hayatı-Şahsiyeti-Şiirleri ve Eserlerinden Seçmeler*. İstanbul: Sühulet Kitabevi.

Tanpınar, A. H. (2000). *Edebiyat Üzerine Makaleler.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2012). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. (A. Uçman, haz.), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Teber, S. (2002). *Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası Aşiyan'daki Kâhin*. İstanbul: Okuyan Us Yayın.

Topuz, H. (2012). *Elbet Sabah Olacaktır -Özgürlük Şairi Tevfik Fikret'in Romanı-*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tüzer, İ.; Atay, S. (2016). *Tevfik Fikret, Rübâb-ı Şikeste -Orijinal Metin-Sözlük-*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Uçman, A. (2012). Tevfik Fikret (1867-1915). *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (Cilt 41, s.9-13). içinde

Uşaklıgil, H. Z. (1969). *Kırk Yıl*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.

Ünaydın, R. E. (2002). *Bütün Eserleri Hatıralar II Tevfik Fikret -Hayatına Dair Hatıralar-*. (N. Birinci; N. Sağlam, haz.) Ankara: TDK Yayınları.

Ürün, Ş. S. (2016). *Türk Romanında Kötülük -Başlangıçtan 1950'ye-*, İstanbul: Yitik Ülke Yayınları.

Ürün, Ş. S. (2017). Türk Edebiyatı ve Kötülük. *Cogito -Kötülük-*(86). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

GÖRSEL SANAT ESERLERİ ŞİİRLERDE NASIL DİLE GELİR?: SERVET-İ FÜNÛN ŞİİRİNDE "EKFRASİS"

Turgay ANAR*

Özet

Batı sanat ve edebiyatında, yüzyıllar öncesine kadar uzatabileceğimiz bir süreçte, görsel sanat eserleri ile edebiyat arasında derin bir bağlantı vardır. Özellikle resim ve şiirin bu bağlamdaki irtibatıyla ilgili özellikle Batı kültür ve edebiyatında çeşitli eserler yazılmıştır. Bunlarla ilgili şiir ve roman örnekleri üzerinden de çeşitli tartışmalar ortaya çıkmıştır. Bu tartışmalar, klasik anlamda sanat ve edebiyatın ne için var olduğu ve görevinin ne olması gerektiğine dair görüşleri temelde içerir. Ama bu tartışmalarda asıl gaye, özellikle ilk dönemlerde İncil'in anlaşılmasıyla ilgilidir. Batı medeniyetinde, "Ut Pictura poesis" tartışmaları içinde ele alınan ekfrasis, köklü bir geleneği vardır. Türkçede bulunmayan bu kavram, edebiyat ve görsel sanatlar arasında kurulan bir geleneği ortaya çıkarır. Kavramın edebiyat haricinde de göstergelerarasılıkla doğrudan ilgisi vardır.

Bildirimizde, ilk olarak bu kavramın ortaya çıkış süreci, kavramın içeriğinin sınırları üzerinde durulacaktır. Daha sonra kavramın Türk edebiyatındaki örnekleri ele alınacaktır. Son olarak da "ekfrasis" kavramı merkeze alınarak Servet-i Fünûn şiirlerinin ekfrastik nitelikleri aydınlatılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünûn, ekfrasis, görsel sanat eserleri

* Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

HOW VISUAL ART WORKS SPEAK IN POEMS ?: EKPHRASIS IN "SERVET-I FÜNÛN" POETRY

Abstract

In Western art and literature, there is a deep connection between visual art and literature in a process that we can extend until centuries ago. Various works have been written especially about the connection between painting and poetry in this context, especially in Western culture and literature. Various discussions have emerged with examples of poetry and novels. These discussions include the views on what for art and literature exist, and what its mission should be. But the main purpose of these discussions, especially in the early period, is related to the understanding of the Bible. In Western civilization, there is a long tradition of ekphrasis, which is discussed in the discussions of "Ut pictura poesis." This concept, which is not found in Turkish, reveals a tradition established between literature and visual arts. The concept also has a direct relation to the intersemiotics except for literature.

In this paper, first of all, the process of the emergence of this concept will be emphasized. Then, examples of the concept in Turkish literature will be discussed. Finally, the concept of ekphrasis will be taken to the center and the ekphrastic qualities of Servet-i Fünûn poems will be clarified.

Keywords: Servet-i Fünûn, ekphrasis, visual art.

Giriş[1]

Görsel sanat eserleri ile edebiyat arasında derin bir ilişki ve etkileşim vardır. Özellikle resim ve şiirin bu bağlamdaki bu ilişkiyle ilgili özellikle Batı kültür ve edebiyatında çeşitli eserler yazılmış, bunlarla ilgili şiir ve roman örnekleri verilmiştir. Batı kültüründe görsel sanat eserleri, sadece sanat kümesini kuşatan bir düşünce ile değil ilk devirlerde daha çok pedagojik gayeyi de yadsımayan bir amaçla ortaya çıkmıştır. Özellikle İncil'in çeşitli gravürlerle, resimlerle süslenerek halka sunulmasının ardında, resimlerin halkı eğiteceği, resimlenen dinî söylenceler, olay ve durumlarla halkın inancının yükseltilmesi düşünülmüştür. Bu yüzden orta çağ boyunca neredeyse bütün kiliseler, halkın içeri adım attıkları andan itibaren bir nevi kitap gibi öğretici öge, tasvir ve ikonalarla süslenmiştir. Bu duruma zaman zaman karşı çıkan din adamları olsa da köklü bir gelenek Batı kültür, edebiyat ve sanatında oluşmuştur.

Bu kültürü oluştururken özellikle resim-şiir iletişimi, temsil-tasvir sistemlerinin farklılığı, bu farklılığın ortaya çıkardığı sorunlar, ama aynı zamanda da iki farklı sanatın insan için faydalı yönleri de tartışılmıştır. Bu tartışmada en önemli kaynaklardan biri özellikle Homeros'un ünlü *İlyada* isimli eserinde henüz imal edilmemiş olsa da kelimeleri kullanarak bir kalkan tasviri yapmasıdır. Bu kalkan tasviri, kelimelerden imal edilmiş, daha sonra da bu metin yoluyla kalkan çeşitli madenlerle tasarlanmıştır.

---

1 Bu yazıda, daha önce ekfrasis ile ilgili yazdığım şu çalışmadan yararlanılmıştır: Anar, Turgay (2019), *Sonsuzluğun Yüzleri: İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar*, İstanbul: Ketebe Yayınları.



Görsel 1: Homeros'un önce kelimelerinde var olan meşhur kalkan

Homeros'un bu kalkan tasviri, görsel sanat eserleri ile edebiyat arasındaki ince bağlantıya dair ilk önemli çalışmalardan biridir. Bu eserden sonra özellikle Batılı ressamların eserlerine şairlerin çeşitli şiirlerden yazdıklarını tespit edebiliriz. Bunda tabii ki başka etkenlerin yardımları dikkat çekicidir. Özellikle müzeciliğin ciddi anlamda başlaması, buralarda çeşitli sanat eserlerinin depolanması ve ziyaretçileri sunulması, farklı ve daha görsel bir dünyanın kaynaklarına karşı edebiyatçıların dikkatini çekmiştir. Müzeler, bu açıdan, görsel bir devrimin ana kaynakları arasındadır. Bazı ressamların eserleri kendi görsel ve sanatsal dünyalarından başka bir göstergenin içine dâhil edilmişlerdir bu sayede. Pieter Brughel'in "İkarus'un Düşüşü" tablosu üzerine elliden fazla şiirin yazılmış olması, Batı toplum ve edebiyatlarında böyle bir geleneğin göstergelerindendir.



Görsel 2: P. Brughel-İkarus'un Düşüşü tablosu

Edebiyatçılar, özellikle de şairler, bu türden müzelere giderek çeşitli sanat eserlerini izlemiş, incelemişler; daha sonra da etkilendikleri bu sanat eserlerinin "sessizliklerine", kendi metinlerinde ses vermişlerdir. Bu duruma ekfrasis ismi verilir. Ekfrasis, sessiz sanat eserlerine edebiyat metinleri içinde ses vermek, onları şiirlerde, romanlarda veya farklı türden metinlerde canlandırmak, onları farklı türdeki metinlerden edebiyatın içine dâhil etmektir.

Ekfrasis geleneği, daha birçok görsel sanat eserlerinin "sessizliğini" bozarak onları edebiyatın o zengin dünyasına dâhil etmek anlamına gelir. Bu durum, özellikle görsel bir devrimin yaşandığı yirminci yüzyılda doruk noktasına ulaşır. Fotoğraf teknolojisinin gelişmesi, sinemanın bir sanat olarak ortaya çıkması, ressamların çeşitli dekonstrüktif çabaları, dünyanın çeşitli felsefi hareketlerle daha farklı boyutta anlamlandırılması, görsel devrimin modernleşmesini da sağlamıştır.

Mazisi Antik Yunan'a kadar götürülebilen "ekphrasis" veya "ecphrasis", etimolojik olarak Yunanca'da "*ek" (εκ)* veya "*ec"* kelimesi ile "*phrazein"* (φράζειν) kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. "*Ek*" veya

"Ec" kelimesi, "dışarı, -den dışarı, dışarıda", "-den çıkma"[2]; "*phrazein"* ise "söylemek, açıklamak, duyurmak, konuşmak" anlamlarına gelir.[3]

Türk edebiyatının ilk dönem yazılı örneklerinde "ut pictura poesis" paradigmasına dair Batılı tarzda bir zemin yoktur. Bunda özellikle İslam dininin "tasvir" sanatlarına karşı aldığı tavır etkilidir. İslam geleneğinde, "suret" çizmenin çeşitli hadisler yoluyla hoş karşılanmadığına dair vurgulanan ifadeler, Batı sanat geleneğinden farklı bir geleneğin oluşmasını sağlamıştır. İslam sanatlarının dünyayı tasvir etme biçimi, soyut bir yoldan ilerlemiştir. Canlıların suretinin çizilmesine karşı alınan bu tavır, soyutlamalarla birlikte hat sanatının çiçeklenmesini, bu sanatın imkânlarının kullanılmasını kolaylaştırmıştır. Özellikle harf sembolizasyonuyla oluşturulan bu türden yazı sanatı, yanına çeşitli süsleme sanatlarını da alarak kadim ve güçlü bir geleneğin oluşmasını sağlamıştır. İslam- Türk sanatlarında ise önceleri Antik Yunan metinlerindeki gibi anlatıyı bir yerde bölen ekfrastik şiirlere çok rastlanmaz. Ekfrasisin bir özelliği de büyük epik nitelikli anlatılarda, anlatının bir süre bölünerek, zamanı durdurarak tasvirlerin yapılmasıdır. Böyle bir gelenek bizim kültürümüzün kurulduğu çağlarda çok belirgin biçimde yoktur. Ama toplumlar da gelişir, değişir ve dönüşürler. Bu sanat geleneği de çeşitli sebeplerle değişmiş, tasvir yasağı daha da gevşemiş, bu gevşeyen gelenek, hat sanatında bile daha modern ve tasviri çalışmaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Hat eserlerinde suretin de kaligrafik olarak sanat eserlerinde görülmesi, bu değişimin görsel ispatıdır.

Yeni Türk edebiyatı, özellikle on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki değişimden sonra Fransız edebiyatından fazlasıyla etkilenir. Bu etkilenmenin emareleri Tanzimat dönemi edebiyatçılarının eserlerinde görülür. Şimdi, bu örnekler üzerinde durabiliriz.

---

[2] Şebnem Şengül, konuyla ilgili yüksek lisans çalışmasında *ek* kelimesinin "konuşmak ve "*phrasis"*in ise "detaylıca anlatmak" anlamına geldiğini belirtir. Bkz. Şengül, Şebnem (2012), *Metinlerarası Anlam Aktarımında Bir Yöntem Olarak Ekfrasis: Şiir-Roman ve Sinemada Kullanımı",* İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Sanatları Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 20.

[3] Wagner, Peter (1996), "İntroduction" " Icons — Texts — Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality" (Ed. Peter Wagner), Berlin - New York: Walter de Gruyter, 12.

Servet-i Fünûn edebiyatı, Fransız edebiyatından etkilendiğinden, bu dönemin yazar ve şairlerinin eserlerinde görsel açıdan da bir değişimin yaşandığı yazılan şiirlerden ispat edilebilir. Bu edebiyatın bir temsilcisi olarak Tevfik Fikret'i şiirine bakabiliriz. Tevfik Fikret, Servet-i Fünûn dergisinin 288. sayısında neşredilen "Bir Timsâl" başlıklı şiirinde bir genç kız görselinin ekfrastik tasvirini yapar:

"Bu güzel hangi işvezârındır,
Bu çiçek hangi nev-bahârındır?

'Roma'nın belki 'Paris'in; -bilemem-
Dolu eşkâl-i hüsn ile âlem!-

Belki bir köyde... bir sönük yerde,
Belki bir ebr-i lâne-perverde
Sâha-ârâ-yı hilkat olmuştur…

Yok, ne hâkin ne âsumânındır;
Bu çocuk başka bir cihânındır.

Bu çocuk-ben derim ki hayretle-
Yed-i zî-iktidâr-ı san'atle
Levha- pîrâ-yı ziynet olmuştur:

Âdetâ bir musavvir-i üstâd
Arz için bir nümûne-i îcâd

Onu halk eylemiş hayâlinde,
Süslemiş dâr-ı iştigalinde!"[4]

[4] Özgül, M. Kayahan (1997): *Resmin Gölgesi Şiire Düştü: Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*, İstanbul: YKY, 1997, 91.



Görsel 3: Tevfik Fikret'in ekfrastik şiirinin kaynağı olan "timsal".



نمرو ۲۹۳ — ثروت فنون — ۱۰۵

قوپارمه !

نه جانشکار چیچکمش شو ورد نازکتن
که حسنی مجذب ایندی سلکی کوزل !
مصون دست تعرضمی قادر ایدی
اورقت آوردل محترز کولونلردن ؟
هوسلی برکلی صولدیرمه‌ده صفا بولمز ..
قوپارمه ! گلشن حسنکده گللرك چوقدر .

آلمکده کندی حیاتنجه بولمیدر عجبا
نصیب اندکی عشقت تجلیاتمدن ؟
یتون امیدی قدر برلرك حیاتمدن
کوزل دگلی حمینده تغرین سودا ؟
طوقونه ! صونمیه‌جق برشکوفهٔ تردر ..
قوپارمه ! بلکه کایندر .. امید پروردر .

اوت ! زوالیجك عمری پك موقتدر ..
فقط بقایی قدر یاری شاد کام اولسون .
حزین حزین کولهر کمن یوانی‌واش صولسون ..
بولیرمیسین ؟ بوده فانیه برسعادتدر .
«چیچك !..» دیه سویلنوب‌ده سورکن اغلامه..
قوپارمه ! برهوسه برکلی فدا ایتمه .

کوزل کلیر بکا غایت .. کلین کبی اوله
طوریرسه برکل تر سینهٔ نهاننده .
شباب خندهٔ ایندیکه روی آلنده
« خلوقوتمك بکلریرا ... » دیرکی «سن‌سویله .
طوقونه ! ایشته بوده مست کام برکلمر..
قوپارمه ! نوشکه غیر ایتمك سکا ذلدر .

روایی برچیچك ایتسون امانه برچیچکی ؟
کولرسین آه ! بنم سعیك صباونمه ..
دیمزی هیچ سکا قلبك ـ یاقوب دار اونمه ـ
گه: « یکدی قاچ مصرك کبی یلبر بوکا امکی !
« طبیعتك بوده نورسنده برکوزل قزیدر . .
« قوپارمه ! برکلی قیرمق بکایوق صیزیدر . »

یاننده چریشوردی زوالی برکلبك
پیسان دردیحتیار آتشکیبانه ..
رقیب صاندی منی شیمدیرنگه دیوانه
حزین برآه کی اوجدی کیتدی قیر ایدرك .
یازیق ! شو عاشق آواره دردنك اولدیجق..
قوپارمه ! گل قیرپلیرسه اوده هلاك اولهجق .

شوغنچه ـ ظن ایدرم ـ خواهر یکانه‌سیدر..
جایه‌سنده یونك پرورشله کام آلدیجق .
دوشون .. اوخواهر اچباره تیمی نك قانه‌جق
نهان نوده‌که روح الشباب لانه‌سیدر ! .
کوزلسه محوی موجبیدر بوحسن فسور ؟
قوپارمه ! غنچهٔ تنگدلنه اولسون معذور .

قوپارمنك اولهمی ؟ طبی یاری کوکسکه کلیمی ..
حرارتکله صولوب گیتمسی موافقدر .
دوشنجه پایکه یورمك وروح لایقدر
که حسر ایدوب اکا برخاطه‌جق تأملکی
او چونی جنانله باندیغه کوزلرك طوتسه ..
« قوپارمه ! .» خواهریه‌کاش امان اولسه !

٤ تشرین اول ۳۱۲ رجائی‌زاده

م . اکرم

حشرات مضرهیی پسلین بو رطوبتی ایچنده
تنفس ایده‌میور، جانله‌میور، بیوپه‌میوردی.
جانلیلر ، بیوپان ، تنفس ایدن ، بسلین
اضطراب ، محالسزلق ، خسته‌لق ایدی .
انزلاسندن آرملق مخاطره و مهلکه‌سی
بردقیقه خاطرلدن چیقمه‌دیکی جهتله کونلرجه
آتش اضطراب ایچنده یانان بو والده‌نك
سودی اولادینی ، حیاتی ، دنیاده بر
دانه‌سنی تدریج ایله زهرلیوردی ! گونلر
آیلر تعاقب ایتدکجه عایلی اولان طبیعت
چوجقك هرحال وطورینه بر معنای دیگر
وضع ایله یتون موجودیتنده بر سوتمك ،
تبسمی عظیم براضطراب ، باقشی هرحرکتی
نهایتسز بر طاقتسزلك افاده ایدیوردی .
بعضاً هوا آزیوركی آچدیغی اغزینه
نفخ حیات ایچون آتش ایچنده‌کی دوداقلرینی
کال شدتله وضع ایده‌رك چوچغك یوزینه
باقاردی . برگون والده ایله اولاد بنه
بو وضعیتده ایکن یوقاربده حزلی حزلی
یوریین بر آیاق باطیردیسنه . یاوارن رصدای
ضعیفه قارشو بیرنجی بر حیوانك کوکره .
مسنه بکزه‌ین برسس : « بن یوقمی ؟ .. .
هانیسا ! . . . » دیدیکنی ایشیدن مهربان
بردنبره قیوبه هجوم ایله سورملکدنفکره
چوچغك یانه کیدیرك : « صوص ! سس
چیقارمه . نه اولورسك ، بر مدت نفس
آلمه ! » دیه یاوارییوردی .
بو دلپسند خانم کرچکدن ایی کوکانلی
بر قادینمدی . اولادی حقی بکك او الچق
وحشیانه صولت وهجومنه مانع اولور، شمدی‌ده
عصاافندینك حرمیله حقی بکه اطاعت وتوفیق
حرکت ایتك لازمهٔ منفعتی اولدیغی حالده
بنه مهربانه ، انزلایه آجیر وبو مرحمتسك
سوقیله مشکلات ایچنده نفس آلان چوچغی
خواجه‌لره نفس ایتدیرردی .
دلپسند خانمك مرحمته ، مهربانك
عشق مادرانه‌سنه ، حقی بکك منفعته رغماً
مساعیٔ مخربانه‌سنده دوام ایدن خسته‌لق
چوچغك رنگنی گوندن گونه صولدیر .

Görsel 4: Recaizâde Mahmud Ekrem'in Ekfrastik şiiri "Koparma!" (S. Fünûn, nr.293)



نومرو ٢٦٧ — ثروت فنون — ١٠٥

بن نیم ؟ برسنه‌لك اكلنجه ...
او نه‌در ؟ عمر مؤبد نجه !

كیتمه ، یك نشئه‌لی یرددیرمز :
ایلرز قوشلرمزله صحبت ،
قوزوجقلرده اولور همسرمز ،
كزه‌رك جولر ایله صحرایی ،
كورورز عالمی جنت‌جنت ؛
دیكلرز زمزمهٔ سودایی .
كیتمه‌ده — مست فیوض سودا ، —
ایدیم قلبكی مشحون صفا .
یراز اصرار ایدیورسه‌ك حتی
[صوص ! صاقین دیكلمه‌سون مادرمز .]
سكا بر بوسه‌جك احسان ایدرم ،
ابداً روحكی خندان ایدرم !

كیدیور ، پیشه مهر اقبال
سروسیمینی صاچمش... كیدیور ؛
مبتسم حوریٔ امید وخیال ،
ـ كورونوب چشمنه تابنده عذار ـ
اكا آغوشی آچمش... كیدیور !
نه یراقدی ؟.. اوصانلمش بریار!
كورونن صبح جناندن پارلاق،
قالان انسانكی طوكمش طوبراق !
كورونن چهرهٔ خندان شفق ،
قالان اقشامدمكی نالنده مأل !
نظر روح دونركن ملكه ،
كیم باقار رونقی اوچمش چیچكه ؟!.

كیتمه الله ایچون ای روح امل ،
برنفسجك دها طور سودیجكم !
چوكیور سینه‌مه كابوس اجل .
قیرمه كلیه‌جكسك بی شك ،
باری تابوتمی قالدیر ملكم !
دوشكه جسمم آغر گلز پك،
كیتمه اطوارگه حیران اولدیم ،
باقدیم چهره‌كه كریان اولدیم ؛
كیتمه ، كیتمه سكا قربان اولدیم !
عمرمك نشئه‌سی كیتسون، سن كل ...
كل ده بایكده پریشان یانه‌یم ،
قوپاروب قلبمی صوكره آنه‌یم .

موعد تلاقیده

— توفیق فكرت یكه —

كلش بوجای روشن پاكیزه هیئته
دلتنك انتظار ایدی پرخسته غرام !
وشم ایغله اوزره قلبی رؤیای وصلته
بكلردی جانلنكلری ، بكلردی یردوام !

آرتق پواشیاقه ، پوساعات حسرته
چكمك دیلردی سینه‌سی پرمایهٔ تكام؛
بی‌تاب وناشكیب اولمرق باقدی ساعته :
« ساعت طقوزچیقی !... دیه‌رك ایلدی قیام !

ایتدی ضیای سرخ ایله پرتاب معتدل
قهقور اوجاقدن اول كل سپینه انعكاس ! ..
اخطار یار ایدیجه پوشیر شترن تماس ؟

« حالاده كلدی !... » دیدی اول حسن ساده دل ؛
ایتدی كنار چشم ملولنده انكسار
پرتازه شاهدانهٔ بلور انتظار!

جناب شهاب‌الدین

كیدیور، كیتدی دریغا فریاد ...
بی اولدرمدی بخت ناساز ،
« بكا امداد ایدك امداد امداد » !
آجیبك حاله طاغلر دره‌لر ،
ایكلیبك ، اغلایك آواز آواز !
چاغرك سودیكمی مشجره‌لر ...

كیتدی، كوكلم ابداً قالدی غریب ؛
بی‌وفا ! عمریمی ایتدی تخریب ! .
صوك نكاهم بیله اجتر تعقیب ،
آه كیمدن ایدیم استمداد ؟
كیتسون آرتق، فقط اللهم سن
آنی حفظ ایت بتون آفتاردن !

ع . نادر

Görsel 5: Cenab Şahabeddin'in Ekfrastik şiiri "Mevid-i Telakkide" (S. Fünûn, nr. 267)

Sonuç Yerine

Yazımızda özellikle vurgulanması gereken hususlardan biri, Batı sanat-edebiyat tarihi içinde önemli bir yeri olan ekfrasis kavramının örneklerine Tanzimat sonrası Türk şiirinde rastlayabiliriz. Tarih içinde dinî bazı sebeplerle tasvir yasakları, Osmanlı medeniyetini daha çok "söz merkezli" bir medeniyet haline getirmiştir. Bu durum ise "göz merkezli" bir geleneği olan Batı medeniyetinden onu ayırmıştır. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren özellikle Fransız edebiyatıyla başlayan yakınlaşma ve etkileşim; Türk edebiyatına ve özellikle şiire tesir etmiş, bu yüzden ilk dönem şiirlerde görsellik çok daha farklı boyutlarda işlenmiştir. Bu gelenek birçok şiir akımı ve hareketiyle kökleşmiştir. Servet-i Fünûn dergisi etrafında toplanan şairlerin eserleri görsel açıdan ekfrastik bir zenginliği barındırır. Bu zenginlik, değişen ve dönüşen edebiyatın ekfrasis'i kullanarak görsel sanat eserleri ile irtibatını artırmıştır. Şiirlerde dile gelen "sessiz sanat nesneleri", ekfrasis (sözdökme) ile dil içinde ses verir. Bu sayede şiir dili ve imge, ufuklarını sanatın zengin dünyasına doğru genişletebilir.

Kaynakça

Anar, Turgay (2019), *Sonsuzluğun Yüzleri: İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar*, İstanbul: Ketebe Yayınları.

Özgül, M. S. (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü: Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Şengül, Ş. (2012). Metinlerarası Anlam Aktarımında Bir Yöntem Olarak Ekfrasis: Şiir-Roman ve Sinemada Kullanımı. *Yüksek Lisans Tezi.* İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Wagner, P. (1996). *Icon-Texts-Iconotexts.* Essays on Ekphrasis and Intermediality. New York: Walter de Gruyter, Berlin.

TEVFİK FİKRET'İN ŞİİRLERİNDE PERSPEKTİF

Birol BULUT*

Özet

Tanzimat sonrası Türk edebiyatında Namık Kemal'le başlayan edebiyatta gerçeklik arayışı kendini çeşitli şekillerde temsil etme olanakları bulur. Bu temsil biçimlerinden biri de görselliktir. Romantizmin sanatlarda tedahüle salık vermesi ile birlikte edebî metinlerde ortaya çıkan gerçeklik/görsellik ve duyu/duygusallık anlayışı Türk edebiyatında modernliği tesis etme adına edebiyat-ı cedide taraftarlarınca takip edilir. Süreç içerisinde "resim gibi şiir" nazariyesi etrafında Türk ediplerince yeni farkına varılan görselliğin teknikleri kullanılarak şiirler yazılmaya çalışılır, hatta tablo altına şiir yazmak moda hâline gelir. Şunu belirtmek gerekir ki bir şairin eserinde resim ile şiirin tekniklerini mezcetmesi, kelimelere hükmetmenin yanı sıra resim sanatına da vakıf olmayı gerektirir. Bu sanata ait tekniklerden birisi olarak perspektifi zikredebiliriz. Perspektif basit bir tanımla nesnelerin gerçekteki görüntüsü ile uyumlu olarak üç boyutlu şeklinin bir düzleme aktarımıdır. Rönesans sonrası Batı resminde önemli bir form ve zemin teşkil eden perspektif aynı zamanda modernitenin sanattaki görünümü olarak ele alınır. Servet-i Fünûn edebî neslinin ve modern Türk şiirinin en önemli isimlerinden biri olan Tevfik Fikret şairliğinin yanı sıra ayrıca ressamdır. Ressam kimliğinin vermiş olduğu bilinçle perspektif-şiir ilişkisini bir teknik olarak metinlerine yansıtmıştır. Bu çalışmada Tevfik Fikret'in şiirlerinde perspektif kullanımı ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünûn, Tevfik Fikret, perspektif, şiir, görsellik

* Dr. Öğr. Üyesi, Kırklareli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, birol.bulut@klu.edu.tr

PERSPECTIVE IN TEVFİK FİKRET'S POEMS

Abstract

In Turkish literature, search for reality, starting with Namık Kemal after Tanzimat (reforms) period, is represented in various ways. One of the ways of representation is visuality. With romanticism' suggestion that different kinds of art can use each other's technics, notions of reality/visuality, sense/sensuality emerge and such notions are embraced by new literature supporters in order to establish and integrate modern in Turkish Literature. Within the framework of 'poem like a painting', Turkish litterateurs write poems by using the recently discovered technics of visuality. Moreover, writing poems on a painting turns out to be a fashion. It should be stated that for a poet to blend the technics of poetry and painting, it requires to have a grasp on both words and the art of painting. Perspective can be referred for such an art. Perspective, simply put, is to create the three dimensional shape of objects being loyal to its actual appearance. Besides possessing a significant room in post-Renaissance Western painting, perspective is also considered as the reflection of modernity in art. Tevfik Fikret, one of the most significant names in Servet-i Fünun generation and modern Turkish poetry, is a painter as well. As a technic, he reflects the relation between perspective and poetry upon his texts with the help of his painter identity. In this study, the way Tevfik Fikret uses perspective in his poems will be discussed.

Keywords: Servet-i Fünun, Tevfik Fikret, perspective, poetry, visuality

Giriş

Güzel sanatlar içinde şiir ile resim arasındaki ilişki eski çağlara kadar götürülebilir. Antik Yunan'da bir şair olan Simonides'in (MÖ. 556-467): "*şiir konuşan resimdir ve resim susan şiirdir.*" (Markiewicz'den akt. Anar, 2015: 15) cümlesi bu ilişkiyi gün yüzüne çıkaran ilk ifadeler arasında yer alır. Simonides'ten yüzyıllar sonra dünyaya gelen Horatius Flaccus (MÖ 65-8) ise manzum mektubunda literatüre kazandıracağı "Ut pictura poesis"[1] ifadesini kullanır. Cümlenin "*resim mi, öyleyse şiirdir…*" şeklindeki manasından dolayı şiirin resme göre hiyerarşik bir üstünlüğünün olduğu söylenebilir (Kahraman, 2005: 96). Bu hiyerarşik ilişkinin sebebini o günün dünya algısında ve estetik anlayışında aramak mümkündür. Yuhanna'da (1:1) geçen: "*Başlangıçta söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi.*" cümlesi o günün bilgi kaynağını, insanoğlunun ahlak anlayışını, toplumsal normlarını, sanata bakış açısını belirleyen önemli bir ifadedir. İmajdan ziyade söze verilen değeri; Tanrı'nın "söz"ü üzerine evren yaratıldığı, toplumsal ve hatta bireysel tahayyüllerin bu minvalde şekillendiğini gösterir. Bu sistematiğin temel örneklerinden biri de kadim dünyanın estetik düzlemini "söz"ün üzerine inşa ettiği şiirdir. Şiirin bu gücü elde etmesinde ilahî kitapların şiirsel anlatımı ve bu anlatımın bir parçası olarak duanın Tanrı ile insan arasındaki ilişkiyi doğrudan kurması önemli bir etkendir. Görselliği temsil eden resim ise bu kutsi manayı ihtiva etmediği için aşağı bir sanat türü olarak algılanırken, şiir ise anlam dünyası itibarıyla soyut ve metafiziksel göndermeleri olan hakikati

[1] Deniz Şengel (2002) cümlenin : "*Şiir, resim misali*", "*resim, şiir misali*", "*şiir de resme benzer*" (s.2) şeklinde çevirilerinin de olduğunu söyler.

arama yolculuğu olarak görülür (Şengel, 2002: 3). Dolayısıyla hem dönemin hâkim inanış biçimleri hem bu söylem gücü antik dönemde sanat eseri kurmada bir yönlendirici olarak görülebilir.

Şiir ile resim arasındaki ilişkinin boyutları ve bu ilişkinin temsil hiyerarşisi ile ilgili tartışmalara Antik Çağ filozoflarında da rastlarız. Platon, duyularla algılanan şeylerin aslında idealar evrenin evreninin bir yansıması olduğunu, sanatçının da bir ayna tutarak etrafındakileri taklit ettiğini söyler. Yani şiir ve resim aslında taklidin taklididir ve illüzyondan ibarettir. Bu sebeple sanata olumsuz bir bakış atfeden Platon, perspektifi de nesnelerin gerçek boyutlarını vermediği ve göze keyfilik tanıdığı için lanetlemiştir (Panofsky, 2013: 57). Aristoteles ise Platon'un sanata yüklediği olumsuz eleştirisinin aksine sanatın "mimesis" kavramı etrafında tamamlayıcı bir değeri haiz olduğunu belirterek ona müspet anlamlar yükler (Şiray, 2014: 362).

On beşinci yüzyıl Batı dünyasında felsefeden edebiyata, bilimden mimariye, resimden tarihe kadar daha bir çok alanda köklü değişimlerin yaşanmaya başladığı dönem Rönesans olarak adlandırılır. Rönesans sanat anlayışını belirleyen iki ana kaynaktan bahsedilebilir. Bunlardan ilki antik Helen ve Roma sanatının yeniden üretimi, ikincisi ise matematikten beslenen perspektif tekniğinin kullanımıdır (Conti, 1982: 3). Bu dönem sanatçılarından Da Vinci şiir ile resim arasındaki karşılaştırmada resmi önceler. Bu iki sanat arasındaki farkı "düş" ile "gerçek"in farkı olarak görür. Resimin üstünlüğü nesneleri görme yetisi ile algılamadan geçer. Oysaki şiirde böyle bir durum söz konusu değildir der ve devam eder: "*Resim bilim ile şiir, beden ile gölgesi kadar birbirinden farklıdır. Ve aradaki fark daha da büyüktür, çünkü bedenin gölgesi en azından göz yoluyla duyum merkezine girer, oysa aynı bedenin imgelenen biçimi bu duyu yoluyla içeri girmez, orada, iç gözün karanlığında doğar*." (Vinci, 2015: 37-38). Da Vinci (2015), gelenekten farklı olarak yeni bir bakış açısıyla gözü ve görmeyi önceleyerek resmi şiire nazaran "*daha iyi duyuya hizmet ettiğinden, daha değerli*" olarak değerlendirir ve bu sebepten dolayı ressamın şairi aştığı görüşündedir (s. 39). Da Vinci, *Paragone* adlı eserinde baştan aşağı gözü ve bakışı kutsayarak resmi sanatlar içerisinde başat konuma yükseltir. Bu bakış açısı rasyonalitenin yükseldiği, antik dünyanın büyüsünün bozulmaya ve Tanrı inancının

sorgulanmaya başladığı bir dönemin ürünüdür. Jacques Ellul'un (2012) dediği gibi "*söz artık, anlam taşımaya ihtiyaç duymaz; anlam verdiği şeyden koparılmıştır.*" (s. 203). Hakikatin temsili sözün yerine gerçekliğin temsili görselliğin ikamesi gerçekleşir. Bu geçişi sağlayan unsurlardan biri de perspektifin keşfi ve uygulama biçimlerinin genişlemesidir.

Çizim Tekniğinden Bakışın İktidarına: Perspektif

Perspektif kelime olarak "içinden bakmak" anlamına gelir. İki boyutlu bir yüzeye gözlemcinin nesnelere göre konumunu merkeze alıp uzaklık yakınlık ilişkisi kurarak gerçekçi bir şekilde yapılan üç boyutlu bir çizim tekniğidir. Geometrik bir tasvir modeli olan bu teknik; matematiğin sanatı çevrelediğinin, nesnenin öneminin arttığının göstergesi olarak derinliğin keşfi şeklinde de tanımlanabilir. Burada önemli olan nokta görebildiği her şeye ve her yere hâkim olmak isteyen "*izleyicinin bakışının yer almasıdır.*" (Belting, 2017: 21).

Perspektifin ortaya çıkışının Arap âlim İbnü'l Heysem'in optik çalışmalarına dayandığını söyleyebiliriz. 13. yüzyılda Latinceye "Perspektiva" olarak çevrilen Heysem'in optik teorisi, 15. yüzyılda tabiri caizse "yeniden icat edilerek" yüzyılın ruhuna uygun bir biçimde resim tekniği hâline getirilir (Belting, 2017: 97). Bu noktada perspektifin Batı'da dönüşümünü etkileyen sürecin nasıl işlediği sorusu akla gelir. Dolayısıyla bu seyrin başlangıç aşaması olarak *camera obscura*'ya değinmek gerekir.

Milattan Önce bilindiği varsayılan ve esasen İbnü'l Heysem'in çalışmalarıyla ilmi bir zemine oturtulan camera obscura'nın çalışma mantığı şu şekildedir: Hiçbir noktasından ışık sızmayacak karanlık bir kutuya veya odaya küçük bir delik açılır. Delikten giren ışık, deliğin açıldığı tarafın karşısına dışarıdan aldığı görüntüyü ters biçimde yansıtır. Deliğe bir mercek konularak ters gelen görüntünün çevrilmesi sağlanır (Sezgin, 2008: 185). Çalışma prensibi gayet basit olan bu optik ve mercek bilgisi Batı'da Aydınlanlama ile birlikte yapılacak bir çok keşfin parçalarından birini oluşturarak "*algılayan kişi ve bilen bir öznenin konumu ile dış dünya arasındaki ilişkiyi tanımlamak için en fazla başvurulan model*" hâline gelir (Crary, 2004: 40). Böylelikle doğa ve yansıma biçimi olarak görüntü matematiksel olarak izah

edilmekte, göz ve bakış üzerinden yapılan çıkarımlarla Aydınlanma ile birlikte Tanrı-evren-insan arasındaki ilişki tekrar gözden geçirilip bireyselliğin önünü açan bir icat olarak değerlendirilmektedir.

Camera obscura, dış dünyanın algılanması ve nesnenin bireyselleşmesi noktasında perspektif uygulamasının öncülüdür. Perspektif uygulamalarının yaygınlaşması ile birlikte "gözün iktidarı" perçinlenir. Araştırmacılar perspektifin yükselişini Rönesans'la Aydınlanma arasında geçişi ifade eden ve bir katalizör görevi gören Descartes'ın Kartezyen felsefesinin içerdiği beden-ruh ayrımına dayandırır. Bir tarafıyla dindar diğer tarafıyla bir rasyonalist olan Descartes'ın bu ayrımına göre ruh ve beden birbirinden tamamen ayrı iki tözdür. Beden kütlesi olan bir madde, ruh ise düşünceye karşılık gelir (Arslan, 2009: 116). Bu ayrım teolojik düşünceyi bir kenara koyup Aydınlanma'nın temelini oluşturacak rasyonalizmi kurmayı hedeflerken perspektif tekniğinin de buradan beslendiği belirtilir. Böylelikle birey mitoloji ve dinin bakış açısından kurtularak dünyayı gerçekliğine uygun biçimde kavramaya başlar (Harvey, 2010: 275). Bakışı ve bakış açısı ile nesneye/nesnelere mesafesi ve konumu matematiksel izah ve yöntemlerle ölçülebilir hâle gelen özne, nesneleri zabt u rabt altına alarak kendini dünyanın merkezinde ve biricik zanneder. Perspektifle nesneler arasındaki hiyerarşisi ve derinliği sağlanan görüntü "*hem ölçüleri bakımından hem anlamsal olarak 'gerçeklikten bir kesit' haline gel*[ir] *ve tasavvur edilen mekân artık temsil edilen mekanın ötesine geçerek dört bir yana uzan*[ır]." (Panofsky, 2013: 44). Tanrısal bakış açısını temsil eden minyatür ve ikonaların yığın mekânlarının aksine perspektif görüntüyü bireyselleştirerek modernitenin düzen fikrine uygun olarak sistematik mekânlar kurar. Gözü sonsuzluğa odaklayan ve buna göre ufuk çizgisini -ki resimde ufuğun icadı da perspektif iledirkendi belirleyen özne kurduğu yanılsama mekânıyla aslında somut olarak ayrıca bir sonsuzluk kavramını ortaya koyar (Panofsky, 2013: 49). Oysaki gerçekte ne göz noktası ne kaçış noktası belirlenebilir. Görme devingendir ve değişen görüntüler insan zihninde parçalı iken perspektif bu görüntüleri tuvalin ebatlarına sığdırıp zamanı ve mekânı statik kılar (Belting, 2017: 33).

Mekânın ve görüntülerin rasyonelleştirme biçimi olarak aklın egemenliğinin sanata yansıma biçimi şeklinde görülen perspektif aslında bireye sunî olarak Tanrısal düzenleme yetkisi verir. Bu durum bireyi kutsama anlamına gelen öznenin nesneye yaptığı vurgudur. Tablo her ne kadar gerçekçi gibi dursa da nesne yanılsama hâlini aldığı için gerçekliğinden koparılarak buharlaştırılır (Belting, 2017). Perspektifle birlikte göz merkezci dil kurulur. Bu dille sanatçı görüntüyü ifade ettikten sonra tablo karşısında konumlanan özne gerçekliğin yanılsamasına şahit olur ve bu yanılsama onu büyüler. Her ne kadar özne kendini tablo karşısında tanrısal bakışa sahip olduğunu düşünse de aslında tabloya bakarken ressamın bakış açısına göre konum almış, nesneleşmiş ve yanılsamanın içinde kaybolmuştur.

Doğu ve Batı birçok kavramı farklı açılarıyla ele alır. Bu kavramlardan biri olan perspektif sahip olduğu kategorileri aşarak bakışın Doğu ile Batı düşünce zeminindeki ayrılıkları da ifade eder. Perspektif sadece bir teknik olmanın ötesine uzanarak; doğa-nesne-insan ilişkilerini belirleyen, bireysellik açısından gündelik hayatı ve toplumsal yaşamı etkileyen bir yapıya evrilerek yeni bir yaşam felsefesini yansıtır ve moderniteyi temsil etme özelliklerini haizdir. Batı, bakış ve gözü; bireyi evrende tanımlamak, dünyayı şekillendirmek ve hatta bireyin haz duyabileceği dünyevî imgeleri üretmek için kullanır. Buna karşın Doğu toplumlarında bakış Allah'ın varlığı, birliği ve kudretini idrak etme noktasında tamınlanabilir. Abdülbâki Gölpınarlı'nın (1985) Osmanlı şiirini tanımlamak için kullandığı "*Kâinat bir bedendir, insan onun gözüdür.*" (s. 61) sözlerini bu anlayış etrafında düşünebiliriz. Ayrıca "*Doğu toplumları gerçekliği önceden tanımlanmış bir düzen, bir sıralama içinde algılamaktadır ve bu sıralamanın nesneler arasında hiyerarşi gözeten bir boyutu yoktur. Bu nedenle de derinlik gereksinimi duymamaktadırlar.*" (Kahraman, 2005: 15). Çünkü yokluğu, varlığın birliğinde kaybolmayı düşleyen ve bunun için ahiret hayatına ulaşmayı hayal eden Müslüman için dünya gelip geçici bir mekândır ve görselliğin hiçbir cezbedici tarafı yoktur. Göz, sadece âdî şeyleri görür. Mutlak hakikati arayan ve görünenin ötesini geçmek isteyen bir Müslüman için görmek, gözü kapatmak manasına gelir. İslam felsefesinde nesnelliğin kalesi olan perspektife karşın sınırsız bellek ve muhayyilede oluşan görüntünün önemi kat be kat fazladır.

Doğu toplumlarının perspektif ile tanışması modernliğe ulaşma hikâyeleri ile paralellik göstermekle birlikte modern olmanın ön koşulları arasında yer alır. Hatta perspektif tekniğinin Batı tarafından "*sömürgeleştirme*" aracı olarak da kullanıldığını belirten Hans Belting (2017: 52) bunun örneğinin yaşandığı yerlerden birinin Hindistan olduğunu söyler. Perspektif, Hindistan'da rasyonalist eğitimin temel konularından biri olarak Batılılar tarafından müfredata konulur ve görmenin genel geçer tek koşulu olarak gösterilir. Böylelikle ilerleme ve düzen fikri adına bir Doğu kültüründe zihnî dönüşüm gerçekleştirilmeye çalışılır. Batı dışı toplumların Batı'dan modernleşme ve bunun aşamalarından gerçeklik adına tav'an yahut kerhen aldıkları bu görsel anlayış kendi sanat sistematiklerini bozmakla birlikte köksüz, duygu ve düşünce dünyalarına uymayan sakat bir zihniyetin yerleşmesine yol açar.

Perspektif geometrik tasvir ve gerçekliğin ideal temsiliyle resimde yeni bir boyut açarken manzara fikrinin doğmasına da vesile olur. Perspektif tekniği kullanılarak tabloya aktarılan manzaralar "*yeryüzünün doğru ve şiirsel bir temsiliymiş gibi görü*[meye]" (Cauquelin, 2016: 9) başlanır. Aslında tabloya aktarılan ve yanılsama olan bu yapay manzaralar, doğanın ehlileştirilmesi, dönüştürülmesi hatta aklın doğaya hükmetmesi anlamını içinde barındırır. Batı'da perspektifin manzara ile ilişkisi Rousseau ile birlikte romantik dönemde gelişmeye başlar (Karatani, 2011: 42). Resimde başlayan bu temayül şiire akseder. Geçişkenliği sağlayan dinamik, romantizmle birlikte sanatlar arasındaki sınırların yıkılması ve birbirlerinin tekniklerini kullanabilmeleridir. Ayrıca isyan ve melonkoli gibi çeşitli saiklerle doğaya yönelen romantik sanatçı şiirin ve resmin konularını bu alana doğru genişletir. Rasyonaliteyi kaynak olarak kullanan romantizm, klasisizm aksine sanatçının yaratıcılığına salık verir. Gerçeklikten yola çıkan romantik sanatçı, görüntünün verdiği ilhamla duygu yoğunluğunu imgeleştirme yolunu tercih eder. Böylelikle şiir, resmin gerçekliği yansıtma tekniğini alır. Bu tekniklerden biri de perspektiftir.

Türk resim sanatındaki gerçekliğin ikamesi olarak görülen perspektifin kullanımı daha sistematik ve bilinçlidir. Batı tarzı resmin Osmanlı sarayına girmesi Bellini'nin Fatih Sultan Mehmet'in portresini yaptığı esere kadar gider. 18. yüzyılın sonlarına doğru figürlerin yer almadığı manzara

resimlerinin yapıldığı görülür (Belting, 2017: 54). 19. yüzyılla birlikte Osmanlı Devleti resim dalında ihtisas yapmak üzere Avrupa'ya öğrenci gönderir. Osman Hamdi, Halil Paşa gibi isimler Batı sanat anlayışını etrafında perspektifi de kullandıkları tablolar yaparlar. Geleneksel form ile Batı sanatını uzlaştırma yolunu seçen Şeker Ahmet Paşa'yı bir tarafa koyacak olursak belki de ilk nesil ressamların içine düştükleri hata perspektifin felsefi ve sömürgeleştirici tarafını bilmeden gerçeğe odaklandıklarını zannederek "*Batılılaşacaklarını san*[malarıdır]" (Kahraman, 2013: 18). Bu dönem ressamları insan figürüne yer vermedikleri "*dingin, durgun, arı*" manzara resimleri yaparak "*Türk resminde minyatürden gerçekçi üsluba geçişi temsil ederler.*" Lakin bu temsiller Duben'in (2007) ifadesine göre çoğu fotoğraftan yapıldığı için doğru perpektif yakanamamıştır. Türk edebiyatında ise perspektif kullanımı genel itibarıyla tabiat manzaralarının tasviri ile karşımıza çıkar. Namık Kemal'in "edebiyat-ı sahîhâ" olarak ifade ettiği gerçekçilik anlayışı örnek olarak Namık Kemal'in *İntibah*, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı eserlerindeki Çamlıca tasvirlerinde görülebilir. *İntibah*'taki tasvirler geleneksel zihniyetten sıyrılamasa da *Araba Sevdası*'ndaki tasvirler başarılı örnekler arasında yer alır. Şiirde de Abdülhâk Hâmid ve Muallim Nâci bu çerçevede ilk örnekleri verirler. Ekrem'in, *Takdir-i Elhân* başlıklı eserinde "resim gibi şiir" tarifi edebiyat-ı cedide taraftarlarını etkileyerek bu minvalde eserler vermelerinin önünü açar. Fakat şiirle resim arasında kurulmaya çalışılan ilişki ve teknik zayıf kalır. Bunun sebebi hem resim terbiyesi almamış olmaları hem de tabiat ile ilgili tasvirleri tabiatı deneyimlemeden fotoğraf ve tablo üzerinden yapmış olmalarıdır. Türk edebiyatını modernleştirme çabaları olarak değerlendirilebileceğimiz bu adımlar Servet-i Fünûn nesli tarafından daha dikkatli ve sağlam atılır. Bu neslin önemli isimlerinden, hem ressam hem şair hem de Batıyı bilen biri olan Tevfik Fikret şiir-resim ilişkisini kurar ve perspektifi şiirlerinde kullanır.

Şiir ve Resim Ekseninde Tevfik Fikret

Tevfik Fikret, Mekteb-i Sultani'den hocası olan Recaizade Mahmut Ekrem'in tavsiyesi üzerine 1896 tarihinde muadillerinden farklı bir baskı tekniğine sahip olan ve resimli olarak çıkan Servet-i Fünûn dergisinin başına

geçer. 256. sayıyla birlikte yayın politikası da değişen dergi Türk edebiyatına yeni bir ses ve soluk getirir.

Sanatçıların ilk eserleri genellikle kendinden önceki büyük isimlerin etkilerini taşır. Aynı durum Fikret için de geçerlidir. Şiire ilk başladığı dönemde eserlerinde Hâmid ve Ekrem izleri hissedilirken "*Hasta Çocuk*" şiiri ile kendi sesini bulma yolunda önemli bir adım atar (Akyüz, 1947: 169). Yeni sesin içindeki "duyuş" tarzı farklıdır. Bu farklılığı sağlayan unsur romantizm ve Fransız şiirini taklittir (Özmen, 2016: 21). Tevfik Fikret'in (2000: 54) kendisi de Servet-i Fünûn'un 290. sayısındaki "*Musâhabe-i Edebiye*" adlı köşesinde kendi döneminin edebiyatından bahsedebilmenin Fransız edebiyatını bilmekten geçtiğini belirtir.

Edebiyata olan ilgi ve alakasının yanı sıra resme de temayülü vardır. Çocukluk yıllarında başlayan bu ilgi daha sonra çeşitli konu ve tekniklerle yapılan tablolara dönüşür. İsmail Hikmet (1963), Fikret'in hayatının "*evinde, yazılar tashih etmek, şiirler yazmak, resimle oyalanmak, arada bir sandal gezintisi yapmakla*" (s. 76) geçtiğini ve hatta Servet-i Fünûn'da çıkan resimlerin bir kısmını kendinin yaptığını belirtir.

Fikret'in resimlerinin niteliği noktasında Zeynep İnankur (2007), onun yetenekli bir ressam olduğunu belirtir. Hatta Bedri Rahmi'nin şu sözlerini de alıntılar: "*Fikret'e şiir yazmayı kesinlikle yasak etseler şiire harcadığı emeği resme katmasını zorlasalar yalnız memleket çapında değil, dünya çapında bir ressam olurdu*.". Cenap Şahabettin ise konu resim ve şiir olduğu zaman Tevfik Fikret'in konuya dikkat kesildiğini ve büyük bir coşku ile kendi intibalarını anlattığını belirtir (s. 166).

Fikret'in resim ile uğraşmasının şiirine katkısı duyular arasındaki geçiş imkânlarını sorgulaması ve hatta bunu uygulamaya çalışması olarak değerlendirilebilir. "*Dış âleme bakış, renkleri ve şekilleri seçiş ve ifade ediş bakımından, resimle uğraşmasının, Fikret üzerinde çok tesiri olmuştur.*" Böylece modern bir yaklaşım olarak göz aracılığı ile âlemi gerçekliğine uygun biçimde gözlemleme yetisini kavrıyor, resmin tekniklerini bilen Fikret artık "*yavaş yavaş hayallerini resim sanatının prensiplerine, gerçeğe, ölçü ve perspektife uydurmağa çalışıyordu*" (Kaplan, 1971: 61-62).

Edebiyatı dolayısıyla şiiri de bu gerçeklik anlayışından farklı bir yere konumlandırmaz. Resimden edindiği göz merkezci yaklaşım ona nesnelere, insan dışı varlıklara farklı bir gözle bakma ve bu şekilde hitap etme disiplini kazandırır (Kurt, 2019: 103). "*Şiiri resim gibi düşün*[en]; *söylemek istediklerini dize ile sınırlama*[yan], *tablo gibi bütünlük içinde vermeye çalış*[an]" (Uçan, 2010: 56) Tevfik Fikret (2000), Servet-i Fünûn'daki yazısında "*Ben ressamım, resme tatbiken söylüyorum; edebiyat bugün tetebbu ve tebahhur ihtiyacından vareste olamaz. Resimde olduğu gibi edebiyatta da mütâla'a-i âsâr en büyük şart-ı idrâk ve muvaffakıyettir.*" (s. 55) der. Resmi ve şiiri birbirinden ayırmayan bu sanat adamı, her iki sanat dalını günün gerekliliklerinden bağımsız düşünmediği gibi etraflıca düşünmenin önemine vurgu yapar.

Tevfik Fikret'te Şiir-Perspektif İlişkisi

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı matbuat ve edebiyat âleminde yaşanan dergi ve gazetelerin resimli çıkarılmasına gayret edilmesi, *Araba Sevdası* gibi romanlardaki tasvirlerin çizimlerle zenginleştirilmesi, tablo altı şiirlerin moda hâline gelmesi gibi gelişmeler göz önünde bulundurulduğu takdirde bu dönem görselliğin yükselişi ve bilvasıta Batıya ayak uydurma çabası olarak değerlendirilebilir. Bir nevi devrin ruhunu tarif eden bu gelişmelere Fikret'in de kayıtsız kalmayarak tablo altı şiirler yazdığını görürüz. Lakin bu tarz şiirlerde resmin tekniklerinin kullanımı sınırlıdır.

Resim Yaparken[2] (s. 312) şiiri perspektif kullanım yönü zayıf olsa da Tevfik Fikret'in şiir-resim ilişkisini nasıl kurduğu ve birbirinin tekniğinden nasıl yararlandığını göstermesi bakımından önem arz etmektedir. Melankolik ruh hâlinin tabloya dönüşümünde yaşanan duygu dalgalanmasını ifade eden şiir, söz ve görüntü arasındaki ilişkiyi kuran bir metindir. Birinci tekil şahıs eki olan "ben"in; "fikr ü sanatım", "seyreylerim", "beğenmem", "isterim", "sözlerim" "sunʿı- kudret" gibi kelime gruplarıyla birlikte şiir içindeki baskın kullanımı sanat eserinin yaratımındaki bireyselliği vurgular niteliktedir:

[2] Örnek gösterilen şiirler şu kaynaktan alınmıştır: Tevfik Fikret, Bütün Şiirleri, Haz: İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2004.

Fırçam kadîd bir ağacın hasta bir dalı,
Destimde müştekî heyecânlarla titriyor;
Gûyâ çiçek diye
Bir hâk-ı sebze döktüğü kanlarla titriyor.

On gündür işte uğraşıyor fikr ü san'atım
Bir mevc-i hisse vermek için şekl-i ırtisâm;
Seyreylerim bu levhayı artık ale'd-devâm,
Verdim emek diye.

Seyreylerim ve aczine kâ'il bu san'atın,
Takdîse inhimâk ederim sun'-ı kudreti;
Lâkin zamân olur
Pek rûhsuz bulur da beğenmem tabîati.

Mutlak o gün beğenmek için hasta, münfâil,
Bir başka çehre, giryeli bir çehre isterim…
Bundandır işte, şi'r olacak yere sözlerim
Ba'zan figân olur!

Sanatçının, görsel yaratım sürecini dilin ifade imkânlarıyla izah etmeye çalışması sanatlar arasındaki farkı ortadan kaldırmak istediğinin göstergesidir. Şiirde tablo içerisinde tablo vardır. Tablo bilindiği üzere zamanın ve mekânın belirli bir kesitinin donuklaştırılarak verilmesidir. Sanatçının çerçevesi çizilmiş sınırlar içerisinde kalması ve bu sınırlı alana duyguyu, manayı, nesneyi belirli bir perspektifle vermesi gerekir. Birinci tablo görselliğin bir yansıması olarak şair öznenin yaşadığı yaratım aşamasının sancısının seyri, ikinci tablo ise görsellik açısından silik gibi dursa da estetik anlayışın izahı olarak "mevc-i hisse şekl-i irtisam"ın verilmeye çalışılmasıdır. İlk tabloda şair özne, elindeki fırça ile on gündür yapmak için uğraştığı tablo karşısında sessiz ve düşünceli bir şekilde durmaktadır. İkinci tablo ise bir döngünün iki paydaşı olarak görsellik ve hissiyatın bileşimini yansıtır. Görsellik ve hissiyatın ilham kaynağını oluşturan yani "mevc-i his"i ortaya çıkaran zemin ise tabiattır. Nesnenin tabiattaki biçimi yahut ahengi, gören özneye göre değiştiği ve bunun da modern sanatçıyı ifade ettiğini göz önünde bulundurursak; imge ve ilham bulmak adına görüntünün ruhunda melankoliyi arayan şair özne romantizmin sınırlarında dolaşır.

Tevfik Fikret'in perspektif kullanımını ikiye ayırabiliriz. Birinci tarz kullanımda ilk mısralarda tablonun hatları verilir ve görüntünün uyandırdığı hissiyat dile getirilir. İkinci tarz kullanımda ise metin içerisinde tiyatrovari sahneler kurgulanır. Yazının devamında öncelikle birinci tarz, sonrasında ikinci tarz kullanıma örnek verilecektir.

18 kıtadan mürekkep *Subh-ı Bahârân Yahut Şâm-ı Garîbân* (s. 209) başlıklı şiir, yücelik ve sonsuzluk duygusunu harekete geçirecek deniz ve gökyüzünden oluşan manzara tasviri ile başlar. Şair özne, kendini çimenlerin üzerinde göstererek tablo içerisine bulunduğunu ifade eder. Ufuk çizgisi, ileriye doğru bakınca gözün alabileceği uzaklıkta deniz ile gökyüzünün birleştiği yerdir. Seyredilen bu manzara hayallere kapı aralar:

Havâ latîf, deniz râkid, âsumân mahmûr;
Temevvüc etmede yer yer zılâl-i tenhâyî;
Neşîmen-i çemen üstünde vakf-ı hüzn ü sürûr,
Seherde seyre koyuldum semâyı, sahrâyı…
…
Hafif bir sise hep kâinât müstağrak;

Seher vaktinde güzel bir havada çimenlerin üzerinde konumlanan öznenin bakış açısında nesnelerden arındırılmış, sisle yarı muğlak, durgun bir deniz ve aydınlanmakta olan gökyüzü vardır. Böylelikle vakit ve mekân tablo oluşturacak şekilde sabitleştirilir. Görüntünün bulanıklığı içe dönüşe vesile olur. Şiirin devamında bahar mevsimindeki sabah vaktinin letafeti tasvir edilirken geçmiş günlere yolculuk yapılır ve hatıraların şairin ruhunda bıraktığı izler kurgulanır.

Hayâl-i Hod-bîn (s. 332) başlıklı şiirin ilk bendinde şair öznenin çocukluğunda yaşadığı bir hatıranın tablolaştırılmış hâli ile karşılaşırız. İkinci bend ise bu mesut vakitlerin zamanla kaybolması ve bu sebeple şair öznenin melankoliye gark oluşu anlatılır. Gözünün önünde uçan kelebeği yakalamak isteyen şair özne, bunu başaramaz ve kelebek uçar gider:

…
Peyinde cism-i girânımla eylerim pertâb
Konar, yakınlaşırım; şimdi tutmak üzereyken
Kaçıp gider; bakarım, dest-i ra'şe-dârımda
…

"Pey" kelimesi kelebeğin şair öznenin önünde olduğu ve tablonun da odağını oluşturduğunu gösterir. Kelebek geçmişe dair bir hatırlatma ve tablonun odağı olduğu için kelebekten başka ayrıntıya yer verilmez. İlk bentte gösterildiği kadarıyla şair özne ile kelebeğin mesafesini ve konumunu belirten ifadelerle ikinci bentteki kelebeğin yakalanamayışını ve uçuşunu ifade eden kelimelerle perspektif kurulur.

Vagonda (s. 321) şiirinin ilk dörtlüğünde -şairin ilham kaynağını *Resim Yaparken*'de belirttiği gibi- hasta, yorgun ve solgun bir çehre tasvir edilir:

Tenhâ, bulunduğum vagonun bir kenârına
Yığmıştı bâr-ı cismini bir haste-i garâm;
Solgun, çökük yanaklarının ısfırârına
Âid lebinde şübheli, dalgın bir ibtisâm

Bir vagonda bulunan şair özne, aynı şekilde dikdörtgen vagonun kenarına yığılmış olan bir kişiyi karşısına alır. Aralarındaki mesafe öznenin, karşısındakinin yüz hatlarını dikkatlice inceleyebilecek uzaklıktadır. Her ne kadar söylenmese de vagon şekli, vagonun kenarı ve bu kenara yığılan beden perspektifi oluşturur. Görüntüden ilhamını alan şair özne geri kalan dört kıtada gördüğü hastalıklı simanın kendinde uyandırdığı hissiyatı dile getirir.

Görsel bir tasvirle başlayan *Halûk'a* (s. 414) serlevhalı şiirde, yüz yüze olduklarını anladığımız baba ile oğul arasında geçen dialog perspektifi oluşturur. Çocuğun "Nedir bu taş?" sorusuna anlatıcı olan baba şiirin geri kalan kısmında bu taşın ne ifade ettiğini anlatır:

"Nedir bu taş" diye sordun o tombul ellerinin
Uzattığı hazef-i pür-gubârı göstererek;
Berâber anlayalım gel, o taş ne olsa gerek?..

Baba ile oğlun karşılıklı olmasının yanı sıra oğlun taşı "bu" işaret sıfatını kullanarak ellerini uzatıp taşı göstermesi ile babanın taşı "o" işaret sıfatı kullanarak belirtmesi nesne ile kurulan yakınlık-uzaklık mesafesini izah eder. Burada nesne olarak düzenlenmiş ve odak görüntü sadece oğul tarafından "taş" olarak ifade edilen "hazef-i pür-gubâr" olduğu için başka nesneden bahsedilmez.

Güneşin doğmaya yakın olduğu vakitte tabiatın tasvir edildiği *Aşk u Firâk*'ta (s. 356) insansızlaştırılmış bir mekân olarak tabiatın verili öğelerinden dere, söğüt, bulutlar, uçan iki güvercin, yeşil manzara şair özneyi hatıralara sürükler:

Yosunlu bir derenin sath-ı mevce-dârında
Söğütlerin asabî ihtizâz-ı giryanı;
Pamuk bulutların âgûş-ı bî-karârında
Henüz doğan güneşin ihmirâr-ı uryânı

İlk dörtlük hayal âlemine uzanmanın ortamını oluşturacak dingin bir manzara tablosudur. Bakan öznenin ufuk çizgisi, güneş ışınlarının vurmasıyla kızıllığa bürünen bulutlar yani gökyüzüdür. Bu tablo içerisinde söğüt, yosunlu ve dalgalı derenin kenarındadır. Bu örnekte olduğu gibi *Aşk u Şebâb*'ta da (s. 182) benzer bir tablo görürüz. Diğer şiirden farklı olarak "an", gecedir. Bu gece manzarası içerisinde şair öznenin bakış açısı gökyüzüne doğrudur ve nesneler öznenin konumuna göre yakından uzağa doğru sıralanır. Ufuk çizgisi içerisine sığdırılan görüntüleri "şu" işaret sıfatı yardımıyla sırayla; "dallar", "mehtâb", "bulut" ve son olarak da yıldızlar tablo içerisine yerleştirilir. :

Bu şeb de işte sevincimden ağlıyor gibiyim;
Şu dalların arasından bakıp kaçan mehtâb
Şu bir bulutta uçan leyle-pâre-i muzlim
Şu boş ufuk, şu müzehheb sitâre-i nâim

1898 yılında Servet-i Fünûn'da yayımlanan *Hulyâ-yı Sa'âdet* (s. 189) başlıklı şiirde de bir kaçış mekânı olarak tabiat görüntüsü çizilir. Gördüğü manzaraya hayran kalan ve geniş bir panaromaya sahip olan şair özne, mekânın kendine ait olduğunu hayal ederek, geriye kalan ömrünü burada geçirmeyi tahayyül eder:

Benim olsaydı şu sâhil, şu yamaç,
Benim olsaydı şu sırtın üzeri;
Olmadan kimseye aslâ muhtâc
Sahn-ı ârâm ederek sıhhatime
Şu müzehher, şu yeşil gölgeleri
Yaşasaydım; bütün uzviyyetime
Bir terâvet sereyân ettiğini,

Karşısında bulunulan manzara, -"şu" sıfatından anladığımız kadarıylagöz mesafesinden nispeten uzaktadır. Tarif edilen görüntüler sahil, yamaç ve sırttır. Yüksekliğin düzlüğe doğru inen tarafı olan yamaç ile dağ ve tepe gibi yükseltilerin üst kısmı olan sırt ile derinlik oluşturulur. Diğer şiirlerde uygulanan perspektiflerde kütlesi olan nesneler ön planda iken bu şiirde diğerlerinden farklı olarak yine "şu" sıfatıyla gölgelere dikkat çekilir. Esasen "müzehher ve yeşil gölgeli" ifadesi ormanlık ve çiçekli manzaraya sahip alanı ifade eder.

Şairin örnek verdiğimiz diğer şiirlerinden farklı olarak *Bir Ân-ı Huzûr'*da (s. 402) hem ilk hem de son mısralarda -zayıf da olsa- perspektif kullanılır. İlk dörtlükte tasvir edilen köy; sakinliği, verdiği iç huzur ile yaşamak için hayal edilen bir mekândır:

Seyreyliyorum çeşm-i hayâlimle uzaktan
Bir külbe-i mes'ûd;
Üstündeki fersûde, herem-dîde ocaktan
Yükselmede bir ince duman, mâ'il ü memdûd.
...
Karşımda ocaktan süzülen dûd-ı sefîde
Kalbolmada hep leyl-i hayâtın zulemâtı

Kurduğu hayali, gerçeklikten alan şair öznenin görüntünün karşısında olduğunu son mısradaki "karşımda" kelimesi ile anlarız. "Uzaktan" kelimesi "külbe" ile mesafenin kurulduğu bir ifadedir. "Külbe"yi tarif eden "üstündeki", "yükselmede" ve "ince" sözcükleri ise perspektifin oluşmasını sağlayan boyutu şiire kazandırır.

Bahâr-ı Mağmûm (s. 325) başlıklı şiirde şair özne kendinde hasıl olan kederi ortadan kaldırmak, ruhunu rahatlatmak için baharın gelmesini, cihanın yenilenmesini bu vecihle kendi duygu ve iç sıkıntısının da gideceğini umarken aslında gönlünün "vakf-ı hazân" olduğunu ifade eder. Huzurun temsili olan bahar manzarası melankolinin üstesinden gelemez. Şiirin ikinci bendinin üçüncü ve beşinci mısraı ile üçüncü bendin ilk mısraında içselleştirilemeyen manzarayla ilişki kurulur:

...
Tabiat arzeder karşımda meş'um
Soğuk bir levha, bir tasvîr-i medfen.
Evet, mest-i hayât ammâ şu enhâr,
Benim gönlüm değil bundan haber-dâr.

Ağaçlıklarla süslenmiş ufuktan
...

Şairin diğer şiirlerinde ufuk çizgisi genellikle gökyüzü ile yer yüzünün birleştiği yerdir. Bu bakış açısına sahip olabilmek için bulunulan konumdan daha yüksek olunması yahut gözün önüne set oluşturabilecek herhangi bir engelleyicinin olmaması gerekir. Ki genel itibarıyla Fikret'in şiirde perspektifi kurduğu manzaralar "uzak" olarak gösterilir ve şair özne bu manzaralar karşısındadır. Şiirde ise ufuk çizgisinin ağaçlar olması münasebetiyle öznenin bizatihi tabiatın içerisinde olduğu söylenebilir. Bunun için tabiatın renkleri, çiçekleri ve yeniden doğuşu melankolik hâli aşamadığı için cansız bir levhadan farksızdır.

Derd-i Nihân'da (s. 320) sonbahar manzarasına hitap edilir. Sonbaharın görüntüsü hayatın acziyeti ile bağdaştırılır ve bu panorama şair öznenin melankolisini besler:

Hazân, hazân... Yine sen, ey remîde fasl-ı hüzâl!
Şu kırdığın mütehassis, nahîf dallardan
Şu döktüğün müteverrim, zavallı yapraklar,
...
Ölür bütün şu menâzır, donar şu ırmaklar
...

Tablonun örüntüsünü; kırılmış dallar, dökülen yapraklar ve donan ırmaklar oluşturur. Tablonun odağına zemini yerleştiren şair özne, "şu" işaret sıfatından anladığımız kadarıyla manzarayı dışarıdan/uzaktan izler vaziyettedir.

Âşiyâne-i Lâl (s. 247) başlıklı şiir de manzaranın insanın hüznüne şahitlik ettiğini resmeder. Öncelikle şiirin ilk kıtasının ilk iki mısraında manzaranın çerçevesi çizilir lakin manzara karşısında şair öznenin konumu belirsizdir. Buna rağmen ufuk çizgisini sıradağlar oluşturur. Sıradağların altında ise engin bir deniz, denizin ortasında ise yosunlu bir adacık bulunmaktadır.

Vakit gecedir ve ayın şavkı denizde belirmektedir. Şair özne görüntünün içerisinde sanki sırlar barındırdığını ifade ederek hüzne gark olur:

Yosunlu bir adacık, ortasında ummânın,
Ufukta bir sıra kûh-sâr-âhenin-manzar;
Sönük likâ-yı sükûn-perverinde deryânın
Veremli bir kamerin aksi muttasıl ağlar.

Servet-i Fünûn dergisinin 265. sayısında yayımlanan *Bir Yaz Levhası* (240) başlıklı şiir fotoğraftan ilhamını alır. Siyah beyaz olan fotoğrafta -muhtemelen tatlı su kenarında- önde beş adet büyükbaş hayvan arkada su ile karanın birleştiği hafif yükseltili yer ve daha da uzakta dağ silüeti görülmektedir. Şiirde fotoğrafın tasviri yahut perspektifinden ziyade çağrıştırdığı hayali görüntüler ve duygular aktarılır. Havanın çok sıcak olduğunu şiirde kullanılan sıfatlardan anlıyoruz. Şair öznenin göz alabildiğince çizdiği ve geniş bir panoramayı ifade eden "ufuklar" bu sıcaklıkla kavrulmaktadır. Baygınlık verecek "an"da manzaranın karşısına konumlanan şair özne, nesneleri konumlandığı yere göre tarif eder:



Resim 1: Bir Yaz Levhası, Servet-i Fünûn (28 Mart 1312), S. 265, s. 72.

...
Öteden bir yılan çalar ıslık
...
Bir denizle dumanlı bir de semâ
Bir de sâhil, ki dil-ber-i mahzûn,
...
Def-i zehr-i harâret etmek için
Suya dalmış zavallı hayvânlar...

Şiirin ilk altı kıtası tablo karşısında bulunan şair öznenin intibaılarıyla karışık gördüklerini tasvir etmesi olarak yorumlanabilir. Zaten gerçeklik ve hayale ait görüntüler şiirde biçim olarak da ayrılır. Tablonun tasvir edildiği kısım dörtlüklerle oluşturulurken; güya bu alanda yaşanan deneyimin izleri beyitlerle anlatılır. Görüntünün tasvirinden sonra birden beş altı yıl öncesine giden şair özne kendini bu manzaraya dahil eder. Rüzgârın olmadığı, temmuz sıcağının ortalığı kavurduğu bir gün sahile iner:

Nâgehân oldu karşıdan peydâ
Bir sürü çâr-pâ-yı kûh-beden

Suya doğru kemâl-i heybetle
Koşuyorlardı, hep küşâde-resen.

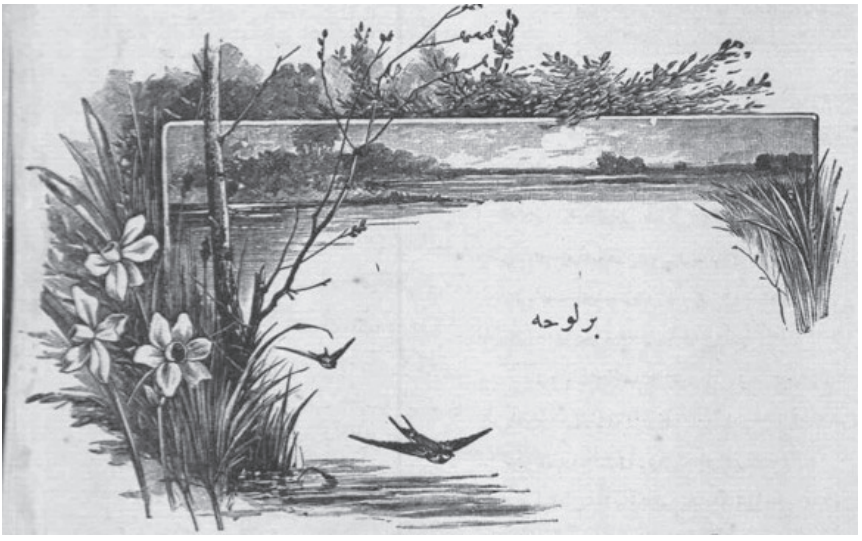
Geldiler bir de on adım öteme,
Geçtiğim yol geniş değil zaten;
...
Bir taş üstünde bir çocuk durmuş,
Oluyordu bu hâle kahkaha-zen

Tablonun odağını -resimde de görüldüğü üzere- inek sürüsü oluşturur. Şair özne sahile inmek isterken tam karşısında koca bedenleriyle büyükbaş hayvanlar ortaya çıkar ve suya doğru koşmaktadırlar. Şair özne dar bir yoldan geçmektedir. Yolun "geniş" olmaması tabloda derinliği sağlayan ifadelerdendir. Hayvanlarla, şair özne on adım kadar yaklaşır. İleride ise taş üzerinde oturmuş bir çocuk vardır. hayvanların şair öznenin karşısında olması, az uzağında bulunan suya doğru ilerlemeleri, şair özne ile hayvanların yakınlaşmaları ve taş üstünde oturan çocuğun tasvirleri şiirde perspektifi oluşturur.

Bir Levha (s. 147) başlıklı şiir de Servet-i Fünûn dergisinde çıkan bir tablo altı şiirdir. İlk mısraında ilhamını "levha"dan aldığını belirten şair özne görüntü üzerine hayallerini inşa eder:

Bakıp şu levhaya gördümdü bir tulû-ı zarîf,
...
Bu gördüğüm yine aynen o levh-i dil-berdir:
O sâhil, işte o kuşlar, o cûy-bâr-i lâtîf
Fakat şu ufk-ı münevverde –ah bilmem ki
...

Şair özne ilk dörtlüğün ilk mısraı itibarıyla tablonun karşında güneşin doğuşuna dikkat kesilir ve bu görüntüyü sevgilinin gülüşü ile özdeştirir. Diğer dörtlükte ise görme edimini tekrarladığı, karşısında bulunan ve "o" işaret sıfatı ile belirttiği sahilin ve kuşların yine güzel göründüğünü lakin "ufk-ı münevver"in yoğun bir karanlığa gark olduğunu ifade eder.



Resim 2: Bir Levha, Servet-i Fünûn (9 Mayıs 1312), S. 271, s. 166.

İkinci dörtlükte ufkun karanlık olarak algılamasının sebebi tablo içinde tablonun olması ile izah edilebilir. Şair özne görüntüleri sıraya koyar. İlk dörtlükte bahsedilen tablo iç taraftaki tablodur. İkinci dörtlüğün son iki mısraında bahsedilen tablo ise içteki tablonun ufkunu koyulaştıran dışa taşmış

olan görüntüdür. Şair öznenin tablolardan yola çıkarak oluşturduğu perspektifi; tablo ile mesafesini belirtmesi ve hatta imgesel olarak tablonun içine kendini koyması şeklinde ifade edebiliriz.

Adından anlaşılacağı üzere geçmişe, hatıralara uzanan *Eski Bir Nağme*'nin (s. 237) ilk dört beytinin ikinci mısraları tablonun parçalarını içerir. Bu parçalardan biri olan şair özne, sabah vakti "onunla" birlikte deniz kenarına iner:

...
Kenar-ı bahre gizlice seninle eyleyip şitâb,
...
Siyâh bir taşın üstünü neşîmen ettik intihâb
...
Bu yanda pembe bir deniz, o yanda mâ'i bir sehâb
...
Duvaklı bir gelin süsü verirdi karşı sahile

İki kişinin varlığını gördüğümüz tabloda bu kişilerin konumu deniz kenarında siyah bir taşın üstüdür. Anlatıcı olan şair özne "bu", "yan", "o" ve "karşı" kelimeriyle perspektifi kurar. Bulundukları yere göre hemen yanlarında deniz, diğer yanda da bulut vardır ve karşılarında nispeten uzak sayılacak bir yerde sahil bulunmaktadır.

Buraya kadar ele alınan metinlerde, perspektifin sadece belirli kısımlarda kurulan tablolar eşliğinde gerçek görüntülerin şiire nasıl yansıdığı ve hatta bazılarında hayallere aralanan bir kapı niteliğinde olduğu görüldü. Bu noktadan sonra örnek verilecek şiirlerde ise tabloların yerini sahnelerin aldığı, böylelikle durağanlığın yıkılarak yerine hareketli manzaraların ikame edildiği gösterilmeye çalışılacak.

Bu şiirlerden biri olan *Seza*'da (s. 281-283) şair öznenin karşısında ufuk çizgisini oluşturan gökyüzü ve denizin birleşiminden mülhem bir tablo vardır. Bakış açısında düzlemi kıran "mütemevvic bulut" ve uzaklığı belli olmayan "yelken" bulunmaktadır:

Garibtir, ne zaman geçse pîş-i çeşmimden
Ufukta bir mütemevvic bulut, ya bir yelken
Sezâ gelir o geniş cebhesiyle hâtırıma (s. 281)

Karşısında bulunduğu manzara dolayısıyla hatıralara yolculuk eden şair özne şiirinde devamında geçmişi canlandıracak sahneler kurar. Bu sahnelerden ilki şair öznenin sabah vakti "çamın dibinde" Seza ile karşılaşması ve Seza'nın, şair özneyi kendisi ile birlikte gelmesini istemesidir. Sahnenin ön tarafındaki çamın dibinde bulunan şair özne ve -her ne kadar konumu belirtilmese de konuşmalarından yüz yüze olduğu anlaşılan- Seza bulunur:

O bir sabah bularak bir çamın dibinde beni
....
Evet, bugünkü gibi hâtırımdadır hâlâ:
Yeşil dikenler içinden, yosunlu bir yardan
Sükût eder gibi indir kenâr-ı deryâya.
...
Bu gölgelikti Sezâ'nın sedir-i müntehabı,
Hayâlini buradan mezc ederdi dalgalara.
Uzakta, Heybeli'nin tâ ucunda, martı gibi
Güşâde-bâl-i tenezzühtü bir beyâz kotra.
Güneş, tulû'a henüz başlamış kadar mahmûr,
Pamuk bulutların üstünde eyliyordu huzûr;

Şiirde hatıraların ilk sahnesi olan bu kısımda anlatıcı ile Seza'nın ilerleyişleri ve ayrıca ilerleyiş anında tasvir edilen nesnelerin mesafesi ve büyüklükleri resmedilir. Yan yana bulunan bu ikilinin, yeşil dikenler içinden ve yosunlu uçurumun kenarından sahile inmeleriyle perspektif çizilir. Görüntünün merkezini yeşil dikenlerin ortasında olmaları oluşturur. "Yosunlu bir yardan" ifadesi ile hem uçurumun şekli hem de bulundukları konuma göre aşağıda yer alan sahil betimlemesi derinliği oluşturur. Aynı bend içindeki bir diğer sahne ise deniz kenarına inilen "an"dır. Sahil ağaçlarla kaplıdır ve güneşin ağaçlara vurmasıyla zeminde gölgelik meydana gelir. Bu kısımda perspektifi kurarken ışık ve gölgeden yararlanırken sahnenin merkezine de Seza'nın deniz kenarındaki mekânı yerleştirilir. Burayı merkeze alan gözün sahibi olan anlatıcının ufuk çizgisi deniz ve gökyüzü, konumu ise Heybeliada'yı karşıdan gören Seza'nın mekânıdır. Zamanda "uzakta" kelimesi ve "martı gibi" benzetmesinden beyaz kotranın mesafe olarak uzakta ve perspektifsel olarak küçük görüldüğü tasvir edilmektedir. İkinci sahne burada biterken üçüncü sahnenin odağında ise uzaktaki "kotra" vardır:

Bugün yine dalgınlığın pek üstünde.
Hayır, şu gördüğünüz kotracık bizim adanın
Biraz hizasını geçsin, biraz bükülsün de….
Sükûta vardı yine. Kotra döndü, geçti; Sezâ
Elinde bir çalı, söz çıkmıyor lisanından,
Önünde kumları çizmekle oynuyor hâlâ.
-O kotra geçti, Sezâ…

Diyaloğun olduğu bu bölümde "şu" sıfatı ile "ada"nın önünde gösterilen kotra hareketli bir şekilde tasvir edilerek ve Seza'nın elindeki çalı ve önündeki kum ile nesneler arasındaki ilişki sağlanarak perspektif kurulur. Sahnenin devamında ise "kotra"nın dönüşü eğiklik sağladığı için düzlem kırılır ve derinlik oluşturulur.

Tevfik Fikret'in Balıkesir depremini yaşayanlar için yazdığını ifade ettiği *Verin Zavallılara* (s. 305) başlıklı şiirde diğer şiirlerde olduğu gibi yine olaylara karşıdan bakan bir şair özne ile karşılaşırız. Şiirde verilen tablo deprem sonrası harap olmuş, yıkılmış evlerin olduğu bir köy manzarası ve yıkık evlerin önünde bulunan bir kadındır:

Harâb-ı zelzele bir köy… Şu yanda bir çatının
Çürük direkleri dehşetle fırlamış; öteden
Çamur yığıntısı şeklinde bir zemin katısı
Yıkık temelleri manzûr, uzakta bir mesken
Zemîne doğru eğilmiş, hemen sukût edecek;
Önünde bir kadın… Of, artık istemem görmek!

Şiirin ilk bendinde karşı karşıya kalınan görüntünün ana hatları verilir. "Şu yanda" ifadesinden anladığımız kadarıyla şair özne geniş bir açıya sahiptir. Ön tarafa koyulan ilk görüntü evin çatısının çürük direklerinin fırlamasıdır. Bunun hemen ardındaki görüntü yıkık temellerin çamur yığınına batması, en uzaktaki görüntü ise zemine doğru eğilmiş ve düşecek gibi duran evdir. Tabloyu tamamlayan en uzak mesafedeki görüntü ise evin karşısında oturan kadındır. Nesnelerin şair öznenin bakış açısına göre perspektifin temel koşutluğu olarak yakınlık ve uzaklık bakımından sıraya sokulduğu görülür. "Şu yanda, ötede, yıkık temel, eğilme, önünde" gibi kelime grupları ise şiirde derinliği oluşturur.

Servet-i Fünun'un edebiyat anlayışının kült metinlerinden biri olan *Sühâ ve Pervin* (s. 262-271) başlıklı şiir tiyatrovari sahne dekoru ile başlar. Manzara özellikleri olan bu sahne bulutlu bir bahar günü, sessiz, geniş ve uzun yolu olan, yolun durgun denize çıktığı, yer yer karanlık ve kuytu yerleri olan, nadiren insanların geçtiği, ağaçların yoğunlukta olduğu bir korudur. Bu manzara içine anlatıcı tarafından Süha ve Pervin yerleştirilir ve birbirleri arasında geçen diyaloglara şahit oluruz. Etrafı süzen ve manzarada gördüğü nesneleri sıralayan Sühâ'nın ufuk çizgisi gökyüzüdür. Ufuk çizgisinin hemen altında "uzak, şu, zirve" kelimeleri ile tarif edilen manzara ile perspektif oluşturulur:

-Uzak değil, şu küçük zirve-i sefide kadar;
Şu parlayan tepecik yok mu? Ah bir sarsar,

Bu mısralarla oluşturulan ilk sahnenin öznesi Sühâ'dır. Anlatıcı nesneleri Sühâ'nın konumuna ve bakış açısına göre şekillendirilir. Misal Pervin, Sühâ'ya göre konumlandırılır. Birbirlerinin ellerini tutacak mesafede olmalarını gösterecek ifadelerin Sühâ tarafından kurulması bu duruma örnek verilebilir:

Sizin şu elleriniz kıymetinde bir çift el
"Parmaklarının ucunu tutup öper"
Bu eller işte… Bu nâzik, bu pembe elleriniz

Sühâ ve Pervin'nin bulunduğu dekor aynı kalmak suretiyle sadece sahneler değişir. Dolayısıyla sahnenin hâkimi de değişir. Bu kez Pervin sahnenin merkezindedir. Anlatıcının çizdiği bu tablonun zamanı ise güneşin batmaya yakın olduğu vakittir:

"Karşılarında güneşin son ışıklarıyla aydınlanan bulutları işaret eder."
Bakın şu pembe bulutlarda bir visal hali:

Batmaya başlayan güneş ışıklarının bulutlara aksetmesi ile oluşan renkli gökyüzü manzarası karşısında bulunan Sühâ ve Pervin'in "şu ve işaret eder" kelimeleri dolayısıyla perspektif kurulur. Bu tablo ilerleyen mısralarda da devam eder. Daha sonra Sühâ gökyüzüne odaklanır:

"Nazarıyla gökte küçük bir bulutun âheste cevelânını takib eder."
-Şu nazlı tıfl-ı semâvi kadar melûl olsa…

Bu sahnenin merkezi ise Süha ve Pervin'in bulunduğu mekândır. Sühâ ve Pervin tablonun önünde yer alırlarken baktıkları gökyüzündeki bulutun boyutu perspektifi oluşturur ve bunun için bulut daha arkada yer aldığı için küçüktür.

Köyde yaşayan bir gencin orduya katılmak ve vatanını korumak adına savaşa katılmasını konu alan *Hasan'ın Gazası*'nda (s. 294) öncelikle köy manzarası tarif edilir. "Köhne" olarak nitelendirdiği evlere "uzak" olan anlatıcı, buraya mesafesini "hem-sâye" ve "küçük" kelimesi ile perspektifi kurarak gösterir. Tablonun en arkasında bulunan ve "beş-on bacadan" oluşan evler, yeşil bir orman yanındadır:

Uzakta şöyle beş on köhne dam, beş on bacadan
İbaret; eski, fakat şâirane, âsûde,
Yeşil bir ormana hem-sâye bir küçük belde

Ağaçların arasında ufuk sararmakta;
Güşâde-sîne bulutlarla süslenen gökten
Leb-i vedâ'ı nehârın zemine bûse-fiken

Sağında bir kuru hendek, solunda bir çalılık,
Şu ince yol –ki açılmış geniş adımlarla-
Bir âsiyâba olur müntehî sapınca sola

Bu yol bugün daha bir saat önce mahşerdi;
Büyük, küçük ne kadar halkı varsa köyceğizin
Başında bir iki pîr-i imâme-dâr ü güzîn

Şair öznenin ufuk çizgisi ağaçlıkların ve gökyüzünün birleştiği yerdir. Anlatıcının bakış açısının son noktasını ormanlık alan oluşturur. Buradan anlaşılan köyün ormanlık alanının yakınında olduğudur. Tablo içerisinde yerleştirilen "o"nun "sağ"ındaki bir kuru hendek, "sol"undaki bir çalılık, "şu" ince yol, "sola" sapan kelimeleri derinliği kurar.

Sonuç

Eski çağlarda bilinmesine rağmen Orta Çağ'da İbnü'l Heysem tarafından görme teorisi olarak bilim alemine sunulan, matematiksel orana dayanan bir çizim tekniği olarak 15. yüzyılda Batı'da yeniden icat edilen perspektif, zaman içerisinde modern düşüncenin kültürel bir nesnesi hâline gelir. Resim sanatında perspektifin kullanımı modernitenin yansıma formu olarak değerlendirilirken 19. yüzyılın başı itibarıyla romantizm ile birlikte artık şiirde de kendini gösterir. Böylelikle şiir hakikati aramanın aracı olmaktan, tanrısallıktan koparılıp modern bir teknik olarak bireyin gerçekliğini ve bu gerçeklikten doğan hayallerini ifade etme biçimi hâline gelir. Amaçlarından biri de gözlemcinin konumuna göre nesneleri hiyerarşik bir düzene sokmak olan perspektif, bir nevi "an"ın yanılsamasını kurarken ışık ve gölge oyunlarından yararlanılabilir. Türk edebiyatçılar da Türk şiirini modernleştirme ve farklı bir bakış açısı sunma adına perspektiften yararlanır. Bu teknikten yararlanan isimlerden biri de Tevfik Fikret'tir.

Tevfik Fikret'in şiir ile resmi nasıl ilişkilendirdiğini gösteren numunelerden biri de yazdığı tablo altı şiirlerdir. Fakat bu şiirlerin çoğunda perspektif kullanımı ya yüzeyseldir ya da yoktur. Yüzelselden kastımız önündeki tablo ya da resmi gösterecek sıfatlar kullanmasıdır. Çünkü bu tarz şiirlerde şairin asıl amacı görüntüden aldığı ilhamı yansıtmak istemesidir.

Rübab-ı Şikeste müellifinin tablo altı şiirlerinin dışında kalan şiirlerindeki perspektif kullanımını ikiye ayırabiliriz. İlk grupta yer alan: *Subh-ı Bahârân Yahut Şâm-ı Garîbân, Hayâl-i Hod-bîn, Vagonda, Bahar-ı Mağmum, Bir Yaz Levhası* gibi şiirlerin hemen girişinde bir tablo oluşturulur. Genellikle şiirlerde şair özne manzaranın karşısındadır. *Haluk'a*, *Vagonda*, *Eski Bir Nağme* gibi sınırlı sayıdaki şiirlerde ise tablo içine kendini yerleştirir. Oluşturulan tablolarda kaçış noktası olarak ufuk çizgisi bulunur, konu ile ilgili nesneleri tablo içerisine yerleştirilir ve yoğun görüntülerden, yığın nesnelerden kaçınır. Son olarak görüntünün ilhamı duygu süzgecinden geçirilir.

İkinci tarz perspektif çizme yöntemi ise şiiri tiyatrovari bir yapıda kurarak sahneler oluşturmasıdır. *Seza*, *Hasan'ın Gazası* gibi şiirlerde birden fazla sahnenin kurgulandığını görürüz. Genel itibariyle perspektif üzerinden

kurulan tablo ve sahneler şairi ya geçmişe ya da hayal alemine sürükler. Aslında bu teknik, imge yakalamak için kullanılır. Bu duyuşun, geçmişin yeniden üretimi ve hayallere dalmanın yaratıcı dehayı ifade etmesi bakımından romantik bir tavır olduğu ortadadır[3]. 1896-1898 yılları arasında yazdığı şiirlerde perspektifi yoğun bir şekilde kullanan Fikret, şiirlerinde perspektifi oluştururken işaret sıfatlarını ve "ufuk" kelimesini sıkça kullanır. Çünkü bu iki unsur perspektif kurmada olmazsa olmazdır ki zaten insan gözünün görebileceği en son noktadaki uzaklığı ifade eden "ufuk" perspektif ile kendine literatürde yer edinmiş bir kelimedir. Bu tablo ve sahneleri oluştururken anlatımdaki monotonluğu kırmak için şiirlerinde mimetik ve diegetik unsurları kullanır. Bu teknik de metne hareketlilik katar.

Tevfik Fikret her ne kadar şiirlerinde çizdiği tabiat tablolarını deneyimlemiş gibi yansıtsa da bu durumun deneyimden değil onun ressamlığı hatta şairliğinin verdiği yetenekten geldiği ifade edilebilir. İstanbul dışına neredeyse hiç çıkmamış olan Fikret, tabiat tasvirlerinin ilhamını muhtemelen fotoğraflardan, tablolardan yahut okuduğu Batılı meslektaşlarından alır. Son kertede Tevfik Fikret perspektifi bilinçli bir şekilde kullanmıştır. Böylelikle Türk edebiyatına modern bir edebiyat yaklaşımını uygulayarak Türk edebiyatını geleneğin değerlerinden olabildiğince uzaklaştırmış, bireyselliği ikame ederek Batılı sanat normlarına yaklaştırmıştır.

Kaynakça

Akyüz, K. (1947). *Tevfik Fikret.* Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Anar, T. (2015). *Sonsuzluğun Yüzleri: İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar.* İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.

Arslan, A. (2009). *Felsefeye Giriş* (12. b.). Ankara: Adres Yayınları.

Belting, H. (2017). *Floransa ve Bağdat -Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi-* (2. b.). (Z. A. Yılmazer, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

---

[3] Tevfik Fikret'in şiirlerinde kullanılan perspektifin sadece romantizmle ilişkili olduğunu iddia etmiyoruz. Lakin çoğu tablonun romantizmden ilhamını aldığını, *Verin Zavallılara* gibi sınırlı sayıdaki şiirlerde parnas etkisinin olduğu söyleyebiliriz.

Cauquelin, A. (2016). *Peyzajın İcadı.* (M. Cedden, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Conti, F. (1982). *Rönesans Sanatını Tanıyalım.* (S. Turunç, Çev.) İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri -On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine-.* (E. Daldeniz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ellul, J. (2012). *Sözün Düşüşü* (3. b.). (H. Arslan, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.

Ertaylan, İ. H. (1963). *Tevfik Fikret Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri.* İstanbul: T. Emekli Öğretmenler Cemiyeti.

Gölpınarlı, A. (1985). *100 Soruda Tasavvuf* (2. b.). İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri* (5. b.). (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

İnankur, Z. (2007). Ressam Tevfik Fikret. Z. Toprak, & B. Rona içinde, *Bir Muhalif Kimlik: Tevfik Fikret* (s. 165-174). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

www.incil.info: Erişim Tarihi (20.11.2019).

Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...* (3. b.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu.* İstanbul: Kapı Yayınları.

Kaplan, M. (1971). *Tevfik Fikret Devir - Şahsiyet - Eser.* İstanbul: Bilmen Basımevi.

Karatani, K. (2011). *Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri.* (D. Ç. Güven, & İ. Öner, Çev.) İstanbul: Metis Eleştiri.

Kurt, A. (2019, Bahar). "Apostrof" Kavramı ve Tanzimat'tan Servet-i Fünûn'a Türk Şiirinde "Apostrof". *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*(19), 87-112.

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

Panofsky, E. (2013). *Perspektif: Simgesel Bir Biçim.* (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Sezgin, F. (2008). *İslam'da Bilim ve Teknik* (2. b., Cilt III). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.

Şengel, D. (2002, Bahar). Ut Pictura Poesis: Kısa Bir Tarih. *Parşömen, 2*(4), s. 1-69.

Şiray, M. (2014). Aristoteles'in Poetika Adlı Eserinde Mimesis Kavramının Sınırları Üzerine Bir Soruşturma: Taklit mi, Temsil mi? *Cogito (Aristotelesçilik)* (78), 361-371.

Tevfik Fikret. (2000). *Dil ve Edebiyat Yazıları.* (İ. Parlatır, Dü.) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tevfik Fikret. (2004). *Bütün Şiirleri.* (İ. Parlatır, & N. Çetin, Dü) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Uçan, H. (2010). *Batı Şiiri ve Tevfik Fikret* (2. b.). Ankara: Hece Yayınları.

Vinci, L. d. (2015). *Paragone Sanatların Karşılaştırılması* (2. b.). (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Notos Kitap.

TEVFİK FİKRET VE BATI ŞİİRİ-METİNLERARASI İLİŞKİLER VE ÖRNEKLER

M.Hilmi UÇAN*

Özet

Osmanlı Devleti, Kuruluş, Gelişme, Çözülme ve Yıkılış devri olarak dört bölümde incelenebilir. Bu bölümleme elbette görece bir bölümlemedir.

Bir araştırmada tarihe salt bir hayranlıkla ya da kınama ile yaklaşmak sağlıklı bir tutum değildir. Doğru düşünceye ulaşılmak isteniyorsa övgü ve sövgüden uzak bir tutuma, düşünce namusuna sahip bir kalbe sahip olmak gerekir. İlk iki devirde gözlenen, 'gurur' devri diyebileceğimiz bir dönemi, nedenlerini tarih bilimine bırakacağımız bir Çözülme ve Yıkılış devri izledi. Biz bu dönemlere, edebiyat bağlamından bakıp bu günümüzü daha iyi yorumlayarak geleceğe bakmalıyız.

Kurumsal ve kuramsal anlamda birçok tartışmanın yaşandığı Servet-i Fünun Dönemi'nde roman sanatında, hikâyede, tenkitte birçok ilklerden söz edilebilir. Bu bir uygarlık krizi idi. Bunalan Osmanlı bir çıkış yolu arıyordu. Kimi entelektüeller ve edebiyatçılar çıkış yolunu Batı'yı taklit etmekte buldular. Bu dönemin edebiyat dünyası da buna göre, kendilerince bir tarafta saf tuttular. Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin, Ali Ekrem Bolayır, Hüseyin Suat Yalçın, Hüseyin Siret Özsever, Faik Ali Ozansoy, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf gibi isimler Servet-i Fünun'un içerisinde yer aldılar. Bu edebiyatçıların arasında Tevfik Fikret grup başı olarak dikkat çeken en önemli isimdir.

* Prof. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, ucan@aku.edu.tr

Tevfik Fikret'in şiiri baştan sona 'taklit' bir şiirdir. Şair olarak özgün bir şair değildir. Nurullah Ataç onun şiirlerini 'okuyamadığını', 'dile eziyet ettiğini', 'dili cendereye soktuğunu' hatta 'dile inanmadığını' söyler. Şiirlerinin yüksek değerde olmadığını, olsa olsa birer 'düşünce gölgesi' olabileceğini söyler.

Bu bildiride Tevfik Fikret'in şiirlerinde François Coppée, Charles Baudelaire, Alfred de Musset, Victor Hugo, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle, E.Allan Poe adlı şairlerle kurduğu metinlerarası ilişkilere dikkat çekilecektir.

Anahtar Kelimeler: Tevfik Fikret, Metinlerarası İlişkiler, François Coppée.

TEVFİK FİKRET AND WESTERN POETRY-INTERTEXTUAL RELATIONSHIPS AND EXAMPLES

Abstract

Ottoman Empire can be analyzed in four periods: foundation, expansion, decline and defeat. This classification is certainly relative.

It is not an accurate attitude to analyze the history either with admiration or with censure in a research study. On the contrary, an accurate idea requires to have an attitude free from compliment or swearword and to have a heart with thought virtue. The first two periods can be named as a pride era, and they were followed by an era of decline and defeat that we need to consign the reasons behind. Our responsibility is to analyze these periods from a literary perspective and to look to the future by deciphering today.

Many precursors can be mentioned in the arts of novel, story and criticism in the time of Servet-i Fünun (Wealth of Sciences) in which many institutional and theoretical discussions took place. This was a civilization crisis. The overwhelmed Ottoman Empire was searching for a solution. Some of intellectuals and litterateurs imitated the western world as a solution. The literature world of this era took a stand in their ways. The litterateurs such as Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin, Ali Ekrem Bolayır, Hüseyin Suat Yalçın, Hüseyin Siret Özsever, Faik Ali Ozansoy, Halit Ziya Uşaklıgil and Mehmet Rauf were involved in Servet-i Fünun (Wealth of Sciences). Tevfik Fikret was the most significant person having been in the forefront among these litterateurs.

The poetry of Tevfik Fikret was totally an imitation one. He was not a novel poet. Nurullah Ataç expresses that Tevfik Fİkret's poems has readability problems, he persecutes the language, he suppresses the language and he does not believe in

the language. He also adds that Fikret's poems does not have a high value and can just be the shadows of thoughts.

This study aims to underline the intertextual relationships between the poems of Tevfik Fikret and other poets such as François Coppée, Charles Baudelaire, Alfred de Musset, Victor Hugo, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle and E. Allan Poe.

Keywords: Tevfik Fikret, Intertextual Relationships, François Coppée.

GİRİŞ

Uygarlıklar da insanlar gibi doğarlar, büyürler ve ölürler. Uygarlıkların da dilin de bir ontolojisi vardır. Osmanlı/İslam uygarlığının ontolojisini, temel mantığını İslam oluşturur. A.Hamdi Tanpınar bu uygarlığın, "sonuna kadar etrafında teşekkül ettiği altın çağına, asr-ı saadete bağlı"[1] kaldığını söyler. Bu bağlılık Çözülme/Çöküş Dönemi'nde tereddüde dönüşür. Ahmet Mithat Efendi bu 'tereddüt' ve güvensizlikle ilgili şöyle der: "Devlet adamlarından hiçbirisi saraydan ve saray, yeniçeri ocağından; yeniçeriler ise hem devlet erkânından hem de saraydan emin olamamıştır. Bu güvensizlik, (…) işlerin seneden seneye değil günden güne değişmesine"[2] neden olmuştur. Balkanlarda Ruslara karşı alınan yenilgi, Osmanlı'nın özgüvenini derinden sarsarken Avrupa ülkelerini de Osmanlı topraklarına karşı iştahlandırmıştır. Çünkü "Tuna boylarında 70-80 bin Osmanlı 7-8 bin düzenli Moskof askerine mağlup"[3] olmuştur. Bu bozgundan sonra bir kurtuluş yolu aranmaya başlanmıştır.

Çözüm Batı dünyasını, Batı uygarlığını taklit etmekte bulunmuş; kurumlarıyla, yaşam biçimleriyle birlikte Avrupa'nın taklidine yöneliş başlamıştır. Edebiyat da bu taklitten bağımsız kalamazdı. Tevfik Fikret'in hocası Recai-zâde Mahmut Ekrem Batı'dan edindiği edebiyat bilgi ve kuramlarını *Talîm-i Edebiyat* ile Osmanlı'ya taşıdı. Onun söyledikleri sanat dünyasında

---

1 A.H.TANPINAR, **19.Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, (9.baskı), İstanbul, 2001, s.23.

2 A.MİTHAT EFENDİ, **Üss-i İnkılâp (1)**, (Haz. T. Galip Seratlı), Selis Kitaplar, İstanbul, 2004, s.40.

3 A.MİTHAT EFENDİ, agy., s.58-59.

uygulamaya konulmaya çalışıldı. *Talîm-i Edebiyat* "Tanzimat'tan sonra Batı tesirinde gelişen edebiyatımızın kaide ve prensipleri ile nazariyatını tespit etmiş, bu yolda yeni yetişecek nesillere rehberlik yapmış bir eserdir"[4].

Osmanlı'yı şaşkın bir duruma düşüren etkenlerin başında sanayi devrimi ve bu devrimin arka planında yatan pozitivizm (olguculuk) vardır. Olguculuk, her olguya 'bilimsel' verilerle, başka bir deyişle, eliyle tutarak, gözüyle görerek inanmak isteyen bir düşünce biçimidir. Olgucu anlayış somut olana inanır. Bu düşünce biçiminde metafiziğe, teolojiye yer yoktur; insan bilgisinin kaynağı somut verilerdir. Bu anlayışta insan, ontolojik sorgulamadan da Tanrı düşüncesinden de vazgeçmek zorundadır.

Gerçekliğin bu şekilde yorumu, metafiziğin reddidir ve salt aklın, somut olanın öne çıkarılmasıdır. Böyle bir dünya yorumu, Osmanlı'nın bağlı olduğu başlangıç ilkelerini, 'asr-ı saadet' düşüncesini ve dünyayı anlamlandırma biçimini temelinden sarsacak bir yorumdur. Osmanlı-İslam uygarlığı başarılarını kendinden bilmez, Allah'ın bir lütfu ve yardımı olarak görür. Bu köklü inanç artık tartışılmaya başlanır. Batı'da Aydınlanmacılar, aklın ve düşüncenin metafizikten, tarihsel otoritelerden, kiliseden kurtulmasını öngörürler, 'din'i kurucu öge olmaktan çıkarırlar. Şaşkın durumdaki Osmanlı aydını da Batı'nın kurumlarını kendi kurumlarıyla eşleştirmeye, Batı'nın Hıristiyanlık eleştirisi yaptığı gibi İslam eleştirisi yapmaya, başlar.

Nurullah Ataç, *Kırmızı ve Siyah* romanının, MEB'in bastığı Türkçeye çevirisinde, medrese ile rahip okulunu bir kefeye koyar. *Séminaire* kelimesini *Medrese* olarak çevirir. Hatta şöyle bir eşleştirme yapar: Papaz=Hafız. Şöyle der: "Burada papaz (prêtre) yerine 'hafız' demek elbette daha doğru olurdu, ama cesaret edemedim"[5]. Özel günlerde, romanın diliyle 'büyük bayram günleri medrese talebesine domuz sucuğu ile lahana (choucroute) verilir'. Julien bu yemeği yemez ve şöyle denilir ona: "Hele şu kendini beğenmiş züppeye bakın! En iyi medrese taamına, domuz sucuğu ile 'choucroute'a

---

[4] KÂZIM YETİŞ, **Talîm-i Edebiyatın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı Sâhasında Getirdiği Yenilikler**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara, 1996, s. IX.

[5] STENDHAL, **Kırmızı ve Siyah-I** (Le Rouge et Le Noir), (Çev. N.Ataç), MEB Yay. İstanbul, 1991, s.42.

dudak büküyor! Kibirli, pis, lanet herif!"[6]. Medrese ile rahip okulu, cami ile kilise, minare ile çan kulesi, papaz ile imam eşleştirilemez. Medresede domuz eti yenmez. Denilebilir ki bugün bile temel yanlışımız bu noktada odaklanmaktadır. Batı'nın değer yargıları ve eleştiri yapma biçimiyle düşünce dünyamızı, eleştirilerimizi eşleştirmemek gerekir. Kendimizden, kendi uygarlığımızın değer yargılarından hareketle kendimizi eleştirebiliriz.

Böyle bir savrulma ve çözülme döneminde Tevfik Fikret de Batı'da 'nur' arar. Haluk'u da Batı'dan 'nur' getirmeye gönderir. Moraller bozuktur. Sanatını, poetikasını da Batı'dan devşirir. Şöyle bir düşünceyi dile getirebiliriz: Eğer *Rübab-ı Şikeste* bugün yazılsaydı, şiir severlerin, şiirden anlayanların çoğu 'bu şiirler birer intihal' derdi. O gün 'intihal' olduğu söylenmedi. Çünkü o günlerde, Batı'dan bir düşünce, bir şiir, romansı bir taklit ürün aktarmanın bile bir değeri ve ayrıcalığı vardı. Çoğu zaman da kimin nereden ne aktardığı bugünkü kadar bilinmiyordu. Bugünkü iletişim çağında, bilgiye ulaşmak, dünyayı izlemek çok daha kolaydır. Ne var ki bu moral bozukluğu günümüze kadar devam etmiştir. Bugün de her şeyin 'güzel'inin, 'sağlam'ının Batı'da olduğu düşünce ve duygusunun tamamen atıldığı söylenemez.

METİNLERARASI İLİŞKİLER

Her sanatçı bir başka sanatçıdan etkilenebilir ya da sanat değeri yüksek bir ürün başka sanatçıları da etkileyebilir. Sanat çalışmalarında bu etkileşim kaçınılmaz bir ilişkidir. Ustasız yapı olmaz. Etkilenen kişi, kendi sesini bulduğu zaman da bağımsız bir sanatçı olarak kabul edilir.

Bizde Abdülhak Hamit, V.Hugo'nun gür sesine özenir, onun bir 'dâhî' olduğunu söyler. Corneille de Racine de onun için önemli isimlerdir. *Nesteren* ile *Le Cid*, *Eşber* ile *Horace* arasında metinlerarası ilişkiler gözlenebilir. Yine J.J.Rousseau ile Abdülhak Hamit'in 'doğa' ve 'din' anlayışları birbirine benzer. 'Sükûnet' diye Türkçeye çevrilebilecek olan Quiétisme, her türlü eylem ve amelden el çekerek ibadetlere değil, murakabeye (bir tür içe dalış) önem veren, murakabe ile Tanrı'ya ulaşmayı öngören bir anlayıştır. J.J.Rousseau böyle bir anlayışa sahiptir. Abdülhak Hamit de *Sahra* adlı

---

[6] STENDHAL, **Kırmızı ve Siyah**, agy., s.245.

eserinde "Tâat-i Hak, derûna aittir/ mâbed ü iktidâ zevâiddir" der. Bir başka şekilde söylersek bu anlayış, deist bir anlayıştır. G.de Maupassant büyük bir öykücü olarak edebiyat tarihinde yerini almışa, bu yerini G.Flaubert'e borçludur. G.Flaubert yıllarca onun yazdıklarını okumuş ve düzeltmiştir. Sonunda kendi sesiyle konuşan bir öykü yazarı doğmuştur. Robinson Cruose Cuma'yı, G.Flaubert de Halit Ziya'yı etkilemiştir. Denilebilir ki Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'su, G.Flaubert'in *Madame Bovary*'si ile anlatı düzeyinde de söylem düzeyinde de birbirinin aynısıdır[7].

Bu tür ilişkiler aynı dönemde veya birbirine yakın dönemde yaşamış sanatçılar arasında da gözlenebilir. Ahmet Mithat'ın *Bahtiyarlık* adlı öyküsünde, Mizancı Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* adlı romanında, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, Reşat Nuri Güntekin'in birçok romanında, neredeyse hepsinde köye giden aydınlar vardır ve bu aydınlar, köylüyü eğitecekler, adam edecekler, onlara 'nur', aydınlık götüreceklerdir. Necip Fazıl Kısakürek ile Sezai Karakoç arasında, Sezai Karakoç ile Arif Ay arasında düşünsel bağlamda metinlerarası ilişkiler oldukça yoğundur.

Metinlerarasılıkta iki ana damar olduğunu söyleyebiliriz: Birincisi intihal, ikincisi esinlenmedir. Alıntı, anıştırma, gizli alıntı, kolaj, yansılama, yeniden yazım, başlıklar, kapaklar ve benzeri ögeler bu iki başlık altında değerlendirilebilir. Bu açıklamalardan hemen anlaşılacaktır ki metinlerarasılığı görmede, saptamada bir birikim ve dikkatin olması gerekir. Bir birikim ve dikkat yoksa metinlerarası ilişki de gözlenemez.

Yeryüzünde söylenmemiş söz yoktur desek pek de yanlış bir yargı cümlesi kurmuş olmayız. Yunus Emre'deki 'aşk' izleğini, Mevlana'nın Mevla'ya olan sevgi ve bağlılığını, bugün de birçok yazar ve şairde gözleyebiliriz. Her metin, kendi içinde, önceki metinlerden izler taşır. Şeyh Galip gibi özgün, kendi sesini bulmuş bir sanatçı *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisinin sonunda şöyle diyecektir: "Esrârımı Mesnevi'den aldım/Çaldımsa mirî malı çaldım."

---

7 Bkz. H.Uçan, "Un Essais de Confrontation Intertextuelle entre Madame Bovary de Gustave Flaubert et Aşk-ı Memnu de Halit Ziya Uşaklıgil", **AKÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt: IV, Sayı:1, Haziran 2002, Afyon, ss.69-79.

Tevfik Fikret de bire bir durumda, sözcüğü sözcüğüne veya yukarıda adını andığımız diğer yöntemlerle Batılı şairlerle metinlerarası ilişkilere giren bir şairimizdir.

TEVFİK FİKRET ŞİİRİ VE METİNLERARASI İLİŞKİLER

Kenan Akyüz, Tevfik Fikret'in "çok müreffeh, çok nazlı, yokluğun hiçbir şeklini tanımayan"[8] bir çocukluk geçirdiğini belirtir. Ahmet İhsan Tokgöz, Tevfik Fikret'in gönenç içinde yaşadığını, bu nedenle "abartılı eğilimlerinde"[9] direnebildiğini söyler. Fikret, Cumhuriyet bürokrasisinde de önemli bir yere sahip olan Galatasaray Lisesi'nde başarılı bir öğrencidir. Anılardan edinilen bilgilere göre son derece alıngan bir kişiliğe sahiptir. Cesareti ile çevresini etkileyen bir sanatçıdır. Yahya Kemal gibi bir usta bile ondan etkilenir. Yahya Kemal, *Siyasi ve Edebî Portreler* adlı kitabında, "kendi neslimin bütün çocukları üzerinde olduğu gibi, ruhumda, ahlakımda, zevkimde, lisanımda, sanatımda en büyük tesir o icra etmişti. Şark âleminden kafamı o çıkarmıştı. Bir müddet onun kâinatında kalmıştım"[10] der. Son derece etkili bir kişiliğe sahip olan Tevfik Fikret ile Servet-i Fünun çoğu zaman özdeşleştirilir. Servet-i Fünun'un bir diğer ağabeyi olan Halit Ziya Uşaklıgil onun grup içindeki etkisini şeyh/mürit benzetmesiyle açıklar: "Misafirler, Tevfik Fikret'in muhitimde birbirine daha yaklaşmış, şeyhin cezbesiyle gözlerini yumarak aynı devran halkasının içinde nefsî mevcudiyetlerini unutup yekpare olan bir müridan halkası gibi sanki ele ele"[11] tutuşurlardı.

Tevfik Fikret'in yaşamı ile yapıtı örtüşür. Yaşadığı düşünsel bunalımlar, psikolojik dalgalanmalar *Rübâb-ı Şikeste*'ye yansır. Onun şiiri bir hatip edasındadır. Öfkesi, düşünceleri, duyguları bir tebliğ şeklinde okuyucuya yansır. Abdülhamit'i övgüye boğan şiirlerle sanat dünyasına girer. Mehmet Tevfik adıyla *Mirsad* dergisinde yazdığı *Sitâyiş-i Hazret-i Padişâhî*,

---

8 K.AKYÜZ, **Tevfik Fikret**, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1947, s.23.

9 A.İ.TOKGÖZ, **Matbuat Hatıralarım**, I.Cilt, (Yay.Haz.A.Kabacalı), İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s.85.

10 Y.KEMAL, **Siyasi ve Edebî Portreler**, YKY, İstanbul, 2006, s.15.

11 H.Z.UŞAKLIGİL, **Kırk Yıl** (C.4), İstanbul Matbaacılık ve Neşriyat, İstanbul, 1936, s.110.

Mâlûmât'ta yazdığı *Tarih* adlı şiir, *Tebrîk-i Velâdet-i Pür-Meymenet-i Hazret-i Hilafetpenâhî*, *Hüsn-i İbtidâ* adlı şiirleri Abdülhamit'i övgülere boğan şiirlerdir. Daha sonra da Abdülhamit Han aleyhinde *Sis* adlı şiiri yazacaktır. Yahya Kemal de daha sonra *Siste Söyleniş* adlı şiiri yazacaktır.

Tevfik Fikret'in kötümser bir bakış açısı, karamsar bir dünya yorumu vardır. Şiiri baştan sona kötümser bir şiirdir. *Tefekkür* adlı şiirinde şöyle der:

Hayır ianeti yoktur tefekkürün bunda
Bütün şiirlerimin ruhu bir tekeddürdür

'Zehir' imgesi onun en çok kullandığı imgelerdendir. Ona göre "şüphe bir nura doğru koşmaktır." Bu şüphesi, inancına da sirayet eder. Hem inancını hem inkârını açığa vuran şiirler yazar. Yaratıcıyı, kaderi sorgular. Hem ittihatçıdır hem ittihatçılara düşmandır. Beyaz elbiseler giyerek Meşrutiyeti kutlar; Meşrutiyet sonrası dönem, onun beklentilerini karşılamaz, Hân-ı Yağma şiirini yazar. Fikret 'eski'den kopuşu yüksek sesle ilan eden kişidir.

Tevfik Fikret, bütün çağdaşları gibi Batı şiirinden etkilenen bir şairdir. Fakat Fransız edebiyatını ilk elden okuyan bir şair değildir. En çok sözünü ettiği, etkilendim dediği şair François Coppée'dir. Edebiyat tarihçiliğine bir disiplin getirmiş olan Gustave Lanson ise F.Coppée'nin şiirinde "gülünç derecede yapmacık duyarlıklar" olduğunu, onun şiirlerinde heyecanın çoğu zaman "popüler bir duyarlığa" dönüştüğünü; şiirlerinin "sıkıntılı bir nesir olarak"[12] kaldığını söyler.

Tevfik Fikret'in *Rübab-ı Şikeste*'de yer alan şiirlerinden 49 şiiri Batılı şairlerinin şiirleriyle ilişkilendirilebilir. François Coppée'nin 28; C.Baudelaire'in 12; Alfred de Musset'nin 4; V.Hugo'nun 1; S.Prudhomme'un 2; Leconte de Lisle'in 1; Edgar Allan Poe'nun 1 şiiri olmak üzere toplam 49 şiir arasında farklı düzeylerde metinlerarası ilişkiler gözlenmektedir. Bu şiirlerden bazıları bire bir durumda Fransızcadan Türkçeye çeviri düzeyinde aktarılmıştır. Batılı şairlerin Fransızca olarak yazdıkları şiirler ile Tevfik Fikret'in Türkçe şiirleri arasındaki bu ilişkileri[13] süreyi dikkate alarak şöyle özetleyebiliriz:

---

12 G.LANSON, **Histoire de la Littérature Française**, Hachette, Paris, 1951, s.1065.

13 Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. H.UÇAN, **Batı Şiiri ve Tevfik Fikret**, İz Yay. İstanbul, 2018.

1. François Coppée/Tevfik Fikret

François Coppée'nin (1842-1908) ***Le Défilé, Le Régiment qui Passe***[14] adlı iki şiiri var. *Le Défilé* sözcüğünün karşılığı 'Geçit Töreni' demektir. *Le Régiment qui Passe* ise 'askerî alay, geçit töreni' demektir. Tevfik Fikret'in şiirinin başlığı ise ***Mehter Takımı***'dır.

Bu iki şiirde alıntı ve anıştırma ve yansılama düzeyindeki metinlerarası ilişkileri şöyle bir tabloda gösterebiliriz:

Metinlerarası İlişkiler	**François Coppée / Le Défilé**	**F.Coppée/Le Régiment qui Passe**	**Tevfik Fikret / Asker Geçerken**
Sözcük	Bando Takımı (Fanfare), Geçit Töreni (Parade), Kudüm (Timbalier), Gururlu (Fière), Gösterişli, Görkemli (Pompeux), Subay (officier), Kılıç (Sabre), Parlamak (Etinceler), Alay (Régiment), Lâl renk (Pourpre), Kılıç (Sabre)	Askerî Geçit (Le Régiment qui Passe), Tambur (Tambour), Trampetçi başı (Tambour-Major), Borazan (Saxhorn), Kalabalık (Foule), Pembe Renk (Rosée), Alay (Le Régiment)	Mehter Takımı, Geçit Töreni, Nakkare, Herkes, Vakarlı, Heybetli, Rahşân, Seyf-i âmirâne, Kılıç, Parlamak, Reng-i âl, Ketîbe (Alay), Subay, Kılıç
İmge	Asker	Asker, Çocuk	Asker, Çocuk

Tablo: 1

François Coppée'nin ***Juin*** ve ***Promenades Intérieurs*** adlı iki şiiri ile Tevfik Fikret'in ***Âşiyân-ı Dil*** adlı bir şiiri var. Bu üç şiirdeki yerdeşlikler şöyle bir tabloda özetlenebilir:

Metinlerarası İlişkiler	**François Coppée / Juin / Promenades Intérieurs**	**Tevfik Fikret /Aşiyân-ı Dil**

[14] F.COPPÉE, **Oeuvres de F.Coppée, Poésies (1874-1878),** Olivier-Les Récits et Les Élégies, Alphonse Lemerre, Paris (Tarihsiz); ***F. COPPÉE,*** **Oeuvres de F.Coppée, Poésies (1869-1874)** Alphonse Lemerre, Paris (Tarihsiz), s.106.

Sözcük	Yuva (Nid), Kuşlar (Oiseaux), Aile (Famille), Rüya (Rêve), Umut, Sevgi, Issızlık (Solitaire), Kırılan Umutlar (Espoirs Brisés)	Aşiyan, Lâne, Tuyûr (Kuşlar), Huzur, Hayal, Aile, Sükûnet, Sessizlik, Kaybolan Sükunet
İmge	Yuva (Nid), Kuş (Oiseau)	Yuva, Kuş

Tablo: 2

François Coppée'nin ***Les Mois*** (Aylar) başlığı altında 12 ayın betimlendiği 12 şiiri var. Tevfik Fikret'in de ***Âveng-i Şühûr*** (Aylar Demeti) genel başlığı altında ayları betimlediği şiirleri var. Tevfik Fikret, böyle bir şiir yazma düşüncesini, F. Coppée'nin *Les Mois* (Aylar) adlı şiirinden almıştır. Aradaki fark, F.Coppée, ay betimlemelerini Ocak ayından, Tevfik Fikret ise Mart ayından başlatır.

François Coppéenin ***Ritournelle*** (Giriş, Nakarat) adlı bir şiir var. Tevfik Fikret de ***Baharda*** adlı bir şiir yazar ve şiirine açıkça 'François Coppée'den müktebes' şeklinde bir epigrafi koyar. Alıntı ve gönderge şeklindeki metinlerarası ilişkileri şöyle bir tabloda gösterebiliriz:

Metinlerarası İlişkiler	**François Coppée / Ritournelle**	**Tevfik Fikret / Baharda**
Sözcük	Hıyaban (allée), Avlamak (Chasser), Kanatlı Varlıklar (choese ailées), Altın Kelebekler (Papillon d'or), Kıta (Strophe), Kuşlar (Oiseaux), Ritim, Ahenk (Rythme), Koro (Choeur), Şair (Poète), şiir (Poésie), Güzel (Belle), Sevgili (Aimant)	Hıyaban, Avlamak, Süslü Kelebekler, Uyak, Kuşlar, Ahenk, Şair, Şiir, Güzel, Sevgili.
İmge	Bahar	Bahar

Tablo: 3

François Coppée'nin ***L'Épave*** (Kalıntı, kırıntı, yoksul…) adlı şiiri ile Tevfik Fikret'in ***Balıkçılar*** adlı şiiri arasındaki yerdeşlikler şöyle bir tabloda özetlenebilir:

Metinlerarası İlişkiler	**François Coppée / L'Épave**	**Tevfik Fikret / Balıkçılar**
Sözcük	Deniz (Mer), Denizci (Marin), Balıkçı Gemisi (Bateaux de pêche), Sandal (Canot, Barque), Gemi (Navire), Dalga (Vague, Flot), Deniz Kazası (Nauffrage), fırtına (Tempête), Aile, Çocuk (Garçon), Yas (Deuil), Yardım, Ölüm	Deniz, Denizci, Balıkçı, Balıkçı Ailesi, Tekne, Kayık, Dalga, Fırtına, Kazazede, Aile, Çocuk, Yardım, Ölüm, Gözü yaşlı (Giryeli)
İmge	Deniz, Kayık, dalga	Deniz, Kayık, Dalga

Tablo: 4

François Coppée'nin ***Matin D'Octobre*** (Ekim Sabahı) adlı bir şiiri var. Tevfik Fikret'in de ***Berf-i Zerrin*** (Altın Kar) adlı bir şiiri var. Bu iki şiir arasındaki alıntı şeklinde, sözcük düzeyinde gözlenen metinlerarası ilişkileri de şöyle bir tabloda özetleyebiliriz:

Metinlerarası İlişkiler	**François Coppée / Matin D'Octobre**	**Tevfik Fikret / Berf-i Zerrîn**
Sözcük	Sonbahar (Automnale), Yaprak (Feuille), Düşmek (Tomber), Paslı (Rouillé), Kar Yağmak, (Neiger) Altın'dan Kar (Neige de l'or)	Hazan, Yaprak, Düşmek, Pas (Jeng), Kar Yağmak, Müzehheb Kar
İmge	Kar, Sonbahar	Kar, Sonbahar

Tablo: 5

François Coppée'nin ***Sur la Plage*** adlı şiiri ile Tevfik Fikret'in ***Beyaz Yelkenli*** adlı şiiri arasında da sözcük ve imge düzeyinde metinlerarası ilişkiler gözlenmektedir:

Metinlerarası İlişkiler	**François Coppée / Sur la Plage**	**Tevfik Fikret / Beyaz Yelkenli**
Sözcük	Deniz, Yelkenli, Sevgili	Deniz, Yelkenli, Yâr
İmge	Yelkenli	Yelkenli

Tablo: 6

François Coppée'nin ***L'Hirondelle du Bouddha*** (Buda'nın Kırlangıcı) adlı şiiri ile Tevfik Fikret'in ***Buda*** adlı şiiri arasında bire bir çeviri kokan metinlerarası bir ilişki vardır:

Metinlerarası İlişkiler	**François Coppée / L'Hirondelle du Bouddha**	**Tevfik Fikret / Buda**
Sözcük	Buda, Nirvana, Sonsuz Rüya (rêve sans fin), vecd (extase)	Buda, Büyük Gerçek, Sırların Sırrı

Tablo: 7

François Coppée'nin ***Rédemption*** (Kurtarma) adlı şiiri ile Tevfik Fikret'in ***Eş'âr-ı Muhabbet*** adlı şiiri var. Bu iki şiir arasındaki metinlerarası ilişki anıştırma şeklindedir, izlek olarak birbirini andırmaktadır:

Metinlerarası İlişkiler	François Coppée / Rédemption	Tevfik Fikret / Eş'âr-ı Muhabbet
Sözcük	Kadın, Sevgili, Keder, Aşk (Amour), Kavuşma, Aydınlık (Clarté), Gözler (Yeux), Kurtulma (Rédemption)	Kadın, Sevgili, Keder, Aşk (Amour) Göz, Nur, Kavuşma, Kurtulma

Tablo: 8

Désir dans le Spleen şiiri ile **İktirab** şiiri arasında hem başlık düzeyinde hem içerik düzeyinde metinlerarası ilişkiler vardır. Her iki şiirin de başlıkları aynıdır. F.Coppée şiirine *Désir dans le Spleen* adını koyar; Tevfik Fikret de *İktirâb* başlığını koyar. Bu şiirdeki yerdeşlikleri de şöyle bir tabloda özetleyebiliriz:

Metinlerarası İlişkiler	François Coppée / Désir dans le Spleen	Tevfik Fikret / İktirâb

Sözcük	Keder (Spleen), Üzüntü (Ennuie), Ölüm (Fin), Ağlamak (Pleurer), Düşmüş göz kapakları (Paupières baissées), Bıkkın kâlp (Coeur, blasé de toute chose), Sefil kâlp (Misérable coeur), Hasta (Malade), Can sıkmak (Gêner), Sıkıntı (Détresse), İsteksiz (Sans désir), Sarhoşluk (İvresse), Ölümü beklemek (Vouloir la fin)	İktirâb, Keder, Iztırâb, Keder-nâk, Melâl, Kelâl, Zulmet-i mezâr, Hasret, Memât, Girdâb, Serâb, Harâb, Belâ, Sam yeli (Bâd-ı semûm), Gam saçan gece (Leyl-i gam-nisâr), Ölümü beklemek, İnleyen kâlp (enîn-i kâlp), Yorgunluk,

Tablo: 9

François Coppée'nin ***Pour Toujours*** (Ebediyen) şiiri ile Tevfik Fikret'in ***İlel Ebed*** şiirleri arasında alıntı, aşırma (plagia), öykünme şeklinde metinlerarası ilişkiler vardır. Şiirlerin başlıkları da aynıdır:

Metinlerarası İlişkiler	François Coppée / Pour Toujours	Tevfik Fikret / İlel Ebed
Sözcük	Sonsuzluk, ebediyet (Pour toujours), Umut (Espoir), Rüya (Songe), Sevmek (Aimer), Sevme umudu (Espoir d'aimer), Ebedî arzu (Désir éternel), Kuruntulu (Chimérique), Acı çekmek (Souffrir)	Ebediyet, Vaad, Rüya, Sevmek, Sevme umudu, Ebedî arzu, Hayal, Melâl, Teessür

Tablo: 10

François Coppée'nin ***Le Jugement de l'Épé (Kılıcın Yargısı)***, J. M. Heredia'nın ***L'Épé (Kılıç)***, ve S. Prudhomme'un ***L'Épé (Kılıç)*** adlı şiirleri var. Tevfik Fikret'in de ***Kılıç*** adlı bir şiiri var. Bu benzerlikleri şöyle bir tabloda özetleyelim:

Metinlerarası İlişkiler	François Coppée / Le Jugement de L'Épée	J.M.Heredia / L'Épée	S.Prudhomme / L'Épée	Tevfik Fikret / Kılıç

Sözcük	Kılıç (L'épée), Çelik (Acier), Çelik bakış (Regard d'acier), Temiz (Pure), Gururlu (Fier), Asil (Noble), Adil (Juste), yalandan muaf (Exempte de mensonge)	Kılıç (L'épée), ışıldamak (Pétiller), Parlak (Brillante), Gururlu bir ürperti (Un orgueilleux frisson), Ağız (Lame)	Kılıç (L'épée), Demir (Fer), Ağız (Lame)	Kılıç, mücellâ, Çelik, Fahûrâne, Parıldamak, mücellâ, Berk-ı zafer, Şanlı, Neş'eli bir hiss-i felâh

Tablo: 11

François Coppée'nin *A un Lilas* şiiri ile Tevfik Fikret'in *Krizantem* adlı şiiri arasında aşırma şeklinde bir metinlerarası ilişki vardır. Şiirlerin izlekleri de aynıdır. Her iki şiirde de sevgiliye duyulan özlem verilmeye çalışılır. İmge olarak da çiçekler vardır: F. Coppée'nin şiirinde Leylak, Tevfik Fikret'in şiirinde Kasımpatı vardır:

Metinlerarası İlişkiler	François Coppée / A Un Lilas	Tevfik Fikret / Krizantem
Sözcük	Sabah (Matin), Bahçe (Jardin), Çiçek (Fleur), Koku (Arome, Parfum), Parlak, Sevinçli (Radieux), Gülüş, Gözyaşı, Sevmek (Aimer), Alçakgönüllü (Humble), Kırılan kâlp (coeur qui se brise)	Şafak, Sabah, Bahçe, Çiçek, Koku, Sevinç, Gözyaşı, Güler, Sevmek, Mûnis, Keder
İmge	Leylak	Kasımpatı

Tablo: 12

Bu örnekler çoğaltılabilir:

Petit Bourgeois *ile* ***Küçük Aile*** şiiri;

Désespérément ile ***Perde-i Teselli***;

Tristement ile ***Perî-i Hazân***;

L'Aumône de Noel ile ***Ramazan Sadakası***;

L'Araignée du Prophète ile ***Sabah Ezanında*** şiiri;

Le Cabaret ile ***Sarhoş*** şiiri;

Le Père ile ***Tecdîd-i İzdivâc***

La Réponse de la Terre ile ***Toprak*** ;

Sur la Terrasse ile ***Ufk u Hilal***;

Dans un Train de Banlieu ile ***Vagonda*** şiiri;

La Chaumière Incendie ile ***Verin Zavallılara*** ;

Le Lendemain ile ***Yarın*** şiiri;

Le Lys ile ***Yaşamak Aşkı*** şiirleri arasında farklı biçimlerde ve yoğun bir şekilde metinlerarası ilişkiler vardır[15].

2. Charles Baudelaire ve Tevfik Fikret

Fransız şair Charles Baudelaire'in 46 yıllık bir yaşamı var. Baudelaire, kendi döneminin en etkili şairidir. Edebiyat tarihinde yol açıcı, çığır açıcı bir konuma sahiptir. Charles Baudelaire, G. Lanson'un ifadesiyle, "şiiri, keşfedilmemiş dünyalara doğru yeni yollara sokar"[16].

C. Baudelaire muhalif bir kişiliğe, kimliğe sahiptir; modernizmi savunmaz, betimler, eleştirir. Yaşam biçimiyle çevresini şaşırtır. "Toplumun dışında, topluma, genelde de yaşama karşı bir başkaldırı içinde yaşamını sürdürür. Dandy yaşamı ile, utanmazlığı ile, acı çelişkileriyle kentsoylu sınıfı kızdırır"[17]. Tevfik Fikret de muhalif bir sanatçıdır. Ama Tevfik Fikret modernizme teslim olmuş, kentsoylu bir kişiliğe sahiptir: Batı'da nur arar, yoksulluk görmez, lüks denilebilecek bir yaşamı vardır. Muhalefeti daha çok duygusaldır. Baudelaire'in başkaldırısı zaman zaman Tanrı'ya, zaman zaman topluma yöneliktir. Tevfik Fikret de aynı şekilde Tanrı'ya da topluma da, özellikle yönetime, Abdülhamit'e başkaldırır. Baudelaire'in bir bohem hayatı vardır; Tevfik Fikret ise *Âşiyan*'da münzevi bir hayattan hoşlanır.

---

15 Bu konuda bkz. H.UÇAN, **Batı Şiiri ve Tevfik Fikret**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2018.

16 G.LANSON, **Histoire de la Littérature Française**, Hachette, Paris, 1951, s.1066.

17 G.LANSON, agy. s.1066.

Baudelaire, dünyayı anlamlandırmakta zorlanır. Şeytan ile Tanrı düşüncesi arasında gider gelir. "Düzensiz bir görünümde olmasına karşın, bu sürekli çatışma, *Les Fleurs du Mal*'in gizli kompozisyonunu açıklar"[18]. C.Baudelaire elemlerinden, Tevfik Fikret ise öfkelerinden çiçek devşirmeye çalışır.

Tevfik Fikret, Tanrı, öte dünya düşüncesini bir teselli olarak düşünür. Tanrı merkezli bir paradigma içinde hayatı yorumlamaz. Şiirinin merkezinde de Tanrı merkezli bir paradigma değil, insan merkezli bir paradigma yer alır. Tevfik Fikret'teki bu anlayış da Tanrı'yı dünyadan dışlayan modernliğin bir başka izdüşümüdür. Mehmet Akif'e yanıt olarak yazdığı *Tarih-i Kadim'e Zeyl*'de:

"Enbiyadan yaşarım müstağni:

Bir örümcek götürür Hakk'a beni..

Kitabım Sahn-ı tabiat kitabı

Ba's ü ukbaya mahal görmem pek" der.

Tevfik Fikret, 'benim dinim yaşamak dini' diyecektir. Nasıl yaşamak? 'Yaşamak'tan kastı, aklına göre, istediği şekilde yaşamaktır. C.Baudelaire de Tevfik Fikret de kötümser şairlerdir.

Charles Baudelaire'in *Les Phares*[19] şiiri ile Tevfik Fikret'in *Âveng-i Tesâvir* şiiri arasında alıntı, yansılama, öykünme türünde metinlerarası ilişkiler vardır. *Les Phares* adlı şiirinde Baudelaire, Rubens, Leonardo da Vinci, Michel-Ange, Goya, Delacroîx gibi sanatçılardan övgü ile söz eder. *Âveng-i Tesâvir*' de birkaç şiirin genel başlığıdır: Fuzuli, Cenap, Nedim, Üstad Ekrem, Nef'î, Hamid şiirleri bu başlık altında yer alır. Her iki şiir, sözce olarak 'sanatçılara saygı ve sevgiye indirgenebilir. Bu ilişkileri şöyle bir tabloda gösterebiliriz:

---

[18] A.LAGARDE - L.MICHARD, **Les Grands Auteurs Français du Programme, XIXe Siècle,** Bordas, Paris, 1966, s.430.

[19] C.BAUDELAİRE, **Les Fleurs du Mal**, Classique Garnier, Paris, 1957, s.17.

Metinlerarası İlişkiler	C.Baudelaire / Les Phares	Tevfik Fikret / Âveng-i Tesâvîr
Sözcük	"Lanetler"(Maledictions); "Küfürler" (Blasphemes), "Şikayetler" (Plaintes), "Gözyaşları" (Pleurs), "Kan Gölü" (Le Lac De Sang), "Kederli Sema" (Le Ciel Chagrin), "Boğuk Bir Âh" (Un Soupir Étouffé), "Kefen" (Le Suaire), "Kâbus" (Cauchemar), "İfritler" (Démons), "Pislik" (Ordures)	Çehre-i Gâm, Musîbet, Gamlı Bir Tesellâ, Şikâyet-Efşân, Ağlayan Sehâbeler, Hançer, Muharebe, Harp Davulları, Zindân, Peşimân, Perî-i Giryân, Neşîde-i Giryân, Melâl-i Müstesnâ.
İmge	Phare (Fener)	Âveng

Tablo: 13

C.Baudelaire'in *Les Fleurs du Mal* içinde, *Récueillement* (İçe Kapanış) adlı bir şiiri var. Tevfik Fikret'in de *Bahâr-ı Mağmûm* adlı bir şiiri var. Her iki şiirde de ana izlek 'melâl' ve 'hüzün'dür. Baudelaire 'akşam olsa' der; Tevfik Fikret 'bahar olsa' der. Baudelaie'in şiirinde 'akşam' olur; Fikret'in şiirinde 'bahar' gelir. Ne var ki her ikisinden de hüzün ve gam gitmez. Bu şiirlerdeki metinlerarası ilişkileri şöyle gösterebiliriz:

Metinlerarası İlişkiler	C.Baudelaire / Récueillement	Tevfik Fikret / Bahar-ı Mağmum
Sözcük	Karanlık (Obscure), Keder (Douleur), Hüzün (regret), Ölmüş (Défunte), Pişmanlık (Remord)	Zulmet, Melâl, Medfen, Şikâyet, Acı, Açılmış Yara
İmge	Şehir, Karanlık, Yorgun Güneş, Gece	Bahar, Gece, Çiçek (Açılmış yara)

Tablo: 14

C. Baudelaire'in şiirlerinde de Tevfik Fikret'in şiirlerinde de bir kaçış sendromu vardır. Baudelaire, sanayileşmekte olan şehirden, modernizmden kaçmak ister. Tevfik Fikret ise, bir türlü batılılaşamama bunalımı içinde değişim ve dönüşüm sancıları çeken şehirden kaçmak ister. *Élévation* (Yükseliş) adlı şiirinde Baudelaire 'güneşten ötelere', 'yıldızlı dünyalardan öteye'

kaçmak, gökyüzüne doğru yükselerek zehir buğularından uzaklaşmak, berrak bir uzaya ulaşmak, aydınlık ve saf göklere doğru tırmanmak ister. Tevfik Fikret de bulunduğu uzamdan kaçmak ister. Bir *Ân-ı Huzur* şiirinde 'eski bir ocağı' olan, bacasından duman tüten 'mesut bir kulübeyi düşler. Bu 'kulübe bir köydedir, 'mahfûf-ı sükûnet'tir, sessizlikle kuşatılmıştır; cennete benzeyen bir dinlenme yeridir. Yine Tevfik Fikret'in *Yeşil Yurt* ve *Ömr-i Muhayyel* adlı şiirlerinde benzer kaçış izlekleri vardır. Bu şiirlerdeki metinlerarası ilişkileri de şöyle bir tabloda gösterebiliriz:

Metinlerarası İlişkiler	Baudelaire / Élevation	T. Fikret / Bir Ân-ı Huzûr/ Yeşil Yurt / Ömr-i Muhayyel
Sözcük	Çiçekler (Fleurs), Gölcük (Étang), Vâdi, Ova (Vallée), Tarla Kuşları (Alouettes), Korular (Les Bois), Denizler (Les Mers), Kederler (Les ennuies)	Bahar, Gül Ağacı, Yeşil, Köy, Gülbünler, Kuşcağız, Göller, Ova, Keder
İmge	Gökyüzü, Kuş	Karanlık Zamanlar, Kaval Sesi, Yuva

Tablo: 15

C. Baudelaire'in *Une Charogne* şiiri ile Tevfik Fikret'in *Gayyâ-yı Vücûd* adlı şiirlerinde 'dünyanın çekilmezliği, dünyanın çirkinliği verilmeye çalışılır. Baudelaire'in *Au Lecteur* şiiri ile Tevfik Fikret'in *Kârilerime* adlı şiirleri arasında da 'iç sıkıntısı' ortak izlektir, sözcük ve imge düzeyinde de metinlerarası ilişkiler vardır[20].

- *L'Horloge* (*Çalar Saat*) şiiri ile *Kocaman Saat* adlı şiirler arasında ana izlekler 'ölüm, geçen zaman'dır. İki şiir arasında aşırma, yansılama türünde metinlerarası ilişkiler vardır:

[20] Daha geniş bilgi için bkz. H.UÇAN, **Batı Şiiri ve Tevfik Fikret**, İz Yayıncılık, 2018, s.174-180.

Metinlerarası İlişkiler	Baudelaire / L'Horloge	T.Fikret / Kocaman Saate
Sözcük	Duvar Saati (Horloge), Parmak (Doigt), Tehdit, Dakika (Minute), Fısıltı (Chuchote), Girdap (Gouffre), Her an, Ölmek (Meurs)	Kocaman Saat, Parmak, İma, Hırıltı, İnlemek, Saniye, Ölmek, Girdap, Her Saat
İmge	Saat (Horloge)	Saat

Tablo: 16

• C. Baudelaire'in *Le Serpent qui Danse* (Danseden Yılan) adlı bir şiiri vardır. Tevfik Fikret'in de küçük bir yer değişikliği ile, aynı adla yazdığı *La Danse Serpentine* adlı bir şiiri vardır. Bu şiirler arasında gönderge, alıntı, yansılama şeklinde metinlerarası ilişkiler vardır. 'Kadın', 'dans', 'sanat' iki şiirin de ana izleklerini oluşturur:

Metinlerarası İlişkiler	Baudelaire / Le Serpent qui Danse	T.Fikret / La Danse Serpantine
Sözcük	Yılan (Serpent), Dans (Danse), Kâlp (Coeur), Altın (Or), Her şeyi açığa vurmayan bakış (Yeux où rien ne se révèle) Parıldamak (Miroiter)	Yılan, Dans (Danse), Kâlp, Mücevher, Enzâr-ı Temâşâ, Kamaştırmak
İmge	Yılan	Yılan

Tablo: 17

Bu örnekler çoğaltılabilir: C. Baudelaire'in *Sur la Mer, Le Beau Navire, L'Homme et La Mer* şiirleri ile Tevfik Fikret'in *Mai Deniz* adlı şiiri arasında; yine Baudelaire'in *Epilogue* şiiri ile Tevfik Fikret'in *Sis* şiiri; *La Pipe* (Pipo) şiiri ile *Şairin Çubuğu*; *Moesta Errabunda* şiiri ile *Terennüm*; *Le Chat* ile *Zerrişite* adlı kedi şiirleri arasında da yansılama türünde metinlerarası ilişkiler vardır.

Tevfik Fikret/Alfed de Musset, Tevfik Fikret/Victor Hugo; Tevfik Fikret / S. Prudhomme, Leconte de Lisle / Tevfik Fikret; E. Allan Poe / Tevfik Fikret arasında da farklı tür ve boyutlarda metinlerarası ilişkiler vardır[21].

[21] Bkz. H.Uçan, *Batı Şiiri ve Tevfik Fikret*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2018, s.204-219.

SONUÇ

Kendi dönemindeki bütün sanatçılar gibi Tevfik Fikret de Batı'dan etkilenmiştir. Tevfik Fikret'in diğerlerinden ayrılan yanı şudur: Tevfik Fikret, ülkede yaşanan uygarlık krizinde seçimini tereddütsüz bir şekilde Batı'dan yana yapan muhalif bir aydındır. Kendisinden hemen öncekiler ve sonrasında gelenler gibi bir sentez arayışına girmemiş, oyunu Batı'dan yana kullanmıştır. Bugünün iletişim olanaklarının olmadığı bir dönemde, bir sanatçının hangi sanatçı ile metinlerarası bir ilişki içinde bulunduğunu görmek ve göstermek çok da kolay değildir. Bu hissedilmiştir, ama örneklendirilememiş, kanıtlanamamıştır. Bu nedenle kimi sanatçılar hakkında değer yargısı yıllar sonra, sular durulduktan sonra verilebilmiştir.

Tevfik Fikret'in şiiri ile ilgili olarak farklı görüşler ileri sürülmüştür. Yahya Kemal, Tevfik Fikret için şöyle diyecektir: "Fikret, kendi zamanında, çalkalanan Fransız şiir cereyanlarının en derin ve yüksek taraflarını, yani Baudelaire'den sembolistlere kadar uzanan mühim tarafını hiç anlamazdı"[22]. A.Hamdi Tanpınar, Fikret'in şiirinde "tefekküre tesadüf etmenin pek güç"[23] olduğunu söylerken, Nurullah Ataç da Fikret'in şiirinde "ince duygular, büyük fikirler, olgun şekiller" bulamaz. Ataç, onun "dili hırpaladığını", "dili cendereye soktuğunu" söyler ve onun "şiirini okuyamadığını"[24] dile getirir.

Tevfik Fikret'in şiirlerinde biçimsel bir mükemmellik olduğu söylenebilir. Ne var ki şiiri şiir yapan sadece biçimsel özellikler değil, kullanılan imgeler, telkin ve çağrıştırma gücüdür. Tevfik Fikret'in şiiri, propaganda yapan bir şiirdir. Şiirleri sloganik, topluma yön vermeye çalışan şiirlerdir, bir tür 'hitabe'dir. Şiirlerinde öfkesi, kini, özlemleri açıkça yer alır; şiirlerinin telkin gücü düşüktür.

Batı kültür ve edebiyatını, batılılardan daha batıcı bir şekilde yüceltmek, Cemal Süreya'nın deyişiyle bir "havari tutkusuyla" ülkemize taşımak isteyen şair ve yazarlarımızın daha çok Batı'nın üçüncü, dördüncü sınıf yazarlarına, rastlantısal bir şekilde bağlandıkları görülmektedir. François Coppée

---

22 Y.KEMAL, **Siyasi ve Edebî Portreler**, YKY, İstanbul, 2006, s.26.

23 A.H.TANPINAR, **Tevfik Fikret,** Sühulet Kitabevi, İstanbul (Tarihsiz), s.9.

24 N.ATAÇ, **Okuruma Mektuplar**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1958, s.10-11.

de G. Lanson'a göre Fransız edebiyatında adı bile anılmayacak, ardılları olmayan üçüncü sınıf bir şairdir.

Tevfik Fikret şiirimize biçimsel açıdan yenilikler getirmiştir. Yukarıda dikkat çekmeye çalıştığımız metinlerarası ilişkiler nedeniyle de şair kimliğinden daha çok, şiiri toplumsal yararın hizmetine veren muhalif bir aydın olarak anılacaktır.

Kaynakça

A. Mithat Efendi. (2004). *Üss-i İnkılâp -Kırım Muharebesinden II. Abdülhamid'in Cülûsuna Kadar-* (Tahir Galip Seratlı, haz.) İstanbul: Selis Yayınları.

Akyüz, K. (1947). *Tevfik Fikret.* Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Baudelaire, C. (1957). *Les Fleurs du Mal.* Paris: Classique Garnier.

Coppée, F. (?). *Poésies (1869-1874).* Paris: Alphonse Lemerre.

Coppée, F. (?). *Poésies (1874-1878) Olivier-Les Récits et Les Élégies*. Paris: Alphonse Lemerre.

Kemal, Y. (2006). Siyasi ve Edebî Portreler. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lagarde, A., Michard, L. (1966). *Les Grands Auteurs Français du Programme, XIX Siècle.* Paris: Bordas.

Lanson, G. (1951). *Histoire de la Littérature Française.* Paris: Hachette.

Stendhal. (1991). *Kırmızı ve Siyah-I (Le Rouge et Le Noir).* (N. Ataç, Çev.) İstanbul: MEB Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2001). *19.Asır Türk Edebiyatı Tarihi.* İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tokgöz, A. İ. (1993). *Matbuat Hatıralarım.* (A. Kabacalı, haz.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Uçan, H. (2002). Un Essais de Confrontation Intertextuelle entre Madame Bovary de Gustave Flaubert et Aşk-ı Memnu de Halit Ziya Uşaklıgil. *AKÜ Sosyal Bilimler Dergisi,* 4(1).

Uçan, H. (2018). *Batı Şiiri ve Tevfik Fikret.* İstanbul: İz Yayıncılık.

Uşaklıgil, H. Z. (1936). *Kırk Yıl* (Cilt 4), İstanbul: İstanbul Matbaacılık ve Neşriyat.

Yetiş, K. (1996). *Talîm-i Edebiyatın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı Sâhasında Getirdiği Yenilikler.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

SERVET-İ FÜNUN ROMANINDA KIRIK GÖNÜLLER HASTA/YARALI BEDENLER

Beyhan KANTER*

Özet

Tanzimat Dönemi'yle birlikte Türk edebiyatında yeni bir tür olarak görünmeye başlayan roman, Servet-i Fünun yazarlarından Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un estetik duyuş tarzını ıskalamayan eserleri ile giderek olgunlaşmaya başlar. Özellikle Halit Ziya'nın romanlarında bireysellikleri ile ön plana çıkarılan karakterlerin varlığı, Tanzimat romanındaki stereotipleşmeden uzaklaşılmaya başlandığının da habercisi niteliğindedir.

Servet-i Fünun romanlarında karakterlerin psikolojik durumları, mekân insan ilişkisinin yanı sıra aşk, yalnızlık, mutsuzluk ve toplumsal açmazlar bağlamında ele alınır. Söz konusu romanların karakteristiklerinden birisi de hayat karşısında bir şekilde yenik düşen ve mücadele etme gücünden yoksun olan bireylerin bedensel anlamda da sıkıntılar yaşamalarıdır. Kırılgan ve incinmiş gönüllerin, hasta bedenlerle görünür olduğu Servet-i Fünun romanında hüsrana uğramış bireyler yaşam itkilerini yitirerek, hastalıklarıyla mücadele etmek yerine âdeta hastalıklarının esiri olmayı tercih ederler. Bu bağlamda Servet-i Fünun romanında hayatla duygusal anlamda bağlarını zayıflatan ve mutsuz olmaktan kaçınma çabasındaki bireylerin ölümü bir seçim ya da ebedi bir çözüm olarak algıladıkları görülmektedir. Bu seçimlerinde özellikle genetik kodlarla tevarüs eden ya da dışsal koşullarla ortaya çıkan hastalıkları "kurtarıcı" olmaktadır.

* Prof. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi

Bu bildiride, Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf'un romanlarında hayallerini gerçekleştiremeyen (u)mutsuz bireylerin hem psikolojik hem çevresel hem de genetik kaynaklı bedensel sorunlarla da yüzleşmek zorunda kalmaları metin merkezli bir yaklaşımla irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünun romanı, hasta bedenler, aşk, ölüm.

BROKEN HEARTS, SICK/WOUNDED BODIES IN THE SERVET-I FÜNUN NOVEL

Abstract

The perception of novel as a new type of literature work since the inception of the Tanzimat (Reorganization) era, paved the way for the gradual maturation of the novel as it was influenced by the aesthetical perception and work by Halit Ziya and Mehmet Rauf. The existence of the characters playing a role in the novels of Halit Ziya and the influence of their individuality reflect the signals of deviation from a stereotypical understanding within the Tanzimat era.

The psychological status of the characters of the Servet-i Fünun novels are usually scrutinised from the perspective of the space-human relationships, love, loneliness, unhappiness and social dilemmas. Another characteristic of these novels is that individuals who feel defeated against life and are deprived of coping skills also experience physical (mostly concerning the body) difficulties. Within the Servet-i Fünun literature, whereby vulnerable and wounded hearts become recognizable through sick bodies, such individuals lose their motivation in life and become the captives of their sickness instead of dealing with their diseases. Within the Servet-i Fünun novel, as a consequence, individuals who lose emotional connection with life and attempt to avoid unhappiness perceive death as an option or an ultimate solution. Their diseases that are mostly transmitted through genetic inheritance or emerge as a consequence of environmental conditions become their "rescuers".

In this abstract, hopeless and unhappy individuals in the novels of Halit Ziya Uşaklıgil and Mehmet Rauf who cannot realise their dreams, as well as their encounters and struggle with their genetic-based, environmental and psychologically oriented physical problems are investigated through a text-based approach.

Keywords: Servet-i Fünun novel, sick bodies, love, death.

Giriş

Osmanlı geleneksel aile yapısının inşa ettiği mahremiyet, karşı cinslerin aynı mekânlarda bulunmasına pek imkân tanımamaktadır. Dolayısıyla, Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında aşklar, genel bir karakteristik olarak, aralarında akrabalık ilişkisi bulunan gençler arasında yaşanmaktadır. Annesiz ya da babasız büyüyen karakterler, en yakınlarındaki karşı cinse duygularını yönelterek sevgi ihtiyaçlarını tatmin etme amacında olurlar.

Melankolik bir duyuş tarzının hâkim olduğu Servet-i Fünun romanlarında gönül, ruh ve beden/sağlık arasındaki ilişki, çoğu zaman doğrusal bir çizgide ilerler. Hayattan beklediklerini bulamayan, karşılıksız aşklarla gönülleri harap olan karakterlerin, genel bir temayül olarak, gönüllerinin kırıklığı ile koşutluk oluşturacak şekilde bedenleri de hastalıklıdır. Gönüllerindeki kırıklıkların inşa ettiği huzursuzluk ve sıkıntı, yorgun bedenlerinde giderek büyüyen ya da arzulanan hastalıklarıyla bütünleşir.

Yaralı Gönüller, Hasta Bedenler

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında duygusal anlamda beklentileri karşılanmayan bireylerin, yaşadıkları psikolojik travmalar neticesinde ya bir hastalıkla mücadele etmek zorunda kaldıkları ya da bir kaçış/kurtuluş olarak ölümü arzuladıkları görülür. Uşaklıgil'in romanlarında aşk, kurgusal yapıda dramatik aksiyona etki eden güçlü bir olgu olarak yer edinmektedir. Söz gelimi *Nemide*, hastalıklı bir genç kızın hüzünlü ve dramatik aşk anlatısından oluşmaktadır. Romanın on yedi yaşındaki başkişisi Nemide,

annesinden tevarüs eden müzmin bir hastalık nedeniyle zayıf ve hassas bünyeli bir genç kızdır. Hastalıklı bir kadın olan annesi, henüz sekiz aylık olan Nemide'yi doğururken ölür. Zayıf bünyeli bedeni sürekli tedaviye muhtaç olan Nemide'nin, heyecandan ve üzüntüden uzak tutulması gerektiği gibi hayatı boyunca da tıbbî gözetim altında bulunmalıdır. Daima ölümcül bir uçurumun kenarında gezinen genç kızın yeme-içme, gezme, uyuma gibi gündelik rutinleri ve bedensel pratikleri dahi doktorunun belirlediği belli programlarla kurgulanmıştır. Bu bağlamda en ufak bir ihtiyatsızlık neticesinde ölüme sürüklenecek olabilme gerçeği/ihtimali, ruhsal bakımdan da hassas, naif, kırılgan ve duyarlı olmaya etki eder.

Geleneksel Osmanlı Türk aile yapısına uygun olarak dış dünyaya kapalı, mahrem bir hayat süren Nemide, evde babası ve çalışanlar dışında sık sık kendilerini ziyarete gelen amcasının oğlu Nail ile iletişim hâlindedir. Öksüz büyüyen ve annesizliğinin yol açtığı ruhsal eksikliği çevresindekilere aşırı bağlanarak ve sürekli sevilmeyi, ilgilenilmeyi arzulayarak telafi etme çabasında olan Nemide, bir sevgi nesnesine dönüştürdüğü Nail'e karşı derin ve köklü bir bağ(ım)lılık hissetmektedir. Zira Nail, yalnızlığını, annesizliğini unutturan, idealleştirilmiş köklü bir sığınaktır. Dingin ve kapalı bir yaşam süren ve genetik bir hastalığın pençesinde kendisine çizilen yaşamsal sınırı ihlal etmemenin mücadelesini veren bu hastalıklı genç kızın saplantı niteliğine bürünen sevgisi de kendisi gibi hassas ve kırılgandır. Nail'e "sahipmiş ve kendisinin uzantısıymış gibi davra[nan]" (Kernberg 1999: 45) ve onun sadece kendisine ait olmasını istediği varlığına tutunmaya çalışan Nemide'nin duygusal dalgalanmaları da bedeninde hemen yansımasını bulur. Nail'e karşı derin bir bağlılık ve aidiyet geliştiren Nemide'nin genç adamın en ufak bir tavrından hoşnutsuz olması ve bu hoşnutsuzluğun hüngür hüngür ağlamaya dönüşmesi, bedensel tepkiler aracılığıyla duygu durumunun dışavurulmasıdır. Nemide'nin kendi aşina olduğu sosyal çevresinin dışına çıkması, Nail'in teyzesinin kızı Nahit aracılığıyla gerçekleştiği gibi iki genç kızın ilk karşılaşmaları gerilimli bir atmosferin oluşumuna da zemin hazırlar. Nemide'nin hassas ve duyarlı ruhuna, hastalıklı bedenine karşın hayattan aldığı yenilgilerle dış dünyaya karşı direnç geliştiren Nahit, kendi huzur alanlarını inşa etme çabasında olan hem bedenen hem ruhen güçlü

ve inatçı biridir. Annesi öldükten sonra babasının başka bir kadınla evlenmesi ile kendisini âdeta dışlanmış hisseden Nahit, yersizlik yurtsuzluk duygusunu teyzesinin güvenli bir sığınak olarak gördüğü evinde ötelemeye çalışır. Romanda iki genç kız arasında kalan Nail'in bu durumdan içten içe bir haz duyarak garip bir lezzet hissetmesi ise narsistik eğilime meyilli ruhsal yapısının yansımasıdır. Yanı başında bulunan iki akraba kızı tarafından beğenilmenin oluşturduğu ego ve "büyüklenmeci benlik", Nail'in davranışlarına yansıyarak etrafındaki insanların da onun bu davranışlarından olumlu ya da olumsuz bir şekilde etkilenmelerine neden olur.

Kurguda, hastalıklı bedenine sürekli vurgu yapılan Nemide'nin hastalığını tetikleyen en önemli hususlardan birisi, şiddetli buhranlar/nöbetler geçirmesine yol açan kıskançlık duygusudur. Zira hastalık, dışsal koşullarla tetiklenen psikolojik hareketlenmelerin etkisiyle sürekli canlılığını korumaktadır. Bu bağlamda kendisine ait hissettiği ve bağlılık gereksinimini karşıladığı Nail'in yanında Nahit'i görmesi ile aşırı heyecandan kaynaklı olarak rahatsızlanır. Genç kızın tedavisi, Nail'e karşı bağlılığı belli bir seviyeye ulaşıncaya kadar hissi olmaktan ziyade uzvîdir. Ancak Nahit'le karşılaşma, artık sadece bedenen değil ruhen de tedavi edilmesi gerektiğini ortaya koyar. En ufak bir heyecan ya da üzüntüyle ruhu hırpalanan Nemide'nin ikinci travması ise Nail'in okumak için Paris'e gitmesiyle gerçekleşir. Kederini ve elemini bir başkasına aktarma arzusu Nemide'nin, Nail'in Paris'e gideceği haberini âdeta bir hançer gibi Nahit'e söylemesinde açığa çıkar. Nahit'in de kendisi gibi sarsılmasından ve gönlünün yaralanmasından gizli bir haz duymasında kıskançlığının yanı sıra Nail'e olan kızgınlığının da bir etkisi söz konusudur. Bir nevi terk edilmişlik hissine kapılan genç kız, zihnini meşgul eden ve kalbinde derin bir yer tutan Nail'e karşı âdeta bir husumet hisseder. Genç adamın gönderdiği mektupları okunurken "*ondan nefret ettiğini*" dile getirmesi de bir nevi duygu transferidir.

Nail'in Paris'ten döndüğünde annesinin teklifiyle Nemide ile nişanlanması, kurgudaki dramatik aksiyonu ve gizli bir rekabet hâlindeki karakterlerin psikolojik tepkilerini hareketlendirir. Zira böylelikle Nemide, narsistik bir güven hissettiği gibi âdeta Nahit'e içten içe meydan okuyarak üstünlük durumunu sezdirir. Nemide'nin, hassas kalbinin etkisiyle bir taraftan da "*kendi*

mutluluğu[nun] diğer birinin bahtsızlığına yol aç[tığını]" (s.127) hissederek kaygı hâli içine girmesi, ruhsal çatışmalara yol açtığı gibi bedensel sağlığını da iyice tehdit eder. Ancak Nemide'nin ruhuna ve bedenine asıl darbeyi vuran unsur ise Nail'in tutumudur. Zira Nail, Nemide'ye âşık gibi yaklaşarak, önce Nahit'i; daha sonra Nahit'e yönelerek Nemide'yi üzmekten geri durmayan, kendini tanımayan boyutsuz ve kişiliksiz biridir. Nemide, onun için tanıdığı, bildiği ve hastalığından dolayı "*doktorluk damarlarını oynatacak bir örnek*"ten öteye gitmeyen salt hasta bir beden niteliğindedir. Nail'in, Nahit'in ilgisini karşılıksız bırakmaması genç kızın Nemide'nin çocuksuluğuna karşın dişil bir beden olarak ön plana çıkmasıyla da ilintilendirilebilir. Nitekim "*seni bir cinayet işleyecek kadar seviyorum*" ifadelerine yüklenen cesur ve femme fatalevari bir söylemle aşkını itiraf eden Nahit, "kendi[si] nin sahip olmadığı şeylere sahip görünen ya da hayat[ı]ndan memnun görünen" (Kernberg 1999: 200) özneye, haset duyarak narsistik kişilik özelliklerini sergiler. Onun bu tavrında, "kendi hakkı olan sevginin rakibi tarafından elinden alındığına ya da alınma tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğuna" (Klein 1999:23) inanmasının etkisi sezilir.

İki gencin gizli gizli buluştuklarını gören Nemide'nin düş kırıklıkları içinde kıskançlık buhranları geçirmesi, bedeninin duygu durumu ile koşut tepkiler vermesiyle ilintilidir. Çevresel koşulların değil sevilen kişinin tutumuyla ortaya çıkan engellenme, kurguda, hastalığı tetikleyen bir unsur olarak belirir. Zira "kendi başına sevmek, özlemi ve yoksunluğu içerdiği ölçüde kendini önemsemeyi azaltır. Halbuki sevmek, sevgiye karşılık bulmak ve sevdiği nesneye sahip olmak kendini önemsemeyi yeniden artırır" (Freud 1998a: 44). Dolayısıyla Nemide'nin sevilmediğine inanması yaşamla bağlarının kopmasına yol açar.

Nemide'de aşk/evlilik üçgeninde birbirlerini yenmeye çalışan ve aşkın otoritesini elde ederek arzulanan nesneyi sahiplenme çabasında olan bu iki genç kızdan Nahit'in galip gelmesi, baskın karakterinin, güçlü ve dişil bedeninin ve Nail'in ne istediğini bilmeyen tutumunu kendi lehine çevirebilmesinin sonucudur. Nail'in Nahit'e söylediği *"Lakin bu onu öldürür*" şeklindeki sözlerini duyunca gerçeklerle yüzleşen Nemide'nin hastalığının nüksetmesi ve nöbetler geçirmeye başlaması, bir nevi ruhsal sıkıntılarıyla

bedensel hastalıklarının özdeşleşmesidir. Zira "bedendeki her kıpırtı, her dışavurum ve her belirtide ruhun güttüğü niyet ve amaçların damgası görü[lür]" (Adler 2004: 31- 32). Bu bağlamda Nemide'nin direnme gücünü kaybederek nişanı atması ve kendisini hastalığına tamamen teslim etmesi, görünen gerçeği kabul etme ve kendi içinde bir dönüşümü sağlama çabasından kaynaklanır. Sadece Nahit'e değil hasta bedenine de yenik düşen Nemide'nin Nail'i sevmediği gerekçesini öne sürerek nişanı atması ise kırılan gururunu kurtarma ve değersizleştirilen benliğini yüceltme eğilimini yansıtır. Pasifleştirilen ve yok sayılan varlığını görünür kılmak amacıyla ve bir tür erdemlilik tavrı olarak aradan çekilme neticesinde, ruhsal travmalar ve bunalımlara bedensel hastalıklar eşlik ettiği gibi psikolojik güçsüzlük bedensel güçsüzlükle bütünlenir. Bir zamanlar kendisine ait olduğunu düşündüğü sevgi nesnesini yitirmenin yol açtığı huzursuzluk, bedensel direnci de bilinçli bir şekilde genç kızın elinden alır. Aşkından vazgeçişinin bedeli de hayattan kopuş sürecine giriştir.

Nail, Nemide'nin verem olmuş veya verem olmak üzere yaratılmış bir bünyeye sahip olduğunu bilmesine rağmen genç kızın hastalığını tetikleyecek davranışlarda bulunduğunu idrak etme yetisinden yoksundur. Nail'de bilinçlilik durumunun oluşması ise Nemide'nin bir doktor sıfatıyla kendisini muayene etmesini istediği anda somutlanır. Nitekim genç kızın muayene sırasında, meyuslara mahsus boğuk bir kahkaha ile kendisini öldüren bir celladı gösteriyormuşçasına "*İşte*" dediği an, kırılgan bir gönlün hasta bedeni aracılığıyla aldığı intikamı yansıtır. Öte yandan Nail'in, bir nişanlıdan ziyade mezara adım atmış on yedi yaşında bir bedbaht olarak muayene ettiği Nemide'ye söylediği "*Evet, yaşayacaksın; birbirimizi sevmek için ... Nemide , sen benim için yaşayacaksın*." (s. 172) sözlerine yüklediği insancıl kaygıların "*Senin için yaşamak lazım gelseydi ihtimal yaşardım*" (s. 172) şeklindeki sözlerle reddedilmesi, suçluluk duygusu ve vicdan azabı hissettirme amacının ölümcül bir gerçekle haykırılmasını içerir. Kendisini ölmeye mahkûm edilmiş bir genç kız olarak tanımlayarak yazgısını ifşa eden Nemide'nin parmağındaki yakut yüzüğü Nail adına Nahit'e takarak aşkından feragat ettiğini söylemesi de bir nevi cezalandırma eylemidir.

Bir Ölünün Defteri romanı da tıpkı *Nemide* gibi "üçgen arzu" dolayımında kurgulanmış hazin bir aşkın romanıdır. *Nemide* ve *Aşk-ı Memnu*'da olduğu gibi bu romanda da "kapalı toplumun gerekli kıldığı romantik akraba ilişkisi yine söz konusudur" (Finn 2003:133). Kardeş çocukları arasındaki yakınlığın tek taraflı umutsuz bir aşk ile neticelenmesinin işlendiği romanda; bu aşkın doğmasında bireyin kendi bilincinin değil, dışarıdan birinin teşviki söz konusu olması, *Nemide* ile benzerlik gösterir. Romanda halasının kızı Nigâr'ı seven Osman Vecdi'nin aşkının karşılıksız kalması ve duygularını bastırma sürecinde hissettikleri, hatıra defterine kaydettiği melankolik ifadeler aracılığıyla kurguya taşınır. Osman Vecdi, halasının teklifiyle, bilincine akıp gelen Nigâr'a ilişkin duygularının kardeşlikten öte olduğunu fark ederek iç dünyasında gizlenmiş olan aşkının derinliğini duyumsayan hassas ve naif biridir.

Genç adamın yaşamındaki beklenmedik bu değişikliği ve evlilik fikrini, biricik dostu Hüsam'a bir mektup yazarak bildirmesi, duygularını fark etmesindeki ilk şaşkınlığın dışavurumudur. Hüsam'ın, çocukluğundan beri tanıdığı birsiyle evlenmenin Vecdi'yi mesut edeceğini, hatta artık Nigâr'ı nişanlı bir kız olarak gördüğü için onunla daha resmi olacağını söylemesi, nişanlılık olayına iyice resmiyet kazandırır. Ancak Nigâr'ın, Osman Vecdi'nin yakın arkadaşı Hüsam'a âşık olduğunu itiraf etmesi, genç adamın duygu dünyasını alt üst etmesine ve benliğinde tamiri pek de mümkün olmayan bir tahribata yol açmasına karşın Vecdi, mağrur ve kendince erdemli bir tavırla aradan çekilerek –görünüşte- duygularını inkâr eder. Çaresizce duyguların inkârı, müşfik ağabey/baba rolüne bürünülmesi ve kıskançlık duygusunun maskelenmesi, ruhsal anlamda gerilimli ve melankolik bir sürecin de başlangıcıdır. Bu çerçevede, "[…] hüznün, sevilen nesneyi kaybetme düşüncesinin yarattığı acının […] ayrıca başarılı olan rakibe duyulan düşmanlık duygularının" (Freud 1998b: 194) yol açtığı yıkım, dış dünyadan uzaklaşmaya, ruhsal acıdan fiziksel acıya geçişin arzulanmasına ve dolayısıyla da kendi bedenine zulmetmeye neden olur. Yaşadığı duygusal yıkımın ardından, içedönük bir karakter olan Vecdi'nin, babasının Çamlıca'daki evine giderek toplumsal hayattan soyutlanması, kabullenmediği gerçeklerle yüzleşmek yerine kaçmayı arzulamasının ve *"bilinmez, unutulmuş hayattan*

çekilmiş" çileci bir hayatı amaçlamasının bir sonucudur. Sevgi, nefret, kıskançlık gibi dürtüsel duyguların etkisi, Osman Vecdi'nin dış dünyayı ve kendi bireyselliğini yadsıma ile şekillenen yazgısına etki eden unsurlardır. Hüsam ve Nigâr'ın saadetinin kendisinin yıkımına sebep olduğunu hatıra defterine kaydeden Vecdi, âdeta müntehir bir beden olma arzusundadır. Hasta yatağında iken yanına çağırdığı Hüsam'a yönelttiği bakışlarındaki husumet ve kinin yanı sıra, "*Sizin ikinizi de affediyorum, Hüsam… Siz tamamıyla masumsunuz… Bu ölümü ben arzu ettim"* (s. 25) şeklindeki sözleriyle bir bakıma ölüm sebebini Hüsam ve Nigâr'a yüklemesi, kendi bedeninden vazgeçerek intikam almayı yansıtır.

Kronikleşen ve zamanla bir kâbusa dönüşen bir gönül yarası ile hayatına yön veren Osman Vecdi'nin, giderek derinleşen içsel gerilimlerinin melankolik ağından kurtulamaması ve münzevi bir beden olmayı tercih etmesi, bedensel acısından ziyade ruhsal acısını daha çok hissetmesinin ve bu acıyı öncelemesinin bir sonucudur. Annesiz, babasız bir çocukluk geçiren ve bağlanma ihtiyacını Nigâr'ın varlığında karşılayan, Hüsam ile Nigâr vakasından sonra anıların belleğinde yaşayan Vecdi'nin savaşa katılması da romanda millî bilince dair bir vurgudan ziyade içinde yaşanılan ortamdan kaçmaya ilişkin bir tavır olarak sezdirilir. Nitekim savaşta sol kolunu kaybeden Vecdi'nin daha sonra bedenini soğuk havanın atmosferine teslim ederek âdeta intihara yönelmesi de bedeninden vazgeçme eğilimini yansıtır. "*Gönül bilmem ne için, pencereleri kapamadan, üstümdeki ıslak elbiseleri çıkarmadan yatmak istiyor*" (s. 158) diyen Vecdi'nin bu tavrı, "bilinçdışı olarak nefret edilen ve haset duyulan yardımcı bir figürü yenilgiye uğratmak için ödenmesi gereken bir bedel olarak kendini baltalama ihtiyacı" (Kernberg 1999: 116) içerisinde olduğuna işaret eder. Adler'e göre; "canına kıyan herkesin ölümünden sorumlu tutmak istediği biri vardır. İntihara kalkışan kişi şöyle söylemek ister âdeta: "Ben insanlar arasında en ince duygulu, en hassas biriydim, ama sen alabildiğine zalim davrandın bana" (Adler 2004: 57). Nitekim Vecdi'nin doğrudan olmasa da dolaylı yollardan –savaşa katılarak ve soğuk bir gecede pencereyi açık bırakarak- intihara yöneldiği söylenebilir.

Kurguda, duyarlı ve hassas bir karakter olarak yer edinen başkişi Osman Vecdi'nin bir intikam hissinin göstergesi hâlindeki hastalıklı bedeninin,

"*etrafına yığılan yastıklar arasında bir hayal gibi kaybolmuş bir vücut*" (s. 22) şeklinde betimlenmesi, ruhsal yıkımının bilinçli bir arzuyla güçsüzleşen ve giderek tükenen bedeninde somutlanması gibidir. Hüsam, onu ziyarete geldiği zaman hasta bedeni dalgın bir hâldedir, gözleri kapalıdır, "*iri soluklar, ciğerini yırtan hırıltılar sökerek göğsünü şişir[mektedir]*(s.23). Hüsam ile Osman Vecdi'nin karşılaşmaları, ruhunun gizli köşelerinden kalmış ıstırabını duyurmak isteyen hastanın, içten içe derinleştirdiği gizli intikamını kendisine zulmettiğini düşündüğü kişilerden alma anının yansımasıdır. Soluk gözlerinde can çekişenlere mahsus bir hâl olan Vecdi, renksiz dudaklarındaki acı tebessüm ile uğradığı zulmü hissettirir gibidir. Nitekim "*Beyaz bir gömlek içinde bütün etleri dökülmüş bir kadid (iskelet) şeklini andıran*" (s. 23) bu beden, âdeta rüzgârlarla, şimşeklerle korku uyandıran bir gecede ortaya çıkan mecalsiz bir heyula izlenimi uyandırır. Osman Vecdi, Hüsam'a onu saadethanesinden alıkoyarak bu matemhaneye getirtme sebebini, "*senin saadetinin yanında bir hayatın (melal) içinde, nekbet (felaket) içinde geçtiğini göstermek istedim*" (s. 24) diyerek acı çektirmeye yönelik intikam hissini sözleriyle de ortaya döker. Kendine yönelik yıkıcı davranışlarının sebebini ötekine yükleme, ruhsal travma içerisindeki bireyin yıkıcı haz dürtüsünü gösterir. Kendisine yönelik mazoşist dürtü, ötekine ilişkin suçluluk duygusu ve vicdan azabı oluşturmaya çalışan sadistik dürtü ile birleşir. Zira Vecdi, hasta bedeniyle karşılaştırdığı Hüsam'da hem suçluluk hem de minnet uyandırma arzusunda olduğu sezilir.

Sonuç

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Nemide* ve *Bir Ölünün Defteri* romanlarında benzer tecrübelerden geçen karakterlerin hayat karşısında aldıkları yenilgiler, hayata karşı bakış açılarını değiştirir ve kimi zaman "ölüm", hem kurtuluş ümidi içeren bir arzuya hem de kendilerinden sevgilerini esirgeyen ya da sevgilerini yaşamalarına engel olan bireylerden intikam alma amacına dönüşür. Bu bağlamda Servet-i Fünun romanında hayatla duygusal anlamda bağlarını zayıflatan ve mutsuz olmaktan kaçınma çabasındaki bireylerin ölümü bir seçim ya da ebedi bir çözüm olarak algıladıkları görülmektedir. Bu seçimlerinde özellikle genetik kodlarla tevarüs eden ya da dışsal koşullarla

ortaya çıkan hastalıkları "kurtarıcı" olmaktadır. *Nemide*'de Nemide, *Bir Ölünün Defteri*'nde Osman Vecdi, karşılıksız kalan aşkları neticesinde benliklerini yüceltme eğilimiyle aradan çekilerek çileci bir tavrı benimsedikleri gibi bedenlerinden vazgeçerek ruhsal özgürlüğe kavuşma çabası içerisinde olurlar. Vecdi'nin Hüsam ve Nigâr evliliğini desteklerken takındığı tavır ile Nemide'nin Nahit ve Nail'e karşı takındığı tavır aynı duyguların ve reflekslerin dışavurumudur. Nemide, kendisini yazgısında bulunan bir hastalığa teslim ederken Vecdi, savaşa katılarak kendinden ve duygularından kaçmaya çalışır ve ölmek için katıldığı savaşta bir kolunu kaybeder.

Kaynaklar

Adler, Alfred (2004) *Yaşamın Anlam ve Amacı* (Çev. Kâmuran Şipal), Say Yayınları, İstanbul.

Finn, Robert P.(2003) *Türk Romanı İlk Dönem, 1872–1900*, (Çev. Tomris Uyar) Agorakitaplığı Yayınları, İstanbul.

Freud, Sigmund (1998a) *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası* (Çev. Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura) Metis Yayınları, İstanbul.

Freud, Sigmund (1998b) *Psikapatoloji Üzerine*, (Çev. Selçuk Budak), Öteki Yayınevi, İstanbul.

Kernberg, Otto (1999) *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm*, Metis Yayınları, İstanbul.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2005) *Nemide*, Özgür Yayınları, İstanbul.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2005) *Bir Ölünün Defteri* Özgür Yayınları, İstanbul.

TEFVİK FİKRET VE MEHMET ÂKİF'İN ŞİİR KİTAPLARININ BAŞINDA BULUNAN OKURA HİTAP MANZÛMELERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Yılmaz DAŞCIOĞLU*

Özet

Servet-i Fünûn topluluğunun kurucu ve öncü şairi Tevfik Fikret (1867-1915) ile Mehmet Âkif Ersoy (1873-1936) arasında edebiyat tarihlerinde ve hatta edebiyat dünyasının da sınırlarını aşan bir biçimde toplumda çeşitli yönlerden kıyaslamalar yapılagelmiştir. Her iki şairin dünya görüşleri arasındaki zıtlık onların toplumsal simgeler halinde alımlanmasına yol açtığı gibi; şiir tarzlarındaki teknik özellikler, şiirlerinde toplumsal eleştiriye yer vermeleri, şair olarak karakterlerinin benzerliği gibi noktalardan da birbirlerine yakınlaştırılarak yorumlanmışlardır. Bunlarda önyargılı ve tarafgir yönler bulunabileceği gibi, aşırı iyimser yaklaşımlarla iki şairi neredeyse farksız gösteren yorumlar da görülebilmektedir. Bu türden yorumların objektif bir temele dayanması için, karşılaştırma zemini oluşturacak benzer olgular üzerinden değerlendirme yapmak yerinde olacaktır. Bu bildiride böyle bir zemin oluşturabileceği düşünülen iki şiir metni; Fikret'in Rübâb-ı Şikeste'nin başına koyduğu "Kaarilerime" başlıklı ithaf şiiri ile Âkif'in Safahat'ın başında bulunan ve "Bana sor sevgili kaari', sana ben söyleyeyim" dizesiyle başlayan bendin karşılaştırılması yapılacaktır. Her iki metindeki duygu ve düşünüşün görünüşte birbirine

* Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi, yilmazd@sakarya.edu.tr

benzer olmasına karşın dikkatle incelendiğinde başta okur karşısında takınılan tavır olmak üzere neredeyse bütün bir poetik tutum bakımından ciddi farklar bulunduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Rübâb-ı Şikeste, Safahat, okur, samimiyet

A COMPARISON OF POETRIES ADDRESSİNG THE READER AT THE BEGINNING OF THE BOOKS OF FİKRET AND ÂKİF

Abstract

Between Tevfik Fikret (1867-1915), the founder and pioneer poet of the Servet-i Fünûn community and Mehmet Âkif Ersoy (1873-1936), comparisons have been made in various ways in the history of literature. The contrast between the world views of both poets led to their reception as social symbols. Technical characteristics of poetry styles, their social criticism in poems, similarity of their characters as poets are aspects that bring them closer together. These may include prejudiced and biased aspects, as well as interpretations that make the two poets almost indistinguishable with an overly optimistic approach. In order for such interpretations to be based on an objective basis, it would be appropriate to make an evaluation based on similar facts that would form the basis of comparison. In this paper, Fikret's poem titled "To My Readers" and the clause of "Ask me, dear reader, I will tell you" which is at the beginning of Safahat, Âkif's poetry book will be compared. Although the emotions and thoughts in both texts are similar in appearance, it is observed that there are serious differences in almost all poetic attitudes, especially the attitude towards the reader.

Keywords: Rübâb-ı Şikeste, Safahat, reader, sincerity

Kaarilerime

Size, ey bilmediğim, görmediğim kaariler;
Size ithâf ile neşreyliyorum bunları ben;
Size ithâf ile; zîrâ, ne için ketm edeyim,
O sizin görmediğim, bilmediğim gözleriniz,
Safha-i şi'rime ibzâl-i nigâh eylerken
Belki bir noktada birden durarak, velvelesiz,
Gösterişsiz iki üç katrecik îsâr eyler…
Ben bu ümmîd ile teşyi-i hayât etmedeyim.

İki üç katre-i şefkat… bu teselli yetişir;
Şu cedelgâh-ı mukasside bütün hüsrânla,
Bütün âlâm ü fecâyi'le geçen günlerimin
İki üç katredir ancak silecek mâtemini.
Siz ki en doğru gören bir nazar-ı vicdânla
Tâ uzaktan bana bakmakdasınız, müstagnî
Tuhfe-i mahmidetimden… Ne samimiyettir;
O bakış çehre-i eş'ârıma sâkin sâkin!

Hepsi. Bunlar, bu yazılmış, unutulmuş şeyler
O samimiyyete meczûb olarak toplanıyor;
Kim bilir, belki içinden biri âlâmınızın,
- Evet, âlâmınızın; çünkü elemden hâlî
Yaşayan yok… Buna bî-çâre beşer katlanıyor!-
Belki bir ma'kes-i nâçîzi olur; en âlî
Yaşayanlar bile hissetmede en müstahkar
Yaşayanlar gibidir… Aynı çamurdan bu yığın!

Tevfik Fikret

Bana sor sevgili kaari' sana ben söyleyeyim
Ne hüviyette şu karşında duran eş'ârım:
Bir yığın söz ki, samimiyeti ancak hüneri;
Ne tasannu' bilirim, çünkü, ne san'atkârım
Şi'r için "göz yaşı" derler, onu bilmem, yalnız,
Aczimin giryesidir bence bütün âsârım!
Ağlarım, ağlatamam; hissederim, söyleyemem;
Dili yok kalbimin ondan ne kadar bîzârım!
Oku, şâyet sana bir hisli yürek lâzımsa;
Oku, zîrâ onu yazdım, iki söz yazdımsa.
Mehmet Âkif

Tevfik Fikret (1867-1915) ve Mehmet Âkif (1873-1936) arasında çeşitli bakımlardan karşılaştırmalar yapılagelmiştir. Bilindiği gibi özellikle Fikret'in "Tarih-i Kadim" (1905) başlıklı şiirinde dile getirdiği görüşlere karşı Âkif'in verdiği manzum cevap iki ismi toplumsal iki zıt toplumsal kutbun sembolü haline getirmişti. Bununla birlikte iki şairin mizaçlarının birbirine benzediği iddia edilmiş; kimi şiirlerinin tematik ve yapısal benzerlikleri, kimi tekniklerin kullanılışındaki ortak noktalar bu iki şair arasında poetik bir yakınlık bulunduğunu düşündürmüştür. Bu çerçevede Fikret ve Âkif arasında söz konusu karşılaştırma imkânını sağlayacak malzeme birçok kez çeşitli biçimlerde ele alınmış ve karşılaştırmalar yapılmıştır. Nitekim Orhan Okay, "Tarih-i Kadim Münakaşalarının Dışında Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif"[1] başlıklı yazısında iki şairin "içtimaî ve dinî" nitelik taşıyan bazı manzumelerini karşılaştırmıştır. Bu kıyaslamanın sonunda Okay, "şiir duygusu, kelime seçimi ve formda Fikret'in daha disiplinli", "ahlak ve cemiyet problemleri gibi konularda ise Fikret'in daima mücerrette kalmış düşüncelerine karşı, Âkif'in hayattan getirdiği müşahhas vakıalar[ın] daha iknâ edici, daha tatmin edici" bulunduğunu belirtir. Biz de "Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif'in Şiir Görüşleri Arasında Bir Karşılaştırma"[2] başlıklı yazıda iki şairin şiir görüşlerini mukayese etmiş idik. Anılan yazımızda doğrudan doğruya şairlerin kendi yazdıkları metinlerdeki görüşlerinin kıyaslamasından Fikret'in daha ferdiyetçi, sembolist

1 *Sanat Edebiyat Yazıları,* Dergâh yayınları İstanbul 1990, s. 143-158
2 *SAÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl 2007, c. 9, S.2, s.17-32

bir şiir anlayışına Âkif'in ise toplumcu ve gerçekçi bir anlayışa sahip oldukları sonucuna ulaşılmış idi.

Bununla birlikte burada incelemek istediğimiz manzum poetik metinler üzerinde yapılacak karşılaştırmanın da yukarıdaki her iki çalışmaya ek olarak Fikret ve Âkif'in okur algıları, kendi şair kimlikleri ve şiirin işlevi konusunda da yeni sonuçlar elde etme ve şairlerin bu konulardaki düşüncelerini açığa kavuşturma açısından gerekli ve yararlı olduğunu düşünüyoruz. Karşılaştırma zemin olarak her iki şairin toplu şiir kitaplarının başında bulunan ve okurlara hitap eden iki manzumeyi aldık. Şüphesiz şairlerin bunların dışında da poetik görüşlerini açıklayan başka şiirleri de bulunmaktadır. Bunlara da bu konuşma sırasında zaman zaman bu tür metinlere de atıflar yapılacaktır.

Tevfik Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste* (1900) adlı kitabının başında bulunan "Kaari'lerime" başlıklı sekizer mısradan üç bent halinde yazılmış olan manzumesi ile Mehmet Âkif'in *Safahat* (1911; 1943'ten sonra diğer altı şiir kitabını da içeren bir ad olarak toplu şiirleri) kitabının başındaki "bana sor sevgili kaari', sana ben söyleyeyim" dizesiyle başlayan on mısralık başlıksız manzumesi öncelikle hacim bakımından dengeli olmayan iki metinden ibarettir. Bununla birlikte iki metinde aynı vezin kalıbıyla (3 feilatün, feilün) yazılmışlardır. Ayrıca her iki şair de şiir kitaplarının neşri dolayısıyla bir bakıma kitaplarındaki şiirlerin ve şiir hakkındaki görüşlerinin okura bir açıklama yapma ihtiyacı hissettiklerini bildiren ibareler kullanmışlardır. Bu ibarelerde metinlerin ortak noktasını şairlerin okurlarıyla kurmak istedikleri ilişkide "samimiyet" kavramını merkezileştirmelerinin oluşturduğu görülmektedir. Yalnız bu kavram, Fikret'te okurun bir özelliği olarak kullanılmakta iken

"… Ne samimiyettir;
O bakış çehre-i eş'ârıma sâkin sâkin!"
…
"Hepsi. Bunlar, bu yazılmış, unutulmuş şeyler
O samimiyyete meczûb olarak toplanıyor;"

Âkif'te şiirin bir özelliği biçiminde anılmaktadır:

"Bir yığın söz ki, samimiyeti ancak hüneri;"

Aynı şekilde iki manzumede de geçen gözyaşı imgesi Fikret'te okurun bir eylemi olarak ve şairi teselli eden bir faktör olarak işaretlenirken Âkif kendi eserlerinin "aczinin giryesi" olduğunu belirtir. Fikret şiirlerinden birisinin okurun elemlerinin bir yansıması olma ihtimalini şiirlerin yayımlanmasının gerekçesi olarak görür. Âkif ise okuru bir "hisli yürek" vadiyle şiirine davet eder. O hisli yürek; "Ağlarım, ağlatamam; hissederim, söyleyemem" diyen şiirsel-öznenin dilsiz kalbidir.

Âkif şiiriyle kendisini, hayatını özdeşleştirme anlayışını başka manzumelerinde de gösterir. Mesela "İtiraf" başlıklı şiirinde şunları söyler:

"Safahât'ımda, evet, şi'r arayan hiç bulamaz;
Yalınız, bir yeri hakkında «Hazîn işte bu!» der.
Küfe? Yok. Kahve? Hayır. Hasta? Değil. Hangisi ya?
Üç buçuk nazma gömülmüş koca bir ömr-i heder!"

Bu ve daha başka şiirlerinde neredeyse sürekli şiiri, kendisi, hayatı hakkında alçakgönüllülük belirten ifadeler kullanmaktan kaçınmayan şairin bu tavrı, samimiyeti ve tevazuyu karakter haline getirmiş olmasının bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu samimiyet ve alçakgönüllü tavrın teknik ile bütünleşmesi Âkif şiirinin asıl estetik gerilimini ve başarısının kaynağını teşkil eder.

Bu bağlamda Fikret'in şiiri okurun merhametini davet eden ve ilgiyi kendi üzerine toplamak isteyen bir söylem içermektedir. Bu durum da Fikret'in poetik tavrının bir özeti gibidir: Okur ilgisinden ve merhametinden teselli bulmak.

Sonuç olarak gerek şiir teknikleri gerekse bazı topluma dönük ve gerçekçi şiirleri dolayısıyla birbirine benzer bir anlayışta oldukları ileri sürülen Fikret ve Âkif'in poetikalarında ve şiir estetiklerinde zannedilen ortaklıklar kadar zıtlıkların da var olduğu söylenebilir. Bu zıtlıklar ise sadece inanç ve ideolojik karşıtlıktan kaynaklanmaz; aynı zamanda şairlerin karakterini de yansıtan kavramsal değerleri yansıtır. Nitekim burada incelediğimiz iki manzume şairlerin, okura açıktan hitap etme özellikleri söylem düzeyinde dikkatle incelendiğinde, şairlerin şiir anlayışlarında da okura bakışlarında da neredeyse tam bir karşıtlık bulunduğunu göstermektedir. Fikret'in

nazım ustalığına karşın okur karşısındaki tutumunda sentetik bir yön hissedilir. Doğrusu Mehmet Âkif'in okurla kurduğu empatik ilişki bireysel duyuş ile kolektif duygunun kaynaşması biçimindedir ve geniş kitleler tarafından alımlanmasının bir tarafında bu kaynaşmanın etkisi bulunmaktadır:

> "Gitme ey yolcu, berâber oturup ağlaşalım:
> Elemim bir yüreğin kârı değil, paylaşalım:
>
> Artık ey yolcu bırak... Ben, yalınız ağlayayım!"

Kaynakça

Daşçıoğlu, Y. (2007). Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif'in Şiir Görüşleri Arasında Bir Karşılaştırma. *SAÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 9(2), 17-32.

Okay, O. (1990). Tarih-i Kadim Münakaşalarının Dışında Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif. *Sanat Edebiyat Yazıları* (s.143-158) içinde İstanbul: Dergâh Yayınları.

HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN TUTUNAMAYAN ÖYKÜ KAHRAMANLARI

Muhuttin DOĞAN*

Özet

Servet-i Fünun edebi hareketinin öne çıkan nesir yazarlarından Halid Ziya Uşaklıgil, roman, öykü, hatıra ve mensur şiir gibi alanlarda, kayda değer eserler ortaya koyar ve eserleri sayesinde döneminin daha iyi anlaşılmasına önemli katkılarda bulunur.

Bu çalışmanın konusu olan hikâyelerinde de Edebiyat-ı Cedide sanat anlayışının izleri görülür. Hikâyelerinin genelinde olduğu gibi incelenen üç öyküde, hayat karşısında istediklerini elde edemeyen, kendilerinden kaynaklanan veya onların dışında gelişen sebeplerden dolayı hep kaybeden kahramanlar vardır.

İncelenen ilk hikâyede, içinde bulunduğu durumu gerçekçi bir gözle analiz edemeyen, kendisini evin genç kızı ile eşdeğer gören hizmetçi kız Ferhunde Kalfa'nın hayal kırıklıkları içerisinde kaybettiği gençliği ele alınır. İstediği mutlu evliliğe saçları bembeyaza olduktan sonra ancak ulaşabilir; ama bu geç gelen evlilik ona mutluluk yerine büyük bir huzursuzluk verir.

Ma'i Yalı'da, gençliğin verdiği hoyratlıkla geleceğini hiç düşünmeyen, kaptanı olduğu Boğaz vapurunda gününü gün eden kahramanın mutsuzlukla sonlanan hayatı ele alınır. Kırk yaşına kadar annesi ve kız kardeşi ile geçirdiği ömründen oldukça mutludur. Yalnız ikisinin de hayatından bir anda çıkmasıyla kendisini boşlukta hissederek, sıcak bir yuvanın özlemini çekmeye başlar. Böyle bir yuvaya kavuşmak

* Dr. Öğretim Üyesi, Kocatepe Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, dogan.muhittin@hotmail.com Orcid: 0000-0002-3525-5981

yerine olmayacak hayaller içerisinde avunmaya devam eder. Ta ki hayalleri de elinden alınıp gerçeğin sert yüzü ile karşı karşıya kalana kadar.

Son öyküde ise mutsuz bir ailede yetişen, eğitimini de daha çok dış dünyadan uzak yatılı okullarda sürdüren bir genç kızın kırık hayatı anlatılır. Öykü kahramanının hayatı tıpkı Ferhunde Kalfa'da olduğu gibi kendi dışındaki kişi(ler) tarafından yaşanılamaz hale getirilir ve onun önünde gidebileceği tek bir yol kalır: O da kötü yola düşerek mutsuz olmaktır.

Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünun, öykü, mutsuz hayatlar, hayal/hakikat çatışması.

LOSER CHARACTERS OF THE STORIES OF HALIT ZIYA UŞAKLIGIL

Abstract

Halid Ziya Uşaklıgil is one of the prominent prose writers of the literary movement of Servet-i Funun. By his remarkable works such as novels, short stories, diaries and prose poetry, he makes significant contributions to a better understanding of his time.

In his stories traces of the literary understanding of Edebiyat-ı Cedide can be seen. In this study, we are dealing with three main characters of three stories that are written by Halid Ziya. Similar to all his stories this three stories of him also has similar characters who lost their youth, happiness or inner peace due to some reasons.

In the first story, the writer deals with the maid, Ferhunde Kalfa who see herself as the equivalent of the young daughter of the house and loses her youth with all her disappointments. She can only reach the happy marriage, she wants, after his hair turns White; but his late marriage gives her great unrest rather than happiness.

In the story of Ma'i Yalı, there is a character who never thinks of his future, spends his days by having fun in a Bosphorus steamboat which he is the captain of, and ends up with unhappiness. He used to be quite happy with the life he spent with his mother and sister until the age of forty. However, when both of them come out of his live at once, he feels a void inside of him and longs for a warm home. Instead of establishing such a life he continuous to live in his dreams until his dreams were taken away and confronted with the harsh face of the truth.

In the last story, the writer tells about a young girl who lives in an unhappy family and continues her education in boarding schools far away from the real world. Just like the Ferhunde Kalfa, main characters' life has been made unbearable by others and she had no choice but to be unhappy.

Keywords: Servet-i Funun, story, unhappy lives, reality-dream conflict

Giriş

Türk öykücülüğü, şiir ve romanın yanında dikkati çeken bir anlatı olarak, diğer yazın türlerinin geçirdiği değişimlere, toplumsal çalkantılara paralellikler göstererek ve çeşitli aşamalardan/dönemlerden geçerek günümüze kadar ulaşırken nitelikli bir kimlik kazanma şansını yakalar. Bu süreç içerisinde pek çok sanatkârın katkılarının olması kaçınılmazdır. Emin Nihat, Ahmet Mithat, Sami Paşazade Sezai'den sonra Halit Ziya ile (1866-1945) öykü serüveni yeni bir aşamaya ulaşır. On beş kitaplık birikimiyle modern öykünün kurucusu kabul edilir, onun seleflerine göre daha gerçekçi temellere oturan anlatısı sayesinde öykü türü, geniş kesimlerin ilgisini üzerine çeker. *"Aşk kırgınlıkları, hayat karşısında tutunamayanlar, aile hikâyeleri, küçük insanların hayatları, kaybedenler, ekmek peşinde koşanlar, çaresiz hastalar, hayvan sevgisi"* geniş konu yelpazelerinden bazılarıdır (Tosun, 2014; 35-40). Karı koca ilişkileri, haksızlığa uğramış kadınların ruh halleri, hayalperest âşıklar, fiziki yetersizlikleri nedeniyle sevgililerine açılamayan bahtsızlar, geçim sıkıntısı içerisinde kıvranan çaresizler, hizmetçi kadınların, kızların mutsuz hayatları, bazen de hayatın gerçeklerinden uzaklaşmak için kaleme aldığı kuşların ve ev hayvanlarının hayatı, yazarın ilgi alanlarının uzağında değildir (Huyugüzel, 2011: 363-366). Romanlarının aksine yazar, öykülerinde tip ve konu zenginliği (Tosun, 2018: 13) ile İstanbul'un dışına çıkarak orta ve alt tabakanın yaşantısına daha çok dikkat çeker.

Onun öykülerinde, hayat karşısında tutunamayan ve kaybeden kahramanlara fazlaca rastlanır: *"Kimi sağlığını, kimi aşkını, kimi evladını, kimi*

gençliğini, kimi de çok sevdiği hayvanını kaybeder." Bundan dolayı yazarı, fazla karamsar bularak umutsuzluk edebiyatı yapmakla suçlayanlar çok olur. Diğer taraftan, tersten bir bakış açısı ile Halit Ziya'nın sahip oldukları şeylerin kıymetlerini iş işten geçmeden insanların bilmeleri için bu tarz öyküleri yazdığını söyleyenler de vardır (Tosun, 2018: 20).

Sanatlı bir üsluba sahip olmasına karşın Halit Ziya, hikâyelerinde daha tabii ve daha yerli/sade, sıcak tarzda yazmaya gayret gösterir (Lekesiz, 2017: C. I, s.58). Fakat içinden geldiği geleneğin etkisi ile özellikle aşk konularını işlediği hikâyelerinde, sanatlı söyleyişten uzak kalamayarak şiirsel edaya bürünür, cümleleri.

Onun eserleri sayesinde okuyucu, Ahmet Mithat geleneği olan olayların ön planda olduğu anlatıdan, farklı kahramanların iç dünyalarını derinlemesine tahlile dayalı anlatıyla tanışmış olur (Kerman: 227-229). Küçük hikâyelerinde de konu ve anlatım tarzı bakımından romanları ile uzun hikâyelerinden fazla farklı değildir. Yalnız, yazar, bu hikâyelerinde devrinin sosyal olaylarına, döneminin gerçeklerine, kendi yaşantısından uzantılara yer vererek (Huyugüzel, 2011: 362) hayatı daha geniş ve çeşitli yönleriyle yansıtır (Kaplan, 1987:173). Necip Tosun'a göre ise Halit Ziya, *'rüyalarını ve düşüncelerini romanlarına; gündelik hayatını ve anılarını ise öykülerine yansıtan* (Tosun, 2018: 15)'bir yazardır.

Tanpınar'a göre içinde bulunduğu toplumsal zaruretler ve zamandan dolayı; *" Bize kalbimizin yolunu açamadı. Fakat etrafımızdakileri görmenin yolunu gösterdi. Onun sayesinde mücerredin mektebinde yetişen sanatkârlar, etrafını, eşyayı görmeye başladılar*". Eserlerinde ortaya koyduğu tiplerin bazılarının nesiller boyunca edebiyatçıların, okumayı sevenlerin hafızasında yer edip unutulmaması da onun doğru yolda olduğunun bir göstergesidir denilebilir. Hayatını edebiyata, yazıya adamış, ömrünün sonuna kadar üretebilme ve kendisini yenileme gayretleri ile güncel edebiyatın içinde kalmayı hep başarabilmiştir(Tanpınar, 1977:278). Yalnız öykücülük serüveninde, yazarın bütün öykülerinin başarılı yapılara sahip olduğunu söyleyebilmek mümkün gözükmemekte, kurgusal yönünden bazı öykülerinde eleştirilecek yönler bulunmaktadır.

Bu çalışmada Halit Ziya'nın üç öyküsü üzerinde durularak çözümlenmeye çalışılacaktır. Öykülerin ortak özellikleri ise; ana kahramanlarının çeşitli sebeplerden dolayı hayat karşısında istediklerini elde edememeleri; zaman içerisinde üstesinden gelebilmeleri zor mutsuzluklarla baş başa kalmaları ve bazı gerçekleri geç de olsa görmelerine rağmen hayatlarını, yeni baştan kurabilmeleri için zamanlarının artık olmamasıdır.

Ferhunde Kalfa

Ferhunde Kalfa öyküsünde; konağın hizmetçisi olan ama bu büyük gerçeği unutarak birlikte büyüdüğü evin genç kızı, aynı zamanda oyun arkadaşı Hasna ile kendisini eş değer gören Ferhunde'nin hayatı anlatılır. Öykü, iki genç kızın hayatlarındaki eşit olmayan ilişki üzerine kurulur. Hasna, doğuştan hayatın ona sağladığı bütün imkânları en güzel şekilde kullanarak mutlu olurken; diğer tarafta Ferhunde, nasibine düşen hayatın ona verdiği olumsuzluklardan zaman içerisinde hiç kurtulamayarak adeta onların altında ezilir ve hep mutsuz olur (Kolcu, 2017: 276). Ferhunde, içinde bulunduğu durumu tam anlamıyla algılayamamış bir karakterdir, öykü boyunca. Efendisinin söylediği "*evin kızı gibidir*" cümlesindeki anlam inceliğini ve Hasna ile kendisine alınan hediyelerdeki kalite farkını bir türlü göremez. Bunu göremediği için de bütün hayatı bir bekleme ve hayal kırıklıkları içerisinde geçer.

Öykünün başlangıcında mutlu bir Ferhunde ile karşı karşıyadır okuyucu, içinde bulunduğu durumu objektif bir şekilde göremeyen/algılayamayan Ferhunde, geleceğine umutla bakar. Evin asıl kızı Hasna'ya görücü geldikçe esas heyecanlanan Ferhunde'dir. Sevinçten yerinde duramaz, bir farkının olmadığını düşündüğü küçük hanımdan sonra sıranın kendisine geleceğinden şüphesi hiç yoktur. Sevinç ve telaşla hanımına benzer şekilde süslenerek görücülerin karşısına çıkıp onun yanına oturur, yakın bir zamanda kendi başına geleceğine de inandığı kız isteme merasimine bu sayede alışmış da olurdu:

> *"... O, mutlaka giden görücülerin kendisine de bir şeyler getirecekleri*nden, bu evin içinde dönen izdivaç meselesinden kendisine de bir hisse *isabet edeceğinden vicdani bir kana'atle emindi. Bunu ne onun, ne başkalarının söylemesine hacet yokdı, bu o kadar tabii bir şey idi ki söylenmesi*

hatta tabi'iyyetini ihlal ederdi; mademki küçük hanımdan ayrı tutulmuyor (Uşaklıgil, 1941:208-209)".

Öykünün ilerleyen bölümlerinde, evlenme işine fazla kaptıran Ferhunde'nin kendisini Hasna ile dış görünüş olarak karşılaştırdığı görülür. Bu karşılaştırmalarda boyuyla, endamı ve kaşı-gözü ile kendisinin de yabana atılamayacak, iddialı bir güzelliğinin olduğuna inanır, kalbi sevinçle dolar. Ama göremediği asıl mesele; *"bütün güzelliklerini odasında muhafaza ettiği kendisine ait bile olmayan kırılmış bir aynadan seyretmiş olduğu ve evin küçük hanımına eşit olmadığı"* gerçeğiydi. Anlatının mutlak hâkimi olan yazar, bu gibi ipuçları ile Ferhunde'nin eğreti hayatı hakkında doğru bilgileri, onun ruh hallerini, okuyucuya verirken, bundan Ferhunde'nin haberi hiç olmaz. O, iradesi elinde olmayan bir hizmetçidir ve efendileri için de onların hayatları en son akıllarına gelen şeylerdendir.

Hayatının akışını değiştirebilmek için iradesi elinde olmayan ve bütün hayatının seyri efendilerinin iki dudağı arasında olduğunu hiç düşün(e)meyen Ferhunde'nin hayal kırıklığı da büyük olur. Çünkü o içinde bulunduğu sosyal ve ekonomik durumu gerçek anlamıyla algılamak yerine; sadece yüzeysel olarak söylenenler ve görüntülerle hareket eder. Etrafında çok insan varmış gibi gözükmesine rağmen kalabalıklar içerisinde yalnız bir kişiliktir (Kaplan, 1984: 43). Sonunda da beyhude geçen ve telafisi olmayan dramatik bir hayatın başkahramanı olur.

Hasna'nın evlenmesi ile sıranın kendi mutluluğuna geleceğini düşünen Ferhunde, ilk şoku, aile içerisinde alınan kararı duyunca yaşar; yeni gelin olan hanımına refakatçilik görevi uygun görülür, ona. Önce çok şaşırmasına rağmen bunun da çabuk geçeceğini düşünerek umutsuzluğa kapılmaz. '*Nasıl olsa bir iki sene içinde, yeni evli çiftlerin bir çocukları olur ve artık kendisine ihtiyaçları kalmaz'* düşüncesi ile hizmet işlerine aşkla yeniden sarılır. Çocuktan sonra kendisinin kısmetinin çıkacağından ve tıpkı hanımı gibi evlendirileceğinden şüphesi hiç yoktur, Ferhunde'nin.

Hanımının yanında, bir çocuk müjdesinin gelmesini dört gözle beklemekle günlerini geçiren Ferhunde'nin beklediği haber, bir türlü gelmez. Hanımından da şimdilik çocuk düşünmedikleri haberini alınca hayata ümitle

bakan Ferhunde, artık yavaş yavaş değişmeye, umudunu yitirmeye başlar. Şimdi onun büyük bir düşmanı da vardır: Zaman. Yazar, zamanı geniş kullanarak kahramanının bir anını değil bütün bir ömrünü öyküye sığdırır. Zaman da hızlı akıp gitmektedir -öykünün dramatik unsurlarından birisi de saçlara düşen beyazlıklardır- siyah olan saçlarının arasından beyaz bembeyaz teller de gözükmeye başlar. Beklediği haber gelir, hanımı hamiledir ve bir çocuğu olur ama Ferhunde'nin hayatında yine bir değişiklik olamaz, değişenler ise onun etrafındakilerin hayatlarıdır, onların hayatlarındaki her olumlu değişiklik, Ferhunde'ye yeni bir bekleyişin kapılarını açar ve öykü boyunca bütün hayatı bekleyişle, ümit etmekle, hayaller kurmakla geçer.

Aileye yeni bir çocuğun gelmesi ile Ferhunde'nin hayatında bir değişiklik olmak yerine isminin yanındaki unvanı değişerek Ferhunde Kalfalıktan dadılığa terfi eder. Bu tarihten sonra ise görevi, evin yeni üyesi Sabit Bey'in dadısı olmaktır. Yeni sıfatı ile birlikte yılların acımasızlığı da artar ve Ferhunde artık genç kızlıktan çıkmıştır, saçlarındaki beyazlıklar da saklanamayacak kadar fazlalaşmıştır. Tamamen kendi dışındaki hayatların müdahalesi yaşamı şekillenen Ferhunde'nin yeniden evlendirilmesi düşünülmeye başlandığı zamanlarda evin büyük hanımı ve beyinin arka arkaya vefatları ile yine unutulur.

Yıllar artık Ferhunde'nin saçlarına tane tane değil, kar gibi yağmaya başlar, o artık tombul yanaklı bir Ferhunde Bacı'dır. Görücüler de gelmeye başlar ama gönlündeki arzular sönmüş, beklemekle geçen bir ömrün sonunda, bütün gençliği heba olmuş, zaman karşısındaki mücadelesinde yenilmiş, isteklerine ulaşamamış, yüzünde hiçbir mutluluk emaresi kalmamıştır. Şimdi H. Ziya'nın hikâyelerinin çoğunda görülen bir *"hayal sükûtu*" vardır ortada (Kaplan, 1984: 43). Kısmeti de çıkmış, düğün günü gelip çatmıştır; fakat yaşlı Ferhunde'nin içinden süslenmek bile gelmez, sadece evdekilerin zorlaması ile durumu idare etmeye çalışır:

> "*Düğün günü bütün ev halkının ısrarına karşı mukavemet edemeyerek Ferhunde süslendi, köşeye oturtuldı; nihayet işte gelin olmuşdı. Fakat saçlarını sarı, sap sarı, sırma gibi yapamamış, yapmak istememiş idi; çünki onlar artık siyah değil, beyaz, bembeyaz ipek gibi beyaz idi…* (Uşaklıgil,1941: 219)".

Öykü boyunca dış mekânlar fazla bir yer tutmaz, alış veriş için çıkılan yerler haricinde olaylar tamamen ev içinde geçer ve mekânın olay örgüsü içerisinde bir rolü yoktur, esas olaylar Ferhunde'nin evden de dar olan içinde yaşanır:

> *"Halid Ziya, "Ferhunde Kalfa" hikâyesinde "mekân tasvirlerine yer vermemiştir. Hikâyenin esası Ferhunde Kalfa'nın ruh halleri, kaderi, geçen zaman olduğu için buna lüzum da yoktur. Hikâyede "mekan" ev içidir. Ferhunde Kalfa, dışarıya, çarşıya hanımının satın aldığı eşyaları taşımak için gider. Onu, dış âlem ilgilendirmez de. Onun dünyası, içinde yaşadığı, arka planını görmediği veya göremediği aile çevresinden ibarettir* (Kaplan, 1984:46)."

Öykünün sonunda okuyucuda Ferhunde Kalfa'ya karşı bir acıma hissi uyanır. Çünkü o anlatının başında fiziki yapısı ile güzel bir kız ve iç dünyası ile de iyi bir insandır, yanında yetiştiği aileye hep sadık kalır, onların iyiliği için üzerine düşen bütün görevlerini eksiksiz yapar. Bu özellikleri ile hayatının akışı başkalarının elinde değil de kendi iradesinde olan biri olsa idi; Hasna kadar belki onunkinden daha mutlu bir hayatı yakalayabilme şansı olacaktı.

Ma'i Yalı

Hikâye, ömrünün uzun bir bölümünü –hayatının en verimli olması gereken yıllarını- Boğaz vapurlarında kaptanlık yaparak harcamış, arkasında boş bir geçmiş bırakan, önünde ise geçmişinden farklı olmayacağına inandığı yine anlamsız bir gelecek gören kahramanın, geçip giden yıllarına şaşkınlık içerisinde hayıflanması ile başlar. Sadece günlük yaşamayı düşünen ana karakterin, geçmişinde bıraktığı günler içerisinde, yirmi günü bile dolduracak olaylar yoktur, tekdüze sürüp geçmiş bir hayatın esiri olmuştur.

Ciddiye almadığı hayatın bir tesadüfü ile okul bittikten sonra, kendisini Boğaz vapurlarının dümeninde bulur. Kabataş-Beşiktaş-Harem vapurlarından kurtulup Boğaziçi seferlerini yapanlara kaptan olduktan sonra sanki bütün emellerine ulaşmıştır. Hayatta bunlardan başka arzuları olmadığı için kendini mutlu da hisseder, fırsat buldukça Galata'ya takılarak vakit geçirir,

zaman zaman "–*Oh ne iyi! Sonsuzluğa değin bir gezinti*!..." diyerek sevincini dışarı vurmayı da ihmal etmez.

Epeyce bir süre tekdüze hayatın bir gün gelip sıkıcı bir hal alabileceğini aklından bile geçirmezken zaman ilerledikçe içinde, sebebini anlayamadığı eksikliklerin oluşmaya başladığını hisseder. Yazın güzel günlerinde, Boğaz'ın mesire yerlerine taşıdığı çoluklu çocuklu ailelerin mutlu yaşamları dikkatini çekmeye başlar ve bütün benliğini onlara karışma, vapurdan uzaklaşma arzusu sarar:

> *"Yazın, mesela bir cuma günü, bütün teferrüce çıkmış halkı Mesaburnu'na götürürken onda da şu vapuru burada kendi haline bırakarak onlarla birlikte çıkıp gitmek için şedid bir arzu uyanırdı. Evet, gitmek, bir parça hayatının kendisine a'id bir şey oldığını hissetmek için bu vapurdan kaçmak isterdi*…" (Uşaklıgil, 1941: 182-183).

Kaçırılan, geç kalınan hayatın acısı ile mutlu gözüken insanlar kıskanılmaya başlanır, kahraman tarafından. Boşa geçirdiği yılları bir film şeridi gibi gözünün önünden geçmeye başlar. Yakın bir zamana kadar her ne kadar yalnız olsa da evine gittiği vakit annesi ve kardeşinden oluşan sıcak bir yuva, onu beklediği için evlenmeyi aklına pek getirmemiş veya türlü bahanelerle geçiştirmişti. Şimdi onlar da hayatından çıkmış, vapurun küçük ve soğuk odaları ona katlanılması zor, sıkıcı/tekdüze bir hayatı sunmaktadır. Tıpkı *Ferhunde Kalfa*'da olduğu gibi zaman en büyük düşmanı olur ve aynaya baktığı anlarda gençlik günlerinin siyah saçları değil; yılların acımasızlığını ona net şekilde söyleyen beyaz saçları, karşılamaya başlar, onu.

Bütün yaşam sevincini kaybeden kaptan hiçbir şey düşünmemek, yaşadığı sefil hayatı görmemek için kendisini içkiye verir, dışarılarda vakit geçirerek yorgun bir halde, hayaller bile kurmadan, vapurdaki yalnızlığını daha çok hissettiği odasına çekilir. İçine düştüğü kimsesizlik, her geçen gün yıpratıcı etkisini arttırır, artık okuyucunun karşısında bütün yaşam umutlarını yitirmiş, konuşmanın bile anlamsız olduğuna inanan bir anlatı kahramanı vardır.

Her şeyden vaz geçtiği, hayal etmekten bile korktuğu karamsar günlerinin birinde, yirmi yıldır Boğaz'da, yolunun üstünde duran mavi boyalı,

küçük zarif pencereli, ağaç oymalarla süslü bir yalı, sanki yeni yapılmış gibi dikkatini çeker. Hayal içinde yaşayan birçok Servet-i Fünun kahramanı gibi veya tıpkı Lamia'yı uzaktan severek sahip olacağını zanneden Ahmet Cemil gibi uzaktan, denizden bu yalının, ona sahip olacağı güzel günlerin hayallerini kurmaya başlar. Gençliğinde hayali bahanelerle hayatın gerçeklerinden ve evlenip sorumluluklar almaktan kaçtığı gibi şimdi de yeni hayali sayesinde, kendisini hayatın realitesinden uzaklaştıracak bir meşgale bulmuş olur. Onun sayesinde yeniden boşa giden koskoca yıllarının telafisini yapabilecek, kuramadığı hayatını en güzel şekilde kuracak ve o yalının içerisinde yüzünün şeklini henüz tam belirleyemediği, ona huzur veren bir eş ve etraflarında tombul bir de çocuk olacaktır; ama hep hayallerinde:

> *"Sonra onı gördi. Onın ismini bilmeyordı, o ki bu rü'yayı kendisi ile paylaşacakdı. Hatta ona zihninde bir sima bile tertib etmeyordı. Bir kadın, kendisini sevecek bir kadın kalbi o kadar… Bu rü'yayı buldukdan sonra böyle kendisini seven bir kalbe ihtiyacının şiddetini birden anlamış idi, buna bir de çocuk ilave ediyordı: Hatta bunın teferru'atını da düşünüyordı: Çocuğın saçları derin kırpılmış olacakdı. Buna merakı vardı; çocuk tonbalak sekiz yaşlarında sekiz yaşlarında bir herif olacakdı* (Uşaklıgil; 1941:186).

Kırklı yaşlarında, Boğazın mavi suları üzerinde duran mavi yalı sayesinde, kendisine yeni bir uğraş bulan öykünün ana karakteri, bu hayali ile mutludur. Sanki onun için önemli olan arzularına ulaşmaktan ziyade; vapurla her gün önünden gelip geçtiği yeni mekânın hayalleri ile yaşamak, daha tercih edilesi bir hayat tarzıdır. Zaten istese de bu yalıya sahip olabilmesi için yirmi yıl para biriktirmesi gereklidir ki, onu satın alarak "*hayali*" değil, "*gerçek*" sahibi olabilsin. Bu hesaplara girdiği zaman, hayatın gerçekleri ile hayallerinin uyuşmadığını görerek gerçekleri kabul etmek yerine; hayallerle yaşamanın tatlı uyuşukluğunu tercih eder. Sınırlar koyan hayatın realitesinden ziyade hayallerin sınırsızlığı içerisinde yaşamak, bütün Edebiyat-ı Cedideciler gibi onun da yöneleceği alan olur.

Uzaktan seyrettiği yalısının bir gün içerisinde olacaktır. Yanında ise mutluluk veren zarif bir eş ve ara sıra yaramazlıklar da yapan küçük bir çocuk ile mehtaba çıkılacak, hasta olduğu zamanlarda ise başında kendisini gerçekten seven iki kişi olacaktır. Bir kış boyunca, bütün bu duygularla dolu,

önünden her gelip geçtikçe heyecanlandığı yalıyı seyreder kaptan, ta ki boğucu bir Boğaz havasında, son seferinde, eski bir okul arkadaşına rastlayana kadar. Rastladığı okul arkadaşı ile sohbete devam ederken hayalinde onun mutluluk yuvası olan yalının önüne geldiklerinde, arkadaşının yalıyı göstererek kendisinin olduğunu, yeni aldığını söylemesi ile elindeki tek mutluluk vesilesini de kaybetmiş olur. Arkadaşı sadece o yalıyı almakla kalmamış; hikâye kahramanının annesinden, kız kardeşinden sonra, sığındığı yeri, mutluluğunun yegâne vesilesini, elinden almış ve onu, gerçeğin hayal gibi mutlu etmeyen yüzüyle baş başa bırakmıştır. Bu andan sonra, onun kısmetine, sessizlikler içerisine yaşayacağı derin bir mutsuzluk düşer:

> *"Evet, fakat orasını almakla onın hayatının biricik zineti olan rü'yayı almışlar, onu çalmışlardı.*
>
> *Bu def'a semaları yırtmak isteyen bir düdük feryadile sanki rü'yasının son nefesini verdi. Ve, bundan sonra her vakıt oradan geçerken göğsü kabararak ma'i yalıya bakmamak için başını çevirirdi* (Uşaklıgil, 1941:191)"

Halit Ziya, birçok hikâyesinde olduğu gibi boşa geçmiş hayatın arkasından hüzünle bakan bir kişiyi ele alarak, onun dramatik hayatını, ayrıntılı bir şekilde vermeye çalışır. Bunu yaparken bütün hayatı denizde geçen bir kahraman seçer, okuyucu anlatı boyunca bu kahramanın karaya çıkarak etrafına baktığını hiç göremez. O, alışılmışın dışında denizden karaya bakarak gerçekleşmeyecek hayallerini kurar. Öykünün sonunda kahraman, kurduğu hayallerin mutlu eden çehresi ile değil; gerçeklerin insanı derinden sarsan görüntüsü ile baş başa kalır.

Hayat-ı Şikeste

Öykü, gecenin ilerleyen vaktinde bir gencin tramvaya binmesi ile başlar, dışarıda oldukça kasvetli bir hava vardır, aynı iç karartıcı hava arabanın içine de işlemiş gibidir. Hem arabacıda hem biletçide bir isteksizlik, yorgunluk, uykusuzluk göze çarpar; hatta kandilin camından sızan aydınlık bile pis bir ziyadır. Tramvay bütün gün yağmurun altında koşuşturmaktan yorulmuş, kirli, çamurlu, ezik, yıpranmış ve kasvetlidir. Aynı sıkıntı yükü taşıyan atlarda da vardır. Onlar da bir an önce yaptıkları eziyetli işin

bitmesini, sıcak ahırlarına dönmeyi dört gözle beklemektedir. Hareket saati gelince isteksizce canlanan arabanın tekerleklerin çıkardığı sesler, sinir bozucu, harekete geçen aracın sarsıntıları ise içeridekileri bir saralı gibi titretmektedir. Yazar, dış mekânı, kaleminin gücü yettiği oranda kapalı, karanlık, insana huzursuzluk verecek derecede sıkıntılı bir atmosfer içerisinde sunarak daha öykünün başında, okuyucuda, bu hikâyeden mutlu bir sona ulaşılamaz duygusu uyandırır.

Son seferini yapan tramvaya, Sirkeci durağında, yağmurdan sırsıklam olmuş, acınası durumda, soğuktan titreyen genç bir kız biner. Gecenin bu saatinde, fakir ve bedbaht görünümlü, küçük gözlü, ufak ağızlı, uzun çehresi ve boyuyla hoş bir şey olan kızın hali, öykünün erkek kahramanının dikkatini çeker. Oldukça geç bir saatte, genç bir kızla aynı tramvayda yolculuk etmek, onu içten içe sevindirmektedir de. Arabaya bindikten belirli bir süre sonra yanlış yöne gittiğini anlayan genç kızı, bir telaş sarar. Çünkü bu vakitten sonra başka bir araba bulabilmesi veya yalnız başına evine gidebilmesi imkânsızdır.

Öyküdeki erkek karakter, böyle bir zamanda genç kızı yalnız bırakamayacağını belirterek evine kadar ona eşlik eder. Bu süreç içerisinde yazar, öykünün iki karakterini karşılıklı konuşturarak genç kız hakkında bilgiler verir okuyucusuna.

Yürüyüş boyunca, kızın çileli hayatına şahit olunur. Mutsuz bir aile ortamında yetişmek zorunda kalan kahraman, hayatı boyunca sıcak yuva yüzü hiç görememiştir. Aynı evde yaşamalarına rağmen birbirlerine tamamen yabancı olan ebeveynlerinden aklında kalan; babasının sürekli içtiği, annesinin ise durmadan çalıştığıdır. Çok küçük yaşta yatılı okula verildiği için bütün hayatı, mektebin yüksek duvarları arasında, dış dünyayı ve insanları hiç tanımadan geçer; ta ki annesi vefat edene kadar. Annesinin vefatından sonra çalışmayan, sürekli içen babasıyla yaşamaya başladığı anda hayatın acı ve gerçek yüzü ile karşılaşmanın şokunu yaşar:

> *"…Dünyayı yalnız mektebin yüksek duvarlarının içinde tahayyül edebildiğim kadar anlamıştım. Düşününüz, validem vefat edip de mektepten çıkarak evde yerleşmek lazım gelince anladım ki hatta pederimi bile ta-*

nımamışım. Ah! Şimdi hayatı, insanları ne kadar iyi tanıyorum. Hayatın içine atıldığımın ikinci ayı büyün hakikati keşfetmiş oldum; fakat, hakikate böyle birdenbire vukuf hâsıl etmek pek fena. İnsan öyle büyük bir sadme-i hayretle sarsılıyor ki bütün metanet-i muhakemesi zir ü zeber oluyor… (Uşaklıgıl, 2010: 73)"

Annesinin vefatı ile evin yükü omuzlarına kalan genç kız, İstanbul'un bir ucundan diğer ucuna, ders vermek için koşuşturur, akşam eve geldiğinde ise geçimsiz bir babanın isteklerine yetişmeye çalışır.

Gecenin ortasında, yolda bırakmayarak yaşadığı yere kadar getirdiği kızcağızın evine girdiğinde, öykünün erkek kahramanı bir şaşkınlık yaşar. Çünkü onu karşılayan evin manzarası iç açıcı değildir. İçerde, gelenleri doğru dürüst tanımaktan aciz, ayyaş bir baba ve her tarafı dağınık, kirli -ışığı bile ağlamaklı, hüzünlü gözüken- yaşam alanları vardır. Karşılaşılan bu manzaralar yeterince iç karartırken, babanın kızını, yeni tanıdığı misafirine teklif etmesi, öyküyü daha da dramatikleştirir. Üzüntüyle evden ayrılan erkek karakterin içinde bu kıza karşı derin bir acıma duygusu oluşur ve sessiz bir çığlık atar:

"Ah! Zavallı küçük muallime!.. Ah! Sabahtan akşama kadar babasını doyurmak için koşan biçare mahlûk, sen bu babanın kızı mıydın? (Uşaklıgil, 2010: 81)"

Umut verici cümlelerle sabırlı olmasını tavsiye ettiği kızın yanından ayrıldıktan sonra, genç adam, katlanılması zor dramına şahit olduğu masumenin geleceği hakkında endişelidir. Onun hayatının daha da kötüye gideceğinden şüphesi de yoktur ve fazla bir zaman geçmeden, bu çaresiz hanımın, böyle bir babanın elinde, iffetini ve saflığını kaybederek bütün düşkün kadınlar gibi süslü elbiselerin ve arabaların içerisinde, Şişli gezintilerine çıkması kaçınılmaz olacaktır:

"Saadet!.. Hiç zannetmem ki mesut olabilsin… Önümüzdeki bahara bu zavallı fakir muallimeyi açık bir arabayla, rengârenk çiçeklerle donanmış iri bir şapkayla, etrafını saffet-i bikri kaybolmuş tebessümlerle selamlayarak Şişli'ye doğru seyrana çıkmış görürsem hiç taaccüb etmeyeceğim… Ah! Zavallı küçük mahlûk! Ah! Biçare hayat-ı şikeste!.. (Uşaklıgil, 2010: 83)."

Servet-i Fünun'un edebiyat anlayışına uygun olarak ve bu anlayıştan taviz verilmeyerek bitirildiği için öykünün sonunda mutluluk yoktur. Okuyucunun karşısına hayat mücadelesinde başarısız olmaya mahkûm, mutluluğu yakalaması imkânsız zavallı bir kızcağız çıkarılarak, ondaki acıma duygusunun harekete geçirilmesi amaçlanır. Yalnız öyküyü okuyup bitirdikten sonra, gecenin karanlığında çaresiz bir kıza, her türlü yardımı yapmaktan ve onunla soğuk, yağmurlu gecede, onlarca yolu yürümekten çekinmeyen kahramanın, ona daha sonraki hayatında neden yardım etmediği sorusu akıllardan gitmez. Bu kadar iyi bir insanın -babası yüzünden bütün kadınsı değerlerini, iffetini kaybedeceğinden emin olmasına rağmen- üzülmekten başka bir şey yapmayarak, kadın karakteri, çaresizliği ile baş başa bırakması da düşündürücüdür. Oysa Halit Ziya'dan önce gelen Tanzimat neslinin kurmaca anlatılarında, okuyucu, ne pahasına olursa olsun, böyle durumdaki kadınlara yardım elini uzatmaktan uzak duramayan, hatta bu uğurda canlarını bile tehlikeye atmaktan çekinmeyen, özverili kahramanların hayatlarını okumaya alışmışlardı; ama şimdi yeni bir edebi anlayışla karşı karşıyadırlar.

5-Sonuç

Halit Ziya'nın kaleminden çıkan ve çalışmada incelenen üç hikâyenin ortak özelliği, mutsuz sonlarla bitmiş olmasıdır. Ferhunde Kalfa öyküsünün ana kahramanı, aslında anlatının başlarında hayatta mutlu olmak için bütün özelliklere sahiptir. Genç, güzel ve iyi kalpli çalışkan neşe dolu bir insandır. Yalnız bir eksiği vardır, o da hayatını yönlendirebilecek iradenin kendisinde değil de bulunduğu konağın hanımefendisi veya beyefendisinde olmasıdır. O, bu büyük eksikliğini göremediği için hayatı uzun yıllar boyunca hep beklemekle ve mutsuzlukla geçer. Umut ettiği evliliğe sonunda ulaşır ama o da geç gelmiştir. Zamanın acımasızlığı karşısında bir kar yumağına dönen saçlarını gördükçe süslenmeyi bile istemez, normal şartlarda en mutlu günü olması gereken düğününde.

Mai Yalı da ise aslında diğer iki hikâyeden farklı olarak öykü kahramanının hayatına yön verebilecek iradesi sadece kendi elindedir. Ama o gençliğin verdiği hoyrat yaşamdan dolayı geleceğini düşünmek, sonsuza kadar yalnız yaşamanın mümkün olmadığını hatırlamak bile istemez, Boğazdaki

huzurlu hayatının ömür boyu süreceğine inanır. Mutsuz bir sonunun müsebbibi kendisi olduğundan, okuyucu, diğer iki öykü kahramanı için hissettiği derin acıma duygusunu, böyle bir kahraman için fazla hissetmez. Birlikte yaşadığı anne ve kardeşinin hayatından çıkması ile uyanır, yalnızlığını iliklerine kader hisseder, bir aile sıcaklığının hasretini duyar ama gerçekçi yaklaşımlarla durumuna sağlam çözümler aramak yerine; insanı bir nevi uyuşturan, tatlı hayallerin dünyasına dalarak hayal içerisinde yaşamayı seçer. Ancak uzaktan görüp sevdiği içerisinde mutlu bir aile hayatının düşlerini kurduğu Mai Yalının bir arkadaşı tarafından alınıp huzurlu bir yuva haline dönüştürüldüğünü duyduğu gün yıkılır. Hayalleri bile elinden alınmış bir kaptan olarak bundan sonraki hayatında, hep mutsuzluklara dümen kırmak zorunda kalır.

Hayat-ı Şikeste öyküsünün kadın kahramanı, tıpkı Ferhunde Kalfa gibi iradesi kendi elinde bulunmayan, kendi dışındaki insanların hayatına müdahalesi sebebiyle mutsuz olan karakterdir. Yalnız Ferhunde Kalfa'ya göre aslında şanslı bir kişidir, çünkü o evin hizmetçi değil, özgür bir insandır. Gerektiğinde hayatı hakkında söz söyleme iradesini eline alabilme şansını da yakalayabilirdi; ama Edebiyat-ı Cedide'nin mutlu sonlara pek alışkın olmayan sanat anlayışı yüzünden, ona da anlatının mutlak hâkimi yazar tarafından, öykü boyunca, hayatını başka bir şekilde kurma hakkı hiç verilmeyerek mutsuz bir son hazırlanır.

Kaynakça

Çetin, Nurullah(2017), **Türk Hikâyesi Tahlilleri**, Nobel Akademi Yayıncılık, Ankara.

Huyugüzel, Ö. Faruk(2011), *"Halit Ziya Uşaklıgil",* (s. 311-391), **Servet-i Fünun Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Kaplan, Mehmet(1984), **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Kaplan, Mehmet(1987), **Türk Edebiyat Üzerinde Araştırmalar II***,* Dergâh Yayınları, İstanbul.

Kerman, Zeynep*, "Halid Ziya Uşaklıgil",* (s.9 TDVİA)

Kolcu, Ali İhsan(2015), **Öykü Sanatı**, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.

Kolcu, Ali İhsan(2017), **Servet-i Fünun Edebiyatı**, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.

Kutlu, Mustafa, "Uşaklıgil, Halit Ziya", TDEA, VIII, 465-469.

Lekesiz, Ömer(2015), *"Öykücülüğümüzde Dönemler",* (s. 18-26), **Hece, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S. 46/47, Ankara.

Lekesiz, Ömer(2017), **Yeni Türk Edebiyatında Öykü**, C. I, Şule Yayınları, İstanbul.

Parlatır, İsmail(koor.)(2011), **Servet-i Fünun Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Tanpınar, Ahmet Hamdi(1977), **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, İstanbul

Tosun, Necip (2014), **Modern Öykü Kuramları,** Hece Yayınları, Ankara.

Tosun, Necip(2018), **Öykümüzün Kırk Kapısı**, Dedalus Kitap, İstanbul.

Uşaklıgil, Halid Ziya(1941*),* **Bir Yazın Tarihi,** Hilmi Kitabevi, Ankara.

Uşaklıgil, Halid Ziya(2010), **Sepette Bulunmuş/Hepsinden Acı**, Özgür Yayınları, İstanbul.

CENAP'IN ŞİİRİNDEKİ RÛH-İ KAİNAT DÜŞÜNCESİNİN KÖKENLERİ

Ali KURT*

Özet

Modern Türk şiirinin "istikametini çizen" Servet-Fünûn Topluluğu Edebiyatı Dönemi şairlerinden Cenap Şahabettin; "esaslarını batılı örneklerden alarak yeni şiirin nazariyesini" yapan, Ahmet Haşim'den önce yeni ve modern bir duyuş tarzını geliştiren bir şahsiyettir. Cenap Şahabettin şiirinde tabiat önemli bir yer tutar. O bir resim disipiniyle tabiatı seyreder. Şiirde bu seyirci bir gözle tabiata bakışı "şekli bir tabiat tasviri" olmaktan kurtarmak için Mehmet Kaplan'da ifadesiyle "kendisinin asla inanmadığı bir 'rûh-i kâinat' fikri uydurarak tabiatın da insan gibi bir ruhu olduğuna inanmak ister." İşte biz bu çalışmamızda Cenap'taki bu 'rûh-i kâinat' fikrinin kökenleri üzerinde duracağız. Aslında Cenap nasıl ki bir resim disipliniyle tabiata bakmayı Batı'dan öğrendiyse aynı tabiatın bir ruhu olduğu, onun da insan gibi bir canlı varlık olduğu fikrini de Batı'dan almıştır. Aynı dönemde Batı'da sembolistlerde görülen "eşyada esrarlı bir ruh aramak" fikri Servet-Fünûn Topluluğu Edebiyatı Dönemi şairlerinde ve özellikle de Cenap Şahabettin'in şiirinde yansımasını bulur. Çalışmamızda bu fikrin kökenini yüzlerini Tanrı'dan tabiata doğru çeviren Aydınlanmacılardan, oradan da tabiaitten Tanrı'ya götüren bir akılla keşfedilen romantiklere kadar götüreceğiz. Yine Cenap Şahabettin için akla gelen "Müslüman bir toplumda

* Doç. Dr. Kırklareli Üniversitesi,

ortaya konmuş olan sanat eserlerinde, hiç mi kendi inanç ve geleneklerinden beslenilmemiştir?"sorusu "rûh-i kâinat" fikrinin biz de bir karşılığı olup olmadığını sorgulamızı beraberinde getirecektir. Ancak özellikle semavi bir nakli reddederek akılla yeniden üretilen deist bir Tanrı fikrinin ürünü olan bu düşüncenin geleneğimizde bir karşılığı olmadığı ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Servet-Fünûn Topluluğu Edebiyatı Dönemi, Cenap Şahabettin, rûh-i kâinat, Sembolizm.

THE ORIGINS OF THE IDEA OF "THE SOUL OF UNIVERSE" IN CENAP ŞAHABETTIN POETRY

Abstract

Cenap Şahabettin ,who is one of the Servet-i Fünun community Literature Period poets, draws the direction of the Modern Turkish poetry . He is a person that takes his poems' bases from western examples and he develops a new and modern sense before Ahmet Haşim.Nature takes an important place in Cenap Şahabetin's poems.He watches nature with an art discipline. He dreams up a "soul of the universe" idea that he never believes in as Mehmet Kaplan says and he wants to believe the nature has a soul like human being because he wants to save " this view to the nature from the eyes of audience" from "being a description of nature only physically.We will emphasize the origins of Cenap Şahabettin's "soul of the universe" idea.He learns looking at nature with an art discipline from the West,and likewise he learns that nature has a soul and he is a living being like human. The idea of "looking for a mysterious soul" in objects ,which is seen in the works of symbolists in the West, can be seen in Servet-i Fünun Community Literature Period poets ,especially in Cenap Şahabettin's poetry in the same period.In our study we will take the origin of this idea from Enlightened philosophers, who turns their faces from the God to nature ,to teachers of Romanticism, who discovered this idea with a wisdom that takes from nature to the God.The question of "Isn't he impressed by our own beliefs and traditions In work of his arts which are produced in a muslim community " will bring the questioning if we have any equivalent idea of "the soul of the universe "idea.Thus,we will try to prove that the idea of a reproduced deist God belief that refuses a heavenly prophet doesn't have an equivalent idea in our tradition.

Keywords: Servet-i Fünun Community Literature Period, Cenap Şahabettin, The soul of universe, Symbolism

Giriş:

Cenap Şahabettin'in şiiriyle ilgili yapılan çalışmalarda özellikle Mehmet Kaplan'ın Cenap'la ilgili birkaç kez zikrettiği ve çoğu zaman bir cümleyle ile açıklayıp geçtiği ruh-i kâinat fikri üzerinde Hasan Akay[1]'ın dışında derinlemesine durulmadığına şahit oluruz. Mehmet Kaplan, Cenap'ın tıpkı parnasyenler gibi, resmi şiirin esas gayesi yaptığını ve şiire ferdi veya beşeri duygular sokmak istediğni, fakat derinden duymadığı, mizacına mal edemediği için, başarılı olamadığını, ancak onun en çok muvaffak olduğu ve büyük bir ustalık gösterdiği şiirlerin tabiat tasvirleri ilgili şiirler olduğunu ancak bunların da bizde "gayribeşeri" bir intiba uyandırdığını ve bir tabloyu seyreder gibi onlara karşı yabancı kaldığımızı, Elhân-i Şita'nın insansız, saf, sadece harici unsurlardan ibaret bir varlık olduğunu söyledikten sonra; O'nun tamamıyla şekli bir tabiat tasvirine düşmekten çekindiğinden kendisinin asla inanmadığı bir "ruh-i kâinat" fikri uydurduğunu ve bizi tabiatın da insan gibi bir ruhu olduğuna inandırmak istediğini ancak ciddi bir inanç mevzuu olan bu fikrin, Cenap için sadece bir vesileden ibaret olduğundan söz eder. (Kaplan(a), 1992:394) Mehmet Kaplan'ın burada "iptidailerde yahut mistiklerde ciddi bir inanç mevzuu olan bu fikir" diye bahsettiği "ruh-i kâinat" fikrinin Cenap'ın kendisinin bile asla inanmadığı fikir olduğunu, tabiri caizse kendisinde bu fikrin yapay kaldığını ifade eder.

---

[1] Hasan Akay, Servet-i Fünûn şiir estetiği içinde müstakil bir konu şeklinde olmazsa da kendinden öncekilerden farklı olarak derinlemesine "ruh-i kâinat" veya "ruh-i tâbiat" fikrine temas etmektedir. (Akay, H. (1998). *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.)

Dolayısıyla Mehmet Kaplan'ın gösterdiği bu istikametten akademik çevreler çık(a)mamış ve "ruh-i kâinat" veya "ruh-i tâbiat" fikrine Cenap'ı, neyin veya nelerin götürdüğü tartışılmamıştır. Sadece Cenap'ta bir "ruh-i kâinat" veya "ruh-i tâbiat" fikri olduğu söylenegelmiş ve Kaplan'ın açıklamaları dışında derinlemesine bir araştırmaya ve tahlile ihtiyaç duyulmadan geçiştirilmiştir. Hâlbuki yine Mehmet Kaplan'ın da içinde bulunduğu komisyonca hazırlanan "*Cenab Şahabeddin'in Bütün Şiirleri*" kitabının başında "*Cenab Şahabeddin*'in Şiirleri Hakkında Birkaç Söz" başlıklı yazıda;

"*Cenab için önemli olan konu değil, konunun yeni ve orijinal bir şekilde işlenmiş olmasıdır. Cenap ile Fikret arasında en büyük fark buradadır. Fikret'in bütün şiirlerine hâkim olan şahsiyet ve mizacına bağlı bir hayat görüşü vardır. O, konularını bu hayat görüşüne göre seçer ve işler. O da şekil ve üslubuna önem verir ama, Cenab gibi kelime kimyacısı değildir. Bununla beraber Cenab'ın da bazı şiirlerinde kendine has bir hayat felsefesine yer verdiği görülür. Cenab'ın hayat karşısında almış olduğu tavır daha felsefi ve şüphecidir. Cenab sosyal konulardan çok, insanın kaderi, kainat içindeki yeri üzerinde durur.*" (Kaplan(b) vd…, 1984:XX)

ifadeleri yer alır. İşte biz de Cenap'ın kendine has bir hayat felsefesi, hayat karşısında almış olduğu felsefi ve şüpheci tavır, insanın kaderi, kâinat içindeki yerini sorguladığı fikrinden hareketle yukarıda bahis konusu yaptığımız "ruh-i kâinat" veya "ruh-i tâbiat" fikrinin öyle bilinmeden, inanılmadan sadece şiirsel söyleyiş ve bir oyundan ibaret olmadığını, Onun bu fikrin Batıdaki felsefi kaynaklarını çok iyi bilen ve açık bir iman olmasa da gelgitler ve tereddütlerle bu fikre kapılarını açan bir şahsiyet olduğunu belirtmek istiyoruz. Bu sebeple Cenap'ın şiirindeki rûh-i kâinat düşüncesinin kökenlerinin müstakil bir araştırmaya değer bir mevzuu olduğu kanaatindeyiz.

Türk Edebiyatında sembolizm deyince akla ilk Cenap Şahabettin gelmektedir. Onun edebiyatımıza sembolizmi getiren ve eserlerinde sembolizmi uygulayan bir şahsiyet olduğu fikri öne çıkar. Kenan Akyüz; Cenap'ın 1890'da cilt hastalıkları üzerinde ihtisas yapmak üzere Fransa'ya gönderildiğinde Fransa'da sembolizmin rağbette olmasına rağmen, onun, bu şiir anlayışını ve kullanılış şeklini pek kavrayamadığını, sadece, bu şiirin 'istiâreyi ve müziği ön plâna almak' hususundaki prensiplerini benimsediğini ancak,

onun şiirlerinde istiâreye çok yer vermekle beraber, bu istiârelerin sembolle ilgisi olmadığını söyler. (Akyüz, 1995: 84) Hatta Akyüz, bütün Servet-i Fünûncuların sembolizme yabancı kaldığını Sembolizmin belki çekici, fakat her halde karışık olan nazariyat ve tatbikatını kavrayamadıklarını ve esasen onu pek kavramaya da lüzum olmadığını çünkü Realist Okulun açık teknik esasları, edebiyatımızın o günkü ihtiyaçlarını daha iyi karşılayabilecek bir durumda olduğunu belirtir. (Akyüz,1947 :14) Cenap Şahabettin de "Sembolizm Nedir?" makalesinde kendisi için aynı itirafta bulunur:

"Muhasebenin buraya kadar olan parçasını kendimizi bir sembolist farz ederek yazdık; bu bir meslek-i edebiyi anlatmak için ihtiyar ve isti'âre edildi. Hakikatte biz sembolist olmadığımız gibi Edebiyat-ı Osmâniyye'de hakîkî bir sembolizm devri de görülmemiştir." (Şahabettin,1897:35)

Bütün bu yaklaşımlar yani Cenap'ın sembolizmi tam anlamıyla kavrayamadığı fikri ile Mehmet Kaplan'ın "kendisinin asla inanmadığı bir 'ruh-i kâinat' fikri"ni uydurma düşüncesi de bu kavrayamama meselesine dâhil edeceğimiz anlamına gelir mi? Çünkü bu "tanrı-tabiat-insan" düşüncesi sembolizmin teknik ilke ve özellikleri dışında Batı düşüncesinin "tanrı-tabiat-insan" algısıyla alakalıdır. Dolayısıyla Cenap'ın şiirlerindeki ruh-i kâinat veya ruh-i tabiat fikrine baktığımızda belki özelde sembolizmin ancak genelde bütün bir Batı düşüncesindeki "tanrı-tabiat-insan" ilişkisine bakmak gerecektir. Burada sorulacak soru ise Cenap'ın ruh-i kâinat veya ruh-i tabiat fikrinin Müslüman Doğu Medeniyetinin "tanrı-tabiat-insan" algısıyla bir alakası olup olmadığıdır. Çalışmamızda bu meseleye de cevap aranacaktır.

1- 20. Yüzyıla Kadarki Felsefi Yaklaşımlar ve Edebî Akımlardan Hareketle Batı Düşüncesinde "Tanrı-Tabiat-İnsan" Algısına Genel Bir Bakış

Batı düşüncesinin tanrı-tabiat-insan anlayışını Antik Yunandan başlatmak gerekir. Yunan Mitolojilerinde insan biçiminde tanrılar ve tanrıların veya doğa güçlerinin insanın biçimine ve niteliklerine sahip olması yani antropomorfizm karşımıza çıkar. Bu mitolojik dünyanın en önemli öğesi kuşkusuz tabiattır. Tanrıların kendi güçlerini tabiat unsurlarının üzerinden göstermeleri ve tabiatla iç içe geçmiş yaşamları sebebiyle tabiat; sürekli devinim

hâlinde ve canlı olarak düşünülmekteydi. İlk Çağ filozof ve matematikçilerinin de büyük etkisi ile bu mitolojik tanrıların izleri silinmeye ve tabiatın manevî algısı ile birlikte cisimlerin ruhunun olduğu anlayışı da yavaş yavaş yok olmaya başlar. Platon'da Tanrı'nın, kendi sıfatlarına ve niteliklerine uygun olarak bilge ve yüce mimar olarak bir düzen oluşturması şeklinde tabiat açıklanırken; Aristo tabiat kavramını fizik alanı etrafında değerlendirip nesnelerin bir düzen hâlinde kendinde içkin, devamlı hareketli olduğunu ifade eder (Arslan, 2012: 40-41).

Grek, Roma, Helenistik ve Pagan kültürleri olarak adlandırılabilecek kültürlerin yaşadığı coğrafyada Yahudilik ve sonrasında Hıristiyanlıkla birlikte tek tanrıcılık ortaya çıkmıştır. Yahudilik ve Hıristiyanlıktaki Tanrı, sonsuz, ezeli, bizatihi var olan, zati mevcudiyeti bulunan, var olan her şeyi yaratan, kutsal ve sevgi olarak insanoğluna ifşa edilen bir varlık biçiminde tasavvur edilmişse de (Hıck, 2005/1:207-216) öncesindeki pagan tanrılarının ikonlar ve heykellerle somutlaştırma adetlerini Azizler ve teslis üzerinden monoteist bir din olan Hristiyanlıkta da devam ettirilmiş; Hz. İsa için "Tanrı'nın Oğlu" Allah için de "Baba" terimlerinin kullanılmıştır.(Kurt, 2019:91-92) Tabiat artık Tanrı'nın hakim olduğu ve yönettiği bir alan olması gerekirken kutsal kitaplarda yer alan kuralların ve bu kuralların uygulanmasını üstlenen kurumların Tanrı –tabiat algısı yerleşir. Ortaçağda da devam eden bu Tanrı- tabiat algısı Rönesansla birlikte değişmeye başlar. Dinin getirdiği kurallardan ve bakış açısından sıyrılıp Galileo, Descartes, Newton, Kopernik gibi isimlerin tabiat olgusunu mantıksal bir düzleme oturtmaya çalışmasıyla geleneksel tabiat algısı kırıldığı görülür. (Nasr, 1988: 80-81). Rönesans düşüncesinde tabiat Tanrı tarafından en ince ayrıntısına kadar kurgulanmış Tanrı'nın yaratıcı gücünü gösterdiği bir makinedir. (Collingwood, 1999: 14). Aydınlanma döneminde ise teknik ilerlemeler ve sanayi devrimi ile tabiat artık bilimsel bir olgu olarak karşımıza çıkar. On sekizinci yüzyıl Avrupa'sına hâkim olan bu yeni Tanrı-tabiat anlayışında akıl, duyulardan arındırılarak doğayı tahakkümü altına alır (Bauman, 2015: 64 akt. Birol,2019). Aydınlanmanın bazı isimlerinin ise, yüzlerini Tanrı'dan Doğa'ya doğru çevirirken, dönüp dolaşıp doğada onları tekrar Tanrı'ya götüren bir aklın işaretlerini keşfettiklerini hatta Spinozacı bir yaklaşımla, sonradan

idealistlerin ve romantiklerin yapacağı gibi, doğanın kendi başına bir ruha ve canlılığa sahip olduğunu ispatlamaya çalıştıkları da söylenebilir. (Eagleton, 2014:35-49 akt. Kurt, 2019)

Aydınlanma düşüncesi ve rasyonalite ile birlikte dinin ve dini duyguların yerine bir akıl dini ikame edilmiş, sonrasında Fransız İhtilali'yle Batı toplumu derinden değişmeye başlamıştır. Çoşkulu, hüzünlü bir niteliğe bürünen, acılı bir yetersizlik eksiklik duygusu içinde kıvranan bu yeni insanı; önceliği akıl olan, akla seslenen bir klasik edebiyat ifade edemeyince (Yücel, 1981:60) Ortaçağ'ın dinsel ruhunu yeniden canlandırmak ve mutlak varlığın özü olan doğaya imgesel bir yaklaşım sergileme düşüncesiyle romantizm keşfedilmiştir. (Bulut, 2019:109 akt. Kurt, 2019)

"Romantizm her türlü kalıplaşmaya karşı bir başkaldırı olarak" tanımlanabilir. (Yücel, 1981:59) Romantizmde "deneysel araştırmanın yerini sezgi ve duyguya beslenen güven, bilimin yerini ise doğa felsefesi alır. Romantikler, Aydınlanmanın kuru akılcılığına şiddetle karşı çıkıp doğanın gizlerine, bilim adamının matematiko-fiziksel yöntemleriyle değil de, yaratıcı coşum yoluyla nüfuz edebileceğini savunmuş ve sonsuzluğa erişmenin yolları olarak, aşkı, doğaya tapmayı, dinî tecrübeyi ve artistik yaratıcı faaliyeti göstermişlerdir." (Cevizci, 2006:1334) Romantiklerin dinî motiflerle örülü tabiat anlayışı ve bu yolla tabiatın yüceltilmesi modern bir tavırla, akıl çağının doğrusal zaman anlayışının sonucudur. (Paz, 1996: 42). Romantizmle birlikte tabiata yüklenen metafizik anlamlarla artık tabiat, özgür bir ruh haliyle manevi bir yolculuk ve bir arayış içinde olmayı da ifade etmektedir. Bu arayış ve yolculukta tabiat ve insan ruhunun bütünleşmesi ile aşkınlık ve sınırsızlık karşımıza çıkar. Böylece tabiat; Panteizme düşüncesine yaklaşan bir tavırla kâinat ve tabiatın Tanrı'dan ayrı düşünülemeyeceği, tanrının kâinatın içinde olduğu bir tanrısal varoluşa ulaşmanın bir sembolü haline gelir. Alman, Fransız, İngiliz Romantizmi diye ayırmadan bazı nüanslar bir kenara bırakılacak olursa genel olarak Romantizm için din olgusuna karşılık gelen şey daha çok panteizm gibi görünür. Ancak Romantizmin tanrı tabiat algısını bütünsel düşünmeyeceğimiz gibi Aydınlanmacıları da Hristiyanlık dinine bakışını ve tanrı anlayışlarını bütünsel düşünmeden ve nüansları da göz ardı etmeden değerlendirdiğimizde deizm ya da doğal

din kendini dinin yerine konumlandırır. Bu sebeple romantizmin içine doğduğu tanrı-tabiat algısının Aydınlanmacıların bu tanrı-tabiat algısı üzerinde inşa olduğunu da gözden uzak tutmamak gerekir.

Her edebî akım kendinden önceki akıma tepki olarak doğduğu gibi onun uzantısı da olabilir. Realizm de hem romantizmin bazı yaklaşımlarını almış hem de bazı yaklaşımlarına karşı çıkmış bir edebî akımdır. Realizmi romantizmden ayıran en ayırıcı özellik insanın dış dünyanın içinde ele alınarak yansıtılmasıdır. (Özdemir, 1981:102) Romantizmin hayal ve duygu dünyasına geniş yer veren anlayışı yerini, Comte'un kesin bilginin ancak deney yoluyla sağlandığı görüşüne bırakır. Fransa'da Objekktvist kuşağın Devri" olarak adlandırılan 1850 yıllar aynı zamanda pozitivizmin de edebiyata yansıdığı realizm ve şiirdeki karşılığı olan parnasizm akımının hâkim olduğu yıllardır. (Kefeli, 2007:46) Bu dönemde insanın inanç ve düşünce dünyasını değiştiren bulgular, öğretiler ortaya çıkmış, dinî kitapların söylediklerini çürüten, ruhun maddeye karşı üstün olduğu görüşünü geçersiz kılan yaklaşımlar belirginleşmiştir. Yine buradan hareketle Marks toplumsal olayların akıldışı, gizemci, duygu yoluyla değil akıl yürütme ve nedenselliklе kavranabileceğini ortaya koymuştur. (Özdemir, 1981:102)

Ruhsal kaynaklı bir bunalımın ürünü olan romantizmin doğmasına Batı toplumundaki akılcılığın yadsıdıkları, bilinçaltına attıkları, duygular, ruhun eğilimleri ve özlemleri sebebiyet vermiştir. 1830 Temmuz devriminden sonra tekrar akla, bilime dönüş başlamış, realizm ve parnas akımının biçimciliği kendini göstermiş, buna karşıt olarak da sembolizm ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla sembolizmin kurucularının Romantizmin ve Parnasse Okulu'nun sanatçılarının arasından çıktığını söylemek ve özellikle Romantizmin gizemli, doğaüstü ve akıldışı, aşırı doğa gizemciliği(mistisizm) gibi daha birçok yönüyle sembolizme ışık tutarak kaynaklık ettiğini eklemek gerekir. Sembolizm, ‘‘evrenin, görüntülerin ötesinde bir anlamının olduğundan, evrende her şeyin duyarlı olduğunu bilen ozanın bu görüntüleri aşmak, gerçeğe ulaşması"ndan hareket eder. Bir uyumun ve birliğin söz konusu olduğu evrende insan, evrendeki imgeleri çözümleyerek evrenin varlığını anlar. (İnal, 1981:171-172)

Bütün bu felsefi yaklaşımlar ve edebî akımlardan hareketle Batı düşüncesine bakıldığında Tanrı'dan ateşi çalan Prometheus ile Tanrı arasındaki ilişkiden, günahkârlığı nedeniyle kendi günahının kefaretini bile ödeyemeyen Baba imajını merkeze alan klasik Hıristiyanlıktaki insan ile Tanrı arasındaki ilişkiye; oradan da Tanrı'ya deistik anlamda yer veren bir Tanrı tasavvuruna; zatiyeti olmayan bir Tanrı tasavvuruna sahip olan panteizmden, ateist ve natüralist çizgide olan ve Tanrı'ya yer vermeyen düşünceye kadar geniş bir seyir izlediğini görürüz.(Tokat, 2017: 136-137).

2-Tanzimat'tan Servet-i Fünûn'a Türk Edebiyatında Değişen "Tanrı- Tabiat-İnsan" Algısı

Batılı insan; yeni keşifler ve icatlarla akıl ve iradenin kudreti hakkında şüphe götürmez bir imana sahip olmuştur. Tabiatın kanunları olduğu gibi insan ve toplumun da kanunları olduğuna ve kendisinin de bunları değiştirme kudretine sahip bulunduğuna inan Batı bu imanın bir sonucu olarak Fransız ihtilalini gerçekleştirmiştir. Batı, bilimsel metotlar ve modern araçlarla varlığı incelemiş ve hemen her sahada bir kanun ve nizam görmüş; böylece insanın tabiatı hem anlayabileceğine, hem de değiştirebileceğine kuvvetle inanmıştır. (Kaplan(b), 1991:68)

Tercümeler ve Avrupa' dan okuyarak gelenler kâinatı, dünyayı ve hayatı tanımanın ilmin; iktidarında olduğu fikrini yayarlar.

Tanzimat ile beraber biz de Batı fikir akımları dini düşünce ve duygu alanında da etkisini göstermeye başlamış; rasyonalizm, pozitivizm ve materyalizm gibi felsefi düşünceler dağınık da olsa Osmanlı gençleri üzerinde etkili olmuş, bu fikirler bazı gençlerin dini inançlarını sarsıntıya uğratmıştır. Özellikle Avrupalı hocaların ders verdiği ve dışarıda basılmış kitapların sansürden kaçarak daha kolay girebildikleri Harbiye ve Tıbbiye gibi yüksekokullarda Batı kaynaklı fikirlerle karşı karşıya gelen bazı gençlerin bu yeni akımlardan etkilenmiş olabileceği ve geleneksel bilgi ve düşüncelerle bu yeni bilgilerin onların kafalarında bir karışıklığa sebebiyet vereceği tahmin edilebilir. (Okay.2005:26) Bütün bunların etkisiyle Tanzimat sonrası Türk edebiyatında; din ile bilim, akıl ile iman, görünen ile görünmeyen âlem arasında bir çarpışma başlamış olup Şinasi'nin

*Müracaat'*ındaki " Vahdet-i zatına aklımca şahadet lazım " sözü ve objektif âleme bakması ile yavaş yavaş bir medeniyet trajedisi ortaya çıkmaktadır. (Kaplan (b), 1991: 36) Ziya Paşa *Terci Bend*'inde kâinat ve dünyaya ait birkaç yeni malumat araya katarak, kâinat ve insan hayatını geniş bir tablo halinde, âdeta sistematik bir şekilde kavrama teşebbüsü ile yeni bir yaklaşım sergilemiştir. Ziya Paşa'nın asıl yeniliği Tanrı ve kâinatla ilgili sürekli sorular sormasıdır. Bunda sarsılan bir imanın tesiri varmış gibi görünse de Paşa sonuçta yine hayrete ve hayretten de Tanrı'ya varır. (Kaplan (b), 1991: 66) Şinasi ile başlayan Ziya Paşa'nın sorularıyla gelgit yaşayan tanrı-kâinat fikri ve ortaya çıkan tezat Abdülhak Hamid'te özellkle *Makber* adlı eserinde sürekli soru soran, cevap alamayan, ama yine de metafizik meseleler ve zorlayan bir şairin bütün bu aykırılılara rağmen tereddüt, şüphe ve isyan çığlıkları arasında inanç sahibi birisi olarak yer yer panteizme kapı aralayan tavırlarıyla bir çözüme ulaştığı söylenebilir. (Okay.2005:33) Daha önce "*20. Yüzyıla Kadarki Felsefî Yaklaşımlar ve Edebî Akımlardan Hareketle Batı Düşüncesinde 'Tanrı-Tabiat-İnsan' Algısına Genel Bir Bakış*" bahsinde romantizmin tanrı-tabiat-insan algısından ve yine panteizmden söz etmiştik bu sebeple burada tekrar bu meselenin kökenine gitmeden Hâmid'in tabiata bakışında çok açık Fransız romantiklerinin etkisinden söz etmek gerekir.

3. Servet-i Fünun Topluluğu Edebiyatında 'Tanrı-Tabiat-İnsan' Algısı ve Cenap Şahabettin'de 'Ruh-i Kâinat' Fikri

Tanzimat sonrasında değişen anlayışla tabiata farklı gözle bakılmaya başlamış olduğunu özellikle Abdülhak Hâmid'in romantik tabiat anlayışından daha önce söz etmiştik. Mehmet Kaplan bu anlayışın resme has bir bakış olmayıp fikri bir bakış olduğunu oysa Servet-i Fünûnculardа zengin, açık ve belirgin, canlı, renkli ve kokulu bir dış âlem idraki şeklinde girdiğini söyler. (Kaplan (c), 1993: 51) Kenan Akyüz ise asıl tabiatın; romantizmin gür, muhteşem, pitoresk tabiatının, Servet-i Fünûn ile şiirimize girebildiğini, tabiatın bütün Servet-i Fünûn şairlerinde şiirin esas malzemesi olduğunu söyler. (Akyüz,1947 : 224)

Mehmet Kaplan, Servet-i Fünûnculara göre tabiatı şöyle açıklar:

"*Tabiat ölü bir manzara değildir. Onlarca tabiat, ruh ile çok yakınlığı olan hatta bazan cihanşümul bir ruhun (ruh-ı kâinat) maddi tezahürü gibi telakki edilen bir varlıktır.*" (Kaplan (c), 1993:53)

Görüldüğü gibi Kaplan ruh-i kainat fikrinin burada sadece Cenap için değil bütün Servet-i Fünûncular için geçerli olduğunu kabul eder. Fikret ressam da olduğu için, bir resim disipliniyle tabiata bakabiliyordu. Bütün Servet-i Fünûn edebiyatı gibi Fikret' in şiiri de resmin tesiri altındadır. Parnasyenleri ve Goncourt Karleşler'i örnek alan Servet-i Fünûncular, bir manzarayı, bütün teferruatına kadar tasvir etmekten ve ona bir ruh hali vermekten hoşlanıyorlardı. (Kaplan (b), 1991:112) Ancak tabiata bakmayı asıl Servet-i Fünûnculara öğreten Cenap'tır. O tabiatı bir levha gibi çerçeveleyerek sınırlandırmayı Paris'te Charles Brevet'ten öğrendiğini söyler. Cenap Servet-i Fünûncuların da tabiat görüşünü içeren "*Tabiata Karşı Şair*" yazısındaki şu cümleleri oldukça önemlidir:

"*Şair, tabiat içinde yaşamalı, tabiat-ı mücavire ile memzûc ve müttehid gibi olmalı, kendi ruhunu sevdiği gibi rûh-ı tabiatı sevmeli… Bu maşuka-i namütenahinin ihsas ettiği şeyleri söylemeli. Onun mefârık-ı beşeriyette titreyen mâderâne himâyetlerinden, hilkat-i hayatındaki teselsül-i bî-hudûddan, onun her şeyine dağıttığı ruhların zemzeme-i müşterekesinden, onun ilham ettiği hayâlât-ı lâ-yetenâhîden bahsetmeli… Bunları herkes hissedebilir, fakat şair herkesten iyi bahseder. Çünkü herkesten iyi hisseder. Herkes alelade tabiatta tabiattan başka bir şey bulamayacağı halde şair orada bütün havâdis-i ulviyye-yi hayatı, bütün anâsır-ı mühimme-i şi 'riyyeyi, eşkâl-i mütenevviye-i mevcudiyet arasındaki tetâbukâtı, garâm ve memâtı bulur. Bazen bir manzaradan bir âşık-ı mes 'ud gibi lezzet-yâb olur. Bazen ruhunu bir muhibbe-i ebediyeye açar gibi kâinata fâş ederek bir imtizâc-ı nûşîn ile eşyâ-yı mer 'iyyeye karıştığını hisseder.*" (Şahabettin, 1897). Burada Cenap'ın ruh-ı tabiat tamlamasının kullandığını gözden kaçırmamak gerekir. Cenap Abdülhâk Hâmd'in "*Sahra*"sını ele aldığı yazısında Hâmid'in tabiata yahut kâinata bakışını "Tabiatı hepimiz *Sahra*'yı okumadan evvel de görüyorduk. Fakat bildiğimiz bir lisanda yazılmış bir şiir gibi kendi dimağımıza bütün güzelliği ile tercüme edemiyorduk. Hamit Beyefendi bizim ruhumuzla ruh-ı

kâinat arasında bir ruh-ı beliğ oldu." (Şahabettin,1919:1) cümleleriyle anlatırken yine ruh-ı kâinat tamlamasını kullanmıştır.

Daha önce Hamid'in panteizmin sınırlarında dolaştığını söylemiştik. Tevfik Fikret'in de aynı şekilde aşama aşama panteizme doğru yol aldığını, nihayetinde "*Tarih-i Kadim*" şiiri ile yeni bir dine bir nevi panteizme girdiğini söyleyebiliriz. (Akyüz,1947:284) Oysa Cenap daha 1895'te *Hazine-i Fünûn*da neşrettiği *Ta'yin-i Metâlib* şiiriyle Tevfik Fikret'ten ve diğer Servet-i Fünûnculardan önce sembolistlerin tabiat görüşünü vermiş ve bu şiirle aslında sonraki Servet-i Fünûncuların tabiat görüşünü de tayin etmiştir. Cenap'ta bu şiirden itibaren karşımıza çıkan "rûh-ı kâinat"; görüldüğü gibi tabiata insan ruhuna özgü vasıflar yüklemek şeklinde tezahür etmektedir. Cenap'ın tabiatta, insan ruhuna benzer bir ruh aradığını, hem kendi iç dünyasını hem de ona göre rûh-i tabiatı; somut, plastik, gözle görülür bir hale getirmek istediğini söyleyebiliriz.

"TA'YİN-İ METÂLİB

İsterim kim kebûd u sâf semâ
Olsun âfâk-ı ihtisâsatım;
O kebûdî içinde bî-pervâ
Cevelân eylesin hayâlâtım!

İsterim bir hudûdsuz deryâ
Olsun âlâmıma reşâşe-nisâr;
Etsin âsûde mevcelerle
Âşıkâne hikâyeler îsâr.

İsterim bir hafif bâd-ı sabâ
Ki getirsin bana sabah, akşam
Yeni bir fikir, taze bir hülyâ,
Tatlı bir vezn, bir güzîde makam!

İsterim kuşların terâneleri
Gûş-ı cânınmda ihtizâz etsin,
Onların şevk-ı âşıkaneleri
Beni tav'en neşîde- saz etsin!

İsterim bir nihâl-i ber-terde
Semt-i re'simde ağlasın dâim
Olayım jâlelerle perverde
Onun altında ben kalıp nâim!

İsterim bir de sâyelerle muhât
Bir beyaz âşiyâne-i ta'zîz
Ki derûnunda bâ-kemâl-i neşât
Ruhum etsin ümîdini tehziz!

Bunların cümlesinden evvel ben
İsterim lâkin eylemek ilka
Bir küçük katre eşk-i hecrimden
Dil-i bî-rahmına senin cânâ!

Hazîne-i Fünûn, nr, 24, 23 Teşrin-i sâni 1311/5Aralık 1895, s.189-190; S. Nüzhet, s.154-155, Tomar III, s.24; Defter I, s.50-51." (Kaplan(b) vd… :1984, 121)

Cenab'ın bu şiiri ister istemez Abdülhak Hâmit'in "*Bir Şairin Hezeyânı*" şiiri ile Recaizâde'nin *Zemzeme II'* deki "*Pek Severim*" şiirini hatırlatır. Tanrı-tabiat-insan ilişkisinin Romantizmden Sembolizme geçerken nasıl değiştiğini ve de bizdeki geleneksel tanrı-tabiat-insan ilişkisinin Tanzimat II. Nesil sanatçılarında henüz tam anlamıyla ortadan kalkmadığını, bazı göndermelerin en azından geleneksel düşüncelerle örtüşmeye devam ettiğini, oysa Cenap'ta bizdeki bu tanrı-tabiat-insan ilişkisinde nasıl büyük bir kopma yaşandığını göstermek bakımından buraya almak yerinde olacaktır. Bu iki şiirde de romantizmden etkilenme ve zaman zaman panteizme kayan yaklaşımlara rağmen bizdeki vahdet-i vücuda benzeyen bir algıyla "İlâhi olanla daima irtibat içinde olan, daima ilâhi tecellilere mazhar bir tabiat anlayışı" karşımızdadır.

Bir Şairin Hezeyanı
(…)
Dilemem şeyh u şâbdan irşâd,
Encümenden hiç istemem imdâd,
Bana üstâd-ı Sun'dur üstâd,
Bunu cehlimden eyle istişhâd.
Cehl ile iftihârı pek severim.
(…)
Eder ilka hayâlime ziynet,
Hande ettikçe her seher Kudret,
Görürüm her tarafta bin ibret,
Tek ü tenha önünde ey Vahdet,
Ettiğim âh ü zârı pek severim."
(Enginün: 1999 s 89-91)

Pek Severim
(…)
Gösterir kibriyâyı cümle nebât!
Cûylar kudrete tutar mir'ât
Hep ilâhî gelir bana nagamat!
O zaman anlarım nedir bu hayat!
Seyr-i bağ-ı bahârı pek severim"
(…)
Ruhuma sengler verir siklet
Çekemez bar-ı duşi mahviyyet
Yeter üstündeki çemen-i zinet;
Hey'etinden gönül bulur rikkat;
Hâk ber-ser-mezârı pek severim."
(Kaplan(a) vd.:1982 s.8-9)

Oysa Hasan Akay "*Ta'yin-i Metâlib*" şiirinde Cenap'ın sembolizmden de kaynaklı (Ki daha önce sembolizm kaynaklık eden "tanrı-kâinat" düşüncesinin Batı kültüründeki kökenleri üzerinde durmuştuk) profan bir tabiat anlayışı ve deizm görüşü olduğunu söyler.

Aslında Cenap'ın rûh-ı kâinat veya rûh-i kâinat fikrinin Müslüman Doğu Medeniyetinin "tanrı-tabiat-insan" algısıyla nedenli bir alakası olmadığını göstermek için yine Abdülhak Hâmit'in *Münacaat* ile Cenap'ın *Münaacat*'larını karşılaştırmak isabetli olacaktır.

"MÜNÂCÂT
Ey dergehi cümlenin penâhı
Mevcûdâtın vücûd-gâhı
Yokluklar içinde var olan Hak!
Zâtiyyet-i Kibriyâ-yı mutlak
Sensin o hakîkatü'l-hakâyık
Her cilvene Hak denilse lâyık
Halk eylediğin senin müsellem,
Âdemlerden ziyade âlem."
(Kaplan(a) vd.:1982 s.253)

"MÜNÂCÂT
(…)
Arıyor secdelerde dîdelerim
Her gece pür-sitâre küngürüde,
Düşüp üstüne ağlamak dilerim
Söyle ey Tanrı! Dizlerin nerede?
(…)
Ufk-ı eb'adı geçmiyor sesimiz,
İnleriz gerçi altı bin senedir:
Gök sağır, yer sağır, hevâ dişiz…
Mücrim-i âciziz biz ey Kâdir."
(Kaplan (b) vd . :1984, 265)

Hâmid'in *Münâcât*'ın da Tanrıya atfedilen sıfatlar tasavvuftaki vahdet-i vücûd anlayışına da uygundur. Onda Hasan Akay'ın da belirttiği gibi "*romantizmden etkilenmiş olan yer yer panteist örgülerine rağmen vahdet-i vücutla daha doğrusu "İlâhi" olanla daima irtibat içinde olan, daima ilâhi tecellilere mazhar bir tabiat anlayı*şı" nın varlığı söz konusudur. Oysa Cenap *Münâcâ*t'ında "*manevi ve metafizik boyuttan tamamen soyutlanmış ilahiliğin*

*dışına itilmiş- profan bir tabiat anlayışını ve deizm görüşü"*nü yansıtır.. (Akay,1998:175) Burada Tanrıya insani vasıflar yükleyen bir antropomorfizm de hemen dikkat çeker. Gerçi Münâcât'ta en azından rûh-i kâinat fikrinden deistte olsa bir tanrı fikrine geçtiği de görülür. *Münâcât* şiirinin tarih itibariyle Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatı sonrasına denk geldiğini de belirtmek yerinde olacaktır.

Kaynakça

Akay, H. (1998). Servet-i Fünûn Şiir Estetiği, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Akyüz, K. (1995). Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, İstanbul: İnkılap Yayınları.

Akyüz, K.(1947). Tevfik Fikret Ankara: Sakarya Basımevi.

Arslan, İ. (2012). *Çağdaş Doğa Düşüncesi.* İstanbul: Küre Yayınları.

Bulut, B. (2019). Zirvenin Işıltısı, Yeni Türk Şiirinde Dağ (1860-1908,Ankara: Berikan Yay.

Cevizci A. (2006). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: *Paradigma Yayınları*.

Collingwood, R. G. (1999). Doğa Tasarımı. K. Dinçer (çev.). Ankara: İmge Kitabevi

Eagleton, T. (2014) *Tanrı'nın Ölümü ve Kültür* , çev: Selin Dingiloğlu İstanbul: Yordam Kitap.

İnal, T. (1981). Simgecilik (Sembolizm) "Simgecilik" *Türk Dili Dergisi Yazın Özel Sayısı*, sayı:349

Enginün İ.(1999) Abdülhak Hâmit Tarhan Bütün Şiirleri 3, Hep Yahut Hiç,

İstanbul: Dergah Yay.

Hıck, J. (2005/1). Yahudilik ve Hıristiyanlık'ta Tanrı Kavramı, Çev. Dr. Aydın TOPALOGLU, M. Ü. İlfthiyat Fakültesi Dergisi 28, 207-216.

Kaplan, M.(b) vd. (1984) *Cenab Şahabeddin'in Bütün Şiirleri*, , İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Kaplan, M.(a) vd. (1982) *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II,* İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Kaplan,M.(a).(1992) "Cenab Şehabeddin'in Şiirlerinde Pitoresk" *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, İstanbul: Dergah yayınları.

Kaplan M. (b).(1991) *Şiir Tahlilleri,* İstanbul: Dergah Yayınları.

Kaplan M. (c).(1993), *Tevfik Fikret,* İstanbul: Dergah Yayınları.

Kefeli, E. (2007). Metinlerle Batı Edebiyat Akımları, İstanbul: 3F.

Kurt, A. (2019, Bahar). "Apostrof" Kavramı ve Tanzimat'tan Servet-i Fünûn'a Türk Şiirinde Apostrof". Dil ve Edebiyat Araştırmaları.

NASR, S. H. (1988). *İnsan ve Tabiat.* N. Avcı (çev.). İstanbul: İşaret Yayınları

Orhan, O.(2005), Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı. İstanbul: Dergâh Yayınları,

Özdemir, E. (1981). Gerçekçilik "Gerçekçilik Üzerine Yargılar", Türk Dili Dergisi Yazın Özel Sayısı, sayı:349.

Paz, O. (1996). *Çamurdan Doğanlar (Romantizmden Avangarda Modern Şiir),* çev. K. Atakay, İstanbul: Can Yayınları.

Şahabettin, C, (1897). Musahabe-i Edebiye 32, , Servet-i Fünûn, nu:341, 11 Eylül 1313, 23 Eylül 1897.

Şahabettin, C, (1897). Tabiata Karşı Şair, Servet-i Fünûn, nr. 340, 4 Eylül1313/ 16 Eylül 1897.

Şahabettin, C.(1919). Abdülhak Hamit-Sahra 1, **Peyâm-ı Edebî**, aded: 6-49, 18 Eylül 1335/18 Eylül 1919

Tokat,T. (2017). "Modern Batı Dünya Görüşünün Tanrı ve İnsan Tasavvuru Açısından

Yücel,T. (1981). Coşumculuk (Romantizm)- "Fransız Coşumculuğu" , *Türk Dili Dergisi Yazın Özel Sayısı*, sayı:349.

HÜSEYİN CAHİT YALÇIN'IN EDEBİYAT BİLİMİYLE İLGİLİ BİLİNMEYEN ÜÇ YAZISI

Ertuğrul AYDIN*

Özet

Hüseyin Cahit Yalçın, 1900 yılında edebiyat bilimiyle ilgili, dönemin önemli yayın organlarından Saadet gazetesinde arka arkaya üç yazı yayımlamıştır. *Saadet* gazetesinde birer hafta arayla yayımlanan bu yazılar, "edebiyat nedir?", "edebiyatın amacı nedir?", "edebiyatın kaynağı nedir?", "edebiyatın kapsamı ne olmalıdır?" ve "edebiyatın tarihi ve olgunlaşması" şeklinde özetleyeceğimiz konuları ele almaktadır.

Hüseyin Cahit Yalçın, XX. yüzyılın hemen başında, daha doğrusu 1897-1901 yılları arasında, *Servet-i Fünûn* dergisi dışında, -çeşitli vesilelerle- bir dergi, üç de gazetede bazı yazılar yayımlamıştır. Bu yayın organları sırasıyla, Selanik'te neşredilen *Mütalâa* dergisi ile *Tarîk*, *Sabah* ve *Saadet* gazeteleridir. Bu yazılardan, özellikle *Saadet* gazetesinde yayımladığı edebiyat bilimiyle ilgili üç yazı, hem konu, hem de içerik açısından önemlidir. Hüseyin Cahit Yalçın'ın, "Edebiyatın Derece-i Şümulü", "Edebiyatın Menşeleri" ve "Edebiyatın Tarihi ve Tekâmülü" başlıklarını taşıyan bu yazılar, hem edebiyat bilimi, hem de edebiyat tarihi açısından dikkat çekici ve yol gösterici metinlerdir.

* Yrd. Doç. Dr., Doğu Akdeniz Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Bölümü, Gazimağusa- KKTC, E-mail: ertugrulaydin@gmail.com

Bu çalışmamızda, Hüseyin Cahit Yalçın'ın edebiyat bilimini eksen alan ve edebiyat kamuoyu tarafından bilinmeyen üç yazısını inceleyerek; yazarın bu metinlerinin içerik ve önemi üzerinde duracağız.

Anahtar Kelimeler: Hüseyin Cahit Yalçın, edebiyat, edebiyat bilimi, edebiyat tarihi.

HÜSEYIN CAHIT YALÇIN'S THREE UNKNOWN ARTICLES ON LITERATURE

Abstract

Hüseyin Cahit Yalçın published three successive articles dealing with the literary science in *Saadet*, an important newspaper of the period. Published every other week, these articles deal with the topics, which could be summarized in 'what is literature', 'what is the aim of the literature?', 'what is the origin of literature', 'what should be the scope of literature', 'The history of literature and its growth'.

Hüseyin Cahit Yalçın, at the turn of the century, between 1897-1901 to be exact, published some articles -on several occasions- in a journal, and three newspapers other than *Servet-i Fünûn.* These media are, *Mütalâa,* published in Salonika, and the newspapers *Tarîk*, *Sabah* and *Saadet,* respectively. These articles are important in both topic and scope. These articles by Hüseyin Cahit Yalçın which are titled as 'The Degree of Scope of Literature', 'The Origins of Literature', 'The History of Literature and its Development' are remarkable and guiding texts in terms of both science of literature and history of literature.

In this study, we will look closely into these three articles by Hüseyin Cahit Yalçın, which center around the science of literature and are unknown by the literary world and dwell on the contents and importance of these texts.

Keywords: Hüseyin Cahit Yalçın, literature, literary science, history of literature

Giriş:

Hüseyin Cahit Yalçın, 1900 yılında edebiyat bilimiyle ilgili, Tanzimat-Ara Nesil döneminin önemli yayın organlarından *Saadet* gazetesinde arka arkaya üç yazı yayımlamıştır. Doktora tezimizin konusunu oluşturan[1] ve yine tez içerisinde de bu konuya değindiğimiz *Saadet* gazetesinde birer hafta arayla yayımlanan bu yazılar, "edebiyat nedir?", "edebiyatın amacı nedir?", "edebiyatın kaynağı nedir?", "edebiyatın kapsamı ne olmalıdır?" ve "edebiyatın tarihi ve olgunlaşması" şeklinde özetleyeceğimiz konuları ele almaktadır.

Hüseyin Cahit Yalçın, XX. yüzyılın hemen başında, daha doğrusu 1897-1901 yılları arasında, *Servet-i Fünûn* dergisi dışında, -çeşitli vesilelerle- bir dergi, üç de gazetede bazı yazılar yayımlamıştır. Bu yayın organları sırasıyla, Selanik'te neşredilen *Mütalâa* dergisi ile *Tarîk*, *Sabah* ve *Saadet* gazeteleridir.[2] Bu yazılardan, özellikle *Saadet* gazetesinde yayımladığı edebi-

---

1 Ertuğrul Aydın, *Saadet Gazetesi'ndeki Edebî Faaliyet Üzerine Bir Araştırma*, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1999, 516 s.

2 Hüseyin Cahit Yalçın, Mekteb-i Mülkiye'den hocası olan Ata Bey'in tavsiyesiyle, Kasım 1898'de, *Tarîk* gazetesine mütercim olarak girer. Yazar, *Tarîk*'te, önce "Arap'tan İstifade Edeceğimiz Ulûm" makalesiyle dikkatleri üzerine çeker, sonra da o dönemde ortaya çıkan "Dekadanlık" meselesiyle ilgili "Terakkiyât-ı Edebiyyemiz" ve "Biraz Daha Hakikat" adlı yazılarını neşreder. Hüseyin Cahit Yalçın, *Tarîk*'te yazarken bir yandan da *Sabah*'ta yazılar neşreder. Bu arada, *Tarîk* ve *Sabah* arasında başlayan rekabetten dolayı *Sabah* gazetesinin sahibi Mihran Efendi'nin teklifi üzerine Mayıs 1899'da bu gazeteye geçer. Hüseyin Cahit Yalçın, *Sabah*'ta 16 ay çalışır. Bu sıralarda, o dönemde, hükümet tarafından gazetelerden alınan pul parasının kalkması üzerine, *İkdam* ve *Sa-*

yat bilimiyle ilgili üç yazı, hem konu, hem de içerik açısından önemlidir. Hüseyin Cahit Yalçın'ın, "Hikmet-i Edebiyye Dair" üst başlığıyla arka arkaya yayımladığı "Edebiyatın Derece-i Şümûlü", "Edebiyatın Menşeleri" ve "Edebiyatın Tarihi ve Tekâmülü" başlıklarını taşıyan bu yazılar, hem edebiyat bilimi, hem de edebiyat tarihi açısından dikkat çekici ve yol gösterici metinlerdir.[3]

Bu araştırmamızda, Hüseyin Cahit Yalçın'ın edebiyat bilimini eksen alan ve edebiyat kamuoyu tarafından bilinmeyen üç yazısını inceleyerek; yazarın bu metinlerinin içerik ve önemi üzerinde duracağız. Hüseyin Cahit Yalçın, *Saadet* gazetesindeki edebiyat bilimiyle ilgili üç yazısında edebiyatın/edebiyat biliminin pek çok problemini ele almış ve bazı çözüm önerilerinde bulunmuştur. Bu yazılar/makaleler, edebiyatın tanımı, kaynağı, amacı, kapsamı, tarihi ve yenileşmesi şeklinde sıralayacağımız altı ayrı konuyu ele almaktadır. Bu arada, Saadet gazetesinde, edebiyat nazariyesi ve edebiyat ilgili meselelerin sadece 1886 yılında "edebiyatın tanımı" çerçevesinde ele alındığını söyleyelim.

Hüseyin Cahit Yalçın'ın, *Saadet* gazetesinde tercüme ettiği, Marchel Proust'un *François'ya Mektuplar* ve Guy de Maupassant'ın *Kalbimiz* adlı eserlerinin tefrikaları ile yukarıda sözünü ettiğimiz edebiyatla ilgili üç makalesi neşredilmiştir. Hüseyin Cahit Yalçın, *Saadet* gazetesinde, bu üç yazı dışında yine edebiyatla ilgili makaleler yayımlamaya devam etmek istediğini, üçüncü yazısının son paragrafında, "gelecek hafta anlatmaya çalışırız" ifadesinde vurgular. Ancak yazarın 16 Teşrinievvel 1900'den sonra gazeteden

---

bah yazarları, gazete sahiplerinin artan kazançlarından pay isterler. Ancak yazarlar, bu isteklerini kabul ettiremeyince, 29 Eylül 1900 tarihinde topluca istifa ederler. Böylece, *Sabah*'tan ayrılan Hüseyin Cahit Yalçın, 11 Teşrinievvel 1900'den itibaren *Saadet* gazetesinde yazmaya başlar.

3 Ömer Faruk Huyugüzel, *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı, Hikâye ve Romanları Üzerinde Bir Araştırma* adlı eserinde, Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Edebî Hatıralar* kitabından hareketle; Saadet'te yazmaya başlayış ve ayrılışının hikâyesini anlattığı ve edebiyat nazariyesiyle ilgili üç yazı kaleme aldığını söylediği açıklamaya dayanarak bu yazıların sadece varlığına işaret eder. Fakat yazıların adları, nelerden bahsettikleri ve künyelerine dair açıklama yapmaz. Dahası, bu yazılardaki bilgilere yer vermediği gibi, bu yazıları bibliyografyasına da almaz.

ayrıldığı için yayımlanmadığını, hatta dönemin diğer yayın organlarında da yer almadığını görmekteyiz.

Bulgular:

Hüseyin Cahit Yalçın'ın, *Saadet* gazetesinde çıkan yazılarının neşir tarihi, -aynı zamanda- yazarın, 1897-1901 yılları arasında, *Servet-i Fünûn*'da çalıştığı döneme rastlamaktadır. Ancak yazar, bu yazıları, mensubu olduğu edebiyat topluluğunun yayın organı *Servet-i Fünûn* yerine Saadet'te neşreder. Bu tercihin sebebiyle ilgili, yazarın hatıralarında ve ilgili kaynaklarda herhangi bir açıklama yapılmamıştır. Fakat yazarın, *Servet-i Fünûn*'da, edebiyatın nazariyesiyle ilgili, 1897 yılında neşrettiği "Tenkidî Edebiyat" ile "Edebiyat ve Ahlâk" adlı makalelerinin yer aldığı ve daha sonra, *Tarîk* ve *Sabah* gazetelerinde de bu konuyla yakınlık gösteren yazılar neşrettiği için, bu yazıların Saadet'te yer alışının özel bir tutum olduğunu söyleyemeyiz.

Yeri gelmişken; Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Edebî Hatıraları*'nda, *Servet-i Fünûn* döneminde, *Tarîk*, *Sabah* ve *Saadet* gazetelerinde çalışmasının sebebini, gazeteciliğe duyduğu heves ve maişet temini olarak açıkladığının altını çizelim. Nitekim yazar, gazetecilik yapmasının Servet-i Fünûn'da yazmasına halel getirmediğini izah eder: "*Tarîk, Sabah ve Saadet gazetelerinde çalışmam Servet-i Fünûn'da yazı yazmama hâlel getirmiyordu. Servet-i Fünûn bir sanat ve edebiyat ocağı idi. Ruhumun en ihtizazlı, yüksek ve temiz hamleleriyle oraya bağlı idim. Gazetecilikte de büyük hevesim vardı. Fakat bu aynı zamanda maişetimi temin mecburiyetinin tahmil ettiği bir meşgale idi.*"[4]

Hüseyin Cahit Yalçın'ın, "Edebiyatın Menşeleri" adlı ilk yazısının ilk cümlesinde, yazacaklarının, tenkit ve tartışmadan uzak olduğunu söyleyerek; okuyucuyu uyardığını görürüz: "*Edebiyatın hikmet ve mahiyetine dair her hafta şu sütunlarda sırasıyla yazmak istediğim makalât bir fikr-i muahezeden ve münakaşadan katiyen ârîdir*." Hüseyin Cahit Yalçın, bu uyarısını, yazısında ele almak istediği "hikmet-i edebiyye" içinde, edebiyatın hakikatinin ortaya çıkışı, üstünlük ispatı gibi konuların farklı bahisler olduğu için yer alamayacağını da söyleyerek sürdürür: *"Edebiyat-ı hazıranın teşrih-i*

---

4 Hüseyin Cahit, *Edebî Hatıralar*, İstanbul 1935, s. 116.

hakikati. İsbât-i rüchânı... Bunlar hep ayrı ayrı bahislerdir ki hikmet-i edebiyyeye dair yazılacak makalât içinde ahz-ı mevki etmeyecekler." Hüseyin Cahit Yalçın, bu yazıdaki asıl amacının, edebiyatın ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı, edebî eserler gibi bahisler hakkında, ilmî bir yaklaşımla genel bilgiler vereceğinin altını çizer: "*Burada, ilmin o ebedî bîtaraflığıyla, edebiyat nedir, edebiyat nasıl zuhur etmiştir, âsâr-ı edebiyye gibi şerâitin taht-ı tesirinde bulunur gibi birtakım mebâhis-i esasiye ve asliye teşrih edilmek istenilerek edebiyat hakkında ale'l-ıtlak edebiyat hakkında bir fikr-i sahih verilmeğe çalışılacaktır. Çünkü nihayeti gelmez birtakım kaidesiz münakaşalara esassız bir vukuf ile atılmadan ziyade edebiyatın esas u hikmetine dair istihsâl-i mâlûmât etmeğe ihtiyacımız vardır.*"

Hüseyin Cahit Yalçın, *Saadet* gazetesindeki bu makalelerinin kaynağının, Fransız yazar ve bilim adamalarının eserleri olduğunu belirtir. Yazar, bu kaynaklardan, zaman zaman yerine göre, aynen tercüme ya da iktibas yaptığını da söyler. Böylece, bu yazılar üzerinde, derinlemesine düşündüğünü ve ilmî kıstasları göz önünde bulundurduğunu hatırlatarak; yapılacak tenkitlerde bu özelliklerin de dikkate alınmasını ister: "*Hikmet-i edebbiyye makalâtının mehazlarını bittabi garp, Fransız hükemasının eserleri teşkil edecektir. Ya faaliyet-i beşeriyyenin hemen kâffe-i aksâmındaki tekâmülatı tetkik ile kesb-i istihâr etmiş, ya darülfünûnlarda müddet-i medîde edebiyat tedrisi ile bir maârif-i fazılâne kazanmış mukabeleleri bizim için en ciddi en müfît birer rehberdir. İşte bu rehberlerin icabına göre aynen tercüme, yahut iktibas suretiyle, lüzum görüldükçe tevsi edilerek, birbirine mezc olunarak şu hikmet-i edebiyye makalâtı vücuda getirilecektir.*"

Hüseyin Cahit Yalçın, yazılarına yapılacak itirazları düşünerek en baştan bazı açıklamalar yapar. Yazar, bu yazılardan ötürü, devrin yazarları tarafından, garp fikirlerini edebiyata dâhil etmekle suçlanacağını ve Fransız yazarların Fransız edebiyatını göz önünde bulundurarak yazdıkları eserlerden bizim istifade edemeyeceğimiz gibi itirazlar olacağını da düşünür. Sonra, bu muhtemel itirazlara karşı, makalelerinin ilmî olduğunu ve ilmin de garplı, şarklı diye ayırt edilemeyeceğini söyler. Yazar, batılı yazarların ortaya koyduğu esasların genel kaideler olduğunu da belirterek bu kaidelerin her edebiyat için uygulanabileceğini ifade eder. Böylece Hüseyin Cahit

Yalçın, bu makaleleri kaleme almasından dolayı, garp taklitçiliğinin propagandasını yapma tehlikesinin de olmadığını belirtir: *"Şu makalâta başlamadan evvel bir itirâz-ı muhtemele karşı ufak bir cevap vermeğe mecburiyet görüyorum. Fransız hükemasının, Fransızlar için ve Fransız edebiyatını pîş-i tetkike alarak yazdıkları eserlerden bizim için ne istifade vardır? Garp fikirlerini edebiyatımıza sokmak doğru bir hareket değildir. İşte muhtemel addettiğim itiraz bundan ibaret. Çünkü çok kereler, muhatabın takip ettiği hatt-ı hareket takdir edilmeyerek; nâ-becâ itirazlara kıyam edileceği görülüyor. Onun için böyle bir itiraza mahâl bırakmamak fikriyle şurasını söyleyelim ki şu makaleler sırf ilmîdir. İlmin garbîsi, şarkîsi olmaz. Garp hükemasından alacağımız esaslar umumi bir takım kaidelerdir ki her memleket için, her edebiyat için kabil-i tatbiktir. Binaenaleyh garp mukallitliği mürevvici olmak tehlikesi hiç yoktur."*

Hüseyin Cahit Yalçın, Saadet gazetesindeki *edebiyat bilimiyle* ilgili ilk yazısı olan "Edebiyatın Derece-i Şümûlü" adlı yazısında, edebiyatın kapsamını izah ederken edebiyatın tarifinin zorluğundan söz eder. Yazara göre, "edebiyat nedir?" sorusunun cevabında zihin birdenbire tereddüt eder. Çünkü edebiyata dâhil olmak iddiasıyla ortaya konulan eserler çok değişik ve bazen de birbirine o kadar zıttır ki, bunların tamamında bulunan bazı özellikleri dışarıda bırakarak edebiyat şunlardan oluşur diye hüküm vermek doğru değildir yargısını ileri sürer.

Hüseyin Cahit Yalçın'ın bu yazılarında ele aldığı konulardan biri de, edebiyatın kaynağı meselesidir. Yazar, Saadet gazetesindeki "Edebiyatın Menşeleri" başlıklı yazısında doğrudan doğruya edebiyatın kaynağını ele almıştır. Bu yazıya baktığımızda yazar, edebiyatın kaynağının oldukça eskiye dayandığını söyleyerek; "*edebiyatın menşei pek kadimdir. Hatta ihtimal ki insanlarda lisan vücut bulmadan evvel tevellüt eylemiştir*" tezini ileri sürer. Hüseyin Cahit Yalçın, bu yazısında, edebiyatın kaynağı hakkındaki görüşlerini ise, "edebiyat nedir?" sorusuyla bağlantılı olarak ele almıştır.

Hüseyin Cahit Yalçın, edebiyatın kaynağını ele aldığı yazısında edebiyatın "iptidaî" kaynaklarının bilinmesi şartını ileri sürmektedir. Hüseyin Cahit Yalçın'a göre, bugünün edebiyatı yavaş bir olgunlaşmanın sonucudur. Bu olgunlaşmayı hakkıyla anlayabilmek için de edebiyatın kaynağının

bilinmesinin şarttır. Yazar, bu konudaki düşüncelerini, "*edebiyat nedir sualiyle edebiyatın izâh-ı mahiyetine girişmek için en iptidaî edebiyatın menşelerini bilmek lâzımdır. Çünkü bugünkü hâlinde gördüğümüz edebiyat gayet batî bir tekâmülün neticesidir. Mine'l-kadîm bu şekil ve surette bulunmuyordu. Bunun da bir menşei vardır. Tekâmül-i edebiyatı hakkıyla idrak edebilmek için bit'tabiî bu menşelerin bilinmesi lâzımdır. Bunların en esaslısı ise insanın hayatına taalluk eder. Burasını izah için ilm-i hayata ait bazı malumat itası zaruridir. İlm-i ahvâl i-ruhun ciddi bir tarîk-i terakki takip edebilmesi bin-nısba yakın bir zamanda vuku bulmuştur. Bu devre-i terakki ise bütün harekât, tesirat, ihtisasât hayat-ı beşeriyyenin bazı hücerât-ı asâbiyyenin ihtizazından ileri geldiğini ilim dairesinde ispat olunduğu gün iptida eylemiştir.*" cümleleriyle açıklığa kavuşturmuştur.

Hüseyin Cahit Yalçın, *edebiyatın kaynağı*nı, bir de güzel sanatlarla ilişkilendirerek açıklamayı tercih etmiştir. Yazara göre, güzel sanatların birer dalı olan resim, heykeltıraşlık, müzik ve şiir, insanların kulak ve gözleri aracılığıyla; zihinlerinde oluşan, tesir ve şekillerin vücuda gelmesi yoluyla ortaya çıkmıştır. Nitekim yazıda, bu düşüncesini şöyle özetlemektedir: "*İnsanlar sâmi ve basar vasıtasıyla zihinlerinde peyda olan tesiratı bir takım hudûd-ı eşkâl, esvât ve kelimât ile ve bir suret-i sanîyede vücuda getirmeye, canlandırmaya teşebbüs ettiklerinden dolayıdır ki resim, heykeltıraşlık, musiki, şiir gibi sanayi vücut bulmuştur.*" Öte yandan, edebiyatı, güzel sanatların en son ortaya çıkanı olarak gören Hüseyin Cahit Yalçın, bu iddiasını şöyle dile getirmektedir: "*Edebiyat, sanayi-i nefîsenin muharriridir. Edebiyatın vücut bulabilmesi, tevsi etmesi için kudret-i tekellümün oldukça bir mükemmeliyet kesb etmiş, bir vasıtâ-i tebliğ ve ifade hâline gelmiş olması lâzımdır.*" Yazar, edebiyatın kaynağını, yazısının sonunda, farklı bir noktaya dayandırır ve "hikmet-i bedâyi bütün insanların fıtratında vardır." "edebiyatın ilk sebebi hikmet-i bedâyi ihtiyacıdır." cümleleriyle konuyu/tezini özetler.

Hüseyin Cahit Yalçın, edebiyatın kaynağını, "Edebiyatın Derece-i Şümûlü" adlı yazısında ise, "raks"a dayandırır. Yazar, raksın, "*Lisân-ı beşer''in tamamıyla teşekkülünden önce vücut bulduğunu ileri sürerek şu açıklamaları yapmıştır: ''Raks edenler ve bunları seyredenlerin hem-ahenk bir takım efkâr u hissiyâtı tevlit edebilmek maksadıyla musiki vücut bulmuştur. Bu da ya*

alet ile ya aletsiz oluyor. Aletsiz olunca teganni diyoruz. İşte bidâyet-i zuhurunda şiir bu nağmeye merbut idi. Yavaş yavaş ondan ayrılmış, lisanın da tekemmül ve tevsiiyle edebiyat başlı başına bir kısım olmuştur. Bugün en mütemeddin kavimlerde bile, şiir artık teganni edilmeyip sadece kıraat ve telâffuz olunduğu için ona bir kisve-i mûsikînin yani veznin muaveneti icap etmektedir. Bu ise şiirin nağmeye büsbütün tâbi olduğu o eski gayet eski zamanların bir bakiyesidir. Şimdi şunları hülasa edecek olursak tabiî bir ihtiyaç üzerine tevellüt eden sanayi-i nefisenin ve bu meyanda edebiyatın ne bir fikr-i menfaate ne de izhâr-ı hakîkat arzusuna müstenid olmadığı tahakkuk ediyor deriz. Binaenaleyh âsâr-ı edebiyyenin bu evsâfdan ârî bulunarak tevlîd-i heyecan ile telezzüz esasına müstenit olması hakkındaki lüzum tahakkuk eder."

Hüseyin Cahit Yalçın, "Edebiyatın Derece-i Şümûlü" adıyla neşrettiği yazısında, edebiyatın kapsamına ait fikirlerini nakleder.[5] Hüseyin Cahit Yalçın'a göre, Avrupa'da yazılan edebiyat tarihlerinde, edebiyatın kapsamı göz ardı edilmiştir. Yazar, iddiasını, herhangi bir isim ve kaynak zikretmeden, "edebiyat müverrihleri"nin "tarih-i edebiyat kitapları" genel ifadeleriyle, şöyle izah eder: "*Avrupa'da birçok "tarih-i edebiyat" kitapları mevcuttur. Edebiyat müverrihleri içinde tedkikât vesi'ası meslek-i felsefî ile büyük namlar bırakmış olan zatlar "Tarih-i Edebiyat" namıyla yazdıkları eserlerde ne kabil kitapları "edebiyat" kelimesinin daire-i ihtivasına aldıklarına dikkat olunacak olursa buradan bir fikir peyda edilebileceği hatıra gelir. Hâlbuki edebiyat tarihlerine bakılınca bir memleketin edebiyatı o memleketteki mahsulât-ı fikriyyenin hemen hemen kâffesine şâmil olmak lâzım geleceğine hükmetmek icap edecektir. Bazı muharrirler tarih-i tabiyyeye ait olan âsârı bile edebiyat tarihlerine ithâl ediyorlar. Edebiyatın daire-i şümûlünü tevsîde bu kadar ileri gitmelerinden bazıları ise ulûm-ı ahlâkîyye ve manevîyeye ait âsârı o daire dâhiline kabulde tereddüt göstermiyorlar.*

---

5 Yazar, yazısına şu cümlelerle başlar: "Edebiyat nedir sualine cevap vermek için zihin vehleten tereddüt ediyor. Çünkü edebiyata dâhil olmak iddiasıyla, ortaya çıkarılan âsâr o kadar mütenevvi, bazen birbirine o kadar zıt bulunur ki bunların kâffesinde mevcut bir takım evsafı tecrit ile edebiyat şunlardan terekküp eder suretinde bir hüküm vermek gayr-ı kabil olur."

Bu suretle tarih, coğrafya, ilm-i ahvâl-i ruh, ilm-i iktisat, hikmet-i içtimaiyye hep edebiyattan madut oluyor."

Hüseyin Cahit Yalçın'a göre edebiyatın sınırları kesin olarak çizilmemiştir ve edebiyat değişik türlerdeki konuları da bünyesine alabilmektedir: "*Edebiyatın hududu kat'îyle tayin edilememiş, gayet vâsi, muhtelif ve gayr-i mütecânis şeyleri bile daire-i ihtivâsına alabilir bir tabirdir.*" Hüseyin Cahit Yalçın, bir edebiyatın felsefesi tayin edileceği zaman, önce kapsamının belirlenmesinin ve bu belirlerken de hangi kıstasın gözetildiğinin ifade edilmesinin uygun olacağını söyler: *"Edebiyat için bir felsefe tesis edileceği zaman iptida edebiyatın derece-i şümûlünü tayin etmek mecburiyeti tahakkuk eder. Fakat hangi kaideye, hangi esasa tabiiyetle şu eser edebiyata dâhildir, şu eser dâhil değildir suretinde bir hüküm verilmeli? İnsan bir şey söylediği, yazdığı zaman olsa olsa üç maksat takip edebilir, ya bir hakikat dermeyân eder. Bilfarz "kürre-i arz devreder" denildiği zaman bundan maksad-ı aslî deverân-ı arz hakikatini ifade etmekten ibarettir. Yahut bir şeyin icrası lâzım olduğunu, şu yolda ifade edilmesini söyler. Bir emir veya nasihat verir, kaide gösterir. Bundan maksad-ı aslî amelî bir netice istihsalidir. Hâlbuki hiçbir netice-i faâliye istihsali maksadına mebni olmadığı, bir hakikat izhâr u ıtyânı arzusundan neşet etmediği hâlde sâmialarda bir heyecan tevlit ederek bu heyecandan, tevlîd-i heyecan edebilmek kuvvetinden mütelezziz olmak fikriyle de bir şey söylenebilir, yazılabilir ki bunda sâmiaları bir faale sevk etmek maksadı bulunmaz, fikr-i menfaat mevcut olmaz. İşte bu üçüncü maksatla yazılan eserler edebiyattan ma'duttur. Filhakika sanayi-i nefisenin insanlarda ne gibi ihtiyaç saikasıyla tevellüt ettiği düşünülecek olursa sanayi-i nefise meyanında bulunan şiir ve edebiyatın da şu yukarıdaki kaideye tab'en tayin-i hududu icap ettiği teslim olunur*."

Hüseyin Cahit Yalçın, edebiyatın kapsamını güzel sanatlarla bağlantılı olarak ele alır. Ona göre, bir yazarın eserinin edebiyatın kapsamına girebilmesinde üslûbun büyük rolü vardır. Yazar, bu konudaki fikirlerini şöyle dile getirir: "*Kuvve-i sâmia ve basara vasıtasıyla dimağımızın hücrelerinde vücut bularak orada gâh bizi memnun ve mütelezziz edecek surette gâh acı teessüfler, kederler, nedametler bırakacak hâlde payidar kalan tesiratı istediğimiz zaman kuvve-i hafızamız bilâ-müşkülat ihyâ edebildiği için kuvve-i*

basaraya ait olmak üzere resim ve heykeltıraşlık ve kuvve-i sâmiaya ait olmak üzere nağme ve musiki tevellüt ediyor. Hâlbuki hepsinden sade olması hasebiyle temeddüne en uzak bulunan vahşilerin bile harp, aşk gibi kendilerince haiz-i ehemmiyet olan vekayi-i ihyâ edebilmelerine hadim olduğundan dolayı sanayi-i nefise-i sâirenin kâffesinden mukaddem tevellüt etmiş olması icap eden bir sanat vardır ki o da rakstır. Hatta lisân-ı beşer tamamıyla teşekkül etmeden bile raks vücut bulabilir. Çünkü yalnız birtakım evzâ ve etvâr ile vahşilerin o sade sergüzeşt-i hayatları taklit ve zihinlerde ihya olunmak mümkündür. Alelâde bu raksların harekâtı bir daire-i intizâma alınmak gerek bunları seyredenlerde gerekse evzâ ve etvâr ile hemahenk bir takım efkâr u hissiyatı tevlit edebilmek maksadıyla musiki vücut bulmuştur. Yalnız şurasını unutmamalıdır ki bu üç maksat bazen bir yerde toplanabilir. Fakat bu bâis-i tereddüt olunamaz. Çünkü elbette maksatlardan biri diğerine Galib olacağı için ona göre bir hüküm verilebilmesi kabildir. Muharrirlerin tarz-ı ifadeleri ifhâm ettikleri fikir haricinde olarak insanı müteessir ve mütehayyiç edebilir. Hayatına hiç iştirak edilmeyen bir muharririn âsârı yazılışından dolayı kemâl-i lezzetle okunabilir. İşte bu lisân-ı üslûptan tevellüt eden heyecan da fikr-i menfaatinden ileri olacağı için edebiyata girebilir."

Hüseyin Cahit Yalçın'a göre, edebiyatın sınırları oldukça geniştir. Yazarın bu konudaki, edebiyata yabancı olan bir yazarın yazı tarzı aracılığıyla bir eseri edebiyata kazandırması mümkündür şeklinde özetlenebilecek düşüncesi enteresandır.[6] Hüseyin Cahit Yalçın'a göre, iktisadî, siyasî ve ahlâkî tesir icrasıyla yazılan eserlerde menfaat fikri vardır. Bu nedenle, bu tür eserleri, karşılıksız yazılmış eserler olarak görmek mümkün değildir: "*Tesirât-ı iktisadiyye, siyasiyye ve ahlâkiyye icra etmek gibi bir netice-i faâliyet istihsali arzu olunarak yazılan eserlerde fikr-i menfaat vardır. Bu maksadın mevcudiyetinden dolayıdır ki o eserleri garezsiz, ivazsız yazılmış addedemeyiz. Hubb-ı nefs, gurur ve iftihar gibi hissiyatı ise "fikr-i menfaat" tabiri altına alamayız.*" Bu noktada Hüseyin Cahit Yalçın, bilim insanlarının,

---

6 Nitekim yazar bu konuda, *"Bir muharrir mevzuu esasen edebiyata bigâne olmakla beraber tarz-ı tahrîr sayesinde bir eseri edebiyata ithal edebilir"* şeklinde dikkat çekici bir cümle kurmuştur.

güzel sanatlar ve edebiyatın bir oyun olduğu şeklindeki görüşünü tasdik ederek; Spencer'in bu konudaki yorumlarına açıklık getirerek genişletir: "*Birçok hükemâ sanayi-i nefîseyi ve bu arada edebiyatı bir nevi oyun addederler. Bilhassa, Spencer bu fikri terviç ile bir hayli tevsi ve tamîk eylemiştir. İnsan bir hareketi itiyat edinir, bir aralık bunu yine yapmak ister. Bu arzusunda müşkülata dûçâr olur. O hareketi hakikaten yapamayınca ona benzer, onu andırır diğer bir harekette bulunmağa kıyam eder ve bunu yapmakla asıl hareketi yapmış gibi az çok memnun olur. İşte, Spencer'in fikrine göre oyun budur. Spencer, sebepsiz oyunlardan hissedilen memnuniyeti, ihrâz-ı galebe etmek, bir hasmı yenmek gibi sebeplere atfediyor. Hatta ihtizâ, münakaşa gibi hususatta bile bu arzu-yı mücadele ve galebenin mevcut olduğunu söylüyor. Hâlbuki bebekle oynamak, çocuklarda görülen hâller bu iki sebebe atf olunamayacağından bir de "meyl-i taklit" arzusunu hesaba dâhil etmek iktiza eder. Bu hâlde, sanat umumiyeti itibariyle bir benzetmeden ibaret oluyor. Fakat insanı bu benzetmeye bu yapma şeyleri icada sevk eden esbap nedir? İnsanlar neden buna lüzum görmüşler? İlm'ü-l hayat ile tevaggul eden zevat bekâ-yı nefse doğrudan doğruya hiç kaidesi olmayan sanayi-i nefîse gibi bir faâliyet-i ruhîyyenin insanlarda mevcudiyetine bazen taaccüp etmişlerdir. Bu taaccüpleri muhafazâ-i nefs sâik-i tabiyyesine lüzumundan ziyade bir ehemmiyet atf etmelerinden ileri geliyor. Bir tehlikeye maruz kaldığı zaman bu hiss-i kemâl şiddetiyle meydana çıkar. Sade bu ihtimal mevcut olmadığı zaman muhafaza nefse o kadar havf edilmez. İnsanların hayatında aradıkları şey ihtisâs-ı heyecandır. Tagaddi, tenasül gibi ihtiyacât-ı aslîyesinin ifa edilmesi bize o anda verdikleri ihtizâzât-ı lezizeden nâşidir.*"

Hüseyin Cahit Yalçın, edebiyatın amacını, "Edebiyatın Derece-i Şümûlü" adlı yazısında, güzel sanatlara bağlı olarak açıklar. Yazara göre, bazı heyecanlara yaratılıştan yatkın olan insanların ihtiyaçlarını güzel sanatlar tatmin eder. Yazar, bu tatmini, gerçek hayatta bir kere hissedilen heyecanların sanat vasıtasıyla daimî olarak hissedilmesi şeklinde izah eder: "*Bir takım heyecanlara hilkaten meyyâl olan insanların bu ihtiyaçlarını sanayi-i nefîse memnun eder. Çünkü sanat, hayat-ı hakîkiyyeyi taklit ederek, onu andırarak hayatta bir kere hissedilen heyecanları daimî surette hissettirir. Bir de*

hayatta hakikaten hissedilen heyecanlar içinde birçokları alınmaz olduğu hâlde bunların vasıtâ-i sanat ile icat edilen taklitleri, asılları kadar şedit olmayacağı için bu tesîr-i müellemden de azadedir." Yine, adı geçen yazıda Hüseyin Cahit Yalçın'ın, "*Hubb-ı nefs, gurur ve iftihar gibi hissiyatın sanayi-i nefîsenin esasında ve bittabi edebiyatta da bulunması, edebiyat için bazen saik olması zaruridir. Bizim âsâr-ı edebiyyede arayacağımız "fikr-i menfaat" iktisadî, ahlâkî bir netice istihsali maksadı demektir. Edebiyat bu gibi maksattan, garezden, ivazdan sâlim olmamalı, sırf bir heyecân-ı bedihî vermek esasına müstenit bulunmalıdır.*" şeklindeki tespitleri önemlidir. Aynı şekilde yazar, bu noktada görüşlerini şöyle genişletmiştir: "*Hayat-ı hakîkiyyeye benzetilerek yapılan ahvâl çok geçmeden insanda hubb-ı nefs, gurur ve iftihar gibi bir takım hissiyatı da tahrik eder. Çünkü bir kimsenin huzurunda hayat-ı hakîkiyeyi taklit eden sanatkâr o kimsenin taklide adeta kapılarak onu hakikat gibi telakki edeceğini, müteessir ve mütehayyiç olduğunu bu teheyyüçten bir lezzet duyduğunu, bu ihtisâsât-ı cedîdeden dolayı kendisini takdir ve tahsin ettiğini görür, bittabi o da memnun olur. Sonra kendisindeki bu muvaffakiyetten dolayı gurur ve iftihara kapılır. Bunun aksi olarak hayat gurur ve iftihar şevkiyle taklîd-i sanatkârâneye teşebbüs edildiği de olur.*"

Hüseyin Cahit Yalçın, "Edebiyatın Tarihi ve Tekâmülü" başlıklı yazısında, önce edebiyat ve tekâmül arasında bir tespitte bulunur. Yazara göre, *"Tekâmül, edebiyatı ilmî bir noktâ-i nazardan tetkik ile buna ait fevânini istihraç etmek, edebiyatın felsefesini meydana çıkarmak için mevzuu lâyıkıyla tecdit edilmek iktiza eder.*" Hüseyin Cahit Yalçın'a göre, edebiyatın "eşkâl"i değişik biçimlerde kaleme alınır. Yazarın düşüncesine göre, edebiyat, önce bir takım art arda gelen aşamalardan geçer. Şiirler ve edebî eserler edebiyatın tekâmülünün son devresini oluşturur: "*Edebiyat-ı eşkâl gûna gûn iktisap eder, bir takım safâhat-ı mütevâliyyeden geçer, bütün gördüğümüz vezinli, kafiyeli şiirler teganni edilmek için okunmak için ve mütefenninler, edibler için yapılmış eserler tekâmül-i edebiyyenin son devresidir*."

Hüseyin Cahit Yalçın, tarih ve tekâmülü, edebiyatın en önemli bir problemi olarak görür. Ona göre, edebî eserin, hangi sebeplerle yazıldığını, hangi kanunların etkisiyle meydana geldiğini anlamak edebiyat tarihini tetkik

ederek ortaya çıkar. Edebiyatın oluşumda, geçmişin önemli bir rolü vardır. Bu bakımdan, edebiyatın geçmişinden alınacak dersler, gelecekteki edebiyat için emin bir yol olma açısından önemlidir. Hüseyin Cahit Yalçın, edebiyatın esasını inceleyerek; onun, ne gibi kanunların etkisi ve ne gibi sebeplerle meydana geldiğini anlamanın önemli olduğunu belirtir. Sonra, geçmişteki edebiyattan çıkarılacak derslerin, gelecekteki edebiyata nasıl etki yapacağı üzerinde durur: "*En kuvvetli revâbıt-ı hayatiyyeyle insanın sâmimiyet-i hilkâtine merbut olan edebiyatın müsellem ve aşikâr olan tekâmülünden ne gibi esbap ile ne gibi kavanin tesiriyle vukua geldiğini anlamak tarih-i edebiyatın künhünü tetkik ederek mazi-yi edebiyyeden çıkarılacak dersler ile âti-i edebî için bir tarîk-i sâlim ihzâr u irâe eylemek... İşte hikmet-i edebiyyenin en esaslı, en mühim meseleleri.*"

Hüseyin Cahit Yalçın, edebiyat tarihi hakkında görüş belirttikten sonra edebiyat tarihinin nasıl yazılması gerektiği üzerinde de durur. Yazar, edebiyat tarihi yazarken göz önünde bulundurulması gereken kıstasları şöyle sıralar: "*Edebiyatı, o daimî safâhat-ı mütehavvilsi içinde nasıl tetkik etmeli? Her devrede bir şekl-i diğer arz eden tarih-i edebiyat için her daim sabit ve müessir bir hikmet nasıl keşf eylemeli? Bunun için ne gibi kavaide tebaiiyyet, nasıl bir usul takip edilmeli?*" Hüseyin Cahit Yalçın, yaşayan milletlerin edebiyat tarihlerine bakarak; bazı değerlendirmeler yapar. Hüseyin Cahit Yalçın'a göre, yaşayan milletlerin edebiyat tarihlerini üç kısımda toplamak mümkündür. Bunlar, sırasıyla, s*adece büyük yazarların etrafında teşekkül edenler*, *felsefi özellik taşıyanlar* ve *ehil kişilerin yazdıkları* edebiyat tarihleridir. Yazar bu konudaki tespitlerini şöyle anlatır: "*Milel-i mütemeddinenin mevcut edebiyat tarihlerine bakılacak olursa bunların heyet-i umûmîyeleri itibariyle üç tarza tefrik edilebileceği görülür. Bir kısım tarih-i edebiyat kitapları yalnız büyük, meşhur muharrirleri, her zamandaki karîlerin ahvâl-i ruhîyye ve içtimaileri, bunlar hep meskut geçilir. İşte bu kısım kitaplar böyle, meşhur muharrirler için ayrı ayrı yazılmış müteferrik parçalardan tertip edilir. İkinci kısım edebiyat tarihleri ise daha felsefidir. Bunlarda büyük bir muharririn etrafında muharrireyn-i sâirede tetkik olunmuştur. Fakat hepsi büyük bir nam etrafına toplanır, hep birden izah edilmek istenilebilir. Lâkin aralarındaki rabıta ekser ya aynı meslek-i*

edebiyyeye mensubiyetten ibaret, zahirî bir şey olduğu için hakîkat-i hâlde bundan da hevâhişkâr hikmet ve hakikat olan bir fikri memnun edecek bir netice-i felsefi çıkamaz. Üçüncü kısım edebiyat tarihleri, tarihin ilim olmasına hizmet ile bunu temin edecek yolda eserler yazmış, edebiyatın da ilim dairesinde tetkik edilebilmesi imkânlarını ihzâr etmiş hükemânın mahsûl-i mesaisidir ki tekâmül-i edibâneye peydâ-yı vukuf için aradığımız kavâid-i hikmeti bu eserlerde bulabiliriz."

Hüseyin Cahit Yalçın, edebiyatın yenileşmesini tespit etmek isteyen edebiyat tarihçisinin en önemli hedefinin hakikate oluşmak olması gerektiğini söyler. Yazara göre, tarihin amacı, geçmişi mümkün mertebe tam ve doğru bir şekilde bilmek olduğu için edebiyat tarihçisinin verdiği hükümlerin doğru olması gerekir. Yazar bu konudaki fikirlerini şöyle açıklar: "*Bir kavmin ister tekâmül-i manevî ve ahlâkiyyesi, ister tekâmül-i edebiyyesini tayin için çalışan bir zatın en birinci emeli hakikate vasıl olmaktır. Çünkü gaye-i tarih maziyi mümkün olduğu kadar tamam ve doğru bir surette bilmektir. Fakat hele tarih-i edebiyat kitaplarına bakacak olursa bu gaye ile hakikat beyninde ne kadar farklar görülür. En muktedir edebiyat müverrihlerinin mazi-yi edebî için verdikleri hükümler bazen külliyen sened-i zuhûr eder. Hatta Jean Jacques Rousseau, bu ihtilaf ile istihzâ ederek: ''Tarih birçok yalanlar içinde bazısını intihap etmek sanatıdır.''*

Hüseyin Cahit Yalçın, edebiyat tarihi ile tenkitin iki ayrı disiplin olduğu görüşündedir. Bu bakımdan, yazar, "edebiyat tarihi" kitapları arasındaki ihtilâfı "tenkit" ile "tarih"in birbirine karıştırılmasına bağlar. Hüseyin Cahit Yalçın'a göre, tenkitçi "gayr-ı şahsî" olmalıdır. Aksi takdirde, ilim dairesinde, onun yaptıklarından bir hikmet çıkmaz. Bu bakımdan, yazar edebiyat tarihleri arasında büyük bir ihtilaf bulunmamasının en önemli sebebi olarak; "tenkit" ile "tarih"in birbirine karıştırılmasını görür: "*Vakıa, tenkit ile tarih-i edebiyat beyninde müşâbehet yoktur denilemezse de aralarında müşâbehetten ziyade itilaf vardır.*"

Hüseyin Cahit Yalçın'a göre, münekkidin/eleştirmenin şahsiyeti, mizacı ve zevki eserinde ortaya koyacağı değerlendirmeleri etkileyecektir. Bu bakımdan "tenkit"le "tarih-i edebiyat" birbirinden ayrıdır. Yazar, bu iki disiplin arasındaki farkı metotları açısından şöyle izah eder: "T*enkit, tarih-i*

edebiyatın bulduğu, çıkardığı kavaidi, hikmetleri tatbik eder. Tarih ise gayr-ı şahsî bir surette, bir ilim hâlinde bir takım vakayi-i tetkik ile bunlardan kavânin-i sabite istihraç eyler."

Hüseyin Cahit Yalçın, bir edebiyat tarihçisinin hata yapmamasının şahsi düşüncesinden uzak olmasına bağlı olduğu görüşündedir. Yazar, edebiyat tarihçisinin çalışmalarının şahsi görüşlerinden sıyrıldığı ölçüde ilmî olabileceğini ileri sürer: "*Bir müverrih hataya düşmemek isterse kendi şahsiyetinden tecerrüt etmeğe bakmalıdır. Çünkü vazifesi bize ne gibi eserlerden hoşlandığını ne gibilerinden nefret ettiğini söylemek değildir. Mesleği, meşrebi, mezhebi bunlar hep kendisiyle vicdanı arasında kalacak bir sırdır. İstinbat edeceği kavaid ve münasebât-i sabitede bunların tesiri görülmemelidir. İşte tarih-i edebiyatın istikameti bu gayr-ı şahsiyettedir. Gayr-ı şahsî olursa daire-i ilme girer ve o vakit bir ehemmiyet-i daime kazanır. Yoksa bir muharririn şahsiyetine merbut kalırsa bundan ilim dairesinde bir zübde-i hikmet çıkarılamaz. Mamafih tarihin, bir hükmü mutazammın olmayıp sırf tetkik-i hadisât ile istihrâc-ı kavânin maksadını takip ettiğine bakarak beyhude yere vakit zayiinden ibaret olduğuna hükmetmek hatadır. Çünkü mazi-yi âtiye vukufun edebiyat-ı hazıra için yardımı olduğu gibi buradan âti-yi edebiyat için de gayet kıymettar dersler çıkardığı muhakkaktır. Müverrih yalnız tesîs-i hakîkate çalışır, münekkit bunları tatbik eder. İşte tenkit ile tarih-i edebiyat bu suretle anlaşıldığı takdirde büyük bir ihtilaf izâle edilmiş olur.*"

Hüseyin Cahit Yalçın'a göre, bir edebî eserin veya yazarın *devir, muhit, kavim* gibi ayırt edici özellikleri bir yana bırakılarak; tek başına analiz edilmesi hakkıyla anlaşılmasına engeldir: "*Bir de heyet-i içtimaîyye adeta bir mahlûk-ı zî-hayata müşabihtir. Kalp, rie, dimağ vesaire gibi uzuvlar nasıl birbirine merbut olup bunlardan birini anlamak için hepsini birden nazar-ı itibar ve dikkate almak lâzımsa heyet-i içtimâiyyenin bilcümle aksamı da birbirlerine böyle merbut olduklarından bilfarz edvâı tetkik için aksâm-ı sâireyi asla ihmal etmemek iktizâ eyler. Bir eser, bir muharrir yalnız başına pîş-i tetkike alınacak olursa hakkıyla anlaşılamaz. Bir muharriri cidden anlamak için derece derece etrafında sair şeyleri de bilmek, ailesini, ahbabını, arkadaşlarını, şehrini, vilâyetini, kavmini, ırkını öğrenmek zaruridir. Bir eser-i edebî bir çiçeğe teşbih olunabilir. Çiçek sapa, sap dala,*

dal kütüğe merbuttur. Çiçeği izah edebilmek için tekmil ağacı, hatta ağacın yetiştiği toprağı bile nazar-ı mülâhazaya almağa mecburuz."

Hüseyin Cahit Yalçın, edebiyatın tekâmülü-yenileşmesi üzerinde, çalışanların takip edecekleri yöntemde uzlaşamadıklarını söyler. Yazara göre, bunların bir kısmı "delil" yöntemini, bir kısmı ise "sonuç" yöntemini takip etmek ister. Edebiyatın tekâmül sahası, bünyesinde birçok olay bulundurduğundan bunların belli bir usule göre, ayrı ayrı sınıflandırılarak; aralarındaki bağlantının sağlanması şarttır. Yazar, bu toplama ve sınıflandırma işlemi için iki yolun takip edilebileceği görüşündedir. Bunlardan birincisi, matematikte olduğu gibi, genel olandan hususi olan durum ve olaylara gidilme, ikincisi ise, tıbbî bilimlerde olduğu gibi, bazı özel hâller tetkik edilerek buradan genel bir sonuca varılacağıdır: "*Bu tetkikat ise hep âlemin daire-i ihtivâsına dâhil olur. Fakat tekâmül-i edebiyatı böyle ilmî bir surette tetkik ile istihrâç-ı kavânine çalışan hükemâ arasında takip olunacak usul itibariyle bir ihtilâf mevcuttur. Bir kısmı usûl-i istidlâli, bir kısmı usûl-i istintâcı takip etmek fikrindedirler. Filhakika saha-i tekâmül-i edebiyat birçok vakıa arz eder ki bunları bir usûl-i mahsûsa, bir tarza göre takım takım toplamak, aralarındaki rabıtayı bulmak muktezeptir. Bunun için de iki türlü hareket edilebilir. Ya ulûm-ı riyaziyede olduğu gibi umumi bir hâlden hususi bir takım ahvâle, vak'aya intikâl edilir, ulûm-ı tabiîyyede olduğu gibi bir takım hususi ahvâl tetkik edile edile nihayet umumi bir esasa çıkılır. İşte edebiyatın kavânin-i tekâmülünü bulmak isteyen bir fikr-i bidâyet mesaisinde, sahâ-i ilim ve marifeti paylaşan bu iki usul karşısında mecbûr-ı intihâb kalır. Vakıa birinci usul, yani umumdan hususa intikal bütün ilimlerin hevâhişkâr usulu olduğu gibi bir iki kavâid-i asliyyeyi esas ittihaz ederek bir çok netâyic-i cüz'îyyeye intikal etmek bütün ilimler için bir gaye-i hayâlîdir, hepsi böyle bir mükemmeliyete, terakkiye, vasıl olmaya meyyâldir. Onun için bidâyet-i ömürde bir tarikin takibi arzu edilir.*"

Hüseyin Cahit Yalçın'a göre, bir edebî eseri meydana getiren sebeplerin tamamı bulunarak; bu eserlerin ortaya koyduğu sonuçlar belirlenseydi kıymette herhangi bir eksiklik görülmezdi. Yazar, "hikmet-i edebiyye" için tavsiye ettiği metodun tatbik edilmesine müsait derecede yenilik olmadığından; yöntemi uygulamakla bir takım hatalara düşülebileceği endişesiyle

uygulamadan vazgeçmenin yanlış olacağını belirtir. Yazarın bu konudaki açıklamaları şöyledir: "*Bir eser-i edebiyyeyi vücuda getiren esbabın kâffesi malum bulunsa ve bu eser-i edebiyyenin hâsıl ettiği netayiç tayin edilebilseydi o vakit bunu terviçte bir mahzur görülmezdi. Zira bidâyet-i ömürde iki üç kaide-i esasiye vaz olunur. Sonra muhakeme-i mantıkiyyeyle bu esbâb-ı aslîyeden bir takım esbap ve netayiç çıkarılır. Hariçte izah edilmeden hiçbir şey bırakılmazdı. Fakat ulûm-ı içtimâiyyenin sair sebatında olduğu gibi hikmet-i edebiyye bugün bu usulün tatbikine müsait olacak derecede müterakki olmadığı için saikâ-i isticâl ile bir takım hatalara düşmekten tevakki edilmek istenilebilirse bundan hazer olunmalıdır. Bugün ikinci usulü yani birtakım vaka ve ahvâl-i cüz'îyyeden, bunları tevlit eden esbâb-ı aslîyeye kadar yükselmek tarikini takip etmek daha ihtiyatkârane, daha muvafık bir âlemdir.*"

Hüseyin Cahit Yalçın, edebî olayların sebeplerini, ruhî ve cismanî etkiler, maddî etkiler ile iktisadî şart ve dinî tesirler olarak üçe ayırır. Ancak gruplandırdığı bu üç kısmın, belli bir noktada birleştiğini de söyler: "*Vakıa faâliyet-i beşeriyyeyi icap eden tesiratın ya insanın kendi kendisinden ya muhitinden geldiğini biliyoruz. Demek ki hadisât-ı edebiyyenin bilcümle esbabı üç kısma ayrılacaktır. Bir kısmı verâset, ırk, mizaç gibi ruhî ve cismanî tesiratı hâvi olacak, bir kısmı iklim, manzarâ-i arz, tabiat-ı mücavire gibi tesirât-ı maddiyyeyi ihtiva edecek bir kısmı da şerâit-i iktisâdiyye, diniye gibi tesirattan ibaret bulunacaktır. Fakat bu üç kısm-ı esbâbın her birinden tahsil eden neticeleri bir suret-i vazıha ve kat'iyyede bilemiyoruz. Bilemediğimiz için bir çok ahvâlde bir takım farâziyât ile iktifa etmeğe mecbur kalıyoruz. Mesela verasetin, iklimin tesiratı o kadar çok, muğlâk, karışık bir takım hususatı havidir ki bu karanlıklar nûr-ı ilmle kat'iyen parlamadan evvel birkaç düstûr-ı umûmî içinde bütün vakıa ve hadisât-ı edebiyye izah ediverilmek iddiası biraz nâ-be-mevsim olur.*"

Hüseyin Cahit Yalçın, okuyucuya, edebiyatın tarih ve tekâmülüyle ilgili şu ana kadar yaptığı açıklamalardan sonra, bu saha içinde hakikati aramaya davet eder: "*Şimdi geliniz şu sahâ-i fâsih-i edebiyyat karşısına elimizde bu usul ile çıkalım da biraz hakikat arayalım." Daha sonra, edebiyatın maddî ve manevî bir hareket olduğunu söyleyerek; onun daima değişen unsurlara*

sahip olduğunu belirtir: "Edebiyat hem maddî hem de manevî bir harekettir. Yani, daima tahavvül eden bir takım anasırdan mürekkeptir. Bundan başka edebiyat her şey gibi etrafına bir takım revâbıt-ı kuvve ile merbuttur. Daha büyük bir heyet-i mecmuanın bir kısmını teşkil eder ki bu heyet-i mecmua da bir sûret-i daimede tebdil-i hâl eyler."

Hüseyin Cahit Yalçın, edebiyatın tekâmülünü anlamak isteyen edebiyat tarihçisinin, edebî olayları üç açıdan analiz etmeğe mecbur olduğunu söyler. Daha sonra bu üç durumu, üç soruyla şekillendirerek açıklığa kavuşturur: "*Binaenaleyh tekâmül-i edebiyatı anlamak isteyen bir müverrih vak'a-i edebiyyeyi üç noktainazardan pîş-i mülâhazaya almaya mecburdur. Bir taraftan bir bu vak'a-i edebiyyenin bir zamân-ı manâda mevcudiyetlerini, diğer taraftan tahvilât-ı mütâakibelerini tetkik edecek, üçüncü derecede de hadisât-ı edebiyyeye mehd-i zuhûr olan muhtelif ve methûl muhitler ile bu hadisat beynindeki her türlü münasebeti tayin eyleyecektir. O hâlde hâlledilecek mesail şu üç sualde toplanıyor:*

1. Tetkik edilecek edebiyatın bir zamân-ı manâdeki evsafı neden ibarettir?

2. Yine bu zamân-ı mânada o edebiyatın etrafındaki hadisât-ı sâire ile olan münasebet-i kesîresi nelerdir?

3. En sathî tetkikat bile bir edebiyatın yüz sene, otuz sene, hatta on sene evvelkine benzemediğini göstermekte olmasına nazaran edebiyattaki bu tahavvül nasıl ve niçin vücuda gelmiştir?"

Hüseyin Cahit Yalçın, üç soru etrafında topladığı edebiyatın tekâmülünü bu sorulardan çıkacak olan sonuçlara göre analiz eder: "*Acaba şu üç sual için bir cevâb-ı tâm istihsali kabil midir? Hayır sine-i hakîkat esrarını bizden henüz ketm ediyor. İnsanlar şimdiki aczleriyle esrâr-ı hakîkatin yalnız bir kısmına nüfuz edebiliyorlar. Hiçten ise bu da bir kârdır. Onun için nevmîd olmayalım, cesurâne ilerleyelim. Çünkü en dikkatli, en mevsûkâne tetkikat bile bir edebiyatın, bir kavmin, müşkülât-ı maddiyye ve fikriyyesiyle, arzın tabiatıyla, medeniyetin aksâm-ı sâiresiyle olan münasebet-i kesiresini tamamıyla bir suret-i kat'iyede izhar edememekle beraber edebiyatın tekâmül-i umûmî, beşerde ihrâz ettiği mevki-i tab'ına hizmet edecek derecede hakayık meydana çıkarabilmekten aciz kalmıyor.*"

Hüseyin Cahit Yalçın, edebiyat tarihçisinin, edebî olaylar etrafındaki ayrıntılar karşısında şaşırıp kalacağını söyleyerek; bu durumda yapılması gerekenin, devirlerin ayırımı, yeni önemli bir tesirin ortaya çıkışı gibi hâllere dikkat etmesi gerektiğini söyler: "*Bir de her şey gibi edebiyat da tamamı tamamına muhafazâ-i hâl edemez. Zevk-i umûmîdeki tahavvülâtı günü gününe tayin edebilmek gayr-ı kabildir. Çünkü müverrih-i edebiyat bu kadar teferruât-ı cüz'îyyeyi de düşünmek isterse binler ve binlerce hadisât-ı cüz'îyye içinde şaşırıp kalır. Binaenaleyh tekâmül-i edebiyatı tetkik edenler yollarını kaybetmemek için bir takım işaretler vazına, devirler tefrikine, yeni bir tesir-i mühimin zuhûr-ı yafta olmasına yahut cereyân-ı mutada istikâmetçe bir tebeddül görülmesine dikkat etmeğe mecburdur.*" Hüseyin Cahit Yalçın, edebiyatı bir nehre benzeterek; edebiyat tarihçisinin bu "nehir" karşısında coğrafya âlimi gibi tavır takınmasını ister: "*Tevsi ve inkişafı asırlarca sürmüş bir edebiyat birçok memleketlerden geçen, birçok şubeler toplayan büyük bir nehre teşbih olunabilir. Bazen nehir râkit bir gölün a'mak-ı lâciverdîsinde kese-i sâfiyet eyler. Bazen şiddetli akmaya, bazen yavaşlamaya başlar. Müzehher veya çorak sahillerden geçer, daima değişir. Fakat daima yine o nehirdir. Bu nehri tetkik eden bir coğrafya âlimi onun hep aynı nehir olduğunu bilirse de iyice tanımak için tefrik edip parça parça nazar-ı mülâhazaya almaya mecbur olur. İşte edebiyat müverrihi de böyle yapmalıdır. Bir kavmin edebiyatında tefrik isâl olamayacağını bilmekle beraber edebiyatı bir takım devrelere, zamanlara bölmeğe mecburdur. Vasıl olmak istediği hakikate bu suretle erişebilir.*"

Hüseyin Cahit Yalçın, edebiyatın tarih ve tekâmülüyle ilgili görüşleri açıkladığı bu yazısını, edebiyat tarihçisinden, mümkün olduğu kadar, "açık tarihler" arasına belirli devreler alması ve bu devreler etrafında, edebiyatın genel "düstur"unun bulunmasını isteyerek noktalar.[7]

---

7 Yazarın bu konudaki görüşleri şöyledir: "Hulâsa, tekâmül-i edebiyatı anlamak için mümkün olduğu kadar vazıh tarihler arasına, mahsûr, muayyen bir takım devreler ayırmalıdır. Sonra bu devreler tarafında edebiyatın düstûr-ı umûmîsini bulmalıdır. Bunlar bulunmakla beraber hadisât-ı sâire ile de münasebetlerini tayin etmeli ve nihayet ne suretle ve kâbilse, ne gibi esbap tesiriyle ve hangi kanunlara tebaiyyetle edebiyatın bir devre-i âhireye intikâl ettiğini izah eylemelidir."

Sonuç:

Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Saadet* gazetesindeki, edebiyatın teorik/nazarî tarafını aydınlatan, incelediğimiz bu üç yazısı devrin edebiyat meseleleriyle ilgili problemleri açıkça göz önüne sermektedir. Bu yazılarda; edebiyatın tanımı, kaynağı, kapsamı, amacı, tekâmülü ve tarihi hakkında aydınlatıcı bilgiler yer almaktadır. Bu üç makale, edebiyatın kaynağını, kapsamını, oluşumunu ve tarihinin nasıl yazılması gerektiğini aydınlığa kavuşturmuştur. Yine, bu yazılarda, edebiyatın hareket alanı ele alınarak -bir bakıma- edebiyatta sınır tayini yapılmıştır. Yazılarda, ayrıca bugün de önemli bir konu olan edebiyat tarihinin önemi, yazılış şekli ve edebiyat tarihiyle ilgili problemler ayrıntılı bir şekilde ele alınarak; gelecek yüzyıllara ışık tutulmuştur.

Kaynakça:

AYDIN, E. (1999), *Saadet Gazetesi'ndeki Edebî Faaliyet Üzerine Bir Araştırma*, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 169-193.

HUYUGÜZEL, Ö. F. (1982), *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı, Hikâye ve Romanları Üzerinde Bir Araştırma,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 12-16.

YALÇIN, H. C. (1935), *Edebî Hatıralar*, İstanbul, Akşam Kitapevi, s. 116.

(YALÇIN), HÜSEYİN CAHİT, "Edebiyatın Menşeleri", Saadet, nr. 4085, 9 Teşrinisani 1900.

_____, "Edebiyatın Derece-i Şümulü", Saadet, nr. 4092, 16 Teşrinisani 1900.

_____, "Edebiyatın Tarih ve Tekâmülü", Saadet, nr. 4099, 23 Teşrinisani 1900.

Ekler:







CENAP ŞAHABETTİN'İN MISIR, IRAK VE SURİYE SEYAHAT NOTLARI

Yasin BEYAZ*

Özet

Osmanlı döneminde Türk Edebiyatçılarından birçok isim görevlendirme, sürgün, seyahat gibi nedenlerle Arap beldelerinde bulunmuş ve buralara dair gözlemlerini, düşüncelerini kaleme almıştır. Arap beldelerinde bulunup gözlem ve düşüncelerini kaydedenlerden biri de Cenap Şahabettin'dir.

Cenap Şahabettin'in Arap beldelerine ilk seyahati 1897 yılında Sıhhiye Müfettişliği göreviyle Cidde'ye gidişiyledir. O, Cidde'ye deniz yoluyla giderken tuttuğu notları önce *Servet-i Fünun*'da mektuplar halinde daha sonra da *Hac Yolunda* (1909, 1925) ismiyle müstakil bir eser olarak neşretmiştir. Cenap Şahabettin, ikinci olarak 1914'te Irak'a seyahat etmiş ve buna dair intibalarını "Âfak-ı Irak" başlığıyla *Tasvir-i Efkar*'da tefrika etmiştir. Birinci Dünya Savaşı döneminde Suriye'de bulunan Dördüncü Ordu Komutanı Cemal Paşa, 1917 yılında Cenap Şahabettin ve Süleyman Nazif'i Suriye'ye davet etmiştir. Bu davete icabet eden Cenap Şahabettin Suriye'ye dair hatıra ve intibalarını 1918'de "Suriye Mektupları" üst başlığıyla *Sabah* ve "Suriye İntibaatından" üst başlığıyla da *Zaman* gazetelerinde mektuplar halinde neşretmiştir.

Bu çalışmada iyi bir gözlem ve tasvir yeteneğine sahip Cenap Şahabettin'in yukarıda zikrettiğimiz üç seyahatinden yola çıkılarak Mısır, Kızıl Deniz, Sudan,

* Doç. Dr. Yolava Üniversitesi

Yemen, Basra Körfezi ve Irak'ın tabiatına, coğrafyasına, Araplara, bedevilere, bölgeye dair tesbit ve düşünceleri değerlendirmeye tabi tutulacaktır. Buna ilave olarak *Suriye Mektupları*'nın merkezine yerleştirilen ve Cenap Şahabettin'in kendisine methiyeler düzdüğü Cemal Paşa ile ilişkisi ve bu methiyeler nedeniyle ortaya çıkan tartışmalar ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Cenap Şahabettin, Mısır, Irak, Suriye, seyahat, Cemal Paşa.

CENAP SAHABETTIN'S JOURNEY NOTES REGARDING EGYPT, IRAQ AND SYRIA

Abstract

During the Ottoman period, many Turkish litterateurs have been in Arab towns for reasons such as assignment, exile and journey and have written their observations and thoughts on these places. Cenap Sahabettin is one of those who have been in Arab towns and recorded their observations and thoughts.

Cenap Sahabettin's first journey to Arab towns was in 1897 when he went to Jeddah as a Medical Inspector. He first wrote his notes in Servet-i Funun while travelling by sea to Jeddah. Later, it was published as an independent work under the name "Hac Yolunda (1909, 1925)". Cenap Sahabettin has travelled to Iraq in 1914 and published his impressions on *Tasvir-i Efkar* under the title "Afak-ı Irak". During the First World War, Cemal Pasha, the commander of the Fourth Army in Syria, invited Cenap Sahabettin and Suleyman Nazif to Syria in 1917. Cenap Sahabettin, who responded to this invitation, has published his memoirs and impressions about Syria in 1918 with the title of "Suriye Mektupları" on newspaper *Sabah* and with the title of "Suriye Intibaatından" on newspapers *Zaman.*

In this study, Cenap Sahabettin, who has a good observation and depiction ability will be evaluated on Egypt, the Red Sea, Sudan, Yemen, the Persian Gulf and Iraq's nature, geography, Arabs, Bedouins, his assessments and determinations about the region. In addition, the relationship with Cemal Pasha, who was placed in the centre of the *"Suriye Mektupları"* and where Cenap Şahabettin praised him, and the debates arising from these eulogies will be discussed.

Keywords: Cenap Sahabettin, Egypt, Iraq, Syria, journey, Cemal Pasha.

Giriş

Servet-i Fünun edebiyatçılarının en önemli isimlerinden biri olan Cenap Şahabettin, düzyazılarından ziyade şiirleriyle bilinmektedir. Halbuki onun çeşitli nedenlerle Arap beldelerinde (resmi veya gayri resmi) bulunduğu dönemlerde oraya dair gözlemlerini anlattığı birçok seyahat yazısı vardır. Cenap Şahabettin'in bu seyahat yazıları genel olarak Akdeniz, Mısır, Kızıl Deniz, Irak, Suriye, Lübnan ve Filistin'i kapsamaktadır. 1897 yılında Sıhhiye Müfettişliği göreviyle Cidde'ye gidişiyle başlayan bu seyahat serüveninin ilki 1898 yılında yazarın İstanbul'a dönmesiyle noktalanmıştır. İkinci olarak 1900 yılında Suriye Vilayeti Sıhhiye Reisliği göreviyle Suriye gitmiştir. 1908 yılına kadar burada kalan Cenap, Meşrutiyet'in ilanından kısa bir süre önce İstanbul'a dönmüştür. 1914 yılında Irak 'a resmi olmayan bir seyahat gerçekleştirmiştir. Son olarak Süleyman Nazif'le birlikte Birinci Dünya Savaşı yıllarında Suriye, Lübnan ve Filistin'i kapsayan bir seyahat yapmıştır. Bu seyahatlerde kaleme aldığı yazılarını *Servet-i Fünun*, *Tasvir-i Efkar*, *Sabah* ve *Zaman* gazetelerinde mektuplar şekkinde yayınlamıştır. Bu mektuplar daha sonra *Hac Yolunda* (yazarın kendisi tarafından), *Afak-ı Irak Kızıldeniz'den Bağdat'a Hatıralar*, *Suriye Mektupları* ve *Beyrut Filistin ve Nablus İzlenimleri* adlarıyla kitaplaştırılmıştır.

Hac Yolunda

Hac Yolunda, Cenap Şahabettin'in 1897 yılında Sıhhiye Müfettişi olarak Cidde'ye giderken tuttuğu yol notlarından oluşmaktadır. Toplam, on yedi

mektuptan meydana gelen bu eser, *Servet-i Fünun* dergisinde aynı yıl neşredilmiş ve 1909 ve 1925 yıllarında da kitap şeklinde basılmıştır.

Cenap Şahabettin, *Hac Yolunda* adlı eserinde İstanbul-Çanakkale-Atina-Akdeniz-İskenderiye-Kahire-Kızıl Deniz güzergahında toplam 12-13 gün süren seyahatinin intibalarını kaleme almıştır. Yazarın ifadelerinden anladığımız kadarıyla kaleme aldığı bu notları günü gününe tutmaya çalışmıştır. "Şimdi Bahr-ı Sefid'e nazır bir odada bütün bu seyahat notlarını karalayarak, bütün müşahedatımı tahattura çalışıyorum." (Şahabettin, 1996: 66) Cenap, bu mektuplarında (özellikle tasvirlerin yer aldığı bölümlerde) çok süslü ve ağdalı bir dil kullanmıştır. Bu durum okuyucunun kendini tam olarak metne vermesini zorlaştırmaktadır.

Cenap Şahabettin, bu seyahate çıkmadan önce Mısır'a dair okumalar ve araştırmalar yapmıştır. Temelde Batılı kaynaklar olmakla birlikte Arap kaynaklarında da yararlanmıştır. "Vakıa vasıl olduğumuz kıta, benim için bil-külliye meçhul değildi. Ben oraya, Cristophe Coloombe'un Amerika'ya gittiği gibi gitmiyordum. Oraya dair seyahatnameler okumuş, fotoğraflar görmüş, hikayeler işitmiştim. Bu malumat, bu mesmua ve müşahedat bana orası hakkında bir fikir vermişti. Mamafih, leysü'l-haber, ke'l-ayan bir kere orayı gözlerimle görmek istiyordum." (Şahabettin, 1996: 58) Özellikle Fransız yazarlar Gerard de Nerval[1], Theophile Gautier[2], Edmond About[3], Pierre Loti[4] gibi isimlerin eserlerini okuduğunun da altını çizmiştir. Buna ek olarak mektuplarda Arap tarihçiler ve Mısır'ı fetheden Amr İbnü'l-As'ın ismi de zikredilmektedir. Ancak nedense Osmanlı kaynaklarından Evliya Çelebi'nin ismi anılmamıştır.[5] Cenap, kitap okumakla yetinmemiş bölgeye

---

1 Gerard de Nerval, *Doğu'da Seyahat*, YKY 2017.

2 Theophile Gautier, *The Romance of a Mummy And Egypt*, Nabu Press, 2012.

3 Edmond About, *Le Fellah: Souvenirs D'egypt*, Nabu Press, 2011.

4 Pierre Loti, *Egypt*, Londan 1909.

5 Kaynakların verdiği bilgiye göre Evliya Çelebi bu eserini ömrünün sonlarına doğru Mısır'da yazmış ve eser 1742'de yazarın ölümünden sonra İstanbul'a Hacı Beşir Ağa'ya gönderilmiştir. Hacı Beşir Ağa da bu eseri çoğalttırmıştır. Evliya Çelebi'nin bu eserini Batı dünyasına ilk olarak J. F. von Hammer tanıtmıştır. Seyahatname'nin ilk dört cildini ele geçiren Hammer, 1814'te eserin tanıtımını yapmıştır. Hatta eserin iki cildini de İngilizceye çevirmiştir. Daha sonra dört ciltlik bir Evliya Çelebi seyahatnamesi seçmesi

dair, insanlardan sözlü bilgiler de toplamıştır. O, edindiği bu bilgiler ışığında Mısır'ı gezmeye kalkışınca zaman zaman şaşkınlıkar yaşamıştır (Şahabettin, 1996: 82,84).

Cenap Şahabettin'in seyahat mektuplarında dikkat çeken unsurlardan biri gözlemlerini bir oryantalist edayla ortaya koymasıdır. Mısır'ı anlatırken karşımıza pis ve miskin bir Şark çıkmaktadır. "Vapurun kenarında gördükleri bir lokma ekmeği kapmak için koşan, haykıran bütün mesai-yi adaliyesini sarf eden bu açların manzara-i renga rengi –çünkü yeşil, al, mor... nazara en keskin gelen bütün renkler onların kıyafetlerini teşkil ediyorduhazin bir istifade ile temaşa olunuyordu... Aman yarabbi, o ne muhaceme idi! Acaba Vasco de Gama'nın gemisine taarruz eden vahşi korsanlar daha başka türlü mü hareket etmiş idiler?" (Şahabettin, 1996: 62) Aslında onun bu tavrı sadece Mısırlılara karşı değildir. Benzer ifadeleri Yunanlılar için de kullanmış ve Pire limanında gördüğü Yunanlıları tahkir edici cümleler sarf etmiştir. "Şimdi sandalcılar, hamallar, tercümanlar, otelciler bir arbede-i müthişe ile vapurun içine tırmanıyorlardı. Remzi ve Hüseyin Beylerle ben iplerle, kancalarla vapura sıçrayan bu açları mütehayyirane gözden geçiriyorduk." (Şahabettin, 1996: 43) Görüldüğü üzere Yunanlılar gemilere saldıran korsanlara benzetilmektedir. İkinci ve üçüncü mevkideki yolcular da Cenap Şahabettin'in tahkir ve aşağılamasından nasiplerini almıştır. "Orada dar, karanlık salonda –ki adi bir mektep taamhanesini andırıyordu- büyük, küçük, kadın, erkek, bütün ikinci mevki yolcuları oturmuşlardı... Yook bu adamlarla yan yana oturup bir şey yemek kolaylıkla ihtiyar olunabilecek bir fedakarlık değildi... Ne dehşet, ne sefalet, ne adem-i nezafet... Bu manzaranın hayal-i kerihi müddet-i medide dimağımı bir kabus-ı müessir gibi tahrik edecek." (Şahabettin, 1996: 27-30) İlginç olan şey yazarın ağır ifadeler kullanarak anlattığı bu manzarayı hayatın bir rengi ve bir eğlencesi olarak değerlendirip yazması ve onları yazı malzemesi görmesidir.

Eserin başından sonuna kadar soğukkanlı ve duygusuz bir insan olarak karşımıza çıkan Cenap Şahabettin, annesiyle vedalaşmasını anlatırken

---

neşredilmiştir (İstanbul 1259, 1262, 1279; Bulak 1264). Ahmet Cevdet ise I-VI. Ciltleri 1314-1318 tarihleri arasında yayınlamıştır. (Bkz: Nuran Tezcan, "Seyahatname", DİA, cilt 37, s. 16-19.)

de bu tavrını değiştirmez. "Bir kadın elimden tutmuş, giryan bir sesle tavsiye ediyor: -Sakın mektuplarını ihmal etme, her iskeleden bir tane isterim; her posta ile bir haber isterim… İki satır, bir satır bir şey; bana o kadarı yetişir... Evet, bir kadın: Validem." (Şahabettin, 1996: 11-12)

Batı kültürü hakkında çok fazla malumat sahibi olan Cenap, bu bilgisini Mısır'da gördüklerini Avrupadakilerle mukayese ederken ortaya koymaktadır. Yolda karşılaştığı coğrafi mekanların mitolojik ve Batılı tarih kaynaklarına da atıf yapmaktadır. Yunan adalarına vardıkları zaman Venüs'ü, Homeros'u hatırlamakta, Atina'ya gittiğinde hemen Parthenon, Akademya, Zapyon ve Sara-yı kıraliye'yi gezmektedir. İskenderiye'ye vardığında bilgisi ve ilgisi sadece Batı'yı değil Doğu'yu da içine alacaktır. İskenderiye'deki Münşiye meydanını gezerken Paris caddelerini (Şahabettin, 1996: 77) ve Remle'yi gördüğündeyse "Pomeo ve Juliette operasının bir perdesindeki nev-baharda Corin'i" hatırlamaktadır (Şahabettin, 1996: 80). Arkadaşlarıyla beraber rakkaseleri izlemeye gittiklerinde de yolda Jul Sezar'ın İskenderiye'de söylediği "İşte şimdi Afrika avucumda" cümlesi dilinden dökülmüş (Şahabettin, 1996: 83) ve Kahire'ye varırken karşısındaki devasa piramitler ona Napolyon'un "o ehramların fevkinden kırk asır bizi temaşa ediyor" cümlesi aklına gelmiştir (Şahabettin, 1996: 95).

Cenap Şahabettin'in mektuplarının başından sonunda kadar Avrupa kültür ve medeniyetine dair bilgilerle karşılaşmakla birlikte bazen de Batılıların eleştirildiğini görmekteyiz. Cenap, Kahire'de Bulak Müzesini[6] gezmiştir. Buradaki eserlerin önemli bir kısmını Avrupalıların çeşitli yollarla kendi ülkelerine götürdüklerini söylemiş ve onların Mısır'a ait tarihi eserleri izinsiz olarak aldıklarını/çaldıklarını ima etmiştir. "Kıta-i Mısriye'de medfun olan eski servetlerin kısm-ı azamı birer tarik ile Avrupa'ya intikal etmiş olduğundan Bulak müzesinde bugün cesim bir nadire-i asarı kadimeye tesadüf edilemez." (Şahabettin, 1996: 112) Yazar, özellikle Kahire ve İskenderiye gibi

---

6 1863 yılında Hidiv İsmail Paşa döneminde açılmıştır. 1878'de Bulak'ı sel basınca müze kapatılmıştır. 1886 tarihinde Bulak Müzesi geçici olarak yeniden açılmıştır. 1890'da müzedeki eserler Gize'deki Hidiv İsmail Paşa'nın sarayına taşınmıştır. (Bkz: Hatice Çevik, *Mısır'ın Turizm Coğrafyası*, Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2008, s. 42.

Batılı seyyahların çok uğradıkları yerlerde Mısırlıların "bakşiş" almaktan başka bir dertleri olmadığını belirtmiştir. Bu iki şehirdeki Mısırlılar bunu adet edinmekte ve çalışmayıp dışarıdan gelenlere el açmaktadır. Onları bu dilenciliğe alıştıranlar ise Avrupalılardır. Halbu ki Mısır'da Batılı seyyahların ulaşmadıkları köylere, taşraya gittikçe insanların sadece kendi işleriyle meşgul oldukları ve dilenmedikleri fark edilecektir. "Mısır'ın merkezi şehirlerinden uzaklaştıkça, Avrupalıların uğramadıkları tenha-güzin karyelere yaklaştıkça, maraz-ı sualin hafifleştiği görülüyor. Avrupa medeniyetinin henüz uğramadığı bu köşelerde, muamelat-ı sarrafiye ne kadar meçhul ise teseül de o kadar na-malum. Bunlar borsa işletmeği bilmedikleri gibi, avuç açmağıda bilmiyorlar. Tatlı cehalet! Galiba Kahire gibi, İskenderiye gibi büyük şehirlerde, ba-husus ehram civarı gibi mevaki-i kadimede teseülün o tasavvur-sûz nisbetlere reside olması, birkaç seyyah-ı riyakarın sahte cömertliği sayesinde olmuştur. Kolayca tedarik-i maişet yolunu görünce, bir zaman tarlalarda çalışanlar, sapanı tarağı terk etmiş, Avrupalıların güzergahında 'Bakşiş!' terane-i dil-suzuna başlamış. Züvvar-ı ecnebiyenin kemmiyeti ile mütenasip bir derecede sekene-i mahalliyenin mikdarı artmış." (Şahabettin, 1996: 167)

Cenap Şahabettin'in Mısır'da ilk ayak bastığı yer İskenderiye'dir. Buralara dair çokça kitap okuduğundan İskenderiye'nin tarihinden bahseden yazar, İskenderiye'de üç gün kalıp orayı gezme fırsatı da bulmuştur. O, İskenderiye'yi arada kalmış, daha rengini ve kimliğini tam olarak bulamamış bir şehir olarak görmektedir. İskenderiye'de farklı bir sürü şey yan yana ve iç içedir. Burası ne tam Avrupa'dır ne de Afrika'dır. "Burası ne garb, ne şark, ne bütün bütün Avrupa, ne bütün bütün Afrika... Burası muhtelit, mutavassıt bir şey ki, dört pişli kumaş entari üstüne, üstüvani bir şapka giymiş bir adamı yahut siyah pantolon siyah frak üzerine beyaz bir gecelik takkesi konduran bir şahsı ihtar ediyor... Zira her hatvede bir başka hal, bir başka hayat, bir başka cihan buluyor... Bütün halk sokaklarda bir kervan-ı beynel milel gibi akıp gidiyor. Binlerce hevam-ı teyyarenin vızıltısıyla memlü olan çarşılarda, binlerce renk ve şekilde eşhas dolaşıyor, karşılaşıyor… Oranın hususiye-i Mısriyesi hemen hemen kaybolmuş, Avrupalılığı daha bütün bütün meydana çıkamamış, devekuşu gibi ne deveye benziyor ne kuşa..."

(Şahabettin, 1996: 67-68) İskenderiye tam bir ticaret merkezidir. Kocaman mağazaları, üç yüz bine yakın nüfusu, ithalat ve ihracatın merkezi olması burayı ticaret için cazip hale getirmiştir. İlginç olan ticaret erbabının yüzde doksan dokuzu ecnebidir. Büyük mağazalar Avrupalı, Asyalı ve Amerikalılarındır. Mısırlılar burada sadece arabacılık ve hamallık yapmaktadır (Şahabettin, 1996: 77-78).

Manzara ve tabiat tasvirlerinden insan tasvirlerine geçince Cenap, hemen Batılı bir seyyah ya da bir oryantalist havasına girecektir. Bir anda pürdikkat kocaman açılmış gözleriyle her gördüğünü kaydetme telaşına düşecek ve karşımıza hemen Şark'ın sefilliğini çıkaracaktır. "İşte koca sarıklı bir Mısri-i sal-dide ki, mini mini bir merkebin kuyruğuna yakın bir noktasına kurulmuş, sık ve kısa hatverlerle gidiyor. İşte bir kahve önünde, bacaklarını birbiri üzerinde çaprazlayarak nargilelerini guruldatan keyif meraklıları. Bütün bu şeyler, dar bir toprak sokağın yerden kalkan tozları içinde boğuluyor, sarı papuçlar beyaza, beyaz sarıklar siyaha yaklaşıyordu." (Şahabettin, 1996: 68)

Cenap Şahabettin üç günlük İskendeyire gezisinin ardından trenle Kahire'ye hareket etmiştir. Giderken karşılaştığı kum, sıcak ve güneş ışığı yazarın şairlik duygularını depreştirmiş ve bundan hareketle bu topraklarda yaşayanların şair olmamasının imkansızlığına kanaat getirmiştir (Şahabettin, 1996: 93).

Nihayet Kahire'ye varmıştır. Kahire her şeyiyle içinde büyük bir tarih barındırdığını belli etmektedir. Cenap Şahabettin, İskenderiye gibi Kahire'nin de tarihine dair bilgiler vermektedir. Şehir Müslümanlar tarafından kurulduğu için İslam kaynaklarından ve Arap tarihçilerin eserlerinden hareketle Amr İbnül-As, Tolunoğlu Ahmet gibi isimlerin zamanına değinmiştir (Şahabettin, 1996: 98-99). Kahire'de İsmailiye ve Özbekiye bölgesi tamamen Avrupai olarak nitelendirilecek vasıflara sahiptir. Ancak diğer bölgelere gelince durum değişmektedir. Durumun değişmesiyle birlikte yazarın tavrıda da değişmekte ve yine bir oryantalist hüviyetine bürünmektedir. Karşımıza yine miskin, pis, perişan insan portreleri çıkmaktadır. "Kahvehanelerde kumar oynamayanlar önlerinde geçen seyl-i eşkali temaşa ile imrar-ı saat ediyorlar." (Şahabettin, 1996: 105) Kahire sokaklarında kahvehaneden

geçilmez. İnsanlar buralarda miskin miskin oturmakta, nargile fokurdatmakta ve tavla, domino veya satranç oynakmaktadır. Kahire çok yaygın olan şeylerden biri de kumardır. Kahireliler kumarın kendilerine çok eski zamanlardan kalan bir mirası gözüyle bakmaktadır (Şahabettin, 1996: 103-105). Cenap Şahabettin, piramitleri de gezmiş ve onları görünce insanın bu heybet karşısında psikolojik olarak kendini küçümsediğini ifade etmiştir. "Sonra birdenbire ehram karşınıza çıkıyor; nazarın bütün kuvve-i tahammüliyesini cesametiyle ezer gibi oluyor. Sizin için sema, mesafe, ufuk, her şey o karşınıza ziya-yı sabah ile yaldızlanan azamet-i haceriyeden müşekkel kalıyor." (Şahabettin, 1996: 123) Yazar Kahire'de ayrıca Amr İbnül-As'ın inşa ettirdiği Cami-i Amr'ı, Tolunoğlu Ahmed'in yaptırdığı Cami-i Tolun'u, Cami-i Hasan'ı, Cami-i Ezher'i, Memluk sultanlarının mezarlarının olduğu Cebel-i Ahmer'i ziyaret etmiştir (Şahabettin, 1996: 185). Bütün bunları gezip gören yazar nedense Kahire'de Osmanlı'ya ait herhangi bir şeye denk geldiğinden bahsetmemiştir. Halbuki Osmanlı orada dört asırdan fazla bir süredir hüküm sürmektedir. O, bölgenin Osmanlıyla ilişkisini (Mısır'ın Osmanlıların eline geçişini anlatan) "yed-i adile-i Osmaniyan/Adaletli Osmanlı'nın eli" ifadesiyle geçiştirmiştir (Şahabettin, 1996: 49).

Kahire'de üç gün kalan yazar daha sonra Kızıl Deniz'e geçmiş ve mektuplar burada nihayet bulmuştur.

Afak-ı Irak

Afak-ı Irak[7], Cenap Şahabettin'in 1914 yılında Irak'a yaptığı resmi olmayan seyahatinin neticesinde *Tasvir-i Efkar*'da tefrika edilen on üç mektubundan oluşmaktadır. Bu mektuplar 7 Haziran 1330 (20 Haziran 1914)- 5 Mart 1331 (18 Mart 1916) tarihleri arasında neşredilmiştir. Yaklaşık dört ay süren bu seyahatin ilk üç haftalık bölümü mektuplarda yer almıştır. Bu eser *Hac Yolunda*'nın devamı gibidir. Çünkü o eser, Kızıl Deniz'de son bulurken *Afak-ı Irak*, Kızıl Deniz'de başlamaktadır. Yazarın güzergahı şöyledir: Kızıl Deniz, Basra Körfezi, Dicle nehri vasıtasıyla Bağdat (Şahabettin, 2002: 6).

---

[7] Bu eser Cenep Şahabettin hayatta iken kitap olarak basılmamıştır. Mektupların bir araya getirilip kitaplaştırılması ilk kez Bülent Yorulmaz tarafından 2002 yılında gerçekleştirilmiştir. Bülent Yorulmaz aynı yıl bu eseri *Afak-ı Irak Kızıldeniz'den Bağdat'a Hatıralar* ismiyle Dergah Yayınlarından da neşretmiştir.

Cenap Şahabettin, *Hac Yolunda* olduğu gibi bu eserinde de ağdalı ve süslü bir dil kullanmıştır. *Afak-ı Irak*'ta çok fazla olay cereyan etmediği için bol bol deniz, çöl ve insan tasvirleriyle karşılaşmaktayız. Yazar burada önceki soğuk ve üstten bakan tavrını büyük oranda terk etmiştir. Basralı, Bağdatlı insanları tasvir ederken zaman zaman oryantalist tavırlara meyletse de duygusallığını kaybetmemiştir. Mektuplarda anlattığı insanlarla manevi bir bağ kurduğu hissedilmektedir. Cenap Şahabettin, *Hac Yolunda* adlı eserinde daha Batılı ve Avrupai bir portre çizerken burada daha şarklı ve mümindir. Bu durum olaylara bakışında ve yorumlarında kendini göstermektedir. Örneğin daha önce Mısır'daki develeri "çöl diyojeni" olarak tanımlarken burada "şimdi bir va'z-ı tahiyyet ve ibadetle dizleri üstünde geviş getiren develer" diye tasvir etmektedir (Şahabettin, 2002: 83).

Yazar, bu seyahatinde karşılaştığı şeyleri bazen Avrupa ile mukayese etmeyi (genelde coğrafi olarak) ihmal etmemiştir. Örneğin Şattu'l-Arab'a geldiklerinde burada meddi beklerlerken aklına Macellan Boğazı ve Kanada'nın Fandy'ı Körfezi'ndeki medlerde meydana gelen suyun yükselişlerini hatırlamıştır (Şahabettin, 2002: 47). Şattu'l-Arab'da ilerlerken nehrin genişleyen bölgelerini bir İsviçre gölüne benzetmiştir (Şahabettin, 2002: 49).

Cenap'ın bindiği Kraliçe Olfa vapurunun Kızıl Deniz'de ilk uğradığı yer Port Sudan'dır. Yazar buranın Cidde yolcuğu sırasındaki haliyle (1897) şimdiki halini mukeyese edip arada büyük fark olduğunu belirtmiştir. Şimdi İngiliz sömürgesi ve işgali altında olan Port Sudan'ın düzenli caddeleri göz kamaştırmaktadır. İlmi usuller kullanarak şehri imar eden İngilizler örnek bir şehir meydana getirmiştir (Şahabettin, 2002: 37). Ancak İngilizlerin imar ettikleri bu bölgenin hemen yanıbaşındaki eski bir Sudan köyünü görünce yazarın müsteşrik duyguları canlanmıştır. "Ne hacet, yeni şehrin bir iki kilometre ötesindeki Sudan karyesiyle mukeyese ediniz; aman Ya Rabbi, bu ne levs ne sefalet, burada yaşamağa mecbur olmak ne büyük bedbahtlık..." (Şahabettin, 2002: 38) Cenap Şahabettin, Port Sudan'ın siyasi ve coğrafi olarak nasıl önem kazandığına değinirken Sudan-Mısır siyasi mücadelesinden de bahsetmiştir. Sudan'ın bağımsızlığı için mücadele eden Mehdi, İngiliz-Mısır ortak gücüne karşı mücadele

ederken bu gizli limanı kullanmıştır.[8] Bundan sonra önem kazanan Port Sudan, Masu ve Savakin adalarının ön plana çıkmasıyla gözden düşmüştür. Yazar, İngilizlerin buradaki varlığından bahsederken onların sömürge kurdukları her toprakta zencileri tahkir edip aşağıladıklarını belirtmiştir. Cenap, İngilizlerin zencilere karşı gösterdikleri bu tavrın yanlış olduğunu söylemiş ve zülme maruz kalan zencileri zavallılar olarak nitelendirmiştir. "İnsaniyet-i arziyyenin bir kökten teşa'ub ettiğine inanmazlar; zencinin de lordlar gibi bir kalbi, bir dimağı, bir cihaz-ı hiss ü fikri olduğundan İngiliz şüphe eder; bu cihetle nazarında beyazlardan gayrısına karşı yalnız bir vasıta-i idare mevcuttur: Kuvvet. Burada yalnız İngilizlerin değil, her beyazın elinde lede'l-hace siyaha karşı istimal olunmak üzere bir ince çubuk var... Ooh, zavallı tıfl-ı badiye çölde aç, çıplak ve mahkur büyüdün; şehirde aç, çıplak ve muhakkar helak olacaksın. Senin için güneş nasıl merhametsiz bir küre-i nar ise, senin için etrafındaki kum deryası nasıl bi-hiss ü yabis ve ne kadar hassis ü akim ise karşısındaki beyaz insaniyet de öyle bi-rahm ve hodgam, öyle amir ve müstebid olacak oh, zavalllı, zavallı siyah!" (Şahabettin, 2002: 36)

Kızıl Deniz'de ikinci menzil Aden'dir. Ve burası da İngiliz işgali altındadır. Bomboş, hiçbir şeyin yetişmediği Aden'de İngilizler muhkem bir kale inşa etmiştir (Şahabettin, 2002: 41-43). İngiliz sömürüsünü eleştiren Cenap, gittiği her yeri sömüren İngilizlerin Aden'de hiç bir şey olmamasına rağmen burayı tutmalarını Hint Denizi güvenliğine bağlamaktadır. "Aden hiçbir şey yetiştirmiyor. Londra bütün üsare-i arzı süzerek emen o mehib div-i servet burada emecek hiçbir şey bulamaz. Aden'in maksad-ı mevcudiyeti yaşatmak değil, İngiliz satveti bahriyesine sataşmak isteyenlerin başına bir kukuleta gibi Şab denizi ile Hint denizini geçirmektir." (Şahabettin, 2002: 42)

Cenap Şehabetin, Basra'ya vardığında buranın o eski, ihtişamlı günlerini arattığını belirtmiş ve şehrin tarihinden bahsetmiştir. Burası Müslümanlar tarafından yapılan ilk şehirlerden biridir. İslam medeniyeti Arapların

---

[8] Muhammed Ahmet tarafından başlatılan bu hareket hem siyasi hem de fikri olarak 19. Asrın sonlarında doğru bölgede etkili olmuştur. Özellikle İngiliz emperyalizmine karşı gösterdiği direniş ve kazandığı zaferler onun tanınmasına vesile olmuştur. (Bkz: Abdullah Özdağ, "Sudan'da Mehdilik Hareketi", *TAD*, c. 37, sayı 63, s. 309-330.)

bayrağı altında hızla ilerlemiş Pirenelerden Himalayalara kadar uzanmıştır. Buralarda birçok devlet kurulmuş ve birçok şehir inşa edilmiştir. Bunlardan biri de Basra'dır. Burası Emeviler devrinde iki yüz binden fazla nüfüsa sahiptir. Ve önemli bir ticaret merkezidir. Ancak Ümit Burnu'nun keşfi ve Süveyş Kanalı'nın açılmasıyla ticari önemini yitirmiştir. Basra'nın Cenap Şahabettin için başka bir önemi de yakın arkadaşı Süleyman Nazif'in burada valilik yapmasıdır. Buralarda onun yaptığı eserleri görünce gururlanmıştır. "Şimdi A'şar kanalı içinde Basra şehrine yaklaşıyorduk. Kanalın iki tarafına oldukça muntazam bir tuğla rıhtım yapılıyor: -Süleyman Nazif Bey'in eser-i himmeti! dediler. Bir sahile geniş bir cadde açılmış, kaldırımlar tefriş ediliyordu: -Süleyman Nazif Bey'in yadigarı." (Şahabettin, 2002: 55)

Cenap'ın Basra tasvirlerine geçince sefil ve pislik içinde bir şehirle karşılaşmaktayız. "Yağmur! Basra'da yağmur bir bataklık üstüne bir bataklık sukûtudur. Her tarafta ılık damlalar evlerin kuru kerpiçlerini yumuşatır ve duvarların çamuru sokakların üstüne ağlar. Artık büyük, küçük her bina yılankavi, dar bataklıklar arasında saplanmış, mağmum, bedbaht, metruk birer kazazededir... Yağmurdan sonra şehir sanki biraz çürüyor." (Şahabettin, 2002: 56)

Cenap Şahabettin, bölge insanını anlatırken Arap ve bedeviyi birbirinden ayırmıştır. Böyle bir ayrım yapması onun bölgeye dair tecrübe ve birikimini göstermektedir. Onun gözünde Arap zeki ve "vasi ruha" sahiptir (Şahabettin, 2002: 57). Araplar sürekli gülen, konuşan hayat dolu insanlardır. Onlar her şekilde mutlu olmayı bilmektedir. "Araplar hayatı sever ve hatta sefalet-i hayatı bile severler. Hepsi şendir. Lakırdıya o kadar müpteledırlar ki hiç durmak istemeyen çenelerini kollarının herekat-ı ve adalat-ı vechiyelerinin ihtizazatı ile yardım etmekten kendilerini alamazlar; konuşurken dudakları kadar da ellerini, gözlerini, kaşlarını kımıldatırlar; yalnız dilleri ile değil, aynı zamanda kaffe-i azaları ile konuşurlar... Burada herkes velvelesi ağzında, şetareti gözünde sokağa çıkar. Laf ve kahkaha hemen her Arab'ın cümle-i melbusatındandır." (Şahabettin, 2002: 81-82) Arapları bu şekilde anlatan yazar bedevilerle ilgili gözlem ve tesbitlerini de paylaşmıştır. Bedeviler hakkındaki tesbitleri onun iyi bir gözlemci olduğuna işaret etmektedir. Onun bedevilerde gördüğü ilk özellik hayatlarındaki yeknesaklıktır. Onlar

için değişim zulldür. "Bedevi az çalışır, sathi çalışır ve ecdadından miras kalan işleri ancak tekrar etmek için çalışır; tağyiri sevmez, a'mak-ı şuuna bigane, maziyi unutmuş, ferdaları henüz meşime-i madere düşmeyen birer cenin-i mevhum gibi telakki eder, hesab-ı kâr u zararı hep yirmi dört saatlik bir mesafe-i zaman ile mahdud, mest-i şadi, aşk-ı reng ü cila, şeyda-yı ıtr u şükr, bal yediği sabah bahtiyar, soğana katlandığı zaman bedbahttır." (Şahabettin, 2002: 59) Bedevilerin olumsuz bir sürü vasfı olmasına rağmen yazarın gözünde onlar bir çocuk gibidir. Bedeviler bütün yaramazlıklarına rağmen sevimli bir çocuktur. "Bütün bu evlad-ı sahrada, büyüğünde ve küçüğünde hoş bir çocuk ruhu vardır. Her şeyden bir hisse-i sürur ve kahkaha, en hakir bir hadiseden bir bahane-i kil u kal çıkarırlar; bir gölge ve bir hiç onları saatlerce söyletir ve güldürür; uyumadıkları zaman söylerler, gülerler ve gülerler, söylerler... Nazarlarında alem büyük bir oyuncak, vukuat-ı alem büyük bir oyundur. (Şahabettin, 2002: 58-59) Cenap Şahabettin, bedevilerin hayata bakışını net bir şekilde ifade etmiş ve onların coğrafi olarak kupkuru çöllerle çevrilmelerinin zihnen de bu hale gelmelerine neden olduğunu belirtmiştir. Çevrelerinin kuruluğu zihinlerini de kurutmuş ve onlar yaşatmak yerine öldürmeyi seçmiştir. "Bir bedevi ötekine tuzak kurar; bir bedevi bir bedevinin ağzındaki lokmayı, koynundaki kadını, kucağındaki kuzuyu kapar, bir günlük hayatını bir cinayet üstüne koyar; İşte gazve budur, medar-ı fahr u temeddüh budur... Oooh, bedbaht bedevi, senin çöl, etrafında değil, içinde; etrafını çöl ve çıplak eden sensin. Zavallı göçebe sen etrafını yakmış ve kurutmuşsun. Ya Rabbi bu çöllere biraz gölge ve bu çöl göçebelerine biraz aydınlık..." (Şahabettin, 2002: 69-70) Cenap, bedeviler hakkında yaptığı bu eleştirilerin ardından aşırıya gittiğini düşünmüş olmalı ki onların iyi yönlerini de anlatmayı ihmal etmemiştir. "Buraya kadar yazdıklarımı bir daha okuyunca evlad-ı badiyeye karşı biraz sert ve haksız davranmış olduğumu anlıyorum. Bedeviler evet haşindir, mağrurdur, mutaassıptır, ebatil-peresttir; biraz muaddel bir hayat-ı şekavet yaşarlar; müthiş bir sevda-yı intikam güderler; evet bunlar hep doğru... Fakat bütün bu eskam nazar-ı terbiye-i bedavet avakı değil midir? Ecdadından miras kalan galatat-ı ahlaktan insan mesul olur mu? Diğer cihetten bedevilerdeki şecaat ve necdeti, ahde vefayı, dahili himayeti, elhasıl fezail-i tarihiyeyi inkar edebilir miyiz? Bedevilerin de medeniler gibi iyi ve kötüleri vardır ve hatta diyebilirim ki

iyileri kötülerinden çoktur. Ancak hayat-ı badiye her hissi mübalağalandırdığı gibi iyiliği ve fenalığı da ifrata sekv eder. Hasbe'z-zahir öyle zannolunur ki bedevi ne pek iyi, ne pek fenadır; hayır bilakis o ya pek iyi, ya pek fenadır." (Şahabettin, 2002: 70)

Yazar, Dicle üzerinden Bağdat'a giderken Irak'taki mukaddes yerleri ziyarete gelen Şii bir kafileyle karşılaşmıştır. Bu karşılaşma üzerine Cenap Şahabettin'in Şiilik ve Şiilerin tarihi hakkında tafsilatlı bilgiler vermiştir. Şiiliğin İran'da tutulma sebeplerini, Safeviler tarafından nasıl devletin resmi ideolojisi ve mezhebi haline getirildiğini detaylı olarak anlatmıştır (Şahabettin, 2002: 61-67). Konuya dair verdiği bilgilerden Cenap'ın dini konularda da belli bir birikimi olduğunu göstermektedir.

Cenap Şahabettin, altı günlük Dicle yolculuğunun ardından bir sabah Bağdat kapılarına varmıştır. Bir oryantalist gibi *Binbir Gece Masalları*'ndaki hikayelerin hayallerini süslediği Bağdat karşısındadır. "Bağdad! Bu güzel isim hayalime neler vaad ediyor, beni ne vâsi tasavvurlara ve ne şairane ümitlere yükseltiyordu. Şimdi elfu'l-leyl ve'l-leyle hikayatı, Harunu'r-Reşid, Zübeyde, Selam el-Bağdadi'ye, Ahmed Celair, Hülagu, Hafız Paşa, Murad-ı Rabi ve daha neler ve kimler hatırıma geliyordu." (Şahabettin, 2002: 77) Basra'nın askine Bağdat eski ihtişamına ve güzelliğini az da olsa devam ettirmektedir. Fuzuli'nin şarkısı devam etmektedir. "Hayır, Bağdat'ın ebediyyen öldüğüne inananlar aldanıyorlar. Şu yuvalar gibi zi-ruh bostanlar, şu kafesler gibi şuh ve şen kaşaneler, şehrin hiç bir zaman doğurmaktan mahrum kalmadığı zinde zekalar, bunların hepsi bana temin ediyor ki Bağdad hala Harunu'r-Reşid'in hayat-ı muhabbetini yaşıyor ve bir hayat-ı muhabbet yaşadığı için hala gençtir." (Şahabettin, 2002: 78)

Suriye Mektupları

Birinci Dünya Harbi'nde Suriye'de bulunan Dördüncü Ordu Kumandanı Cemal Paşa, 1917 yılında Cenap Şahabettin ve Süleyman Nazif'i bölgeyi gezmeleri için davet etmiştir. Her iki isim de davete icabet etmiştir. Cenap Şahabettin, bu seyahatle alakalı izlenimlerini 8 Ocak 1918-8 Şubat 1918 tarihleri arasında on bir mektup halinde *Sabah* gazetesinde *Suriye Mektupları* üst başlığıyla yayınlamıştır. Bundan yaklaşık iki ay sonra da 17 Nisan

1918-22 Mayıs 1918 tarihleri arasında *Zaman* gazetesinde *Suriye İntibalarından* başlığı altında altı mektup daha neşretmiştir.[9] *Suriye Mektupları*, genel olarak Cemal Paşa, Şam ve civarı hakkında bilgiler içerirken *Suriye İntibalarından* yazılarında Beyrut ve Filistin'e dair malumatlar yer almaktadır.

İttihatçılarla ilişkileri iyi olmamasına rağmen bu iki ismin Cemal Paşa tarafından Suriye'ye davet edilmesi ilginçtir. Bu seyahatle Şahabettin ve Nazif'in İttihatçılar hakkındaki olumsuz fikirlerine ve tavırlarına bir gem vurulmak istenmiş olabilir. Bundan dolayı seyahat boyunca ve sonrasında Cemal Paşa her iki isme karşı oldukça cömert davranmıştır. Cenap Şahabettin de Paşa'nın bu cömertliğini karşılıksız bırakmamış *Suriye Mektupları*'nda onu bol bol övüp yere göğe sığdıramamıştır. Bütün bunlar birçok tartışma ve dedikoduyu beraberinde getirmiştir. Örneğin Falih Rıfkı'nın iddiasına göre Cenap Şahabettin ve Süleyman Nazif, Paşa'nın yardımıyla savaş döneminde ipek ticareti yapmıştır.[10] Yusuf Ziya Ortaç ise Cemal Paşa'nın iki şairi maddi olarak rahat edecekleri armağanlarla uğurladığını söylemiştir (Ortaç, 1960: 25).

Ortaya atılan bu hediye ve ticaret iddialarıyla birlikte Cenap Şahabettin'in mektuplarında Cemal Paşa'ya karşı kullandığı övgü dolu ifadeler dönemin basın ve edebiyat dünyasında eleştirilerin hedefi olmuştur (Dizdaroğlu, 1953: 6). Örneğin Ali Canip Yöntem, iki şairin Türkçülük fikrine karşı olmalarına rağmen Paşa'nın davetini kabul etmelerine anlam veremediğini belirtmiş ve Cenap'ın övgüler içeren mektuplarıyla edebiyatımızda "mensur kaside" isimli yeni bir türün teşekkülüne imza attığını söylemiştir. "*Sabah* gazetesindeki nadide makalelerinizden istidlâl ettiğimiz gibi oradan herhalde pek memnun ayrıldığınıza şüphe yoktur. Bahusus bu sayede Türk edebiyatı pek orijinal bir nevi kazanmış oldu: O nadide makaleler, Osmanlı edebiyatında bir misline tesadüf edilmeyen mensur birer kasidedir. Celal Nuri Bey muhibbiniz Ziya Gökalp Bey'in Enver Paşa hakkındaki methiyelerine zarifane tariz ediyordu. Gökalp sizin gibi mahir bir sanatkâr değildir.

---

9 Bu altı mektup daha sonra Tayfun Haykır tarafından *Beyrut Filistin ve Nablus İzlenimleri 1918* başlığıyla kitaplaştırılmıştır. Seda Özbek ise bütün Suriye mektuplarını bir araya getirip (17 adet) *Suriye Mektupları* ismiyle yayınlamıştır.

10 Falih Rıfkı Atay, *Zeytindağı*, Remzi Kitabevi, s. 66; Falih Rıfkı Atay, *Çankaya*, s. 127.

Ancak inandığını yazar. Siz istediğinizi yazabiliyorsunuz. Suriye hatıralarınız Aristo'nun köhne iddiasını yıktı, bediiyatta yeni bir umde vücuda getirdi: Sanat menfaat içindir!..'' (Yöntem, 2005: 649) Ali Kemal ise mektupları içerik yönünden eleştirmiştir. ''Geçenlerde *Sabah* gazetesinin ikbal sahasını günlerce karartan *Suriye Mektupları* ne idi? Fikir, kültür, gerçek, samimilik adına en küçük bir değer bile taşıyor muydu? İki satırda bir, Suriye vali ve kumandanı olan ve bir velinimet gibi gördüğü şahsı methetmek; onunla ve maiyeti ile yemek yiyişine varıncaya kadar uzun uzun anlatmak; sonra gezdiği dolaştığı yerlere dair lise ders kitaplarında bol bol rastlayacağımız bir sürü ufak tefek bilgiyi telleyip pullayarak yeniden okuyuculara sunmak; nihayet *Makamat-ı Harîrî* gibi o süslü fakat samimilikten uzak ve ruhsuz üslûbun ...'' (Ünaydın, 1972: 302)

Bu tartışmalara neden olan seyahatin mihmandarlığını yapan Dördüncü Ordu'da görevli Suphi Nuri'dir.[11] Cenap Şahabettin, Suriye'de ilk önce hamisi Cemal Paşa'nın yanına Şam'a gitmiştir. Daha önceki intibalarından ve yaşanan savaştan dolayı bölgenin perişan bir vaziyette olacağını hayal etmektedir. Ancak karşılaştığı şehir ve insanlar onu hayal kırıklığına uğratmıştır. Önceki metinlerinde ve hatıralarında oryantalist bir edayla anlattığı o perişan, miskin Şark yerine mamur bir belde ve şehirle karşılaşmak Cenap Şahabettin'i oldukça fazla şaşırtmıştır. ''Gittim, gördüm, geldim. İtiraf ediyorum ki galiz bir surette aldanmışım. Harb-i Umumi her yeri yakar ve yıkarken Suriye kıtası bir büyük umran geçiriyor. Burada son üç senede sarf edilen himmet-i temeddineyi beş uzun asrın mecmu-ı mesaisinden ziyadedir. Yorulmak bilmez bir ısrar ile hübub eden mukavemetsuz bir nafha-i azm ü zeka bu güzel kıtada şehirlerin çehresini, halkın vehm-i hülyasını, yolları ve ruhları, eşkal-i arziye ve fikriyeyi değiştiriyor. Şimdi Şam'da, Beyrut'ta ve Kudüs'te, Halep'te ve Lübnan'da Şark'ın tembel ve uykulu manzarası yerine zinde ve cevval bir sima-yı medeniyet göreceksiniz. Şam'a girenleri ilk karşılayan kerpiç duvarlar bile sanki bir iş görmek için kıyam etmiş çöl parçaları zannolunur. Suriye ve Filistin'i daha beş altı sene evvel ziyaret ettiğim bu yerlerinde o zaman en büyük eser-i hayat nargile fokurtusu ve kuru laf gürültüsü idi. Her taraftan tütün ve tömbeki dumanı ile birlikte

---

11 Suphi Nuri, ''Harb-i Umumi'de Gördüklerim-78'', *Son Telgraf*, numara 44, s. 21.

yükselen mühlik-i hayalat-ı siyasiyye safvet-i simayi bulandırırdı...” (Şahabettin, 2016: 91-92) Cenap Şahabettin, bölgenin umranını Cemal Paşa’ya bağlamıştır. Paşa’nın kudret ve celadeti buraların böyle mamur olmasını sağlamıştır. Paşa, burayı idare ederken şefkatli olmakla beraber hiddeti de elden bırakmamıştır. Buradaki vatan evlatlarına müşfik bir baba gibi davranmıştır. Ancak yeri geldiğinde ona sertliğini gösterip tokat atmasını da bilmiştir. “Suriye’de bütün sıklet-i idareyi omuzlarına alan bir racül-i devlet var: Cemal Paşa Hazretleri... Bu kıtada hiçbir hadise-i idariye yoktur ki Paşa’nın daire-i nufuzu haricinde kalsın... Cemal Paşa, en veciz cümle ile söyleyeyim, kadife eldiven içinde çelik bir yumruktur. Ordu ile Suriye’yi iki aziz yavrusu gibi sever ve onların sert olduğu derecede nazik bir velisidir. Lütfun kifayet ettiği yerlerde hiçbir zaman şiddeti istimal etmez. Tebessüm müsmir olmayacağını anladıktan sonra kaşları çatılır, daima ilk hareketi okşamaktır, ancak nevazişle uslanmayanı tokatlar... Paşa, Suriye’ye samimi ve ahenin bir eda ile ‘Aile-i milliyeye hürmet et ve mesut ol’ diyor, sert bir baba gibi ikaz ettiği ahaliyi müşfik bir peder gibi mesut etmek istiyor.” (Şahabettin, 2016: 93) Görüldüğü gibi Paşa’yı sürekli övmekle birlikte onun bölgeyi yönetirken gösterdiği sertliği inkar etmemekle birlikte Paşa’nın haklılığına işaret etmektedir. Bu sertliğin, şefkatten anlamayanlar için gerekliliğini sürekli vurgulamaktadır. Yazar, İstanbul’da Cemal Paşa tarafından bölgede uygulanan bu sert politikanın eleştirilmesini yadırgamakta ve kendisinin bu eleştirilere katılmadığını ifade etmektedir. Yapılan eleştirilere bakılırsa Paşa burada darağaçlarıyla, ezerek, ufalayarak insanları sindirmektedir (Şahabettin, 2016: 92). Cenap bunların hiç birinin doğru olmadığını ifade etmiş ve gerçekleri görmek istememiştir. Onun gözünde problem öz evlat muamelesi gören insanların (Arapların) bu iyilikten anlamamasıdır.

Cenap Şahabettin’in Suriye ve Şam’a dair fikirleri çok farklıdır. 1900’lerin başında Şam’a gelişine atıf yaparak bölgeye dair görüşlerini açık açık anlatmıştır. O dönemde Suriye onun zihnindeki anavatanın sınırları dışındadır. Yani yabancı bir topraktır. Buraya adım attığında yabancı bir ülkeye adım atmış duygusuna kapılmaktadır. Fakat bunun günahını bölge insanına yüklemektedir. “Nazarlar pek uzaklarda saadet-i hayat arar ve gözler sizi hiss-i esrar-amiz bir hiss-i bürudetle süzerdi. Siz orada şüphesiz yabancı

değildiniz ve şüphesiz kendi evinizde de değildiniz; buraya ayak bastığınız zaman diyar-ı ecnebiyeye henüz girmemiş, fakat babanızın memleketinden sanki çıkmış olurdunuz. Güya bura geniş ve meskun bir hududdu. Burada güzel bandıramızı görüyor, lakin güzel dilimizi işitmiyorduk; zabtiyelerimize rast gelirdiniz, muallimlerimiz görülmezdi. Müsteskıl bir iki mektep, lehçe-i milliyeden hali birkaç bina, bunlar pek fakir ve pek cılız müessesatımızdı. Pekala hissederdiniz ki burada sizin fesinize biraz yan bakıyorlar. Tesadüf ettiğiniz kocaman sarıkların altında gizli şapkaların maye-i fesadı kabarırdı." (Şahabettin, 2016: 91-92) Cenap bölgeyi zihin haritasından silmiş ve hudud olarak da Halep-Şam'ı koymuştur. Ona göre anavatan Anadolu'dur. "Daha şimdiden katar beni sanki asırdan asıra götürüyordu. Her kıta-i ufukta bir sayfa-i mazi okuyorum. Anadolu toprağı bana ümmehat-i arazi gibi gelir. Orada her avuç toprak bir sergüzeşt-i beşeriyetle yoğrulmuştur." (Şahabettin, 2016: 99) Şahabettin'e göre Suriye topraklarında devletin varlığını gösteren bayrakları görmek mümkündür ancak insanların dili başka şeyler söylemektedir. Türk'ün varlığına delalet eden hiçbir şey göze çarpmamaktadır. Türkçe de Türk de buralarda yabancıdır. Cenap Şahabettin, bölgenin Osmanlı toprağı dışında olduğu iddiasını güçlendirmek için fes ve sarık karşılaştırması yapmıştır. Fes genel anlamda Türk'ü sarık ise Arapları temsil etmektedir. Burada sarıklar, fese yan bakmakta ve kin beslemektedir. Bu bakışlar düşmancadır ve sizi boğacak siyasi hayaller ve ümitler içermektedir. Yazar bütün bunların Cemal Paşa ile birlikte değiştiğini iddia etmiştir.

Yazarın Şam'da dikkatini çeken şeylerden biri Arapların ve özellikle Şamlıların süse olan düşkünlükleridir. Her ne şart ve zamanda olursa olsun onlar süse tutkundur. "Sizi temin ederim ki hiç kimse evlad-ı Arap kadar muhibb-i ziynet değildir. Bilimum Araplar süse bayılırlar, bilhassa Şamlılar belki süs uğrunda ölürler." (Şahabettin, 2016: 117) Cenap'ın Şamlılar hakkında söylediği başka şey de onların çok konuşkan ve hayat dolu olmalıdır. Basit bir iki cümle ile anlatılacak bir şeyi abartarak ve uzun uzun anlatmaktadırlar. En gencinden en ihtiyarına kadar herkes mütebessim ve mutludur. "Sözleri gibi hareketleri de mübalağalıdır; bir parmak işaretiyle anlatılabilcek şeyi iki kollarını sallayarak ifade ederler. Öyle sanırlar ki etraflarındaki tabaka-i havayı kucaklayıp iyice çalkalamadıkça seslerini size

işittiremeyecek ve maksatlarını anlatamayacaklar. Şam'ın 'Barada'sı gibi halkı da gevezedir... Bence Şam'da insana yalnızlık korkusu uğrayamaz. Gözlerinizi her hatvede kalben aşinalık duyacağınız gözler karşılar... Şam'ın aksakallılarında bile bir genç ruhu yatar ve bu ruhların teması şehre bir mana-yı şebab verir. Bu a'sar-dide memleket bir her-dem tazedir. Kayd-ı hayat şartıyla buraya yerleşenlere ne kadar hak veriyorum: Cereyan-ı ömre çerçeve olmak için daha güzel muhit bulunamaz, sanırım. Şam'da ölümü hatırladığımı hatırlamıyorum." (Şahabettin, 2016: 122-123) Şamlılar sürekli cadde ve sokaklardadır. Yüzleri de gökyüzü gibi açık ve güleçtir. Kendilerini daima sokaklara bırakan bu insanlarda bir Şam taassubu oluşmuştur. İstanbul'daysa bunun aksine insanların yüzlerinde daima bir gölge bir kapalılık ve gerginlik vardır (Şahabettin, 2016: 133-134).

Şam'dan sonra seyahatin güzergahı Beyrut'tur. Cenap Şahabettin, burada denize hayran kalmıştır. Şehir denizle iç içedir. Burada hayatın canlılığı deniz sayesindedir. Savaş öncesi dönemde hayatın ve güzelliğin kaynağı olan deniz savaş döneminde halkın ölüm fermanı olmuştur. Çünkü İtilaf devletleri (İngiltere, Fransa, Rusya) bölgeyi denizden muhasara etmekte ve hiç bir gıda ve ihtiyaç maddesinin girişine izin vermemektedir (Şahabettin, 2016: 140). Buna rağmen hayat devam etmektedir. Burada yer alan yetimhaneler, evsiz, barksız çocuk ve kadınlara birer sığınak olduğu gibi üretim atölyesi görevi de görmektedir.

Cenap Şahabettin, Kudüs'e adım attığında konuyu ilahi dinlere getirmiştir. Bütün ilahi dinler bu topraklarda neşvü nema bulmuş, Akdeniz'de kurulan bütün medeniyetler bu topraklardan dünyaya yayılmıştır. "İlim ve sanat orada doğru, Tevrat ve İncil buraya indi, şiir ve felsefe umman denizi üzerinde aktar-ı cihana yayıldı... Buradan Filistin'e bakarken asırlardan ve asırlardan beri devam eden müsademe-i edyan, hilal, salib ve esfârü'l-hamse[12] fırtınaları gözünüzün önüne avdet eder; ve denizde göz gezdirirken Mısır, Yunan, Kartaca, Roma, İtalyan ve İspanyol medeniyetlerinin teakub-i emvacını hatırlarsınız ve etrafınızda medeniyet-i İsrailiye'ye hayru'l-halef olan Arap medeniyeti muhteşem bir türbedir." (Şahabettin, 2016: 141) Bütün bu dinler ve medeniyetler Filistin'in her taşında ve her zerresinde bir iz

12 Tevrat.

bırakmıştır. Burada heskes bir hatıra ve iz bıraktığı için ve herkes hatırasına sahip çıkmak adına diğerine düşman olmuş, husumet beslemiştir. İlahi dinler burada neşvünema bulduklarından dolayı Kudüs bir sürü mukaddes ve kutsal mekan barındırmaktadır. Bunların hepsi de yan yana ve içiçedir. "Burada güya Halık-ı azam hürmetine bir müsabaka-i ubudiyet var. Filistin'de her hatve bir secdegaha temas eder. Herhangi bir kayaya sorunuz: 'Sen nesin?' size cevap verecek: 'yıkılmış bir kubbe-i ibadetin bir parçası!' Burada her belde bir veya birkaç mabed-i hatır için yaşar ve her ibadetgah aynı davayı hakikatle göklere yükselir. Haham, papaz, imam her biri kendi kıblesini Beytullah tanımakta ısrar ediyor ve her biri er geç tecelli-i hakikatten emindir; bu emniyetle İslam zuhur-ı Mehdi'ye, Hıristiyan haşr-ı İsa'ya ve Musevi avd-ı Mesih'e muntazır… Bu garip kıtada müsademe-i edyan denebilir ki hiç münkati olmadı. Sinagog çan kulesine, çan minareye daima biraz yan bakmıştır. Amalika'dan Osmanlılara yüzlerce ve yüzlerce uruk-ı beşerin Filistin topraklarında din namına dökülmüş kanları vardır." (Şahabettin, 2016: 145, 147)

Bu kadar karışıklık içinde yazar Hıristiyanlar ve Yahudilere karşı tarafsız olmayı ve taraf tutmamayı tercih etmiştir. Bu iki dinin ibadet maksadıyla ortaya çıkardığı resimler ve heykeller onun bu dinlere olan saygısını yitirmesine sebebiyet vermektedir. Çünkü bu basit resim ve heykeller dinin uluhiyetini yok edip beşeri yönünü göstermektedir. Allah'ın kudreti karşısında beşerin hiçbir kudreti olamayacağına göre bu yapılanlar asıl yüce anlamlarını kaybetmektedir (Şahabettin, 2016: 146-147). Buradaki dini mücadeleler, kan, gözyaşı ve ölümler mukaddes amaçlar ortadan kaldırılıp kenara koyulduğunda basit ve adi birer vahişiliğe dönüşmektedir. Filistin daima kendinin hak olduğunu iddia edenlerin batıl görülenlerle mücadele sahası olmuştur (Şahabettin, 2016: 150).

Cenap'a göre burada en fazla görünür olan Ben-i İsraildir. Ben-i İsrail'in mirası onun daha fazla dikkatini çekmiştir. "Filistin –esbat-ı Beni İsrail[13] gibi- sanki Afrika'dan kopmuş ve Asya'ya yapışmış gibidir. Ve her tarafta güya esbat-ı Beni İsrail'in miras bıraktığı bir asabiyet-i diniye hissolunur."

---

[13] Oğullar ve torunlar anlamındaki tabir daha çok Hz. Yakup'un on iki oğlu ve onların soyundan gelen Ben-i İsrail için kullanılmaktadır.

(Şahabettin, 2016: 145) Yazar, Yahudiler için Musevi kelimesini tercih etmiştir. Musevilerin katı ve sert inançlarına değinmiş ve onların diğer din ve inançlardan olanların kendilerine saygı duymalarını istediklerini ancak kendilerinin diğer inançlara asla saygı duymadıklarını belirtmiştir. Museviler, hoşgörülü olmadıkları gibi onların anladığı tek şey güç ve kuvvettir. Ancak güçlü olana saygı duymaktadırlar. "Bu cemaat ister ki herkes onların dinine hürmet etsin; fakat kendi dinlerinden başkasına vicdanlarında kendileri hürmet hissetmezler. Başka cemaatlerde hürmet edebilecekleri yalnız kuvvettir ve bu da sanıyorum ki şundan ileri geliyor: Mabud-ı Musevi cebbar ve kahhardı; el-yevm Musevi ellerinde dolaşan Zebur'da Yave şöyle der: Ey kavm-i İsrail sana milletleri esir ve aksa-yı alemi malikane olarak verdim. Onları bu asa-yı ahenin ile idare et. Bir çamur çömlek gibi onları parça parça edebilirisin." (Şahabettin, 2016: 146)

Kudüs'ten sonra Cenap, Nablus'a geçmiştir. Burası da Kudüs gibi tarihi bir beldedir ve burada da tarihle yaşanılan zaman iç içe geçmiştir. "Enkaz-ı tarih ile inşa olunmuş denebilir. Sokakları sanki mazi ile mefruştur. Şehir içinde gezerken her sokakta bir asr-ı kadimin hatırasına rast gelirsiniz." (Şahabettin, 2016: 152) Burada da birçok kültür ve dinin asarı kadim-i mevcuttur. Nablus'un sokaklarını köstebek yuvalarına benzeten Cenap benzer ifadeleri İskenderiye için de kullanmıştır. Burada yazarın dikkatini Samiriler çekmiştir. Samirilerin kim olduklarını, bu inancın ne olduğunu ve Musevilerden farklarını detaylı olarak anlatmıştır. Samirilerin aslen Irak'tan gelen Asurlu muhacirler olduğunu ve bunların Hz. Musa'nın dinine inandıkları söylemiştir. Ancak bunlar Al-i İbrahim ailesinden olmadıkları için Yahudilerde tarafından bu dine dahil edilmemektedir. Samiriler hak ve tahrif edilmeyen Tevrat'ın kendilerinde olduğunu Yahudilerin elindekinin de tahrif edilmiş Tevrat olduğunu iddia etmektedir. "Samirilerin karabet-i diniyesi hiç şüphe yok ki Musevilerledir; Garibi şu ki adavet-i mezhebiyesi de bilhassa onlara teveccüh eder. Samirilerle Museviler bu iki birader itikad-ı mütekabilen rafiziyetle itham edegeldi. Her biri ötekinin elindeki kitab-ı mukaddesi muharref görüyor." (Şahabettin, 2016: 155) Cenap, daha önce burada bulunduğu dönemde de Samirilerin bulunduğu bu Nablus şehrini ziyaret etmiştir. Ancak nüfusları o zaman şimdikinden fazladır. Samiriler kapalı bir

toplum olduklarından ve çok fazla kız çocuğu dünyaya geldiğinden sayıları azalmıştır (Şahabettin, 2016: 155, 157).

Sonuç

Cenap Şahabettin, Mısır, Irak ve Suriye seyahatlerini anlattığı *Hac Yolunda*, *Afak-ı Irak* ve *Suriye Mektupları* adlı eserlerinde genel olarak çok süslü ve ağdalı bir dil kullanmıştır. Süslü dilin ve bol bol tasvirlerin bulunması okuyucunun metne intibak etmesini zorlaştırmıştır. Özellikle *Hac Yolunda* ve zaman zaman da *Afak-ı Irak* eserlerinde Cenap Şahabettin, anlattığı coğrafyaya, insana bir oryantalist edasıyla yaklaşmıştır. Mısır'ı anlatırken tam bir oryantalist eda takınmış ve Batılı kaynaklardan yararlanmıştır. Irak'te ise durum değişmiş Irak kültür ve medeniyetini Araplar inşa ettiği için Arap merkezli bir tarih anlatısına yer vermiştir. *Suriye Mektupları* bu iki eserden farklı olarak tam bir Cemal Paşa methiyesidir. Burada diğer eserlerindeki miskin Şarklı imajını değiştirmiş ve Cemal Paşa sayesinde çalışan, didinen bir Şarklı portresi ortaya koymuştur. *Suriye Mektupları*'nda dikkati çeken diğer bir noktaysa Cenap Şahabettin'in anavatan olarak Anadolu'yu göstermesidir. Suriye, Şam anavatan değildir ancak yabancı bir toprak da değildir. Ancak yazar bu topraklarda yabancılık çekmiştir.

Cenap Şahabettin'in her üç seyahati de Osmanlı Devleti toprakları içerisinde olmasına ve asırlarca Osmanlı hakimiyet altında bulunmasına rağmen o, Osmanlıyı görmezden gelmeyi tercih etmiştir. Mısır, Irak ve Suriye'ye dair anlattığı olaylarda, faydanlandığı kaynaklarda Osmanlı'ya ait bir eser veya bir iz görmek neredeyse imkânsızdır. Onun Osmanlıyı bilinçli olarak yok saydığını düşünmek mümkündür.

Kaynakça

About, E. (2011). *Le Fellah: Souvenirs D'égypt*. United States: Nabu Press.

Akalın, D. (2011). Süveyş Kanalı. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Atay, F.R. (1938). Zeytindağı, Remzi Yayınları, İstanbul.

Ayvazoğlu, B. (2010). *1924 Bir Fotoğrafın Uzun Hikayesi*. İstanbul: Kapı.

Çevik, H. (2008). Mısır'ın Turizm Coğrafyası. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü.

Dizdaroğlu, H. (1953). *Cenap Şahabettin'in Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Gautier, T. (2012). *The Romance of a Mummy And Egypt*. Nabu Press.

Gür, M. (2010). Süleyman Nazif. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 38, s. 92-94) içinde

Loti, P. (1909). *Egypt.* Londan: T. Werner Laurie.

Nerval, G. (2017). *Doğu'da Seyahat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Ortaç, Y. Z. (1960). *Portreler*. İstanbul: Akbaba Yayınları.

Özdağ, A. (2018). Sudan'da Mehdilik Hareketi (1881-1885). *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 37(63), 309-330.

Nuri, S. (1340/1924). Harb-i Umumi'de Gördüklerim-78. Son Telgraf, No. 44. 3.

Sevgi, A., Özcan, M. (2005). *Prof. Ali Canip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*. Konya: Tablet Yayınları.

Şahabettin, C. (1996). *Hac Yolunda*. İstanbul: Kitabevi.

Şahabettin, C. (2002). *Afak-ı Irak*. Haz. Bülent Yorulmaz, Lefkoşa.

Şahabettin, C. (2016). *Suriye Mektupları*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Tarakçı, C. (1993). Cenap Şahabettin. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 7, s. 346-349) içinde

Ünaydın, R. E. (1972). *Diyorlar ki*. İstanbul: MEB.

SERVET-İ FÜNUN DÖNEMİ AYDINLARI SÜLEYMAN NAZİF VE M. FUAD KÖPRÜLÜ'NÜN AZERBAYCAN ŞAİRLERİNE YÖNELİK ARAŞTIRMALARI ÜZERİNE

Könül HACIYEVA*

Özet

"Servet-i Fünûn" Dergisi Türk medeniyet tarihinde eğitim ve kültür açısından en canlı dönemlerden biri olarak nitelendirilir. Bu dönemde birçok şair, yazar ve edebiyat araştırmacısının yetiştiğini görmek mümkün. Bildirimizde "Servet-i Fünûn" Dergisinde yazan ünlü isimlerinden Süleyman Nazif ve Mehmed Fuad Köprülü'nün Azerbaycan edebiyatı ile ilgili çalışmalarını gözden geçirerek bu alandakı araştırmalara katkılarına değineceğiz. Mükemmel bir eğitim alarak Farsçayi, Arabçayı ve Fransızcayı öğrenen Süleyman Nazif tarih ve siyaset bilimcisi olarak yetişmekle beraber edebiyat araştırmacılığı yönünde de ciddi çalışmaları olan bilim adamıdır. Fuzûlî ve onun sanatı ile ilgili ileri sürdüğü fikirler Süleyman Nazif'i iyi bir edebiyat araştırıcısı olarak tanımamızı sağlıyor. Onun "Fuzûlî", "Fuzûlî Hakkında Bazı Malumat","İran Edebiyatı'nın Edebiyatımıza Tesiri" gibi araştırma nitelikli yazıları Fuzûlî sanatını etkileyen faktörler, Fuzûlî'nin üstad şair olarak yetişmesinde rolü olan şairler hakkında derin bilgi veriyor. Süleyman Nazif'e göre, Fuzûlî şiirinde Nesîmî ile Habîbî'nin te'sirini görmek mümkündür. Süleyman Nazif Fuzûlî'nin daha çok Nevâyî'den etkilendiyini söyleyenlere cevap olarak adıgeçen

* Doç. Dr.,Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi, Nizami Gencevi adına Edebiyat Enstitüsü, konulhaciyeva75@gmail.com

Azerbaycan şairlerinin eserlerinden getirdiği çeşitli örnekler ve tutanaklarla fikirlerinin isbatına çalışmştır. Fuzûlî'nin eserlerinde Ahmet Paşa'nın da etkisinin görüldüğünü ileri süren ünlü aydın daha sonra Azerbaycan şairi Hâtayi'nin bu konudakı yeri ve rolüne de değiniyor. Süleyman Nazif Fuad Köprülü'yü eleştirerek, onun Hatayî'nin Fuzûlî'ye "mûktedâ" olması fikrine karşı çıkıyor.

Prof. Dr. M. F. Köprülü Azerbaycan şairlerini Türk şiiri bağlamında incelemiş, yazdığı bilimsel eserlerle Azerbaycan edebiyatşinaslığına büyük katkılarda bulunmuştur. Türk edebiyat tarihini bir bütün halinde tetkik eden F. Köprülü Azerbaycan edebiyatı ile ilgili bir çok önemli araştırmalar yapmıştır. Köprülü'nün "Türk edebiyatı tarihi" adlı eserinde Nesîmî ve Kasım Envar dahil olmak üzere bir çok Azerbaycan şairleri ile ilgili düşünce ve kanaatlarını görebiliriz. Onun Azerbaycan şairleri Hasanoğlu, Halili, Habîbî, Hatayî ve Fuzûli hakkında yazdığı bilimsel makaleler günümüzde de Türk edebiyat tarihinin araştırılmasında ve öğretiminde önemli kaynak olarak bilinmektedir. Habîbî'yi "Nesîmî, Şah İsmayil, Fuzûli ile beraber Azeri edebiyatının kuşkusuz büyük yeteneklerinden biri" olarak gören F. Köprülü onun şiirlerindeki sanatsal özellikleri yüksek değerlendirmiştir. Ortak Türk tarihi ve Türk edebiyatı öğretimi meselesinin gündeme geldiği bu devirde Prof. Dr. M. F. Köprülü araştırmalarındakı ilkelerin büyük önem arz ettiğini vurgulamak gerek. Adı anılan aydınlarımızın bilimsel mirasının bundan sonra yapılacak araştırmalarda da dayanılacak zengin ve önemli kaynak olduğu kanaatindeyiz.

Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünûn, Süleyman Nazif, Mehmet Fuat Köprülü.

ON RESEARCHES OF INTELLECTUALS OF THE PERIOD "SERVET-I FUNUN" SÜLEYMAN NAZİF AND M. FUAD KÖPRÜLÜ INTENDED FOR AZERBAIJAN POETS

Abstract

We will reveal the results we have made in the direction of these views by referring to the views and opinions of the famous literary figures of the periodical "Servet-i Funun" in our struggle about the great poet Fuzuli of the Turkish world Süleyman Nazif. Süleyman Nazif who learned Persian, Arabic and French from his young ages with an excellent education was an intellectual who loves and knows literature as well as poetry himself. His research articles such as "Fuzûlî", "Some Information about Fuzûlî", "The Literature of Iran Literature" The factors affecting Fuzûlî art give deep information about the poets who played the role of Fuzûlî

as master poet. According to Süleyman Nazıf, Fuzuli, influenced significantly by each of the previous Turkish literatures of Azerbaijan, Ottoman and Cagatay, succeeded in creating valuable and at the same time more excellent examples of art with the help of this rich Turkish poetry. According to his thought, it is possible to see Nesîmî and Habibî in the Fuzûlî poetry. In our report, it is stated that Nesîmîn had more influence on the Fuzûlî of the Persian divan. In the works of Fuzûlî, the famous intellectual who has seen the influence of Ahmet Pasha also mentions the place and role of this subject of the Azerbaijani poet Hâtayi.

One of the bright figures of the Turkish literary scholarship, Prof. Dr. M.F. Koprulu, explored Azerbaijani poets in the light of Turkic poetry and contributed a lot to the Azerbaijani literary scholarship with his literary works. One of his main credos was studying and teaching of Turkic history, language and literature – in a word, Turkic scholarship as a whole. It is an obvious fact that Prof. Dr. M.F. Koprulu's works have become more important nowadays when the issue of teaching common Turkic history and literature is on agenda. We aim to summarize the opinions we have made by expressing opinions on these subjects.

Keywords: Servet-i Funun, Süleyman Nazif, Mehmet Fuat Koprulu.

Giriş

"Edebiyat-ı Cedide" isimli edebiyat akımı sanatçılarının çevresinde toplandığı "Servet-i Fünûn" dergisi, daha çok edebi yönümlü mecmua olarak tarihe geçen süreli yayındır. Bir çok şair, yazar ve edebiyat araştırmacısının temsil olunduğu bu edebi akım zamanla derginin adına muvafik "Servet-i Fünûn" hareketi olarak tanınmıştır. Derginin dönemin edebi düşüncesine ehemmiyetli derecede etkisi vardır. "Servet-i Fünûn"mecmuasının adıgeçen edebi hareketle ilgisi hakkında Türkiye Diyanet Vakfı İslam ansiklopedisinde şöyle yazar: "Yayını 1895 yılına kadar aktüalite ve magazin karışık, fennî-yarı edebî bir çizgide sürdürülen dergi, basın hayatındaki gerçek yerini ve şöhretini kendi adıyla anılan edebî hareketin başlaması ile kazanır...Dergi 7 Şubat 1896 tarihli 256. sayısından itibaren sanat ve edebiyat yöneticiliğine Tevfik Fikret'in geçmesiyle kimlik değiştirerek edebî bir hüviyet kazanır."(https://islamansiklopedisi.org.tr/servet-i-funun)"Servet-i Fünûn" dönemi Türk medeniyet tarihinde eğitim ve kültür açısından en

canlı dönemlerden biri olarak nitelendirilir. Bu dönemde birçok şair, yazar ve edebiyat araştırmacısının yetiştiğini görmek mümkün. Dönem boyunca çok sayda şiir, roman ve diğer edebiyat örneklerinin meydana çıkmasının yanı sıra pek çok araştırma eserlerinin kaleme alındığı bilimekte. Bldirimizde "Servet-i Fünûn" döneminin ünlü isimlerinden Süleyman Nazif ve Mehmed Fuad Köprülü'nün Azerbaycan edebiyatı ile ilgili çalışmalarını gözden geçirerek bu alandakı araştırmalara katkılarına değineceğiz.

Mükemmel bir eğitim alarak Farsçayi, Arabçayı ve Fransızcayı öğrenen Süleyman Nazif tarih ve siyaset bilicisi olarak yetişmekle beraber edebiyat araştırmacılığı yönünde de ciddi çalışmaları olan bilim adamıdır. Onun araştırmacılık faaliyeti ile ilgili okuyoruz: "Süleyman Nazif şiir, mektup, makale, sohbet gibi türlerde eser verdiği gibi biyografi türünde de eserler vermiştir. Fuzûlî'ye dair olan eser de bunlardan biridir. Süleyman Nazif, "Fuzûlî, Şâir-i Şehîrin Hayât Ve Âsârı Hakkında Bazı Ma'lûmât Ve Tedkîkât" adlı bu eserinde Fuzûlî'nin hayatı ve eserlerini hemen her yönüyle tetkik ederek bilgiler veriyor. Eserin bazı bölümlerinin daha evvel Servet-i Fünûn dergisinde yayınlandığını yazarın kendisi eserde zikretmektedir."(http://www.izdiham.com) Fuzûlî ve onun sanatı ile ilgili ileri sürdüğü fikirler Süleyman Nazif'i iyi bir edebiyat araştırmacısı olarak tanımamızı sağlıyor. Araştırmacı Fuzûlî'nin kullandığı dil konusunda da fikir bildiriyor: "Şairin haiz-i hususiyeti olan lisan-ı Türkçenin Osmanlı ve Âzeri lehçelerinin bir halitası gibi görünüyor." (http://www.izdiham.com)Onun "Fuzûlî", "Fuzûlî Hakkında Bazı Malumat","İran Edebiyatı'nın Edebiyatımıza Tesiri" gibi araştırma nitelikli yazıları Fuzûlî sanatını etkileyen faktörler, Fuzûlî'nin üstad şair olarak yetişmesinde rolü olan şairler hakkında derin bilgi veriyor. Araştırmacının tetkik alanında yer alan çalışmalardan şöyle bahsediliyor: "Süleyman Nazif, Fuzûlî'nin Şikâyet-nâme, Leylâ vü Mecnûn, Hadîkatü's-Süedâ, Beng ü Bâde, Farsça Dîvân, Sıhhat u Maraz Muhâvere-i Rind ü Zâhid, Sâkî-nâme, Arapça Dîvân eserleriyle ilgili bilgiler vermiş ve bu eserlerin bir kısmını etraflıca bir kısmını ise sathî bir biçimde incelemeye ve tenkide tâbi tutmuştur. Fuzûlî'nin Diğer Eserleri başlığı altında ise Tercüme-i Erbaîn ile Şâh u Gedâ, Enîsü'l-Kalb, Risâle-i Semâ adlı eserlerden sadece ismen bahsetmektedir. Özellikle Leylâ vü Mecnûn'unu incelerken Nizâmî'nin Leylâ vü Mecnûn'u

ile arasında yaptığı mukayeseler de ilgi çekicidir."(http://www.izdiham.com) Şüphesiz ki, Orta Çağda ister Farsça, isterse de Türkçe yazan şairlerimizi yeni mesneviler yazmaya ilhamlandıran faktörlerden biri de büyük Azerbaycan şairi Nizami'nin zamanında bu şiir türünde "Leylâ vü Mecnûn" gibi mükemmel eserler ortaya koymuş olmasıdır. Onun "Hamse"sine dahil olan mesnevilerin başarıyla seçilmiş konuları ve zengin şiirsel özellikleri söz üstatlarını, şairleri daim bu eserlerden ruhlanarak yeni yaratıcılık zirvelerine doğru yükselmeye sevk etmiştir. Ünlü edebiyat araştırmacısı M.F.Köprülü bu konuyla ilgili görüşlerini bildirerek yazıyor: "...mesnevi şekli daha şair Nizamiden evvel kurulmuş ve gelişmiş, milli veya İslami mahiyette destanlar ve romantik eserlerden başka, sufiyane ve ahlaki mevzuların da mesnevi şekliyle yazılması adet hükmüne girmişti...Hissiyatının inceliği ve derinliği, üslup ve ifadesinin san'at ve zarafeti bakımından cidden emsalsiz bir şair olan Genceli Nizami sonradan Penç Genç umumi adı altında toplanan beş mesnevisiyle, eskilere her suretle üstün gelerek bu vadide birçok hususiyetler göstermiş ve eskileri adeta unutturmuştur"(Köprülü, 2011:167). Mesnevi şeklinin ağırlıklı ve önem taşıyan bir şiir tarzı olarak Orta Çağ edebiyatımızda öncelikli yer tutmasında Nizami Gencevi'nin müstesna rolüne bu büyük alim tarafından vurgu yapılması tesadüf değil. "Hamse" müellifinin her bir mesnevisine sonrakı yüzyıllarda onlarla nazirenin yazılması bu eserlerin yüksek sanatkarlık niteliklerinden, felsefi-didaktik yönlerinden, şiirsanat camiasını güçlü bir şekilde etkileyebilme kudretinden haber veriyor.

Süleyman Nazif'in yaptığı kıyaslamalarda da konunun işlenme özelliklerine, benzerlik ve farklılıklara değinilmiştir. Araştırmacının daha önce bahsettiğimiz eseri hakkında okuyoruz: "Süleyman Nazif'in Fuzûlî'nin eserlerini incelediği bölümlerin ardından gelen "Fuzûlî'nin Lisânı ve Üslûbu", "Fuzûlî'ye Kimlerin Nüfûz ve Te'sîri Oldu", "Fuzûlî'yi Ahlâf Nasıl Takdîr Etti", "Fuzûlî'nin Ecânib Nezdindeki Şöhreti" gibi bölümlerle eser tamamlanmaktadır."(http://www.izdiham.com) Süleyman Nazif Fuzûlî'nin daha çok on beşinci yüzyılın Türkçe yazan edebi ismi Nevâyî'den etkilendiyini söyleyenlere cevap olarak kendi farklı kanaatını ortaya koymuştur. Şöyle ki, araştırmacı, Nesîmî ve Habîbî gibi Azerbaycan şairlerinin eserlerinden getirdiği çeşitli örnekler ve tutanaklarla Fuzûlî'nin adıgeçen sanatkarlardan

ehemmiyetli derecede etkilendiği konusunda fikirlerinin isbatına çalışmştır. Süleyman Nazif yazar: "Tezkire-i şu'ara sahipleri Fuzûlî'nin Ali Şir Nevâyî vadisinde tanzim-i eş'ar ile şairliğe başlamış olduğunu kayd ederler. Bence onda Nevâyî'den ziyade, Nesîmî ile Habîbî'nin ve birde Ahmed Paşa'nın nüfuzları mahsustur."(https://sanatve.blogspot.com) Araştırmacı kanaatinde haklıdır. Şöyle ki, Ali Şir Nevâyî sanatı bile Nesîmî şiirinin etkisine maruz kalmış, Fuzûlî'ye kadar on beşinci yüzyıl şairlerinin bir çoğu Nesîmî tesirinden kurtulamamışlar. Nesîmî şiirinin anadilli edebiyatımızın gelişerek olgunlaşmasında büyük rolü vardır. Bu konuda yapılan araştırmalarda Nesîmî'nin Türkçe eserlerinin eklediği katkılardan genişce bahsedilmekte: "Türkiye edebiyatında Şeyhi, Zati, Necati, özellikle de, Üsuli, Hayreti, Kul Nesimi, özbek edebiyatında Lütfi, Ali Şir Nevayi ve başkaları Nesimi yaratıcılığının etkisi altında birçok gazeller yaratmış, şairin gazellerine nazireler yazmışlar".(Eliyeva, 2010:78) Edebiyatta bu tür etkilenme tazahürlerinin olması doğaldır. Şöyle ki, Orta çağ Türk edebiyatının şekillenmesinde Mevlana Celaleddin-i Rumi, Yunus Emre, Nesimi, Nevai, Habibi, Hakiki, Halili, Şah Kasım-i Envar, Hatayi ve Fuzuli'nin yaratıcılıkları önemli role sahiptir. Türk edebiyatının daha önceki temsilcilerinden bir çoğu kendilerinden sonra gelen Türk şairlerini güclü şekilde etkilemiş, nice güzel sanat örneklerinin ortaya çıkmasına sebep olmuşlar. Bu etki şairlerimizi taklide değil, daha önceki edebi mirastan faydalanarak yaratıcı olmaya, o kalem sahiplerinin eserlerindeki fikirleri daha da cilalayarak yeni, farklı bir sunuşla ortaya koymaya ruhlandırmıştır. Edebiyat araştırmacısı Fatih Köksal'ın bu konuda kanaati şöyledir: "Eğer sanat, oluşumu itibariyle bir özenme ve taklit duygusuna dayanıyorsa -ki öyledir- sanatkârın üstatların eserlerinin bir benzerini ortaya koymaya çalışması kadar tabiî bir şey yoktur."(Köksal,2006:9) Süleyman Nazif'e göre, kendinden önceki Azerbaycan, Osmanlı ve Cağatay sahası Türk edebiyatlarının her birinden önemli derecede etkilenen Fuzûlî zengin Türk şiirinin tesiri ile bir-birinden değerli ve aynı zamanda daha mükemmel sanat örnekleri yaratmakta muvaffak olmuştur. "İstanbul'da en evvel tanıdığım ve okuduğum şair Fuzûlî'dir" diyen Süleyman Nazif edebiyat tarihi ile yakından ilgilenmesini de bu büyük şaire karşı olan rağbet ve sevgisine bağlıyor. Süleyman Nazif'e göre, Fuzûlî şiirinde Nesîmî ile Habîbî'nin te'sirini görmek mümkündür. Bu konuda okuyoruz: "Tezkire-i

şu'ara sahipleri Fuzûlî'nin Ali Şir Nevâyî vadisinde tanzim-i eş'ar ile şairliğe başlamış olduğunu kayd ederler. Bence onda Nevâyî'den ziyade, Nesîmî ile Habîbî'nin ve birde Ahmed Paşa'nın nüfuzları mahsustur."(https://sanatve.blogspot.com) Nesîmî ile Fuzûlî'nin Farsça yazdıkları şiirlere baktığımızda bu etkilenmeyi daha açık görebiliyoruz. Her iki şairin "Nist" ve "Deger" redifli gazeli vardır ki, üslup ve tarz bakımından birbirine yakındır. Bu gibi şiirlerde kullanılan sanatlar, söz oyunları, belli seslerin, hecelerin tekrarından oluşan ilaveler bile benzer şekilde kullanılmıştır. Bu özellikler satırların ritmik bir tarzda söylenmesini ve gazelde belirtilen fikire, ifade edilen konuya vurgu yapılarak hafızada kolay kalmasını sağlar. Bundan başka, Fuzûlî'nin Nesîmî'ye yazdığı nazireleri de vardır. Süleyman Nazif Nesîmî şiirinden örnekler getirmekle bahsı geçen etkilenme olayına dikkat çekerek yazıyor:

"Nesîmî'nin,

Kâfir görünce zülf ü rahın didi ey Nigâr
Amentü billezi halikülleyli vünnehar

Lebine ehl-i nazar cân didiler gerçek imiş
Ağzına nokta-i pinhân didiler gerçek imiş
Cennet ehli ki yüzün bağına ey cennet u huri
Ravzâ-i hâlid ile rızvan didiler gerçek imiş

Gel gel ki kamû savm u salâtın kazâsı var
Sensiz geçen zamânın amma kazâsı yok

Salınub nâz ile gel gel ki benim didelerim
İyagın yüzüne ey hasr-ı hubâb susadı

Beyitleri adetâ bir zamân Fuzûlî'ye meşk-i taklit olmuştur." (https://sanatve.blogspot.com)

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi, Azerbaycan şairi Habîbî'nin Fuzûlî üzerindeki önemli etkisine de değinen Süleyman Nazif araştırmalarında bu hususa geniş yer vermiştir. Habîbî'nin sanatı Fuzûlî'ye gösterdiği etki sebebi ile ilgi çekmektedir. Edebiyat tarihinde ister Sultan Yakub'un yanında saray şairi iken, isterse de Osmanlı sultanlarının sarayına geldikten sonra Habîbî

şiirinden etkilenerek yetişen bir çok şairler olmuştur. Gazellerinden bazıları içerdiği şiirsellik ve sanatkarlık özellikleri ile Fuzûlî'nin dikkatini çekmiştir. Habîbî'nin şiirlerinden birinde okuyoruz:

Billah, ey serv-i-revan, durgil seher, gül şen degil,
Gün yüzün şem'i önünde ta güle gülşende gül.
(Azerbaycan klasik edebiyatı kütüphanesi,1984:363)

Fuzûlî diyor:

Hiç sünbül sünbül-i-zülfün gibi mişkin degil,
Nafe-yi-Çini saçın tek derler, amma çin degil.
(Azerbaycan klasik edebiyatı kütüphanesi,1986:74)

Her iki şair Türkçenin geniş mana ve şekil imkanlarından yararlanarak güzelliğin dolgun, kapsamlı tanımını vermiştir. İnce anlam tonlarını kullanmak, tarif ederken en küçük çizgileri bile dikkate almak bu şairlerin üsluplarına özgün nitelikler olarak kendini gösteriyor. Fuzûlî'yi etkileyen şairler arasında "Habîbî'nin nüfuzu ise daha bariz hissedilir" diyerek fikir bildiren Süleyman Nazif'in kanaatine katılmamamk mümkün değil. (http://sanatve.blogspot.com) Bu nüfuzu bir tek gazel türünde değil, diğer şiir türlerinde de gözlemlemek mümkün. Habîbî diğer şiirleri ile de Fuzûlî sanatını etkileyebilmiştir. Onun müseddes türünde yazdığı şiire Fuzûlî'nin yazdığı nazire meşhurdur. Mevzu bahis şiir bir kaynakta bu şekilde değerlendiriliyor: "Habîbî'nin "Dedim, dedi" müseddesi dahi Fuzûlî'nin de dikkatinden kaçmamıştır. "Dün saye saldı başime bir serv-i-ser-bülend" misrası ile başlayan müseddesini o, Habîbî'ye nazire olarak kaleme almıştır. Lakin selefini de sanat icazkarlığı ile geçerek görülmemiş bedii numune yaratmıştır." (Azerbaycan edebiyatı tarihi, 2009:363) Şunu itiraf etmemiz gerekir ki, Fuzûlî kendinden önceki şairin ilhamından doğan şiirdeki üslubu daha da cilalayarak kendi şiirine getirmiş, o kendine özgün kudretli kalemi ile Fuzûlî sanatkarlığının mükemmelliğini ortaya koymuştur. Süleyman Nazif kıyaslamayı aşağıdaki satırlar üzerinde yaparak dikkatimizi muhteşem sanat örneğine çekmeye çalışıyor: "Fuzûlî Divânındaki,

Dün sâye saldı başuma bir serv-i ser-bülend
Kim kaddi dil-rübâ idi reftârı dil-pesend

Güftâra geldi nâgeh açub lal-i nûş-hand
Bir piste gördüm anda döker rîze rîze kand

Sordum meger bu dürc-ü dehendür dedim dedi
Yoh yoh devâ-yi derd-i nihânundur senin

Parçası ile başlayan müseddesi Habîbî'nin,

Dün gördüm ol nigârı terebnâk ü ercümend
Kâfur el ile destelemiş anberin kemend

Bakdım şikenc-i türresine zâr ı müstemend
Bir şahs-ı natüvân oturur gerdanında bend

Kimdir bu miskin ol ne resendir dedim didi
Zülfün kemendi tutsağı cânundürür seniñ

Mısralarıyla iptida eden neşide-i aşıkanesine mukallidane naziredir." (https://sanatve.blogspot.com)Şunu vurgulamamız gerekir ki, kendinden önceki şairlerden etkilenme konusunda önemli olan şairlerin taklit ile etkilenme arasındaki ince çizgiyi geçmemeleri, yeteneklerini önceki sanatkarların edebi mirasından verimli ve yaratıcı şekilde yararlanmaya yöneltmeleri idi. Fuzûlî'nin nazirelerini bu konuda başarılı eserler adlandırabiliriz.

Süleyman Nazif Avrupalı bilim adamlarının Fuzûlî ile ilgili araştırmalarına da değinerek onların bir çoğunu takdir etmiştir. "Avrupa müsteşrikleri ahiran Fuzuli ile suret-i ciddiyedde meşgul olmaya başlamışlarıdır" diye fikir bildiren araştırmacı bu konuda E.V. Gibb'in çalışmalarına büyük önem verdiğini ifade etmiştir. (https://sanatve.blogspot.com) Süleyman Nazif bu Avrupalı alimden ve onun araştırmalarından şöyle bahseder: "İskoçya'lı müsteşrik ve bizim edebiyatımıza pek vâkıf Mister Gibb evvela, İngiliz lisânıyla tedbîn etmiş olduğu Tarih-i Edebiyat'ımız da Fuzûlî'yi şöyle tarif ediyor: Eş'arında tesadüf olunan Türk-i İran lehçesine ait bir çok elfâz ve tâbirata nazarân, Fuzûlî'nin Azerbaycani bir Türk olduğuna hükm olunabilir."(https://sanatve.blogspot.com) Gördüğümüz gibi, E.V. Gibb Fuzûlî'nin Azerbaycan şairi olduğunu önemle belirtmiştir. Süleyman Nazif Gibb'in tanımlamasına

açıklık getirmek gereğini duyarak şu açıklamayı dipnot geçmeyi de unutmamıştır: "Âzeri lehçesi Bahr-i Hâzer'den, Akdeniz'in bir kızım garbına kadar söylenen Türkçe olduğundan (Türk-i İrani) sözü bir mana ifade etmez." (https://sanatve.blogspot.com)

Tespitlerin ardından Fuzûlî'nin eserlerinde Ahmet Paşa'nın da etkisinin görüldüğünü ileri süren ünlü aydın daha sonra Hâtayi'nin bu konudakı yeri ve rolüne de değiniyor. Hükümdar ve aynı zamanda şair olan Şah İsmayil Hâtayi dilinin sade beyanlı, şiirlerinin tasavvuf konulu ve öğütverici olması sebebi ile Azerbaycan edebiyatında kendine has yeri olan sanatkarlarımızdandır. "Sufi isen, alıp satma, Helaline haram katma, Yolun eğrisine gitme, Doğru yola nazar eyle" diyen şairin didaktik ahlak telkinine yer verdiğini görüyoruz. (Hatayi, 2005:15) Kanaatimizce mükemmel bir sanatsal beyanla kaleme alınmış olan şu satırların Hâtayi'yi üstad şair olarak tanımlamaya yettiğini söylemek mümkün.

Neylerem ol cenneti, içinde dildar olmasa?!
Koy anı virane kalsın – bağçede bar olmasa.
(Hatayi, 2005:16)

Hâtayi de Fuzûlî gibi daha önceki yüzyılın bir çok şairlerinin eserlerini örnek almış, onlardaki sanatsal gelenekleri takip etmiştir. Süleyman Nazif bu hükümdar şairle ilgili görüşlerini devrinin diğer bir edebiyat araştırmacısı M. F. Köprülünün adını anarak ifade etmiştir: "Şiirde mahlası Hatâyi olan Şah İsmail-i Safevi'yi Köprülüzâde Mehmed Fuâd Bey, Türk edebiyatının evvelîye-i nâîmi ve 'adeta Fuzûlî'nin mûktedâları adedine is'ad ediyor. Bilmem neden?.. Şah İsmail'e Fuâd Bey, fazla teveccühkârdır". (https://sanatve.blogspot.com)Köprülü'nün bu konudaki kanaatlarına katılmayan Süleyman Nazif Hatâyi şiirlerinden örnek getirerek bu şiirleri vasat bulduğunu dile getiriyor. Ayrıca, Hatâyi'nin Fuzûlî'yi etkileye bilme olasılığını da mümkünsüz saydığını söylüyor. Süleyman Nazif bu konuda şöyle yazar: "Şah İsmail, Mehmed Fuâd Bey'in dediği gibi, Âzeri edebiyatının en yüksek ve husûsi simalarından biri değildir. Eş'arının güzide ebyâtı tedkîk olunsa, alelade rekîk-ül-beyân bir nazım olmaktan bir karış yukarıya çıkamaz... Köprülüzâde Mehmed Fuâd Bey, Fuzûlî'de Nesîmi ve Hâbîbî gibi,

Şah İsmail'inde nüfûzadiyyesini ihsâs etmek istiyor. Sanatca hiçbir tefvîki olmayan Şah İsmail, zamanende Fuzûlî'ye mütekaddim değildir. Biri baelnisbe genç olmuş, diğeri daha çok yaşamış." (https://sanatve.blogspot.com)Mesela, araştırmacı aşağıdaki beyiti örnek olarak sunmakla o satırları "müşkilpesendâne" yani, "zor beğenilebilen" şiir olarak nitelendiriyor. Süleyman Nazif araştırmasında yazar: "Divânının elfâz ve manisi en düzgün, tabirahir ve ishâle en az perişan ve derbeder olan şu birkaç beyti okunsun:

Biz ezelden tâ ebede meydâna gelmişlerdenüz
Şah-ı merdân 'aşkına dünyâya gelmişlerdenüz"
(https://sanatve.blogspot.com)

Evet, burada sadece bir beyit görüyoruz. Bir beyitle sanat değerlendirmenin adaletli olmadığı kanaatindeyiz. Şiirin tamamını okuduğumuzda Kur'an ve Tanrı aşığı, Hakk'ı tanımaya çalışan bir sufi şairin yüksek sanatkarlıkla dile getirdiği tasavvufi görüşlerin ifadesine tanık oluyoruz. Şiirin devamında okuyoruz:

Kayb-i-mutlaktan temaşa-yi- rüx-i-ziba için
Bu şahadet mülkine seyrane gelmişlerdeniz.

Ey Hatâyi, eyd-i-ekperdir cemali dilberin,
Biz bu eyd-i-ekpere kurbane gelmişlerdeniz
(Hatayi, 2005:108)

Gördüğümüz gibi, Süleyman Nazıf Fuad Köprülü'yü eleştirerek, onun Hâtayi'nin Fuzûlî'ye "mûktedâ" olması fikrine karşı çıkıyor. Hâtayi'nin sanatına büyük değer veren Fuad Köprülü ise bu Azerbaycan şairi ile ilgili görüşlerini şu şekilde dile getiriyor: "Habîbî ile aynı zamanda Âzeri edebiyatının en yüksek ve husûsî simâlarından biri de, şüphesiz, (Safeviye) devletinin müessisi (Şah İsmail-i Safevî)dir" (https://sanatve.blogspot.com) Prof. Dr. M. F. Köprülü'nün Azerbaycan edebiyatı ile ilgili çalışmaları bununla kısıtlı değil. O, Azerbaycan şairlerini Türk şiiri bağlamında incelemiş, yazdığı bilimsel eserlerle Azerbaycan edebiyatşinaslığına büyük katkılarda bulunmuştur. Onun "Servet-i Fünûn"la ilgisine gelince, bu bir takım edebi yenilik ve ortamların etkisi ile gelişen fikir değişikliklerinden doğan mantıklı

yaklaşım idi. Daha önce "Fecr-i Ati" edebi camiasına yakın olan Köprülü hakkında Yahya Kemal Taştan'ın yazılarında okuyoruz: "Mektebe devam ettiği sırada hukuk tahsilinden tatmin olmayan bir grup öğrencinin "çam dibi sohbetleri"yle başlayan ve Fecr-i Ati edebiyat topluluğunun kuruluşuna uzanan süreçte Köprülü'nün de yer aldığı görülüyor." (Köprülü, 2015:14) Edebi çevrelerde pek rağbet göremeyen bu topluluk zamanla "Servet-i Fünûn" topluluğuyla yaklaşmış, üyeleri olan yazar ve edipler Fecr-i Ati'yi "hastalıklı bir dönemin ürünü" adlandırarak birtakım meselelerde "Servet-i Fünûn"cularla bir araya gelmişlerdir. Şöyle ki, topluluğun yayın işleri de arzu edilen şekilde gitmemiş, çıkardıkları dergi ve gazetelerin ömrü kısa olmuştur. M. F. Köprülü'nün "Türk edebiyatı ders notları" adlı eserini yayına hazırlayan Yahya Kemal Taştan bu konuda yazar: "Dergi çıkarma projelerinin başarısızlıkla sonuçlanması üzerine yazılarını dönemin çeşitli dergilerinde yayımlayan tercih eden Fecr-i Aticilerin başlıca sığnağıysa *Servet-i Fünun* dergisi olmuştur." (Köprülü, 2015:16)

Türk tarihinin, Türk dili ve edebiyatının, Türklüğün bir bütün şeklinde incelenerek araştırılması F. Köprülü'nün esas gayelerindendi. Anadolu, Azerbaycan, Çağatay ve Osmanlı sahası Türk edebiyyatlarinin birbirine etki halinde geliştiğini çok iyi bilen F.Köprülü bu ortamların yetiştirdiği klasik şairleri incelerken onları yetiştiren dönemi, etkileyen toplumsal ve sosyolojik faktörleri dikkate almış, kronolojik ardicilliga sahip, sistemli bir araştırma külliyatı ortaya koymuştur. İşte bu bilimsel faaliyetin edebi ve entelektüel çevreler tarafından izlenerek takip edilmesinde "Servet-i Fünûn"un da katkıları vardır. Bu konuda okuyoruz: "*Servet-i Fünûn* mecmuasının sayfalarını Fecr-i Ati topluluğuna açması, Köprülü'ye de yeteneklerini sergileme imkanı vermiş; dergide edebiyat, felsefe ve estetik konularını işleyen makaleler ve tenkit yazıları kaleme alması, onun fikri gelişmesinde de önemli rol oynamıştır.(Akün, 2003:472) Türk edebiyat tarihini bir bütün halinde tetkik eden F. Köprülü Azerbaycan edebiyatı ile ilgili bir çok önemli araştırmalar yapmıştır. Köprülü'nün "Türk edebiyatı tarihi" adlı eserinde Nesîmî ve Kasım Envar dahil olmak üzere bir çok Azerbaycan şairleri ile ilgili düşünce ve kanaatlarını görebiliriz. Onun Azerbaycan şairleri Hasanoğlu, Halili, Habîbî, Hatayî ve Fuzûli hakkında yazdığı bilimsel makaleler günümüzde

de Türk edebiyat tarihinin araştırılmasında ve öğretiminde önemli kaynak olarak bilinmektedir. Araştırmacı hakkında okuyoruz: "Batılı alimlerce de otoritesi kabul edilmiş olan Köprülü, edebiyat tarihimize bir bütün olarak bakmış, edebiyatımızı dönemlere ayırırken bu devirlerin birbirine olan etkisini sebepsonuç ilikilerini gözeterek ortaya koymuş, edebiyat tarihimizi tarihî sürecin içinde ele almıştır. Bunların dışında Türk edebiyatını devirlere ayırırken coğrafî, sosyolojik, dinî koşulları da göz önünde tutmuştur." (Okumuş, 2010:6) F.Köprülü kendisinden önceki bazı edebiyat tarihçilerinden farklı olarak Türk edebiyatını Osmanlı şairlerinin yaratıcılığı ile kısıtlandırmadan, onu Azerbaycan, Çağatay vb. şiir ortamları ile birlikte araştırmanın daha doğru ve mantıklı olduğu kanaatinde idi. Hasanoğlu, Gadı Burhaneddin, Nesimi gibi şairlerin ana dilinde şiirler yazması ve bu şiirlerin Türk Dünyasında geniş yayılmasıyla Cağatay edebiyatı da belli bir ölçüde gelişti. Dr. F. Köprülü'nün bu şairlerin eserleri ile ilgili ve onların Türk edebiyatının gelişimindeki rolleri hakkında yaptığı araştırmalar ve öne sürdüğü fikirler büyük önem arz eder.

Araştırmacının bir Türk aydını olarak güçlü milli düşünceye sahip olduğu ve Hasanoğlu'nun Türkçe yazmış olmasını kalben alkışladığını şu sözlerinden anlamak mümkün: "Farsi şiirlerindeki pure-Hasan mahlasını Türkçe eserlerinde Hasanoğluna çevirecek kadar milli lisane ihtimam gösteren bu sufi şair sanat gayesinden ziyade Türk kitlesine kendi lisanile tasavvuf esaslarını anlatmak gayesini takip etdiğinden, her halde hece veznile bir çok manzumeler yazmıştır, zannı gavisindeyiz."(Köprülü, 1996:36) Araştırmacı, fikrinin devamında, sanatçının diğer eserleri ortaya çıkarılacağı takdirde, Azerbaycan edebiyatının önemli bir aşamasının aydınlanacagı kanaatini da vurguluyor. Araştırmalarında önemli kaynaklara dayanan Köprülü diğer yetenekli şairimiz Gadı Burhaneddin'le ilgili kanaatını bu şekilde ifade ediyor: "Müverrih Ayniye nazaran arabi-farsi şiirler yazan bu şairin gazeller, rübailer ve tuyuğlardan mürettep Türkçe divanı Azeri lehçesinin bütün ovsafını gösteriyor. Eserlerinde şeklin ve lisanın ibtidailiyine ve rakakatine rağmen samimi ve çok canlı, hususi bir eda vardır."(Köprülü, 1996:36) Araştırmacının Nesimi hakkında daha derin bilgi vererek daha fazla fikir yürütdüğünü görüyoruz. O, Nesimi'nin eserleri ile ilgili düşüncelerini "Türk

Edebiyatı Tarihi" adlı kitabında kapsamlı şekilde dile getirmiştir. Anadilli şiirimizin bu ünlü ismi hakkında okuyoruz: "Azeri edebiyatının bu devirdeki en büyük şahsiyeti tesiratının vüsat ve devamı itibarile bütün Türk edebiyatının en yüksek mümessillerinden saya bileceğimiz Nesimidir."(Köprülü, 1996:17) Görüldüğü gibi, araştırmacı bu sanatkarımıza en güzel şekilde değer vermiş, onun diğer şairler üzerindeki ehemmiyetli etkisini özellilke vurgulamıştır. Bu etki, Türk Osmanlı şairlerinin çalışmalarında daha belirgindir. Şairin hurufiliğin yayılmasına katkıda bulunan zengin edebi mirası, onun Anadolu da fikir takipcilerinin çoğalmasına, birçok hurufi şairlerinin ortaya çıkmasına neden oldu. F.Köprülü Nesimi hakkında "Azeri sahasına mensup olduğu halde Osmanlı edebiyatı üzerinde de pek derin izler bıraktı" diye yazmıştır.(Köprülü, 1996:17) Nesimi şiirinin etkisinden bahseden F. Köprülü, onun edebi mirasının Cağatay edebiyatının yönünün belirlenmesinde de tartışmasız rolünün olduğunu ve sonraki yüzyıllarda bile bir sürü kalem sahibinin şairi taklit ettiğini belirtiyor. Bu konuda "Türk edebiyatı tarihi" kitabında okuyoruz: "14. ve 15. yüzyıllarda Anadolu'da yetişen Hurufi şairlerinin hepsi Nesimi'yi taklit etmişlerdir. Azeri edebiyatında ise Habibi'den, Hatayi'den, Fuzuli'den başlayarak bu te'sir son zamanlara kadar kendisini göstermiş, hatta Cağatay edebiyatı dairesinde de Nesimi'nin şöhreti ve nüfuzu daima göze çarpmıştır."(Köprülü, 2011:363) Gördüğümüz gibi, Orta Doğu Halkları edebiyatı birbirleriyle etkileşimlerini sürdürerek zenginleşmekte idi. Edebiyatların bu şekilde birbirini etkilemesi, karşılıklı bağlılıklar ise tahmis ve nazirelerin yazılmasına yol açmakta idi. 15. yüzyılda yaşamış olan Halili, Habibi, Celili gibi Azerbaycan şairlerinin eserlerine birçok nazirelerin yazıldığı bilinmektedir. Bu şairler, Osmanlı saraylarında da büyük ün kazanmışlardı. Prof. F. Köprülü bu konu ile ilgili yorum yaparak şöyle yazıyor: "Osmanlı tezkirelrinin himmeti sayesinde Osmanlı saraylarına bu asır esnasında gelen bir takım Azeri ve Cağatay şairlerinin isimleri ve bazı eserleri mazbut ve mükayyed bulunuyor: Halili, Besiri, Celili, ilahır gibi."(Köprülü, 1996:18) Kuşkusuz, bu zaman edebi ve kültürel çevrenin ilerleyişine ivme kazandıran, onlar için olumlu ortam oluşturan kendisi de şair olan devlet yöneticilerinin büyük rolünü unutmamak lazım. 15. yüzyılda Azerbaycan Sufi şiirinin en yüksek gelişme evresine ulaşmış olmasına

rağmen, bu sürecin 16. yüzyılda daha dolgun, daha eksiksiz ve kusursuz bir biçimde ortaya çıkmaya başladığını vurgulamak gerekir.

Habibi, Şah Kasım Envar, Hakiki, Halili gibi şairlerin yarattığı tasavvuf edebiyatının örnekleri, kendi zamanında olduğu gibi, sonraki yüzyıllarda da büyük etki ve yankı yaratan eserler olarak kalem sahiplerinin dikkatini çekmeye devam ediyordu. Bu durum, sadece Azerbaycan şairlerini değil, aynı zamanda Türk Osmanlı Divan edebiyatını da etkilemişti. Büyük ve zengin geçmişe, eski geleneklere sahip Türk tasavvuf şiiri 15-16. yüzyıllarda yeni düzlemde, yeni fikir temayüllerinin yönlendirdiği doğrultuda kapsamlı şekilde gelişti. On altıncı yüzyılın birçok ünlü şairi, bir asır önce yaşamış olan sanatkarların akıla, ruha, ilhama yansıyan güçlü etkisine maruz kaldılar. Onlar bu etkiyi üzerlerinde taşımakla beraber orijinallik ve mükemmellikle sanatta ebedi mevki kazanmaya çalışıyor, şairlik yetenekleri, derin bilgi, geniş bakış açısı ve azimleri ile buna muvaffak oluyorlardı. 16. yüzyıl şairlerinin eserlerini orijinal üslup ve tarzı ile önemli ölçüde etkileyebilen büyük sanatkarlardan biri Habibi'dir. Edebiyat tarihimizde, Habibi'den haklı olarak üstat şair diye bahsediliyor. İster Sultan Yakup'un yanında saray şairi iken, isterse de Osmanlı hükümdarının sarayında bulunurken Habibi şiirinin etkisi altında kalan bir çok şairler olmuştur. Bazı gazelleri, taşıdığı sanat özellikleri ile Fuzuli'nin ilgisini çekmiştir. Bu konuda F. Köprülü şunları yazar: "Hurufi olduğu şiirlerinden anlaşılan Habibi, Azeri edebiyatının Fuzuli'den evvel yetişen en kudretli şairidir ki, te'siri Fuzuli üzerinde de görülmektedir."(Köprülü, 2011:391)Azerbaycan şairi Habibi'nin Türk Edebiyatının gelişmesindeki rolünü doğru bir şekilde tanımlayan ünlü bilim adamı, onun şairlik yeteneğinin Türk diline rağbet besleyen hükümdarlar tarafından çok takdir edildiğini vurguluyor. Akkoyunlu hükümdarı Sultan Yakub, Safevi devletinin kurucusu Şah İsmayil, Osmanlı Sultanı II. Bayazid'in saraylarında önemli bir şahıs olarak saygı gören Habibi bu güveni, saygınlığı ve itimadı derin zekası, geniş düşüncesi ve sanatıyla kazanmıştı. Ünlü araştırmacı, Şah İsmail Hatayi'nin bu şairimize karşı sergilediği ilgiyi ve kayideyi doğal bir durum olarak değerlendirirken Habibi'yi de kapsamlı şekilde tanımlıyor: "Hatayi mahlasıyla yazdığı Türkçe şiirlerle milli lisane ve milli edebiyata itinakar olduğunu gösteren bu şii Türk

hükümdarının Habibi gibi büyük bir Türk şairine bu kadar teveccüh göstermesi pek tabiidir."(Köprülü, 1996:37) Şairin sanatsal özelliklerine, eserlerinin şiirsel niteliklerine değinen F. Köprülü, daha sonra fikrinin devamını getirerek şair hakkında kanaatını "Habibi, Nesimi, Şah İsmayil, Fuzuli ile beraber Azeri edebiyatının kuşkusuz büyük yeteneklerinden biridir" şeklinde ifade ediyor. (Köprülü, 1996:43) Görüldüğü gibi, araştırmacı Azerbaycan şiir sanatının bu dört ünlü temsilçisine büyük değer vererek onların edebiyatımızda aynı ölçüde önemli yere sahip olduklarını belirtmiştir. Özellikle de Aruz vezninde yazdığı eserlerin yanı sıra halk şiiri tarzında yarattığı koşma ve geraylılarla Türk şiirini öne çekerek ona daha fazla değer kazandıran Hatayi hem kendinin hükümdar şahsiyeti ile, hemde sanatsal yönden gelişmiş şair kişiliği ile tarihçi ve aynı zamanda edebiyyat eleştirmeni olan F. Koprulu'nun dikkatini çekmiştir. Bu konuda okuyoruz: Hatayi Azeri edebiyatının Nesimi ve Fuzuli derecesinde olmakla beraber - büyük şahsiyetlerinden biri ve bir aşaması olarak kabule mecburdur."(Köprülü, 1996:20)

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Fuzuli gibi bir dehanın ortaya çıkmasında 15. yüzyıl Azerbaycan şairlerinin birçoğunun eserleri, zemin oluşturmuştur. Bu açıdan bakıldığında, Habibi, Kişveri ve Halili gibi şairlerin edebi mirası, edebiyat araştırmacıları tarafından doğru olarak Fuzuli'nin ilham aldığı, faydalandığı önemli edebi kaynaklar olarak görülür. Fuzuli'nin doğduğu yer, yetiştirildiği çevre, hayatı ve sanatı üzerine geniş ve derin araştırmalar yapan F. Köprülü, onun meşhurluk kazanmasını sağlayan faktörlere de değinerek Fuzulinin bütünlükte Türk edebiyatına gösterdığı derin etkiden bahsetmiştir. Köprülü'nün yazılarında okuyoruz: "Türk edebiyatının muhtelif sahaları üzerinde asrlarden beri Fuzuli kadar icrayi-tesir etmiş şair pek azdır. Nesimi ve Nevayi'den sonra ancak Füzuli'dir ki, Türk dünyasının her tarafına eserleri yayılmış, okunmuş, sevilmiş, takdir ve tenzir edilmiştir."(Köprülü, 1996:31) F.Köprülü'nün daha önce bahsettiğimiz Türk edebiyatını bir bütün şeklinde ele alma, Türk şairlerin eserlerini karşılıklı etkileşim halinde inceleme ilkeleri burada dayanılacak geçerli prensipler olarak görünüyor. Fikrimizce, bu anlamda "Servet-i Fünûn" akımı ve "Servet-i Fünûn" dergisi onun araştırmacılık faaliyetini olumlu şekilde etkilemiştir. Y. K. Taştan bu konuda yazar: "Köprülü'nün Servet-i Fünûn'daki son yazılarının genellikle

Türk edebiyatıyla ilgili olması onun düşüncelerindeki ve ilmi çalışmalarındaki yönelişleri göstermesi bakımından anlamlıdır.”(Köprülü,2015:22)

Ortaçağ Azerbaycan edebiyatının oluşumu ve gelişiminde önemli rol oynayan şairlerin sanat mirasının karşılaştırmalı olarak incelenmesi, onların eserlerindeki genel ve özgün noktaları, bireysel sanat özelliklerini, farklı nitelikleri ortaya koymakla beraber Orta yüzyılların ünlü kalem üstatlarını bir araya getiren ortak yönlerin, sanat esinlenmelerinin araştırılması için de birtakım fırsatlar sağlar. Bu sebeple ister Süleyman Nazif'in, isterse de M.F.Köprülü'nün Azerbaycan şairlerine yönelik araştırmaları edebiyat tarihimizin derinden incelenerek öğrenilmesinde büyük önem taşır.

Sonuç

Yapılan araştırmalarla bu kanıya varmamız mümkün: tüm ideolojik ve sanatsal özellikleri, inişli-yokuşlu evrimsel gelişimi, yansıttığı sosyal, tarihsel, felsefi, didaktik ve yaşamsal içeriği ile şekillenen Orta Çağ Azerbaycan edebiyatı, Türk edebiyatının ayrılmaz bir parçası olarak Türk klasik edebiyatının araştırılmasında önemli yere sahiptir. Ortak Türk tarihi ve ortak Türk edebiyatı tarihinin araştırılması ve öğretimi konusunun gündeme geldiği bu dönemde M.F.Köprülü araştırmalarındakı ilkelerin göz önünde bulundurulması gerek. Türkçe yazan şairlerin Nesimi sanatından büyük derecede etkilendiğini söyleyen ve bu yolla da anadilli şiirimizin Nesimi kalemi ile daha fazla küdret ve şöhret kazanmış olduğunu ifade eden, Fuzûlî'yi sanatkarlığından dolayı “fevkalbeşer” diye nitelendiren Süleyman Nazifin araştırma ve yorumlarının ise bu konuda çalışmalar yapan edebiyat araştırmacılarının yoluna ışık tutacağı kanaatindeyiz. Öğretme ve öğrenme sürecinde, araştırmalarda her iki üstadın bilimsel mirası tekrar tekrar ele alınmalı ve yeni çalışmalarda ileri sürdükleri bilimsel kavram ve prensiplere dayanılmalıdır.

Kaynakça

Akün, Ö. A. (2003). Mehmed Fuad Köprülü. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 28, 471-486). içinde

Aliyeva, S. (2010). Klasik Azerbaycan Edebiyatında Lirik Nev–Tahmis. *Dil ve Edebiyat Uluslararası Bilimsel Dergi*, 3(74).

Köksal, M. F. (2016). *Sana Benzer Güzel Olmaz.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Köprülü, M. F. (1996). *Azeri Edebiyatına Dair Tetkikler*. Bakü: Sabah Yayınları.

Köprülü, M. F. (2011). *Türk Edebiyatı Tarihi.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Köprülü, M. F. (2015). Türk Edebiyatı Ders Notları. İstanbul: Alfa Yayınları.

Okumuş S.; Şahin, İ. (2010). Tanzimat'tan Günümüze Edebiyat Tarihi Yazarlığı ve Edebiyat Tarihleri Üzerine Bir İnceleme. *International Social Research*, 3(14), 398-410.

Diğer:

Azerbaycan Edebiyatı Tarihi. Cilt 3. İlim Neşriyat. Bakü, 2009.

Azerbaycan Klasik Edebiyatı Kütüphanesi, Cilt 7, İlim Neşriyat. Bakü, 1986.

Azerbaycan Klasik Edebiyatı Kütüphanesi. Cilt 3, İlim Neşriyat. Bakü, 1984.

Şah İsmail, Hatayi. Eserleri, Şark-Garb Neşriyatı, Bakı, 2005

Elektronik:

http://www.izdiham.com

https://islamansiklopedisi.org.tr/servet-i-funun

https://sanatve.blogspot.com

RECAİZADE MAHMUT EKREM'İN ARABA SEVDASI VE F. SCOTT FİTZGERALD'IN MUHTEŞEM GATSBY ROMANLARINDA ZÜPPELİK

Zeki TAŞTAN* / Mehmet TÜTAK**

Özet

18. yüzyıldan itibaren geleneksel düşünce ve toplumsal yapıyı sorgulamaya başlayan Batı toplumları, akılcılığı hayatın her alanına ikame etmek; toplumsal yaşamla ilgili o döneme kadar süregelmiş birçok düşünce ve değeri değiştirmek amacıyla yoğun bir çaba sarf etmişlerdir. Ne var ki toplumun geneli tarafından dirençle karşılanan değişim ve modernleşme çabaları, geleneksel ve modern çatışmasını da beraberinde getirmiştir. Özellikle 18. yüzyılın sonlarına doğru İngiltere ve Fransa'da iktidar imtiyazını elinde bulunduran soyluların ekonomik ve siyasi gücünü büyük oranda yitirmesi ile birlikte sosyal ve kültürel kırılmalar yaşanmıştır. Bu bağlamda züppelik (dandyism) kültü, geleneksel ile modern arasında yaşanan çatışmanın ve modernlik anlayışının bir imgesi olarak ortaya çıkmıştır. Batı toplumunun modernleşen yüzünü, yeni yaşam tarzı ve düşünce yapısını gösteren züppe stereotipler kısa sürede edebiyatın da temel malzemelerinden bir olmuşlardır.

* Prof. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı, zekitastan@gmail.com

** Doktora Öğrencisi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı, mehmettutakk@gmail.com

Bu değişim ve çatışma süreci, Tanzimat'tan sonra Türk edebiyatında da görülmeye başlanır. Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nın en önemli karakteri Bihruz Bey, Çamlıca'daki köşkünde kendince küçük bir Avrupa yaratmaya çalışan, yaşadığı toplumun gelenek ve göreneklerden uzak kalıp onu aşmaya gayret eden aşırı batı hayranı bir tiptir. F. Scott Fitzgerald'ın *Muhteşem Gatsby* romanı da Birinci Dünya Savaşı sonrasında 'Amerikan rüyası' düşüncesi ile hızla zenginleşmeye başlayan bir toplumda yaşanan dönüşümü, aşırı gösteriş ve beraberinde gelen değerler çöküşünü ele alır. Bu çalışmada toplumsal değişim açısından önemli ipuçları barından bu sosyal olgunun çalışmamızın konusunu teşkil eden *Muhteşem Gatsby* ve *Araba Sevdası* adlı romanlara ne şekilde yansıdığı incelenmiş ve romanlar arasındaki benzerlik ve farklılıklara değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk ve Amerikan edebiyatı, Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası,* F. Scott Fitzgerald, *Muhteşem Gatsby,* Züppelik (Dandyism)

DANDYISM IN RECAİZADE MEMUT EKREM'S ARABA SEVDASI AND F. SCOTT FITZGERALD'S THE GREAT GATSBY

Abstract

Western societies, which have begun to question traditional thought and social structure since the 18th century, have to replace rationalism in all spheres of life; they have made an intensive effort to change many thoughts and values about social life. However, the efforts of change and modernization, which are resisted by the society in general, have caused traditional and modern conflict. Especially in the late 18th century, the nobles in power in England and France lost their economic and political power to a great extent and experienced social and cultural breakdowns. In this context, the cult of dandyism emerged as an image of the conflict between traditional and modern and understanding of modernity. The dandy stereotypes, which show the modernized face of Western society, the new way of life and thinking, have become one of the basic materials of literature in a short time. The dandy stereotypes, which show the modernized face of Western society, the new way of life and the way of thinking, have been widely studied in literature.

This process of change and conflict began to be seen in Turkish literature after Tanzimat. Bihruz Bey, the most important character of Recaizade Mahmut Ekrem's *Araba Sevdası*, is a type of extreme western fan who tries to create a small Europe in his mansion in Çamlıca and tries to stay away from the traditions and customs of the society he lives in. F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby novel deals

with the transformation of a society that began to prosper rapidly with the idea of 'American dream' after the First World War, the over-show and the collapse of the accompanying values. In this study, it is examined how this social phenomenon is reflected *The Great Gatsby* and *Araba Sevdası* and the similarities and differences between the novels.

Keywords: Turkish and American Literature, Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası,* F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby,* Dandyism

Giriş

Züppe kültünün modernlik olgusu ile birlikte ortaya çıktığı ve modernliğin önemli bir göstergesi olduğu kabul edilmektedir. Modernlik de bilhassa Batı'da kökenlerini Aydınlanma, rasyonalite ve akıl ideasından alan; siyasi ve iktisadi bakımdan sırasıyla Fransız ve Sanayi devrimleriyle kurumsallaşmış, bireysel, kültürel, toplumsal, ekonomik ve siyasi bir dönüşüm projesidir.(ÖNDER Erol, 2016: 49) Küresel etkilere sebebiyet veren bu değişim-dönüşüm süreci, beraberinde yeni bir yaşam biçimi ve toplumsal örgütlenme şeklini de getirmiş; toplumu oluşturan tabakalar arasındaki farklılıkların daha çok belirginleşmesine, sosyal çatışmaların daha da derinleşmesine neden olmuştur. Robert Muchembled'nin ifadesiyle bu yüzyılda orta sınıf, sadece mutlu bir yaşamı yakalamak ve aşırılıklardan uzaklaşmak için 'erdem' idealine bağlanırken yüksek sınıf yitirmekte olduğu iktidarın son demini 'zevk' tutkusuyla yaşar. (MUCHEMBLED, 2011: 149) Züppelik olgusu tam da bu süreçte "gelenek-modern çelişkisinin sınıfsal mücadelelerle perçinlendiği yeni kent yaşayışında ortaya çıkar" (ÇUBUK, 2012: 10).

İktisadi alanda yaşanan gelişmelerin neticesinde ciddi bir sermayeye hükmetmeye başlayan burjuvazi, modernliğin yansıması olarak ortaya çıkan yeni kent yaşayışında önemli bir sınıfsal güce erişmesine karşın "gelenek-modern kavşağında giyim kuşama ve kibarlığa ilişkin henüz kendi estetik normlarını oluşturacak bir konumda değildir" (DEREBOY, 2004: 73). Zira bu süreçte sınıfsal anlamda gücünü hızla yitirmesine karşın aristokrasi "on sekizinci yüzyılın sonlarına kadar estetik tüketim içinde aktif bir biçimde yer alan, beğeniyi ve zevki oluşturan; dahası bu unsurlara yön veren

yegâne kesim" (ÇUBUK, 2012: 10) olma özelliğini sürdürür. Aristokrasinin yüzyıllar süren sosyal, kültürel birikim ile oluşturduğu estetik anlayışına karşılık apar topar kendi modernlik ölçülerini belirleme çabasına girişen yeni hâkim sınıf (burjuvazi), kendi zevk/estetik algısını yansıtan züppe imajını ortaya çıkarır. Aristokrasiyi temsil eden seçkin kişilerle aynı ortamları paylaşmaya başlayan yeni kentliler, ortaya koydukları yeni insan modeli sayesinde gerek kıyafet tercihleri gerekse de davranışları ile daha çok dikkat çekmeyi ve ilgi odağı olmayı başarır.

Esasen züppe estetiğinin ikonik bir figüre evrilmesine George Bryan (Beau) Brummell'in (1778-1840) öncülük ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim yaşadığı dönemde İngiltere'de erkek modasına hâkim olan Brummell, bu anlayışın bir moda stili olarak ortaya çıkmasına önderlik eder. Hatta on dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren aşırı şıklık ve gösteriş yarışına girişen gençler, onun gibi giyinmeye, onun gibi yaşamaya başlar. Böylece burjuvazinin estetik arayışına karşılık öncelikle bir moda stili olarak ortaya çıkan züppelik, kısa sürede oldukça geniş, sosyoekonomik bir sınıfın kendini ifade etme tarzı ve yaşayış biçimine dönüşür. Züppe karakterler, İngiltere'den sonra Fransa ve diğer Avrupa ülkelerinde görülmeye başlar ve kısa sürede edebiyatın da temel malzemelerinden olur.

Züppe tipi, Tanzimat'tan sonra Türk edebiyatında kendini göstererek çok sayıda esere konu olur. Züppe tipler, benzer hatta klişe sayılabilecek kimi tipik hususiyetlerinden ötürü birer stereotip olma özelliği sergilemektedirler. Söz gelimi Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nın en önemli karakteri Bihruz Bey, Çamlıca'daki köşkünde kendince küçük bir Avrupa yaratmaya çalışan, yaşadığı toplumun gelenek ve göreneklerden uzak kalıp onu aşmaya gayret eden aşırı batı hayranı bir tiptir. F. Scott Fitzgerald'ın Muhteşem Gatsby romanı da Birinci Dünya Savaşı sonrasında 'Amerikan rüyası' düşüncesi ile hızla zenginleşmeye başlayan bir toplumda yaşanan dönüşümü, aşırı gösteriş ve beraberinde gelen değerler çöküşünü ele alır.

1. Hayalperest Bir Züppenin Serencamı: *Araba Sevdası*

Romanın girişinde okurlarına hitaben kaleme aldığı 'Erbâb-ı Mütâlâaya'da "Hakikat veya imkân dâiresinde tasavvur ve tasvir olunmakta meşrût olan

büyük, küçük hikâyeler, vakâyi ve ahvâl-i beşeriyetin birer mir'at-ı ibretnümasıdır." sözlerine yer veren Recaizade Mahmut Ekrem, eserinin yazıldığı dönemin içtimai yaşamını ve devrin realitesini ele aldığına dair önemli bir ipucu verir. "Kuşkusuz, Ekrem'in kendisinin de içinde bulunduğu üst tabakadan insanların, Saray çevresinin, konaklarda yaşayan paşaların birçoğu tarafından Batılılaşmanın görüntüde, yaşama biçiminde bazı değişiklikler olarak görülmesi, buna karşılık Batı'yı bir uygarlık yapan gerçek değerlerin peşine düşülmemesi, Ekrem gibi bir avuç Tanzimat aydınının acısını çektiği, bu nedenle de üzerinde durduğu bir konu olmuştur" (ARSLAN, 2011: 73-74).Bu yönüyle eserin bir dönem eleştirisi olduğu ve Bihruz gibi alafranga züppelerin Osmanlı Devleti'nin on dokuzuncu asrın sonlarında içine düştüğü perişan durumunu temsil ettiği açıktır. Devletin içine düştüğü zor duruma karşılık sergilenen ölçüsüz borçlanma ve sefahat, Boğaziçi, Beyoğlu, Çamlıca Bulgurlu, Kısıklı, Tophanelioğlu ve Bağlarbaşı gibi sayfiye yerlerinde sürdürülen Avrupai yaşam tarzı, mirasyedilik, sosyal kültürel değerlerde görülen çözülme devrin önemli sorunları olarak kabul edilmektedir. *Araba Sevdası*'nı kurgularken yazarın bilinçli olarak tercih ettiği alafranga züppelik konusu, dönem için sorun teşkil eden pek çok hususun eleştirilmesine olanak tanımıştır. Bu bağlamda yazarın romanda züppelik konusuna dair düşüncelerini sıralarken bu durumu ortaya çıkaran içtimai yaşama ve devrin genel atmosferine de göndermede bulunması anlamlıdır:

"Şu hikâyeyi teşkil eden vakâyi ve ahvâlin zaman cereyanı olan bundan yirmi beş, otuz sene mukaddemleri Avrupa görmüş bazı gençlerden, ibtida zarafetperverân-ı kibar- zâdegâna ve sonraları hâl ve vakitleri ikinci derecede bulunan ricâl evlâdının kabiliyetlerine sirayet eden alâfıangalık illetine hasbelistîdat Keşfi Bey dahi duçar olmuş ve pederinin müsaade-i kudret ve mevkii dâiresinde olmak üzere frenkâne süslü gezmek, Fransızca okumak, *"Bon- jur!", "Bonsuar!", "Vu zaile biyen?"* demek için Beyoğlu'nda adam aramak, Türkçe lâkırdı ederken araya Fransızca lâfızlar katmak, koltuğunun altında roman taşımak, israf ve sefâhate borç etmeye uzanmak ve Türkçe'yi edebiyatsız kaba bir lisân addedip bu lisânın câhili bulunmakla iftihar etmek gibi alâfırangalığın o zamanca ve belki hâlâ bile merasim ve levâzımından mâdût olan efkâr ve evzâ' ve muamelâtta, velhâsıl şeâir-i

milliyetten mümkün olduğu kadar sıyrılmak hususunda bu da akrânı mertebesine yetişmekti" (EKREM, 2010: 173).

Ekrem hastalık olarak nitelediği züppeliğe Bihruz ve Keşfi gibi karakterler aracılığıyla değinirken züppeliğin 'bireylerin şahsi özellikleri', 'köksüzlük/geleneklerden kopuş', 'bozulmuş eğitim ve terbiye sistemi' olmak üzere üç temel etkenden kaynaklandığını düşünür.

Karakterlerin Nevi Şahsına Münhasır Özellikleri

Recaizade Mahmut Ekrem'in alafranga züppelik konusunda yönelttiği eleştirilerden nasibini alan ilk kesim, "Avrupa/Batı/Frenk usulüne göre davranan, yaşayan ve Batılı âdet ve yaşam tarzına uygun hareket eden, bu anlayışı temsil etmeye çalışan" (ALVER, 2006: 166) kişilerdir. Bu bağlamda eserin odağına yerleştirilen Bihruz, aşırı duygusal ve kırılgan olması, kuvvetli tepkiler veremeyecek kadar silik bir karakteri sergilemesi, günü kurtarma peşinde koşması, gerçekleri görmezden gelerek gerçeklikten sürekli kaçması, aşırı savurgan ve kıskanç olması, kendi değerlerine sırt çevirmesi ve Batılı yaşam tarzına özenmesi gibi özelliklerinden ötürü yazarın züppe tiplere yönelttiği eleştiriden en büyük payı alan simge bir karakterdir. Yazar, Bihruz'da mevcut olan ve züppelik ile ilişkilendirilen bu hususiyetlerin ne şekilde ortaya çıktığını açıklamak için çocukluk yıllarından başlayarak Bihruz'un bütün yaşamını gözler önüne sermeye çalışır.

Muhteşem Bihruz Bey, eski vezirlerden bir paşanın oğludur. Vilâyetten vilâyete geçerek on beş yıl boyunca İstanbul'a ayak basmamış olan babasıyla küçük yaşında memleket memleket dolaştığından, öğrenmesi gereken bilgileri on altı yaşına kadar elde edememiştir.

Vilâyetlerde bulunduğu zaman en büyük zevki sırmalı esvap içinde, midilli veya at üzerinde, arkasında çifter çifter uşaklarla sokak sokak gezip dolaşmaktan ibaret olan küçük beyin, İstanbul'a geldikten sonra merakı üç şeye yoğunlaşır: Birincisi araba kullanmak, ikincisi alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek, üçüncüsü de berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla Fransızca konuşmaktır. Bihruz Bey, kışları Süleymaniye'deki konaklarında, yazları da Küçük Çamlıca'daki köşklerinde

ikamet eder; kendisi gibi kibar çocukların rağbet gösterdiği seyir yerlerinde en son modaya uygun bir şekilde giyinmiş olarak arabasıyla daima hazır bulunur. Kışın en soğuk zamanında bile havanın açık olduğu bir gün görünce arkasında sadece süsüne halel vermemek için dar ve ince kumaştan bir ceket, dizlerinin üzerinde ise yine süslü görünmek için bir kadife örtü bulunduğu hâlde Beyoğlu caddesinde, Kâğıthane yollarında araba kullanmak hevesiyle en şiddetli poyrazın karşısında tir tir titreyerek gezer. Yazın da otuz, otuz beş derece sıcak günlerde Çamlıca'da, Haydarpaşa, Fenerbahçe yollarında yine o hevesle en kızgın güneşin altında haşım haşım haşlanır ancak bu azabı kendisine en büyük zevk sayar. "Bihruz Bey her nereye gitse, her nerede bulunsa maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek idi" (EKREM, 2010: 11).

Bihruz Bey babasının nüfuzunu kullanarak yerleştiği 'Kalem'e ilk hevesle beş altı ay kadar devam etmesine karşın daha Fransızca bir kelime okumayı başaramadan, ağızdan bellediği bir hayli sözler ve deyimler ile alafranga genç beylerin tavırlarını, kıyafetlerini hal ve hareketlerini taklitte gerçekten büyük bir kabiliyet gösterir.

Nihayet babasının vefatı üzerine bir anda yirmi sekiz bin liralık önemli bir mirasa konmasıyla hayatı büsbütün değişir. Böylece kendisini sınırlayacak kimse de olmayınca, o büyük serveti az zaman içinde yok edecek bir eğlence hayatında kaybolur. Mirasyedi beyefendinin kendi eğlencesinden başka hiçbir masrafı olmadığı hâlde, her ay eline geçen yüz elli lira kadar bir para o hayat tarzına yetmez.

Genel olarak mirasyedilerin düşündüğü gibi Bihruz Bey de servetini, yemekle bitmez tükenmez zanneder. Bundan dolayı ulu orta giriştiği israfa nakitten başlar. Onlar bitince İstanbul tarafındaki en az gelir getiren dükkânlar birer birer elden çıkarılır. Daha sonra sıra, Beyoğlu'ndaki önemli mağazalara gelir. Bunlar da elden çıkarılır. Gelir nâmına sadece Galata'da bir han kalır. Nihayet o da satılır. Mülk olarak elde, Süleymaniye'deki konak ile Küçük Çamlıca'daki köşkten başka bir şey kalmaz. Fakat Bihruz Bey ders almayarak içine düştüğü sefahate arabasıyla, hizmetçileriyle, gösterişiyle kendini kaptırmış bir şekilde devam eder.

Çamlıca bahçesinin açılacağını, herkesten evvel haber alan Bihruz Bey, mart gelir gelmez validesini zorlaya zorlaya yazlığa geçmeye razı eder. Köşke taşındıklarının ertesi günü soluğu hemen yeni bahçede alır. Aceleyle içini, dışını kontrol ederek buranın modaya ve özellikle kendi arzusuna uygun olarak gösteriş yapmaya pek elverişli bir gezinti mahalli olacağını anlayınca arabasını biraz daha süslü hale getirmek için yeni bir Macar katanası ısmarlar. Her cuma ve pazar günü bahçenin seyircileri arasında görünmeye başlayan Bihruz Bey'in Periveş ile karşılaşması ve ona bir görüşte âşık olması, hayatını alt üst edecek hadiselerin de başlangıcı olur. Bu macera, kişisel özelliklerinden dolayı hayata zaten oldukça dar bir pencereden bakan, gerçeklikle çok sıkı bir bağ kuramayan Bihruz'un kontrolünü büsbütün kaybetmesine sebep olur.

Romanın olay örgüsü boyunca çok fazla değişim sergilemeyen Bihruz'un züppe tiplere kimi karakteristik özellikler sergilemesi, Ekrem'in züppelik konusundaki düşüncelerinin ve vaka halkalarının temelini teşkil eder. Söz gelimi "Bihruz da diğer züppeler gibi gösterişçi tüketimin pençesindedir, marka düşkünüdür, ünlü markalardan giyinmekle kalmayıp bunu aşırıya vardırmaktadır. Her defasında çiftlerce ayakkabı, çizme, düzinelerce gömlek, çorap, mendil, kravat, eldiven satın almaktadır. Züppe için tüketimin ne kadar hayati olduğunu belgeler ve züppenin gardropa düşkünlüğünü açığa vurur" (ALVER, 2006: 171). Onun modaya olan takıntısını ortaya en iyi örneklerden biri Periveş ile Çengi'yi yan yana gördüğü esnada yaptığı değerlendirme ve kıyaslamadır:

"Siyaha mail koyu yeşil canfesten feracesine söz yoksa da bunun arka eteğini daima sağ eliyle tutup kaldırmasında pek de zarafet yok idi. Karamandola'dan potinleri eski değilse de yürürken feracenin etekleri ziyade kalktığından o potinlerin üst tarafından beyaz tire çorapların görünüşü pek güzel gelmiyordu. Sol elindeki beyaz şemsiye ipekli gibi parlıyorsa da büküm yerlerinin bir parçacık sararmış olması o kadar hoş görünmüyordu. Kalınca yaşmağı o yaşta bir hanım için pek münasip ise de bu yaşmağın ara sıra çenesinden aşağıya doğru düşmesi hiç de sevilir şey değil idi. Mamafih bu iki hanımın yekdiğerine refakati ifrat ve tefriti hüsn-i tadil ederek bir güzel manzara husule getiriyordu. Sarışın hanım meselâ bir sarı gül,

diğeri ise o güle bend olmuş bir mazı dalı idi. Yahut sarışın hanım çiçek açmış bir nazik fidan, yanındaki ise o fidanın gayr-ı muntazam bir gölgesi idi. Veyahut sarışın hanım parlak bir güneş, öbürü ise o güneşin yanından ayrılmaz, o güneşi daha şaşaadar göstermekle beraber kendisi de hoş görünür bir kara bulut idi" (EKREM, 2010: 24-25).

Modaya duyduğu ilginin yanı sıra Batı'nın maddi özelliklerine karşı olan aşırı tutkusu Bihruz'un tüketim bağımlısı olmasına ve Batı'ya ait markalara yönelmesine neden olur. Bu, öyle bir takıntıdır ki Keller mineli Breger işi saat takan, kunduracı Herald'dan rugan iskarpinler alan, Terzi Mir ve tuhafiyeci Alber Gün'den giyinen Bihruz. markası olmayan hiçbir şey kullanmak veya giymek istemez. Üstelik gittiği yere göre farklı renk ve tarzlarda giyindiği için elbise ve aksesuarların da uyumlu olmasını ister. Söz gelimi kaleme gittiği günler siyah redingotunu, siyah jilesi ve siyah boyun bağı ile giyerken sayfiye yerlerine daha renkli ve şık kıyafetler giymeyi tercih eder. Bu durum, Bihruz'un dadısı ile sık sık tartışmasına neden olur. Yine gezintiye çıktığı bir sefer kıyafetleri için aldığı yeni mendillerin yıkanmamış olduğunu görmesi üzerine sarf ettiği sözler onun tüketici yönünü ve marka takıntısını ortaya koymaktadır:

"—Hani ya yeni mendiller?

—Daha yıkanmadı...

—Gördün mü ya; öyle şey olur mu? Şimdi ben ne yaparım?

—A Beyim! Çekmecenin gözünde belki yüz tane mendil var! Bir tanesini beğen, alıver!..

—Vui, me zil nö son pa marke!...

—Neye rezil olsun? Onlar da yeni yeni mendiller...

—Markalı değil; markaları yok onların…" (EKREM, 2010: 90).

Bihruz'ın gerek modaya gerekse de markalara karşı bu kadar takıntılı olmasının sebebi gösteriş merakıdır. Vaktinin büyük bir bölümünü eğlence ve mesire yerlerinde geçirmesine rağmen Bihruz görmek veya bakmak da istemez çünkü onun tek amacı; süslü ve albenili arabasında, bu gezinen

gösterişçilik içinde birinciliği kazanmaktan ibarettir ve bu amacının gerçekleşeceğinden tamamıyla emindir. Şu kadar ki o kıyafette, o vaziyette ve özellikle o kalabalık içinde saatlerce araba kullanmak yorgunluğuna tahammül edemediğinden hem dinlenmek hem de ekipajının seyredenlerde yarattığı etkiyi şahsen görmek için ara sıra bahçenin üst tarafındaki meydancığından gelen geçen arabaları ve içindekileri görmeye müsait bir noktasında arabasını durdurur; bazen de arabadan inerek bahçenin içerisinde bir tur yapar.

Bihruz'un züppe yönünü ortaya koyan diğer bir husus, sınıf ayrımına inanmasıdır. Yaşam algısı zevk ve tüketimden ibaret olan ve üst sınıfı temsil eden züppe tiplerin en önemli özelliklerinden biri "çıkarcı ve sömürücü burjuva sınıfıyla özdeşleşiyor" (MORAN,1991: 199) olmalarıdır. Bu bağlamda Bihruz Bey de bahçede gördükleri arabanın Kadıköy'den geldiğini söyleyen Keşfi'ye inanmaz. Çünkü pek çok alafranga beyle görüşmesi sayesinde Bihruz Bey İstanbul ile İstanbul'a bağlı yerleri üç sınıfa ayırır:Birincisi kendisi gibi nobles (soylulardan) olan sivüise (medeni) kibarlara; ikincisi burjuva (üst tabaka) sınıfına yani medeni fikirlerden o kadar nasibi olmayan kaba tabiatlı, orta halli halka; üçüncüsü esnaf takımına mahsustur. Bihruz bu ayrıma öylesine inanmıştır ki sosyal ilişkilerin ve hatta izdivaçların bu farklılıkların gözetilerek kurulması gerektiğini düşünür. Ona göre sıradan insanlar ancak kendileri gibi sıradan insanlara meyleder. Zira Bihruz'un Periveş'e ilgi duymasının temel sebebi, Periveş'in Çamlıca bahçesine gelirken "tam zor beğenenlerin zevklerine uygun olan" gösterişli bir araba ile gelmiş olmasıdır. Arabanın kiralık olduğundan habersiz olan Bihruz, görünüşe aldanarak salt şekilciliğinden ötürü Periveş'in kendi sınıfından olduğunu düşünür ve bu nedenle Keşfi ile aralarında herhangi bir münasebetin olamayacağına kani olur:

"Bihruz Bey hem ağır ağır yürür hem de Periveş Hanım'ın evsaf-ı cemal ve mehasin-i hâlini birer birer yâd ve tekrar ile böyle yüzü melek, huyu melek, esprisi fevkalâde, *edükasyon*u mükemmel ve bu haysıyetlerle gayet *nobl* bir familyaya mensubiyeti şüphesiz olan bir hanımefendinin, Keşfi gibi bir bayağı, bir *mal elöve* adama iltifata tenezzül etmesi mümkün olamayacağını düşünür ve biraz evvel bu hanım hakkındaki su'-i zannından dolayı hâsıl olan teessüratını şu aşağıki mülâhazatıyla tadile çalışırdı" (EKREM, 2010: 27).

Bihruz, Batılı yaşayışın büyüsüne kendini o kadar safça kaptırmış, realiteyi öylesine soyutlamıştır ki tıpkı Don Kişot'un mekânları, nesneleri hayal ettiği dünyanın nesnelerine çevirerek yaşadığı gibi kendisini bir Avrupalı gibi hayal ederek nasıl bir toplumun üyesi olduğunu hiç düşünmeden tam anlamıyla sanal bir dünyada yaşar. (ARSLAN, 2011: 75) Bihruz'un gerçeklikten koparak hayali bir dünyaya kapı aralamasına olanak sağlayan en etkili yöntem, kendi yaşamını romanların kurgusal dünyası ile ilişkilendirmek hatta roman kurgusunu kendi hayatına ikame etmektir.

Bihruz karşı karşıya kaldığı zor durumların üstesinden Fransızca hocası Mösyö Piyer ile beraber *okuduğu Pol ve Virjin, La Dam O Kamelya, Ihlamurlar Altında, Genç Werther'in Acıları, Kont do Bıtkas, Foblas Şövalyesinin Maceraları* gibi kitaplardan faydalanarak gelmeye çalışır. Söz gelimi Periveş ile karşılaşmayı umduğu esnada nasıl davranması gerektiğini bilmeyen Bihruz'un imdadına okuduğu roman yetişir:

"Fransızca hocasıyla beraber okuduğu bazı romanlarda kendisinin duçar olduğu mevki-i müşküle benzer bazı vukuat geçmiş idi. Bir aralık hatırına onlar geldi. Onları düşündükçe yavaş yavaş kanındaki hiddet soğumaya başladı. Çünkü böyle ahvalde kadınlara karşı *endiferans* göstermekten başka müessir ve müfid bir tedbir olamayacağı kaide-i tecrübiyesini o romanların kendisine bahşettiği fevaid cümlesinden olmak üzere tahattur ederek olduğu gibi orada kalmaya ve lando tekrar gelip geçtiği vakit kendisi de vazifesizce başka bir tarafa bakmaya karar verdi. Bu defa landoyu müsterihane bekledi" (EKREM, 2010: 28).

Okuduğu/dinlediği çoğu romanın kahramanının bizzat kendisi olduğunu düşünen Bihruz, Periveş'e aşk mektubu yazması gerektiğinde yine kütüphanesine başvurarak Jean Jacques Rousseau'nun, içinde aşk mektupları bulunan meşhur Nouvelle-Heloiz'i ve Secretairedes Amants adındaki kitaba başvurur. Bihruz, Periveş'in sözde ölümü üzerine iç dünyasındaki karmaşadan Greziella'da tasvir edilen mezarlık motifine sığınarak kurtulmaya çalışır:

"Bihruz Bey yalnız kalınca *Graziyella*'yı derdest ile baş tarafından süzmeye ve nazar-ı mütehayyilesi o mürtefi tepede gülfidanlarıyla muhat mezarı görmeye başladı. O zaman kitabı bıraktı. Gözlerini yumdu. Bir hayli

tefekkürden sonra kendi kendine, 'Mutlak o mezarı ziyaret etmeliyim. Bu şiiri o mezarın başında okuyup ağlamalıyım!' dedi. Beyin bu niyeti pek kavî bir niyet idi. O kadar kavî ki eğer dadı kalfanın müziç suallerinden ihtiraz etmeseydi gecenin karanlığına filâna bakmayarak hemen köşkten dışarıya uğrayıp o mezarı aramaya gidecekti." (EKREM, 2010: 184).

Köksüzlük/Geleneklerden Kopuş

Osmanlı Devletinde Tanzimat dönemi ile iyice belirginleşen modernleşme/Batılılaşma çabaları, belirli bir düzen veya denge içerisinde; süreklilik arz eden ve bütün toplumsal dinamiklerin desteklediği bir dönüşüm hareketi olmadığı gibi geleneğin kendi içsel olguları ile kendiliğinden dönüşümü de söz konusu olmamıştır. Bu sebeple Osmanlı modernleşme hareketinin sancılı ve beraberinde birçok sorun getirdiğinin söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim Tanpınar'a göre 18. yüzyılda girişilen değişim çabaları "cemiyet bünyesinde herhangi bir esaslı değişmeyi hedef olarak almadan, muayyen ihtiyaç ve zaruretler karşısında bazı teknik ve bilgilerin memlekete nakledilmesi için yapılmış az çok ciddi teşebbüslerden ibarettir." ancak 19. yüzyıla gelindiğinde durum değişir. Modernleşeme eğilimi "Bahis mevzuu olan şey ordunun bazı tekniklerini ve sınıflarını garptan gelen bilgi ve nizamla ıslah etmek değildir; belki bütün hayatın, cemiyetin bünyesi ve manevi insanı vücuda getiren kıymetler manzumesinin, hepsinin birden değişmesi(ne)" (TANPINAR, 1988: 64) evrilir. Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi bir toplumda girişilen modernleşme çabası "bir gelenekselliğe dayanmamış ise veya gelenekten tam bir kopuşu ve reddedişi temsil ediyorsa tarihsel ve toplumsal bir yabancılaşmanın ve yabancılaştırmanın içinde bulunuyor demektir. Toplumu bir arada tutan tarihsel, kültürel, etnik, dinsel, dilsel vb. bağlılıkların yok sayılması, modernleşmenin kendisini sıfırdan bir tarih yazımı ve 'toplum kurum'u olarak dayattığı anlamına gelir ki, bu modernleşmenin bizzat kendisinin bir gelenek olması veya 'yeni bir gelenek kurması' demektir." (ÇETİN, 2003: 17) Tanzimat dönemi modernleşme eğilimini bu bağlamda ele alan Ekrem, modernleşme düşüncesiyle neredeyse bütün geleneksel öğelerin değiştirilmesine karşı çıkar. Ona göre alafranga züppeliği, yanlış anlaşılan veya tam manasıyla idrak edilemeyen

modernliğin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. *Araba Sevdası*'nda da bu düşüncesini züppe tipini temsil eden Bihruz, Keşfi ve onların çevresinde bulunanlar aracılığıyla dile getirir. Kendi değerlerine sırtını çeviren züppe tiplerin en belirgin özellikleri kendi özlerini, kendi geleneklerini yansıtan her türlü özelliğe burun bükmektir. Bu bağlamda Bihruz da Türkçeyi, Türk şiirini yetersiz ve köksüz bulur. Bu düşüncesini de "Ah! Türklerde adam gibi bir şair gelmemiş ki. Yalnız Vasıf isminde birisi *şansonette*'de epeyce meşhur olmuş ise de bunun yazdığı şeylerin de ekseri *komik* nevinden. Sanki Türklerin Moliére'i olacak. 'Sokak Süpürgesi' filân gibi *inyobl* lâkırdıları da şiire sokmak, hem de bunu bir kadına karşı söylemek ne kadar bayağılık!.." (EKREM, 2010: 65) sözleriyle dile getirir. Bihruz Bey Türklerde adam gibi şair yetişmediğini ve çünkü Türkçede iyi şiir söylenemeyeceğini, yine kendisi gibi alafranga beylerden işitmiş, Vâsıf'ın şarkıcılıktaki maharetini ise çocukluğundan beri hanelerine gelen okumuş hanımlardan anlamış, dinlemiştir. Ona göre asıl dil Fransızcadır. "Fransızcanın her lakırdısı güzeldir… Bizimki gibi kaba değildir" (EKREM, 2010: 210).

Ekrem, züppe tiplerin köksüz, cahil ve kendi geleneklerinden kopuk oluşlarını Bihruz'un Periveş'e yazdığı mektupta divan şiirinden birkaç mısra almak istemesi sonucunda içine düştükleri komik durumla gözler önüne serer. Bihruz, Periveş'i Çamlıca'da gördüğü için Küçük Çamlıca tasvirinin olduğu bir şiiri anlamaya çalışır ancak anlamını bilmediği birçok kelime olduğundan bunu başaramaz. Bu sırada babası tarafından oğlu için aldırılmış ancak Bey'in tahsilinin sonradan bütün bütün alafrangaya dökülmesiyle Avrupa dillerinden çeşitli kitaplarla düzenlenmiş Avrupa tarzı kütüphanesine yakışmadığından harem dairesinin alt katında dolap altları, yüklük gibi yerlere perişan bir şekilde atılıp bırakılan Türkçe, Arapça, Farsça kitapların arasına karışmış olan *Lügat-i Osmaniye* adındaki sözlük hatırına gelir. Halbuki *Lügat-i Osmaniye*'nin Redhause isminde bir İngiliz tarafından yazılmış olduğunu işitir işitmez, bu kitabı güzelce ciltleterek yine kütüphanesine koymayı tasarlamıştır. Sözlüğe rağmen işin içinden çıkamayan Bihruz, 'Bir siyah-çerde civandır' sözünü 'Bersiye çerde civandır' olarak okur ve anlamını da sarışın sevgilisini çağrıştıracak şekilde kurgular. Ancak yazdığı mektuptan yanıt alamayınca bu şiiri yeniden irdeleme ihtiyacı hissederek

'Kalem'de çalışan diğer arkadaşlarına sorar. Ne var ki onun gibi köksüz olan züppe dostları da bu kelimelerin anlamlarını bilmediklerinden dizenin tam olarak ne manaya geldiğini çözemez:

"Bu ne biçim kelime, Allah'ı seversen?" (…) "Nompropr (Özel isim) olmalı... Bir şahıs veya bir hayvan veyahut bir memleket veyahut... veyahut hiç bir şey değil!" (…) "Bu sözlerin hepsi birden Macarca şahıs ismi" (EKREM, 2010: 125).

Şiirde geçen 'beresiye' kelimesinin rokfor peyniri, maydanoz, kirli hanım efendi veya hayvan ismi olabileceğine dair anlamsız tahminlerin yapıldığına şahit olan Naim Efendi yaşanan tartışmayı sonlandırır. Geleneklerine bağlı olan ve pek çok dil bilen Naim Efendi, 'Bir siyah-çerde civandır' sözünün Vâsıf-ı Enderunî'nin güftesi olduğunu, Dede Efendi tarafından bestelendiği ve aradıkları anlamın 'esmer yüzlü/karayağız delikanlı olduğunu söyler.

Bozulmuş Eğitim ve Terbiye Sistemi/İnsan Yetiştirme Tarzı

Osmanlı Devleti'nde siyasî, idarî, askerî ve malî alanlarda görülen gerileme ve çöküş kendini eğitim alanında da hissettirmiştir. Bu bağlamda 18. yüzyıldan itibaren başlayan modernleşme çabalarının eğitim alanını da kapsayacak şekilde yapıldığı bilinmektedir. Ne var ki modernleşmenin eğitim boyutuyla ilgili çabalar, "yeni bir birey yaratılması amacından ziyade devletin kurtarılmasını sağlayacak niteliklerin bireylere kazandırılması amaçlanmıştır. İmparatorluğun toplumsal-siyasal düzeninin güvenliğini ve sürekliliğini sağlayan dini-geleneksel parametrelerin diriltilerek devleti eski gücüne kavuşturma endişesi taşıyan değişim hamleleri, yeni bireyi yaratmayı amaçlamadığı için" (BOZASLAN ve ÇOKOĞULLAR, 2015: 309) istenilen değişim-dönüşümü yaratmakta etkisiz kalmıştır.

Osmanlı Devlet'inin son dönemlerinde medrese ile ilgisi olmayanların müderris olması, Beşik Ulemalığı gibi nedenlerden ötürü yozlaşan eğitim sistemi, çağın ihtiyaçlarına cevap vermede yetersiz kalır. Bu durum Sıbyan mektepleri, Enderun, medreselerin yanı sıra İbtidaî mektepler, Rüşdiyeler, İdadiler, Sultanîler ve yabancı okullarda okuyan öğrencilerin gerekli eğitimi alamamalarına sebep olur. Okullarda verilen eğitimin yanında informal

eğitim anlayışı da değişmiş, çocukların eğitimi dadı ve mürebbiyelere bırakılmıştır. Bu tür uygulamalar "XIX. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı ailesinde görülmeye başlar. Avrupalı mürebbiyelerle beraber İstanbul'da yaşayan yerli Hristiyan halk arasında Türk ailelerine mürebbiye olarak giren ve çalışan kadınlar çocuğun geçmiş dönemle ilgili bağını koparmış, ona yeni bir hayat sunmuştur. (…) Bu çocuklar ikinci kuşak olarak babalarından farklı bir anlayış ve yaşayış benimsemişlerdir." (KOÇAK, 2016: 63) Bu durumun sakıncalarına dikkat çeken Ekrem'e göre züppeliğin en temel sebeplerinden biri de eğitim sisteminde ortaya çıkan bozulmalar ve değişen insan yetiştirme şeklidir. Söz gelimi Bihruz Bey, bir vezir çocuğu olduğu için daha süt çocuğu iken önce dadıların ellerine, daha sonra da uşaklara teslim edilmiştir. Onun için anne ve babasını nadiren görür. Çocukluktan kurtulduktan sonra okula gitmek, çarşı pazarda midillilerle gezmek zamanı geldiği için annesini ve babasını çoğunlukla yine göremez. Çocukluk âleminden gençlik dönemine geçince Beyefendi önce araba sevdasına düşer sonra alafrangalık hastalığına tutulur daha sonra bunlara başka hevesler de karışır. Peder Paşa öldükten sonra başına bir de mirasyedilik çıkınca türlü türlü eğlenceler, israflar yol alır. Çünkü validesi hanımefendinin mahdum bey hakkında eskiden beri hiçbir hükmü, hiçbir tehdidi etkili olamaz. Pederinin vefatında oğluna kalan servetin idaresi için akrabadan bazı şahısları işe karıştırmak gibi tedbirler de düşünür ancak sonuçsuz kalacağını anladığından çocuğu bütün bütün kendi heveslerine bırakmak zaafını gösterir. (EKREM, 2010: 11)

Devlet memuriyetinden emekli Şam Defterdarı Sehabî Efendi'nin en küçük oğlu Keşfi Bey ise arkadaşları, dostları arasında yalancılıkla ünlenmiş biridir. Bu şöhreti de hak etmeden değil, hakkı olarak kazanmıştır. Çünkü Keşfi Bey, hem çok yalan söyler hem de söylediği, uydurduğu yalanlara güzel dal-budak verir; becerikli bir şekilde uydurur. Zekâsı yumuşak, karakteri aşırıya gitmekten çekindiği için dünyada hiçbir isteği ve hareketi merak derecesine vardırmamış olan bu beyin, yalan söylemeye bu kadar düşkünlüğü, çocukluğunun kötü bir yadigârıdır. Keşfi Bey, üç-beş yaşlarında hevesli bir çocukken masum arzuları yerine getirilemediği, istediği verilmediği zamanlar, feryatlarını durdurmak için ebeveyni tarafından terbiye edici şekilde davranmak yerine yalan söyleme yolunu seçmişlerdir.

Çocuk da daha sonra kandırıldığını anlayıp, çocukça bazı garip tavırlar göstererek şikâyetlere kalkışınca ya hayretle bir kahkaha veya daha büyük heves uyandıran bir yalanla karşılık verilmiştir. Çocuk büyüdükçe zekâsı da gelişir, zekâsı arttıkça hevesleri de yavaş yavaş inatçı bir hal alır. Babasını ve bunlardan örnek alan başkaları tarafından çocuğun kandırılarak idare edilmesinden vazgeçilmediği için zavallı çocuk her gün çeşit çeşit, özenli özensiz, yerli yersiz yalanları işite işite kendisi de zekâsının izin verdiği ölçüde, şaka tarzında ufak yalanlar uydurmaya, çevresindekileri aldatmaktan zevk almaya başlar. "Bu su'-i itiyat gitgide ahlâkında kökleşerek zekâsıyla mütenasiben büyüye büyüye temayülât-ı sairesine galebe etmiştir" (EKREM, 2010: 150-151).

2. Yitik Kuşağın Tüketim Çılgınlığından Romantik Züppeliğe: *Muhteşem Gatsby*

Yüz binlerce kişinin öldüğü İç Savaş'tan sonra Amerika tarihinin en sancılı dönemi, şüphesiz I. Dünya Savaşı ve akabinde yaşanan gelişmelerdir. Savaştan galip ayrılmasına, ekonomik ve siyasi pek çok avantaj elde etmesine karşın insanlık tarihinin en büyük yıkımlarına sebep olan bu savaşın toplumsal ve psikolojik yansımaları sonraki dönemlerde açığa çıkar. Zira "Savaşı romantik bir olay, bir kahramanlık gösterisi sanan, heyecanlı ve tecrübesiz Amerikalı aydın asker cephede arkadaşlarının ölümüne tanık olmuş, cephe gerisinde insanın kişiliğini ezip onu bilinçsiz bir kitlenin bir parçası konumuna getiren yönetimin saçmalığını görmüştü. Savaştıkları değerlerin büyük çıkar çevrelerince gerçek amaçlarını gizlemek üzere kullanılmış boş sloganlar olduklarını anlamıştı. Barış masalarında dönen olaylara da tanık olmuştu. Bu olaylar tüm görüş ve inançlarını da sarsmıştı" (ERGİN, 1982: 1). Bunun sonucunda da toplumsal bir değer olarak devralınan kahramanlık idealine sarılmanın yarattığı hayal kırıklığı, kısa sürede yerleşik inanç ve değerlerin bütününe sirayet eder. Boşluk, hiçlik, hiçbir işe yaramama duygusu ve ruh hali, ahlaki zorunlulukla ilgili soru ve sorunlara omuz silkme, Birinci Dünya Savaşı'na iştirak eden genç kuşaklara savaştan büyük ölçüde miras kalır. O güne kadar normal kabul edilen görüşler şiddetle sorgulanır. Genç kuşak kendisini gelenek adına var olan her şeyden

soyutlayarak geçmişle, tarihle ve kendilerinden önceki kuşakla ilgili olarak tam bir güvensizlik duygusu içinde bulur. (HOFFMAN, 1955: 78) Bu dönemde Amerikan toplumunda sosyal anlamda ciddi kırılmalar yaşanırken daha önce eşi benzeri görülmemiş bir refah ortamının oluşması, toplumsal çözülmeye ciddi manada ivme kazandırır. 'Caz Çağı' olarak da anılan bu dönem, kendine özgü özellikleri ile 1920-1930 yılları arasında sosyal kültürel hayatın her alanında etkili olmuştur. Bu dönemin 'şahane saçmalık' olarak da nitelendiğine işaret eden Ofluoğlu, Caz Çağı ile ilgili şu hususların altını özellikle çizer:

"Caz Çağı sözcüğü, ülkeyi, özellikle gençliğin dünyasını fırtına gibi sardı. Terziler, 'caz stili' icat ettiler, şairler 'caz şiirleri' yazdılar. Orta yaşlılar çarliston öğrenmek için zenci hizmetçiler tuttular. Yaşlı kuşak bu çılgınlığa karşı çıktı, ama gençler büsbütün cazı benimsedi. 1920'li yıllar, zenginlik, aşk, eğlence gibi kavramların her yönüyle ifadesini bulduğu parıltılı bir dünyayı yansıtıyordu ancak bu dünyanın görünmeyen yüzünde bir boşluk duygusu hâkimdi. Çağın özeti, 'ye, iç, keyfine bak idi, ama ardından şu sözler gelirdi: Çünkü yarın ölebiliriz' idi" (OFLUOĞLU, 1992: 9−10).

Caz Çağı olarak anılan bu dönemde Amerikan toplumunun sosyal kültürel çehresini değiştirecek nitelikte, hızlı bir değişim-dönüşüm söz konusu olur. İnsanların artık sahip oldukları eşyalarla anıldığı, kadınların daha rahat tavırlar içine girdikleri ve daha önce hiç de hoş karşılanmayan davranışlar sergiledikleri; insanların istedikleri şeylere kolay ve hızlı bir şekilde, çoğunlukla da yasadışı ya da ahlaki olmayan yolları kullanarak ulaşma yolunu seçtikleri (ERGİN, 2005: II) bu dönem züppe yaşam tarzı için doğal bir ortam teşkil eder.

Yapıtları ile 'Çalkantılı Yirmiler'in sözcüsü olarak kabul edilen F.Scott Fitzgerald, *Muhteşem Gatsby* adlı eserinde bir yandan Caz Çağı Amerikan toplumunun portresini çizerken Jay Gatsby, Tom ve Daisy Buchanan aracılığıyla züppe stereotiplerin yaşamlarını züppeliği; 'karakterlerin şahsi ihtirasları ve kişisel özellikleri, 'ahlaki yozlaşma, 'aile kurumunda yaşanan çözülme' olmak üzere üç temel etrafında odağa alır.

Karakterlerin Şahsi İhtirasları ve Kişisel Özellikleri

Orta Batı'da fakir bir ailenin mensubu olan James Gatz'in (Jay Gatsby) hikâyesini Nick Carraway'in ağzından aktaran Fitzgerald, eser kişilerinin birer züppe tip olarak ortaya çıkmalarında karakterlerin şahsi ihtirasları ve kişisel özelliklerinin etkili olduğunu savunur. Yazar, bu bağlamda eserin asli kişisi olmasıyla da dikkatleri üzerine çeken Gatsby'nin yaşam serüvenine yer vererek onun yoklukla geçen gençlik yıllarından sonra şatafatlı bir yaşam tarzına nasıl eriştiğini ve kişiliğinde meydana gelen değişimi gözler önüne serer. Gatsby, henüz on yedi yaşındayken kendi başarı düşünü gerçekleştirmek, 'Amerikan Rüyası'ndan kendi payına düşeni almak üzere Midwest'ten ayrılır ve Louisville – Kentucky'de bulunan askeri bir kapma subay olmak üzere başvurur. Subay üniforması giymesi, daha sonraları Gatsby'nin hayallerini süsleyecek olan Daisy'nin hayatına girmesini sağlar. Disiplinli çalışma ve hırslı olmanın başarıyı getireceğine olan inancını pekiştiren bu hadise, Gatsby'nin bütün yaşamını değiştirecek kadar önem taşır. Zira evlenmeye çok yakın olmalarına rağmen Daisy ile ayrılmalarına sebep olan koşulları bertaraf etmek ve ona yeniden kavuşmak,Gatsby'nin hayatının projesi olur. Bu proje, Gatsby'nin züppe bir tip olarak ortaya çıkmasının temel sebeplerinden biridir. İçki kaçakçılığı ve vurgunculuk gibi yasadışı yollarla hatırı sayılır bir servet elde eden Gatsby, Amerika'nın sayılı zenginlerinin ikamet edebildiği Long Island West Egg'e, Daisy ve Tom çiftinin malikânesinin karşısına yerleşir. Ancak Daisy ile doğrudan iletişime geçmek yerine bir sarayı andıran köşkünde Daisy'nin de gelmesini umarak eğlenceli, gösterişli partiler verir. Daisy'nin eğlence ve zevk dünyasında yankı bulan bu partilere katılmaması üzerine Gatsby bu hedefine Daisy'nin kuzeni NickCarraway'ın yardımına başvurarak ulaşır. Böylece yıllar sonra ikili (Gatsby'nin dudak uçuklatan serveti ve ihtişamlı hayatının da yardımı ile) tekrar bir araya gelir. Ne var ki kişisel zamanının işleyişini Daisy ile ayrıldıkları anda donduran Gatsby, her şeyin bıraktıkları gibi olmasını ister. Diğer bir ifade ile geçmişin, şimdiki zamanın ve geleceğin aynı anda yaşandığı bir dünya ister. (STAVOLA, 1979: 131) Bunun gerçekleşmesi için Daisy'nin kocasına onu değil Gatsby'i sevdiğini söylemesi gerekir. Gatsby bir anlamda bin bir zorlukla ulaştığı idealine öncekinden çok daha zor ve

yeni bir ideal eklemek etmek ister. Ancak son arzusunun bedeli Gatsby için oldukça ağır olur. Tom ve Daisy Buchanan çifti, bütün yaşamlarını zevk, eğlence ve tüketim üzerine inşa ettiklerinden Daisy, Gatsby'yi yüz üstü bırakarak ölümüne neden olacak olayların fitilini ateşler. Böylelikle Gatsby gerçekte asla ulaşılamayacak, sorumsuzluk ve ahlaki çürümüşlük ile kirlenmiş olan bir rüyanın kurbanı olur (PELZER,2000: 78).

Fitzgerald romanın olay örgüsünü büyük oranda züppe tiplerin temel özelliklerinden hayalperestlik üzerine inşa etmiştir. Romanın anlatıcısı konumunda bulunan Nick, içten gelen bir küçümseme duyduğu her şeyi temsil etmesine rağmen Gatsby'nin bu yönünü 'yaratıcı mizaç' olarak niteler:

"Kişilik kesintisiz bir başarılı jestler dizisiyse, Gatsby ile ilgili harikulade bir şey vardı; sanki on binlerce mil uzaktaki depremleri kaydeden karmaşık makinelerden birine bağlıymış gibi, hayatın vaat ettiklerine ince bir duyarlılıkla yaklaşıyordu. Bu duyarlılığın 'yaratıcı mizaç' adı altında yüceltilen o zayıf hassasiyetle hiç ilgisi yoktu -olağanüstü bir umut etme yeteneğiydi onunki, romantik bir hazır olma haliydi; böylesine başka hiç kimsede rastlamamıştım, muhtemelen rastlamayacaktım da" (FİTZGERALD, 2017: 12).

Hayalperestlik onun karakterinde öylesine baskın bir niteliktedir ki henüz on yedi yaşındayken Jay Gatsby tarzında hayalî bir kişilik yaratır ve bu hayalî kişiliğe sonuna kadar sadık kalır.Gatsby'nin bu şekilde sahte bir kişilik yaratması ve bu kişiliği parlatıp donatmak için hayatını ortaya koyması, Baudelaire'in züppelik ile yaptığı nitelemeler ile bire bir örtüşmektedir. Baudelaire'e göre züppelik gizemli bir örgüt, disiplini son derece katı bir dindir. Ateşli taraftarları tutkuyla cesaretle ve dizginlenmiş enerjiyle dolup taşan bir zarafet ve seçkinlik doktrini, özgün bir kişilik yaratabilmek için yanıp tutuşan bir arzu, her zaman diri bir benlik kültüdür.(BAUDELAİRE, 2003: 24)

Gatsby, Midwest'ten ayrıldıktan sonra bir yıldan uzun bir süre Superior Gölü'nün güney kıyısında deniztarağı toplayarak, somon avlayarak veya kendisine yemek ve yatacak yer sağlayan her türlü işi yaparak yaşar. Ama içten içe kalbinde hep çalkantılı bir isyan vardır. Gece yatağında uzanırken en grotesk, en fantastik hayaller ona musallat olur. Lavabonun üzerindeki

saatin tik taklarını dinlerken kelimelerle tarif edilemeyecek şatafatlı bir evren beyninde fıldır fıldır döner. Hülyalarına, hayallerine her gece yeni şeyler ekler. Bir süre bu hayaller imgelemi için bir çıkış, gerçekliğin gerçek dışılığı konusunda tatmin edici işaretler sağlar. Rüyalarına erişmek için imgeleminde beliren bu işaretleri takip eden Gatsby'nin arkasında bıraktığı pis toz, zamanla birikerek boyunu aşar.

Hayalperestlikten sonra yazarın karakterlerinin şahsi özellikleri bağlamında üzerinde durduğu ikinci husus, züppeliğin alâmetifarikalarından olan mirasyediliktir. Nick'e kendi yaşamından bahsederken her ne kadar servetinin kaynağı için "Ailemdeki herkes öldü, kimse kalmadı, ben de iyi bir mirasa kondum. (FİTZGERALD, 2017: 73) demişse de Gatsby'nin yaşadığı gösterişli yaşamı finanse etmek için karanlık işlere bulaştığı anlaşılır.

Yasal olmayan yollarla edindiği servetle züppe yaşam tarzını sürdürün Gatsby'nin yanı sıra mirasyedi yönüyle dikkat çeken diğer karakter, Tom'dur. New Haven'da gelmiş geçmiş Amerikan futbolcuları arasında en iyi hücum oyuncularından biri olan Tom, bir nevi ulusal kahramandır. Nick'in anlattıklarına göre daha yirmi birinde eşine ender rastlanan öylesine büyük bir başarı kazanıp, sonradan ne yaparsa yapsın yaptığı her şey bir hayal kırıklığı hissi yaratan insanlar vardır ya, işte onlardan birisidir. (FİTZGERALD, 2017: 16) Ailesi o kadar zengindir ki kolejdeyken bile parayla ilgili rahatlığından ötürü kınanır, eleştirilir. Kolejden sonra Chicago'dan doğuya taşınıp nefesleri kesecek bir hayat sürmeye başlar. Nick, Tom'un içerisinde bulunduğu lüks ve şatafatı "Benim kuşağımdan bir adamın bunu yapacak kadar zengin olması akıl alır gibi değildi" (FİTZGERALD, 2017: 16) diyerek tarif eder.

Züppeliğin olmazsa olmaz özelliği gösteriş merakı ve moda tutkusu söz konusu olduğunda eser kişileri adeta birbirleriyle yarışır. Ünlü olmadan önce de zaten aşırı zengin bir ailenin mensubu olan ve üst sınıftan olduğunu her fırsatta dile getiren Tom'un bütün yaşamı gösterişten ibarettir. Güzelliğiyle dikkat çeken Daisy ile Louisville'in o zamana kadar hiç alışık olmadığı türden debdebeli bir törenle evlenir. Tom yanında dört özel araçla, yüz kişiyle birlikte gelerek Seelbach Otel'in bir katını kapatır ve düğünden bir gün önce Daisy'ye üç yüz elli bin dolarlık bir inci kolye hediye eder.

Evlendikten sonra da New York'un en gözde, sadece seçkin sosyete mensubu kişilerin oturabildiği East Egg'deki malikânelerine yerleşirler.

Gatsby de gerek Daisy'e olan zaafı gerekse de kurguladığı sahte kişiliğinden ötürü kendisini dezavantajlı olarak hissettiğindengösteriş ve moda konusunda çıtayı epey yükseltir. 'Amerikan Rüyası', zenginlik ve güç elde etmek asıl amaç haline dönüştüğünde çürümüşlüğü ve yozlaşmayı da beraberinde getirmiştir. Gatsby'nin Daisy'ye âşık olması ve ona ulaşmak istemesi romantik bir yaklaşımdır. Ancak varlıklı ve güçlü olmadığı için onu elinden kaçırması Daisy'nin onun için zengin ve güçlü olmanın simgesi haline dönüşmesine neden olur. Gatsby bu sebepten ötürü Daisy'ye yeniden kavuşmak ve gereken güvene sahip olabilmek için 'muhteşem' bir malikâneye ve gösterişli arabalara gereksinim duyar. (ERGİN, 2005: 72)

Long Island'daki malikânesi Gatsby'nin gösteriş konusundaki tutumunun önemli bir göstergesidir. Malikâne, bir köşesinde ham bir sarmaşığın ince dallarının altında yepyeni görünüşlü kulesiyle, mermer yüzme havuzu, yüz atmış dönümü aşan çimenlik alanı ve bahçesiyle Normandiya'daki bir Belediye Sarayı'nın kopyası gibidir. Marie Antoinette ve Restorasyon dönemi gibi muhtelif tarzların anlayışını yansıtan salonları, müzik odaları; gül rengi, leylak rengi ve başka çiçeklerin canlı renklerinde döşenmiş yatak odaları, giyinme odaları, bilardo odaları ve gömme küvetli banyoları bulunan malikâne Daisy'i adeta büyüler. Evinin yanı sıra metalik krem rengi, pırıl pırıl nikelajı, güneşi engelleyen bir düzine siperlik camlarıyla upuzun, dev gibi kocaman arabası da herkesin dilindedir.

Günlük hayatta Caz Çağı modasına uygun tarz beyaz flanel bir ceket, gümüş rengi bir gömlek ve altın rengi kravat giyinen Gatsby elbiselerini İngiltere'den aldırtır. Üstelik modaya uymak amacıyla her sezonun yeni koleksiyonundan seçtikleri gönderilir. Daisy'e evini gezdirirken bu elbiseleri birer gösteriş aracı olarak kullanan Gatsby onu etkilemeyi başarır:

"Dolaptan bir gömlek yığını çıkardı ve üzerine düşüp sehpayı rengârenk yaparken kat yerleri bozulan ince keten, kalın ipek, ince pazen gömlekleri birer birer önümüze atmaya başladı. Biz hayran oldukça daha da getirdi ve yumuşak pahalı yığın daha da yükseldi üzerlerine adının baş harfleri çivit

mavisi renginde işlenmiş, çizgili ve işlemeli ve ekose, mercan rengi ve elma yeşili ve lavanta rengi ve uçuk turuncu gömlekler. Daisy birden yapmacık bir ses çıkararak yüzünü gömleklere gömdü ve hüngür hüngür ağlamaya başladı. 'Bu gömlekler ne kadar güzel' dedi ve hıçkırıklara boğuldu, sesi katlanmış gömlek yığınında kayboldu. 'Beni hüzünlendirdi çünkü daha önce hiç bu kadar güzel gömlekler görmemiştim" (FİTZGERALD, 2017:101).

Toplumda kendilerini yüksek zümreden gördükleri için ayrıcalıklı ve seçkin bir sınıfı temsil ettiklerini düşünen züppe tipler, sınıfsal ayrıma inanmaktadırlar. Sınıf farklılığını, kendilerinin üst sınıfa mensup olduğunu en çok dile getiren kişi, Tom'dur.

Renkli İmparatorlukların Yükselişi adlı kitapta beyaz ırkın önünde sonunda tamamen batacağından söz edilmesi ve bu iddianın bilimsel gerçeklere dayandırılmasından ötürü hiddetlenen Tom, böyle bir şeyin gerçekleşmesi durumunda 'medeniyetin ayaklar altına alınacağını' düşünür. Ona göre medeniyetin gerçek mimarları beyazlardır:

"Hâkim ırkın kimlere dikkat edeceği de bize bağlı, aksi takdirde diğer ırklar kontrolü ele geçirecek. Bu İskandinav kökenli olduğumuz fikrine dayanıyor. Ben, sen, sen ve medeniyeti yapacak her şeyi biz yaptık bilimi, sanatı, gereken her şeyi. Anladın mı?" (FİTZGERALD, 2017: 24).

Nick'e "Orta batılı zengin bir ailenin çocuğuyum ailemden hiç kimse hayatta değil. Amerika'da büyüdüm, Oxford'a gittim çünkü dedelerim kuşaklar boyu orada okudu. Bu bir aile geleneği" dese de Gatsby'nin bu sözleri gerçekleri yansıtmamaktadır. Esasen Gatsby'nin hem Daisy'le bir araya gelmesinin hem de onunla evlenememesinin ve hatta bütün bu saçmalıklara girişmesinin sebebi de sınıfsal ayrımdır. Hayali milyonlarıyla kasıtlı olarak Daisy'nin kendisini güven içinde hissetmesini sağlayan Gatsby onunla aynı tabakadan olduğuna inanmasını sağladığıiçin birlikte olabilmiştir. Aslında Gatsby'nin ne ona iyi bir yaşam sunma imkânınane de sırtını dayayabileceği zengin bir aileye sahiptir. Bunun farkına varan Daisy de lüks evine, zengin, eksiksiz yaşamının içine çekilip ortadan kaybolur. Bu nedenle yıllar sonra ortaya çıkan Gatsby'nin Daisy'i ikna etmesinin ilk koşulu, onunla aynı sınıftan olduğunu, sahip olduğu imkânlarla hâlihazırdaki yaşamından çok daha iyisini sunabileceğini göstermektir.

Ahlaki Yozlaşma

Fitzgerald'ın üzerinde defaten durduğu konu başlıklarından biri de Caz Çağı'nın yarattığı kültür karmaşası içerisinde ortaya çıkan ahlâkî çöküntü ve toplumsal yozlaşmadır. Romanın yazıldığı dönem için toplumsal bir realite olan bu husus, züppe yaşam tarzının hem nedeni hem de sonucu olarak ele alınır. Fitzgerald'a göre züppe yaşam tarzının ahlaki yozlaşmayı derinleştirmesi ve yozlaşmanın derinliği arttıkça da züppeliğin abartılı boyutlara erişmesinden kaynaklanan kısır döngü, Amerikan toplumu için ciddi bir tehdit unsurudur. Bu nedenle neredeyse eser kişilerinin tamamının ahlaki problemleri bulunur ve ahlak anlayışları ciddi anlamda sorunludur. Bu bağlamda seçkin sınıfı temsil eden Daisy ve Tom çiftinin gerek yaşam şekli gerekse de toplumsal değerlere bakış açıları dikkat çekicidir. "Daisy ve Tom Buchanen'in oturduğu East Egg, temelleri geçmişe dayanan ancak ikiyüzlü, ahlaki olarak yozlaşmış ve umursamaz insanların yaşadığı bir mekândır. Kirli parayla sonradan zengin olanların yozlaştığı gibi burada yaşayan insanlar da zenginliğin getirdiği konforun ve amaçsız hayatlarının bir sonucu olarak yozlaşmışlardır" (YAVUZ, 2019: 88-89). Söz gelimi Tom'un bir metresi olduğu gerçeği, onu tanıyan herkesin diline düşürür. Ancak Tom eş dostun gittiği gözde restoranlara metresiyle birlikte gitmekte onu masada bırakıp tanıdığı herkesle sohbet etmekte hiçbir beis görmez. Hatta karısının kuzeni Nick ile New York'a gittiği bir sefer de"Lamı cimi yok iniyoruz! Benim kızla tanışmanı istiyorum." (FİTZGERALD, 2017:33) diyerek Nick'i zorla vagondan indirir. Başka kadınlarla gayri meşru ilişkiler kurmayı alışkanlık haline getiren Tom için ahlaki yozlaşma bir yaşam tarzı halini almıştır ancak denkleme Gatsby de dâhil olduğunda durum daha da çirkinleşir.

Gatsby evli olduğunu bilmesine karşın Daisy'i elde etmek için her yolu dener. Bütün zaaflarını bildiğinden Daisy'nin karşısına insanın aklını başından alacak kadar görkemli bir yaşam tarzı ile çıkar. Nitekim Daisy'i elde etmeyi de başaran Gatsby rakibini tam manasıyla mağlup edecek son hamleyi Daisy'den bekler. Ondan herkesin yanında kocasını sevmediğini söylemesini ister. Daisy de Tom, Gatsby, Jordan ve Nick'in evlerinde bulunduğu bir anda Gatsby'i sevdiğini söyler:

"Ona onu sevdiğini söyledi ve Tom Buchanan bunu gördü. Çok şaşırdı. Ağzı açık kaldı ve önce Gatsby'ye baktı, sonra sanki uzun süredir tanıdığı biriymiş de varlığını daha yeni fark etmiş gibi tekrar Daisy'ye baktı" (FİTZGERALD, 2017: 129).

Karısının bu davranışı üzerine Tom'un hiçbir şey olmamış gibi davranması ve hep beraber eğlenmek için şehre gitmeleri ahlaki yozlaşmanın boyutlarını ortaya koyması açısından oldukça dikkat çekicidir. Günün ilerleyen saatlerinde Gatsby'nin "Karın seni sevmiyor, seni asla sevmedi. Beni seviyor" demesi üzerine Tom'un Gatsby'i parasal açıdan sıkıştırması, bir içki kaçakçısı olduğunu ve servetini gayrı meşru yollardan kazandığını; aslında onun gerçek bir soylu olmadığını söylemesi de ahlaki çekincelerden kaynaklanmaz. Tom aslında kendisinin daha soylu ve daha zengin olduğunu kanıtlama çabasındadır. Böylece Daisy üzerinde hak iddia edilecekse önceliği kendisinde görür. "Haydi git. Seni rahatsız etmeyecek. Sanırım (Gatsby) küçük, küstah flörtünün sona erdiğini anladı." (FİTZGERALD, 2017: 146) sözlerini sarf eden Tom, Gatsby'e haddini bildirdiğinden o kadar emindir ki karısının Gatsby ile birlikte şehre dönmesinde hiçbir sakınca görmez.

Esasen bu tür yasak bir ilişki sarmalının ortaya çıkmasında Tom ve Gatsby kadar Daisy de suçludur. Gösterişe aldanarak kocasını aldatan Daisy, kendisini 'görmüş geçirmiş biri' olarak nitelemekte hiçbir sakınca görmez. Hatta Gatsby'nin verdiği bir partiye katıldığı esnada kocasını Gatsby ile aldatmakla yetinmeyerek kuzeni Nick'in kulağına "Bu tür şeyler beni öyle heyecanlandırıyor ki Nick, akşam içinden beni öpmek gelirse, söyle yeter, senin için bir şey ayarlarım, bu beni mutlu eder. Adımı söyle yeter. Ya da yeşil kartını göster" (FİTZGERALD, 2017:114) diyerek fısıldar.

Eser kişilerinin bu davranışlarının yanı sıra romanın sosyal arka planına yansıyan görüntüler de ahlaki ilke ve değerler ile tezat teşkil eder. Söz gelimi Tom'un metresi (Myrtle) de evlidir ve sevgilisi Tom ile kız kardeşi Catherine'nin binasında tuttukları bir dairede buluşurlar. Buluştukları süre zarfında onlara eşlik eden Catherine de lezbiyendir ve partneri ile bir otelde yaşamaktadır.

Aile Kurumunda Yaşanan Çözülme

Fitzgerald aile kurumunda yaşanan çözülmeyi de züppe yaşam tarzının hem nedeni hem de doğal bir sonucu olarak ele alır. Bu nedenle züppe olmalarıyla dikkat çeken eser kişilerinin evlilikleri ve aile kurumuna dair düşünceleri sorunludur. Bu çemberin dışında kalan Nick, kuzeni ile kocasının aile ilişkilerine dair düşüncelerini sıralarken aldatıldığını bilmesine karşın Katolik olduğu için boşanmanın kendisi için yasak olduğu yalanını uyduran kuzeninin davranışlarına anlam veremez:

"Bana kalırsa Daisy'nin yapması gereken şey çocuğunu kucaklayıp derhal evi terk etmekti ama göründüğü kadarıyla aklında bu tür düşünceler yoktu. Tom'a gelince, 'New York'ta bir sevgili bulmuş' olması aslında bir kitabın onu bunalıma sokmuş olmasından daha az şaşırtıcıydı. Bayat fikirlerin kıyısında içini kemiren bir şey vardı, sanki güçlü fiziksel bencilliği artık buyurgan kalbini beslemiyor gibiydi"(FİTZGERALD, 2017: 31).

Tom'un metresi olduktan sonra 'pahalı oyuncaklar' ile kendinden geçen Myrtle de bir zamanlar evlenmek için can attığı kocası ile ilgili "Onunla evlendim çünkü bir beyefendi olduğunu sandım. Görgü kurallarını biliyor sandım, meğer pabucumu yalamaya bile layık değilmiş" diyebilmektedir. Yaptığı evliliği delilik olarak nitelemesinin gerekçelerine bakıldığında Myrtle'ın gerekçe olarak öne sürdüklerinin büyük oranda maddi konularla ile ilgili olduğu anlaşılır:

"Yaptığım tek delilik onunla evlenmekti. Büyük bir hata yaptığımı hemen anlamıştım. Evlenmek için birisinden en iyi takımını ödünç almış, üstelik bunu bana hiçbir zaman söylemedi; sonra bir gün o evde yokken adam çıkageldi, elbisesinin peşine düşmüştü.' Dinleyen olup olmadığına baktı: 'Ah, bu sizin takım elbiseniz mi? Hiç haberim yoktu.' dedim. Ama ona elbiseyi verdim ve sonra kendimi koyuverip tüm öğleden sonra hüngür hüngür ağladım" (FİTZGERALD, 2017:44).

Sonuç Yerine

Farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda kaleme alınmalarına karşın *Araba Sevdası* ve *Muhteşem Gatsby*, züppelik olgusunu ele alan eserler

arasında önemli bir yere sahiptir. Ayrı kültürlerin birer ürünü olmalarına karşın ait oldukları toplum ve döneme dair önemli ipuçları barından bu eserler, metin odaklı inceleme metoduyla mukayese edilmiştir. Benzer ve farklı yönleri dikkate alınarak incelenen bu eserlerle ilgili şunları söylemek mümkündür:

- Her şeyden önce hem *Araba Sevdası* hem de *Muhteşem Gatsby*'de odağa alınan züppe tiplere yaşadıkları dönemi temsil etme, simge birer karakter olma özelliği verildiği görülmektedir. *Araba Sevdası*'ndaki alafranga züppeler, Osmanlı Devleti'nin on dokuzuncu asrın sonlarında içine düştüğü perişan durumu *Muhteşem Gatsby*'dekiler Caz Çağı Amerikan toplumunun sosyal kültürel çözülüşünü temsil eder.
- Eserler yazıldıkları döneme ilişkin ciddi eleştiriler barındırmaktadır. Ekrem, devletin içine düştüğü zor duruma karşılık sergilenen ölçüsüz borçlanma ve sefahat; sayfiye yerlerinde sürdürülen Avrupai yaşam tarzı, mirasyedilik, sosyal kültürel değerlerde görülen çözülmeyi; Fitzgerald ise insanların zengin olma hırsıyla bütün ahlaki değerleri yok sayarak parayı yegâne değer ölçütü olarak benimsenmesini, aşırılıkları, zevk ve eğlenceye düşkünlüğü, toplumsal yozlaşmayı tenkit eder.
- Ekrem hastalık olarak nitelediği züppeliğe Bihruz ve Keşfi gibi karakterler aracılığıyla değinirken züppeliğin 'bireylerin şahsi özellikleri', 'köksüzlük/geleneklerden kopuş', 'bozulmuş eğitim ve terbiye sistemi' olmak üzere üç temel etkenden kaynaklandığını düşünür. Yapıtları ile 'Çalkantılı Yirmiler'in sözcüsü olarak kabul edilen F.Scott Fitzgerald ise bir yandan Caz Çağı Amerikan toplumunun portresini çizerken Jay Gatsby, Tom ve Daisy Buchanan aracılığıyla züppe stereotiplerin yaşamlarını, züppeliği 'karakterlerin şahsi ihtirasları ve kişisel özellikleri, 'ahlaki yozlaşma, 'aile kurumunda yaşanan çözülme' olmak üzere üç temel etrafında odağa alır.
- *Araba Sevdası*'nda eserin odağına yerleştirilen Bihruz, aşırı duygusal ve kırılgan olması, günü kurtarma peşinde koşması, gerçekleri görmezden gelerek gerçeklikten sürekli kaçması, kendi değerlerine sırt çevirmesi ve Batılı yaşam tarzına özenmesi gibi özelliklerinden ötürü yazarın züppe tiplere yönelttiği eleştiriden en büyük payı alır. Fitzgerald

ise eserin asli kişisi olmasıyla da dikkatleri üzerine çeken Gatsby'nin yaşam serüvenine yer vererek onun yoklukla geçen gençlik yıllarından sonra şatafatlı bir yaşam tarzına nasıl eriştiğini ve kişiliğinde meydana gelen değişimi gözler önüne serer. Gatsby, henüz on yedi yaşındayken kendi başarı düşünü gerçekleştirmek, 'Amerikan Rüyası'ndan kendi payına düşeni almak üzere harekete geçmiştir. Burada Gatsby ve Bihruz'un farklı bazı kişisel özellikler sergiledikleri görülmektedir. Söz gelimi Gatsby'nin kuvvetli tepkiler veremeyecek kadar silik bir karakteri sergileyen Bihruz'un aksine güçlü, disiplinli oluşu; sürüklenen bir tip olmaktan ziyade geleceği planlayabilmesi dikkatlerden kaçmaz. Bunun dışında tam manasıyla mirasyedi olan ve babasından kalan birikimi tüketen Bihruz'un aksine Gatsby içki kaçakçılığı ve vurgunculuk gibi yasadışı yollarla kazandığı serveti harcar.

- Eserlerin kurgusunda hayalperestlik, belirleyici bir etken olması yönüyle dikkat çeker. Bihruz Bey bir görüşte âşık olduktan sonra kendine hayali bir dünya tesis eder. Bihruz'un gerçeklikten koparak hayali bir dünyaya kapı aralamasına olanak sağlayan en etkili yöntem, kendi yaşamını romanların kurgusal dünyası ile ilişkilendirmek hatta roman kurgusunu kendi hayatına ikame etmektir. *Muhteşem Gatsby*'de de hayalperestlik Gatsby'nin karakterinde öylesine baskın bir niteliktedir ki henüz on yedi yaşındayken JayGatsby tarzında hayalî bir kişilik yaratır ve bu hayalî kişiliğe sonuna kadar sadık kalır.
- Eserlerde züppe tipini temsil eden Bihruz ve Gatsby hayalperest oldukları kadar takıntılıdırlar. Bihruz Bey'in Periveş ile karşılaşması ve ona bir görüşte âşık olması, hayatını alt üst edecek hadiselerin de başlangıcı olur. Bu macera, kişisel özelliklerinden dolayı hayata zaten oldukça dar bir pencereden bakan, gerçeklikle çok sıkı bir bağ kuramayan Bihruz'un kontrolünü büsbütün kaybetmesine sebep olur. Gatsby de kişisel zamanının işleyişini Daisy ile ayrıldıkları anda dondurarak her şeyin bıraktıkları gibi olmasını ister. Diğer bir ifade ile geçmişin, şimdiki zamanın ve geleceğin aynı anda yaşandığı bir dünya ister.
- Bihruz ve Gatsby diğer züppeler gibi gösterişçi tüketimin pençesindedir, marka düşkünüdürler; ünlü markalardan giyinmekle kalmayıp

bunu aşırıya vardırmaktadırlar. Bihruz, her defasında çiftlerce ayakkabı, çizme, düzinelerce gömlek, çorap, mendil, kravat, eldiven satın almaktadır. Gatsby ise gerek Daisy'e olan zaafı gerekse de kurguladığı sahte kişiliğinden ötürü kendisini dezavantajlı olarak hissettiğinden gösteriş ve moda konusunda çıtayı epey yükseltir. Gatsby bu sebepten ötürü Daisy'ye yeniden kavuşmak ve gereken güvene sahip olabilmek için 'muhteşem' bir malikâneye ve gösterişli arabalara gereksinim duyar.

- Modaya duyduğu ilginin yanı sıra Batı'nın maddi özelliklerine karşı olan aşırı tutkusu Bihruz'un tüketim bağımlısı olmasına ve Batı'ya ait markalara yönelmesine neden olur. Günlük hayatta Caz Çağı modasına uygun tarz beyaz flanel bir ceket, gümüş rengi bir gömlek ve altın rengi kravat giyinen Gatsby de elbiselerini İngiltere'den aldırtır. Bihruz gibi Gatsby de sipariş üzerine yaptırılmış özel kıyafetlerinin üzerine adının baş harflerini işletir. Üstelik modaya uymak amacıyla her sezonun ilkbahar ve sonbaharda yeni koleksiyondan seçtikleri gönderilir. Gatsby, Daisy'e evini gezdirirken bu elbiseleri birer gösteriş aracı olarak kullanır.
- Toplumda kendilerini yüksek zümreden gördükleri için ayrıcalıklı ve seçkin bir sınıfı temsil ettiklerini düşünen züppe tipler, sınıfsal ayrıma inanmaktadırlar. Bihruz bu ayrıma öylesine inanmıştır ki sosyal ilişkilerin ve hatta izdivaçların bu farklılıkların gözetilerek kurulması gerektiğini düşünür.Gatsby'nin hem Daisy'le bir araya gelmesinin hem de onunla evlenememesinin temel sebebi sınıfsal ayrımdır. Gatsby'nin Daisy'i ikna etmesinin ilk koşulu, onunla aynı sınıftan olduğunu, sahip olduğu imkânlarla hâlihazırdaki yaşamından çok daha iyisini sunabileceğini göstermektir.
- Ekrem, modernleşme düşüncesiyle neredeyse bütün geleneksel öğelerin değiştirilmesine karşı çıkar. Ona göre alafranga züppeliği, yanlış anlaşılan veya tam manasıyla idrak edilemeyen modernliğin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Kendi değerlerine sırtını çeviren züppe tiplerin en belirgin özellikleri kendi özlerini, kendi gelenekleri yansıtan her türlü özelliğe burun bükmektir.

- Fitzgerald'ın defaten üzerinde durduğu konu başlıklarından biri de Caz Çağı'nın yarattığı kültür karmaşası içerisinde ortaya çıkan ahlâkî çöküntü ve toplumsal yozlaşmadır. Fitzgerald'a göre züppe yaşam tarzının ahlaki yozlaşmayı derinleştirmesi ve yozlaşmanın derinliği arttıkça da züppeliğin abartılı boyutlara erişmesinden kaynaklanan kısır döngü, Amerikan toplumu için ciddi bir tehdit unsurudur.
- *Araba Sevdası*'nda üzerinde özellikle durulmasına rağmen *Muhteşem Gatsby*'de değinilmeyen eğitim, dönemin şartlarından ötürü Ekrem'in hassasiyet gösterdiği bir konudur. Ne var ki modernleşmenin eğitim boyutuyla ilgili çabalar istenilen değişim-dönüşümü yaratmakta etkisiz kalmıştır. Bu durumun sakıncalarına dikkat çeken Ekrem'e göre züppeliğin en temel sebeplerinden biri de eğitim sisteminde ortaya çıkan bozulmalar ve değişen insan yetiştirme şeklidir. Fitzgerald, Ekrem'in eğitim konusunda gösterdiği hassasiyete benzer bir tavrı aile konusunda sergiler. Fitzgerald aile kurumunda yaşanan çözülmeyi de züppe yaşam tarzının hem nedeni hem de doğal bir sonucu olarak ele alır. Bu nedenle züppe olmalarıyla dikkat çeken eser kişilerinin evlilikleri ve aile kurumuna dair düşünceleri sorunludur.

Kaynakça

Köksal,Alver, "*Züppelik Anlatısı ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi*", *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, 2006, S.16, s. 163-182.

Nihayet,Arslan, "*Osmanlı ve Rus Toplumlarında Medeniyet Değişmesi: Bihruz'lar ve Oblomov'lar*", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 2011,S.18,/1, s. 47-80.

B. Mehmet, Bozaslan ve Emel,Çokoğullar, "*Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Modern Eğitimin İnşası: Devletin Kurtarılmasından Devletin Kurulmasına*", Gazi Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 2015,S. 17/3, S. 309 – 329.

Baudelaire, Charles, **Modern Hayatın Ressamı**, (Çev. Ali Berktay), İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

Halis,Çetin, "*Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi*", *Doğu-Batı*, 2003, S. 25, s. 11-40.

Çubuk, Züleyha,"*Batı Uygarlığının Modern Kahraman Kültü Olarak Dandyve 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Dandynin İzleri*", Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2012.

Jülide,Dereboy, **Kostüm ve Moda Tarihi**,Format Matbaacılık, İstanbul, 2004.

Recaizade, Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2010.

Rıdvan, Ergin, "*F. Scott Fitzgerald'ın The Great Gatsby ve This Side Of Paradise Adlı Yapıtlarında 'Amerikan Rüyası'nın Sonu*", Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2005.

Seçkin,Ergin, **F. Scott Fitzgerald'ın İki Amerikası**, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1982.

F. Scott, Fitzgerald, **Muhteşem Gatsby**, (Çev. Cem Soydemir), Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2017.

Frederick J.,Hoffman, **The Twenties: American Writing in the Postwar Decade**, The Viking Press, New York, 1955.

Ahmet,Koçak, "*Osmanlı Türk Toplumunun Modernleşmesinde Yeni Bir Model: Avrupalı Mürebbiyeler*", *SUTAD,*2016,S. 40, s. 59-71.

Berna, Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.

Robert, Muchembled, **Orgazmın Tarihi**, (Çev.: İsmail Yerguz), Sel Yayınları, İstanbul, 2011.

Filiz,Ofluoğlu, **F. Scott Fitzgerald: Caz Çağı Öyküleri**, Mitos yayınları, İstanbul, 1992.

Pelin,Önder Erol, "*Modernite Projesinin Kökenleri, Dinamikleri ve Sonu*", *Sosyoloji Dergisi*, 2016, S. 33, s. 49-66.

Linda C., Pelzer, **Student Companion To F. Scott Fitzgerald**, Greenwood Press, London, 2000.

Thomas J., Stavola, **Scott Fitzgerald: Crisis in an American Identity, Visionand Barnes Noble**, London, 1979.

Ahmet Hamdi,Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1988.

Suzan, Yavuz, "*Francis Scott Key Fitzgerald'ın Muhteşem Gatsby ile Peyami Safa'nın Sözde Kızlar Romanlarının Karşılaştırılması*", Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019.

AYIN SÛRETİNDE ÖZYURDU VE ANNEYİ BULMAK HALİT ZİYA'NIN 'ONU BEKLERKEN' HİKÂYESİ, AHMET HAŞİM'İN ŞİʼR-İ KAMER ADLI ŞİİR KİTABI VE RADU MİHAİLEANU'NUN BİR ŞANS DAHA FİLMİNDE AY İLE SÖYLEŞİ

Mehmet GÜNEŞ*

Özet

Halit Ziya Uşaklıgil'in "Onu Beklerken" hikâyesinde Afrika'da Çad Çölü kıyılarından İstanbul'a esir/köle olarak getirilen kız çevresindekilerle iletişim kuramaz, onlar tarafından öteki olarak görülür. Onun en büyük eylemi, eylemsizlik/tepkisizlik olur. Bağdat'tan İstanbul'a eğitim için gelen Ahmet Haşim de İstanbul'da benzer durumla karşılaşınca içine kapanır. Yine Radu Mihaileanu'nun *Bir Şans Daha* filminde aslında Hıristiyan olan Schlomo, annesi tarafından -açlıktan ölmemesi için- Yahudi bir kadının oğlu gibi gösterilip İsrail'e gönderilir. Tel-Aviv'de Fransız kökenli Sefarad bir aile tarafından evlat edinilir. Schlomo, orada ten rengi dolayısıyla öteki olarak görülür; bazı ailelerse onun Hıristiyan kökenli olduğundan şüphelenirler. Schlomo da tıpkı "Onu Beklerken" hikâyesinin ana kişisi ve Ahmet Haşim gibi içine kapanmaya başlar. Anne ve özyurda hasret

* Doç. Dr., Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mgunes@marmara.edu.tr

kalan, yitik Cennet'ine özlem duyan her üç özne için sığınak "ay" ve "ay ışığı" olur. Her üç özne de ay ile söyleşerek teselli bulmaya, acılarından uzaklaşmaya çalışırlar; onların gözünde ay, anne ve özyurtla özdeşleşir. Bu bildiri metninde farklı coğrafya ve toplumdan üç insanın benzer ruh halinin ve eylemlerin, hikâye, şiir ve sinema gibi üç farklı türde nasıl yansıma bulduğu, işlendiği karşılaştırmalı biçimde değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Haşim, Radu Mihaileanu, ay

FINDING MOTHER AND MOTHERLAND THEFACE OF THE MOON INTERVIEW WITH MOON IN HALID ZIYA'S "ONU BEKLERKEN" STORY, AHMET HAŞIM'S ŞI'R-I KAMER POETRY WORKS AND RADU MIHAILEANU'S LIVE AND BECOME (VA, VIE ET DEVIENS) FILM

Abstract

In Halit Ziya Uşaklıgil's "Onu Beklerken" story, the girl who was brought to Istanbul as a prisoner slave from the shores of the Chad Desert in Africa cannot communicate with others and is seen as the other. His greatest act is inertia. Ahmet Haşim, who came to Istanbul from Baghdad for education, is confronted when he encounters a similar situation in Istanbul. In Radu Mihaileanu's *Bir Şans Daha* film, Schlomo, who is actually a Christian, is portrayed by his mother as a son of a Jewish woman and sent to Israel to avoid starvation. In Tel-Aviv, he was adopted by a Sephardic family of French origin. Schlomo is seen there as the other because of his skin color; some families suspect that he is of Christian origin. Schlomo, like the main person in the story of "Onu Beklerken" and Ahmet Haşim, starts to be withdrawn. For all three subjects longing for the mother and the self, longing for the lost Paradise, the shelter becomes the "moon" and the "moonlight". All three subjects talk to the moon to find solace, to get away from their pain; in their eyes the moon is identified with the mother and the homeland. In this paper, how the similar moods and actions of three people from different geographies and communities find and reflect on three different genres such as story, poetry and cinema will be evaluated comparatively.

Keywords: Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Haşim, Radu Mihaileanu, moon

Giriş

Ay, simya ilminde "zekânın ve tabiatta doğurgan olan dişiliğin sembolüdür". Evrendeki yaşam döngüsünün bir parçası olan ayın doğması, batması, tutulması, dolunay ya da hilal şekline girmesi vb. durumlarıyla insanların kaderleri ve tabiat olayları arasında bağ kurulduğu ve ay etrafında bazı inançların oluştuğu görülür. Geleneksel toplumlarda bugün bile ay tutulması, ayın insanlara dolunay ya da hilal biçiminde görülmesi vb. durumlar "uğur ya da uğursuzluk" olarak yorumlanarak gündelik hayatın düzenlenişini etkileyebilmektedir.[1] Ay, "büyür, küçülür, kaybolur, tüm evrene hükmeden oluşum, doğum ve ölüm yasasına boyun eğer."[2] Bu nedenle de etrafında farklı inanışlar oluşur. Eski Türkler de ay ve güneşin insanlara iyilik yapıp onları koruduğuna, "iki kutlu ve güçlü varlık" olduğuna[3], ay ve güneşin insanları olası tehlikelerden uzaklaştırdığına inanırlar.[4] Oğuz Kağan Destanı'nda ay,

---

1 Özhan Öztürk, *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*, Phoenix Yayınları, Ankara 2009, s. 150.

2 Mircae Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, Çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2009, s. 167.

3 Bahattin Ögel, *Türk Mitolojisi*, C. 2, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1995, s. 198.

4 Sabahattin Ali'nin konusunu eski Türklerdeki aşk esatirlerinden aldığını belirttiği, fantastik hikâyeleri andıran "Öksüz Kız Masalı" şiir-hikâyesinde soğuk bir kış gününde bakracıyla su almaya giden Öksüz Kıza acıyan ay, onu yanına alır. Ayın şekli kızın ruh hâliyle ilişkilendirilir. Bkz. Sabahattin Ali, *Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul 2014, s. 111-112. Sabahattin Ali'nin şiir-hikâyesinde anlattığı öykü, Türk mitolojisindeki bazı anlatılarla benzerlik gösterir. Orta Asya Türkleri arasından derlenen efsanelerde de "ayda bir sırıkla su taşıyan, iki kovalı bir kız"dan söz edilir. Yine Yakut Türklerinden bir öksüz ve yoksul kız, sıkıntı içinde iken aya yalvarır. Kız bir gün soğuk bir gecede suya giderken,

ilk kadın gibi sunulurken, Türk halk inanışında rüyada ay görmek hayra yorumlanır, ayın tutulması da kıtlık ve ölüm işareti sayılmıştır.[5] Göçebe Türklerin aya "göğün ve yerin ebedi bekçisi" olarak baktıklarını belirten Fuzuli Bayat, eski Türk mitolojisinde aya atfedilen mistik sıfatların benzerine diğer halklar arasında da rastlandığını söyler. Savına delil ya da örnek olarak Polonyalı bilim insanı Nemoyevskiy'in *İsa Tanrı* adlı eserinde "İsa, Ay'dan başka bir şey değildir." ifadesini gösterir.[6]

Türk mitolojik tasavvurlarında "ay"ın "kadın" ya da "bakire kız" olarak bilinmesi "Mitolojik ana kültü"yle ilintilidir.[7]Ay'ın anneyle özdeşleşmesi farklı okumalarla açıklanabildiği gibi, bu simgeselliğin farklı kaynakları da vardır. Modern psikolojideki göğe yükseliş doğmasına göre anne arketipi toprak ve maddeyle ilişkilidir.[8] Çoğu inanç sisteminde özellikle iyi ruh göğe yükselir, Cennet'e uçar, Tanrı'ya kavuşur. "Gök dinsel bir değer kazanmadan önce de aşkındı[r]. Gök doğal varlığıyla aşkınlığı, gücü ve değişmezliği simgeler".[9]

Kişilerin hayatında kendilerinden sonra en değerli varlıklardan biri anneleridir. Çocukların ilk ve en masum deneyimleri büyük çoğunlukla

---

ay inip kızı alarak götürür. Bu nedenle dolunayda "omzunda sırığı ve iki kovası"yla kız görünürmüş. Yine Yakut Türklerinde anlatılan bir masalda, öyküde üvey anne motifi de bulunmaktadır. Bkz. Bahattin Ögel, *Türk Mitolojisi*, C. 2, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1995, s. 197.

5 Celal Beydili, *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Yurt-Kitap Yayın, Ankara 2004, s. 76.

6 Fuzuli Bayat, *Ay Kültünün Dinî-Mitolojik Sisteminde Türk Boy Adları Etimolojisi*, 3OK Yayıncılık, Ankara 2005, s. 55.
Hıristiyanlığın Peygamberi her ne kadar "ay" olarak sunulsa da bu dinin simgesi daha sonra "güneş"in simgesi olan "haç" olur. Yarım ay/hilâlin de İslam'ın sembolü olması, bu dinin göçebe toplumda yayılmasıyla ilintilidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Fuzuli Bayat, *Türk Mitolojik Sistemi (Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi)*, C. 1, Ötüken Yayınları, İstanbul 2007, s. 271.

7 Fuzuli Bayat, *Türk Mitolojik Sistemi (Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi)*, C. 1, Ötüken Yayınları, İstanbul 2007, s. 271.

8 Carl GustavJung, *Dört Arketip*, Çev. Zehra Aksu Yılmazer, Metis Yayınları, İstanbul 2003, s. 44.

9 Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, Ç ev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2009, s. 62.

anneleriyledir.[10] Onun varlığı çocuğa ne kadar güç ve mutluluk verirse yokluğu da o kadar acı ve endişe verir. "Duygusal olarak doğa annenin yansımasıdır."[11] Kişiler, özellikle çocuklar yalnız kaldıklarında en büyük sırdaşları doğa olur; özellikle teknolojiden uzak ilkel hayat tarzının hâkim olduğu yerlerde geceleyin yalnız kalan birçok insanın yoldaş ve sırdaşı, ay ya da onun ışığıdır.

Halit Ziya'nın "Onu Beklerken" hikâyesinde, Ahmet Haşim'in *Şi'r-i Kamer*'deki birçok şiirinde ve Radu Mihaileanu'nun *Bir Şans Daha* filminde özyurtlarından ve annelerinden koparılan kişi/öznelerin anneyle özdeşleştirdikleri, suretinde annenin yankılarını buldukları ay ile söyleştikleri görülür. Bu metinlerde ay sembolik açılımlara sahip olup özneler, aslında anneyle ya da sevilen yitik varlıklarla söyleşmeye çalışır. Kanlı, canlı kişiler yerine sembolik anlam yüklenen ay ile söyleşme eylemi "apostrof" kavramıyla açıklanmalıdır. "Kişileştirilmiş soyut bir kavrama veya cansız bir nesneye yahut bir ölüye seslenme anlamına gelen" apostrof kavramı, kısaca "duymayan varlıklara seslenme" şeklinde açıklanabilir.[12] Abdülhak Hâmit'in ünlü İngiliz şairi Shelley'den çeviri/uyarlama "Aya Hitap" şiirinde de "Benzin niçin soluktur, ey mâh/ Yorgun musun, olmadan, semada, / Hâke müteveccihen, piyâde,/ Tenha ve garip, âzim-i râh?"[13] şeklindeki mısralarla ay ile söyleşilmektedir. Ancak bu mısralarda ayın anneyle ya da sevilen başka bir varlıkla özdeşleştirilmesi söz konusu değildir.

Halit Ziya'nın "Onu Beklerken" hikâyesinde ergenlik çağındaki bir genç kız, evli olduğu halde Afrika'da Çad Çölünden İstanbul'a köle olarak getirilir. Kız çocuğuna ne özyurdunda iken ne de yolculuk esnasında nereye götürüldüğüne ilişkin herhangi bir bilgi verilmez; sadece "bizimle geleceksin" denilerek o, annesinden, eşinden, özyurdundan, tüm sevdiklerinden

---

10 Carl GustavJung, *Dört Arketip*, Çev. Zehra Aksu Yılmazer, Metis Yayınları, İstanbul 2003, s. 31.

11 GastonBachelard, *Su ve Düşler*, Çev. Olcay Kunal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006, s. 131.

12 Ali Kurt, "'Apostrof' Kavramı ve Tanzimat'tan Servet-i Fünûn'a Türk Şiirinde 'Apostrof'", *Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DAE)*, S. 19, Bahar 2019, s. 109.

13 Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri 3 Hep yahut Hiç*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1982, s. 134.

koparılmıştır. Çölde derme çatma bir yapıda yaşayan genç kız bir gün kendini suyun/Boğaz'ın kıyısında büyük bir konakta bulur. Yine kendisi gibi birçok yabancının bulunduğu bu konakta öptüğü etek, "onun yeni hayatında tapınılacak bir mabud" demektir. Afrikalı kız, yeni mekândaki herkesin ve her şeyin yabancısıdır. Aslında o konaktakilerin çoğu, onun gibi özyurdundan, ailesinden koparılmış kişilerden oluşur. Ancak onlar zaman içinde bu durumu kanıksar, kendilerine biçilen hayat tarzına zorunlu olarak uymaya çalışırlar. Başlangıçta Afrikalı kıza şefkat ve merhametle yaklaşan ev halkı, onun hüzün ve melali, kendilerine geçmişlerini hatırlattığı için zaman içinde ondan uzaklaşırlar, o da ev içinde dikkat odağı olmaktan çıkar. Konak içindeki çoğunluk ona şefkat ve merhametle yaklaşsa da düşmanca tutum sergileyenler de olur. Ona en çok düşmanca tavır sergileyenler ise onun yaşadığının çok benzeri muameleyi gören Bagermi ve Afnu adlı yine Afrikalı iki zenci kızdır. Onun dilini anlamasalar da ruhunu çok iyi anlamaları gerekirken ona düşman olurlar. Söylem bakımından tipik bir Servet-i Fünûn hikâyesine örnek oluşturan bu metinde, Afrikalı kıza karşı hissedilen merhamet ve acıma duyguları okurlara da hissettirilir:

> "Burada onun duygularına eş olacak, yüreğinin acılarını anlayabilecek kimse yoktu. İşte ne kadar, ne kadar zaman oluyordu ki bir söz söyleyecek, bir küçük feryadını dinletecek kulak bulamamıştı. Bu yaldızlı eşyanın içinde mahpus olmak, bu kalabalığın arasında yalnız, daima yalnız kalmak, acılarının içinde ses çıkarmayarak damla damla sönen yaşamak kuvvetinin melaline gömülerek sanki her dakika bir başka zerresi yıpranarak ölüyordu."[14]

Resme özgü anlatımın öne çıktığı bu cümlelerle yazar, Afrikalı kızın yeni/zorunlu vatanında hissettiği duyguları bu şekilde yansıtarak köle ticaretinin insani olmaktan ne kadar uzak olduğunu gösterir. Yazar, her ne gerekçe ya da amaçla olursa olsun özyurdundan koparılan insan(lar)ın yaşadığı müddetçe, kendisine biçilen yeni hayatı kabullenemeyeceğini hep "yitik cennet"i olan özyurda ve ailesine hasretle yaşayıp onlara kavuşmayı hayal edeceğini vurgular.

---

[14] Halid Ziya Uşaklıgil, "Onu Beklerken", *Onu Beklerken*, Haz. Hanifi Aslan, Özgür Yayınları, İstanbul 2011, s. 20.

Sürekli karmaşık ve karamsar ruh halinde olan Afrikalı kızın bir gece uyanıp gökyüzüne baktığında dolunay ile göz göze gelmesi, hayatındaki ikinci bir keskin değişimin başlangıcı olur. O"[g]ökyüzünde parlayan ayın kendi memleketindeki aya benzediğini"[15] fark eder. Yalının geniş damından göğü seyretmeye başlar. Afrikalı Kız'ın ayı damdan seyretmesi de uzam-kişi ilişkisi ekseninde okunmaya müsaittir. Yalının içinde, odalarda içine kapanan kız, dama çıktığında ufku açılır, iç sıkıntılarından uzaklaşır. Gökyüzü ya da uzam, Afrika'da tabiatla iç içe yaşayan genç kız için tanıdıktır; Afrikalı kız ayı görünce "kendi yurdundan bir arkadaşla karşılaşmış gibi olur".[16] Bu karşılaşmadan sonra Afrikalı kız yeniden doğar. Ay, Türk sözlü kültüründe güzellik, temizlik, güç, hâkimiyet vb. sembolik anlamlarıyla birlikte "yeniden doğuş"un da sembolüdür.[17]

Sıcak iklimde insanlar iç mekândan çok dış mekânda yaşarlar. Damdan ayı izleyen kız, gökyüzünde tanıdık bir varlığı görünce bir anda "yitik cennet"ine kavuştuğu hissine kapılır. Onun o anki hisleri son derece şairane bir anlatımla yansıtılır:

> "O zaman derin bir göğüs geçirerek ve derin derin soluyarak sanki bu yaldızlı göğü, o yıldızların baygın bakışlarını, ufukların mavi şerbetini içmek, onlarla kana kana doymak istedi. Ve ihtiyarının haricinde [istem dışı] bir hareketle kollarını uzatarak yukarıda aya, o memleketinin geceler perisine, bütün hasretle kavrulmuş yüreğini veren bir vaziyetle dua ellerini kaldırdı. Sanki bir hamle ile olanca ruhunun ihtiyacını, kalbinin iştiyakını [özlemini] doyurmak isteyen bir kucaklayışla kendisine uzaklardan selam getiren gökler melikesini kucakladı.
>
> İşte birinci defa olarak yurdundan, kendi göklerinden bir şeyle karşılaşıyordu. İşte nihayet ruhuna bir harîm [dost], fikrine bir enîs [arkadaş] bulmuştu."[18]

---

15 Hanifi Aslan, *Halit Ziya Hikâyesine Tematik Bakış*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara 2019, s. 192.

16 Şerife Çağın, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Eserlerinde Esaret", *Yeni Türk Edebiyatı*, S. 14, Ekim 2016, s. 41.

17 Fuzuli Bayat, *Türk Mitolojik Sistemi (Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi)*, C. 1, Ötüken Yayınları, İstanbul 2007, s. 275.

18 Halid Ziya Uşaklıgil, "Onu Beklerken", s. 21-22.

Mitolojik ve folklorik anlatılarda "ay ışığının insanlara kötülük yapan cin ve perileri kaçıran koruyucu bir güç olduğu" inancına rastlanır.[19]Ay'ın suretinde "yitik cennet"i olan anne, aile, özyurt, tüm sevdiklerini bulan Afrikalı kız, uzun bir aradan sonra, aya bakarak gülmeye başlar; kendisini çok mutlu, huzurlu ve güvende hisseder. Ay'ın koruyuculuğuna ve dostluğuna sığınan kız, onun altında ya da ışığında kendisini özyurdunda hisseder. Sanki ay da "müphem ifadesi"yle onu teselli etmekte, yaydığı ışıklarla onu özyurduna kavuşturmaktadır. Uzun bir süre ayı seyreden kız, o geceden sonra geceleri uyanıp ayla söyleşmeyi âdet edinir. Atmosferin durumu dolayısıyla bazı geceler ayı ya hiç göremediği ya da çok az seyredebildiği için üzülür, umutsuzluğa kapılır. Ancak ay ile söyleşerek teselli bulur, yaşamaya çalışır. Ay, onun kaybettiği tüm sevgili ve değerlerin yerini alır.

Afrikalı kız, soğuk bir kış gecesi yine ayı seyredip onunla söyleşmek ister; "ayın altın çağlayanı"nı görünce sevinçten uçar. O gece daha önceki gecelerden farklı olarak "sert ve çabuk esen bir rüzgâr, küçük küçük beyaz bulutları kovalayarak ayın üzerine yığ[maktadır]".[20]Yoğunlaşan kar tanecikleri ayın yüzeyini kapatır. Afrikalı Kız, daha önce kar yağışına hiç tanık olmadığı için görüntüyü anlamlandıramaz; bir yandan da titremeye başlar. Olağan durumlarda soğuk kış gecelerinde ev ya da iç mekân kişiler için bir sığınak olurken,[21] özyurdundan uzakta esir hayatı yaşayan, Afrikalı kız içinse aksi durum sözkonusu olur. Ancak kış mevsimini hiç yaşamadığı için kısa süre sonra damda kendisini bekleyen tehlikenin farkında değildir. Havanın gittikçe soğuması ve karın hızını artırmasına paralel olarak ayın yüzeyi olabildiğince kapanır, bir süre sonra ay tamamen görünmez olur; Afrikalı kız da mutlu/mesut halde donarak can verir. Sabahleyin onu evde bulamayınca kaçtığına hükmetseler de kartopu oynamak için dama çıkan çocuklar orada "kardan yapılmış, çömelmiş bir vücut; mini mini bir vücut" bulurlar.[22] Ayın kaybolup bulutların göğü kaplaması, karın yağması umudun bitişidir. Kızın beyaz renklere bürünüp ölmesi, onun masumiyetini yitirmeyişi, gü-

---

19 Özhan Öztürk, *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*, Phoenix Yayınları, Ankara 2009, s. 151.

20 Halid Ziya Uşaklıgil, "Onu Beklerken", s. 23.

21 Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, Çev. Aykut Derman, Kesit Yayıncılık, İstanbul 1996, s. 69-71.

22 Halid Ziya Uşaklıgil, "Onu Beklerken", s. 25.

zel bir ölümle dünyaya veda etmesi şeklinde yorumlanmalıdır. Hikâyenin sonu Servet-i Fünûn dönemi edebiyat anlayışına uygunluk gösterir. Hayal ile hakikatin çatıştığı bu hikâyenin sonunda da ne yazık ki hakikat baskın gelir, Afrikalı kız trajik biçimde ölür.[23]

Halit Ziya'nın "Onu Beklerken" hikâyesiyle Ahmet Haşim'in *Şi'r-i Kamer* adlı şiir kitabındaki birçok şiir arasında başta ay ile söyleşi olmak üzere bazı yönlerden benzerlik vardır. "Onu Beklerken" hikâyesinde Afrikalı kızın ayı alımlayışı, ay ile söyleşisiyle Ahmet Haşim'in *Şi'r-i Kamer* adlı eserindeki birçok şiirinde benzerliğe dikkat çeken Şerife Çağın, aynı yazısında Halit Ziya'nın "Çöl Kızı" hikâyesiyle Ahmet Haşim'in "Bir Ağaç Karşısında" yazısı arasında da benzerlik kurar. "Çöl Kızı" hikâyesinin öznesinin özyurdu Filistin topraklarından koparılıp İstanbul'a getirildiği için yeni mekâna kendisini yabancı hissetmesi gibi, Ahmet Haşim de çöl sıcağında yetişen hurma ağacının bir bakıma hapsedildiği dükkânda kendisini "mustarip" hissettiğine hükmeder.[24]"Bir Ağaç Karşısında" yazısında çocukluğu Bağdat'ta geçen Ahmet Haşim'in kendi ızdırabını anlattığını, *Şi'r-i Kamer* adlı kitabındaki şiirlerin hepsinde bu ızdırap ve özleyişin görüldüğünü ifade eden Ahmet Kabaklı, Bağdat, Dicle ve çölün, onun "çocukluk cenneti" olduğunu söyler.[25]

"Onu Beklerken" hikâyesiyle, *Şi'r-i Kamer*'deki bazı şiirler arasındaki benzerlik, Ahmet Haşim'in üzerinde Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin, Hüseyin Siret vb. Servet-i Fünûn dönemi şairleri gibi Halit Ziya'nın da tesiri olduğunu göstermektedir. Haşim'in biyografisi, şahsiyeti ve eserleri birlikte okunduğunda şu gerçek de ortaya çıkar: "Veremli annesiyle Dicle

---

23 Hikâyedeki birçok epizot, özellikle de donarak ölme motifi Andersen'ın *Kibritçi Kız* masalını andırır. "Kibritçi Kız" masalında da kimsesi olmayan küçük bir kız çocuğu, karlı bir yılbaşı gecesinde kibrit satarak nafakasını temin etmeye çalışır. O gece hiç satış yapamadığı için üzülen kibritçi kız türlü hayaller kurarak acılarından uzaklaşmaya çalışırken donarak ölür. Onun öldüğünü ertesi gün sokaktan geçenler fark ederler. Ayrıntılı bilgi için bkz. Hans Cristian Andersen, *Andersen Masalları 5-Kibritçi Kız*, Haz. Hasan Eğitim, Güneş Yayıncılık, İstanbul 2012.

24 Şerife Çağın, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Eserlerinde Esaret", *Yeni Türk Edebiyatı*, S. 14, Ekim 2016, s. 40.

25 Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı* C. 3, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2002.

kıyısında ve ay ışığında yaptığı geziler, bir tablo olarak çocuk Haşim'in bilinçaltına yerleşmiş"tir.[26] Bu bağlamda Nihat Çetin'in şu tespit ve yaklaşımları da çarpıcıdır:

> "Ay, Ahmet Haşim'in şiirlerinde belli bir teselli unsurudur. Şairin en eski aşinası olan ay, bazen neşe ve ümit, fakat çok kere hüzün telkin eden bir dosttur. Şairin hatıralarıyla ayrılamayacak kadar kaynaşmıştır. Şair, çocukluk hatıralarını aydınlatan ayda, annesinin hazin, güzel ve müşfik yüzünü bulur."[27]

Annesi Sâre Hanımla Bağdat'ta Dicle kıyılarında gece gezintilerini hatırlayan Ahmet Haşim annesiyle ay arasında benzerlik kurar. Aya, onun "hayal dünyasında ilk şiirinden itibaren temel imajlardan biri" olarak rastlanır; onun şiirlerinde ay bazen "annesinin hayali", bazen de "platonik aşkın sembolü" olur.[28] Haşim "Ay" başlıklı yazısında da güneş ışığında ya da gündüz vaktinde uzam ve nesnelerin belirgin ve sadeliğine karşın gece ya da ay ışındaki büyülü bir atmosfer ve gizemi daha sanatkârane bulduğunu ifade eder.[29] Hâlihazırda "yitik cennet"i olan annesi, annesiyle birlikte mutlu ve huzurlu günler geçirdiği Bağdat ve çöl gecelerinden mahrum kalan şair özne aya sığınır, ayın parlak ışıklarıyla teselli bulur. Haşim'in birçok şiirinde annesiyle birlikte yaşadığı o mutlu çocukluk günlerindeki "mazi-i mesud"a, "yitik cennet"e özlem kendisini hissettirir.[30]

Haşim'in *Şi'r-i Kamer* adlı şiir kitabındaki birçok şiirinde ay ile söyleştiği görülür. Örneğin "Ruhum" şiirinde aydan "eski kamer" şeklinde söz etmesi de dikkate değerdir. Bu kelime gurubu, ayın da hafızası olduğu şeklindeki sübjektif yaklaşım ekseninde düşünüldüğünde, onun ışıklarıyla elemli,

---

26 Tahir Abacı, "Ahmet Haşim", *Kuram Kitap 2*, Mayıs 1993, s. 73-77.; aktaran Ahmet Çoban, *Çöller ve Göller Şairi Ahmet Haşim*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 158.

27 Nihad M. Çetin, "Ahmet Haşim'in Kaynakları Hakkında Bir Deneme", *Türkiyat Mecmuası*, C. XI, s. 208.

28 Beşir Ayvazoğlu, *Ömrüm Benim Bir Ateşti Ahmet Haşim'in Hayatı Sanatı Estetiği Dramı*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2000, s. 182.

29 Ahmet Haşim, "Ay" , *Bize Göre ve İkdam'daki Diğer Yazıları*, Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 41.

30 Nurettin Öztürk, "Ahmet Haşim'in İmge ve Ütopya Dünyası", *Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi*, S. 1, 2016, s. 4-5.

kederli gönüller için teselli olduğu şeklindeki şairane yoruma ulaşılır. Zifiri karanlıkta insanların yolunu aydınlatan ay ışığı, farklı nedenlerle yaralı ya da üzgün gönüller için de teselli olmaktadır. Yine "Bazen sarı bir çehre-i rüya gibi hissiz/ Tenha bir ufuktan bize görünürsün sessiz"[31] mısralarıyla başlayan "Çıktığın Geceler" şiirinde ifade edildiği üzere ay, başta kendisi olmak üzere birçok kişiyi maziye götürmektedir. Ay, şair özneye babasının kısa süre sevmesine karşın daha çok üzdüğü annesine ilişkin anılarını hatırlatır. Haşim, ayın suret ve büründüğü şekillerle annesinin alnı, gözleri vb. uzuvları arasında benzerlik kurar. "O" şiirinde de şair özne, yine maziye yolculuk yaparak hasta annesiyle Dicle kenarında dolaşırken ayın sisler içinden doğuşunu beklediklerini hatırlar. O anda "ayın doğuşu sırasındaki güzellik ve kişi üzerinde bıraktığı izlenimler masalsı bir tablo hâlinde dikkatlere sunulur".[32] Ayın ışıkları hasta anne için umut ve teselli olur:

"Sen, ah, doğarsın o zaman, mest ü ziyâdâr…
Sâhilleri sessiz dolaşan hasta hayâle
Bir nûr-ı teselli taşır alnındaki hâle
Hatta o soluk çehreye nûrun dokunurken
Bir bûseye benzerdi ki gelmiş ona senden.
Nehrin gece, rüyâ ve serâirle boğulmuş
Ufkunda tahassürler okur gam-zede bir kuş.
Bir giryeli ses -belki bir kadın, belki de erkek-
Söyler gecenin şi'rine bir aşk, bir âhenk…"[33]

Şair özne "ayın nurlu ama bir taraftan da solgun ışığı ile hasta annenin ruh hâli arasında bağlantı kurmaktadır".[34] Ayın ışıkları Dicle ve çöl üzerine yayılınca büyüleyici bir görüntü oluşur, hasta anne ve oğlu kısa süreli de olsa doğal bir şölen havasında dolaşırlar.

---

31 Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2012, s. 96.

32 Abide Doğan, "'Ay Şairi' Ahmet Haşim", *Hece Türk Şiirinin Yıldızlarından Ahmet Haşim Özel Sayısı*, S. 241, Ocak 2017, s. 31.

33 Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, s. 98-99.

34 Melih Erzen, "Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'de 'Anne' İmajı, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 35, 2014, s. 71.

"Sensiz" şiiri de şair öznenin annesiyle çöl gezilerini konu alır; şair anlatıcı yine mazideki masalsı atmosferi hatırlar. Çöl gecelerindeki sükûnet onlara huzur verse, onları rahatlatsa da olabildiğince doğal, hatta yabanıl kalan çöl coğrafyası, özellikle de gece vakti içinde dolaşan diğer insanlar gibi onları da korkutur:

"Göklerde ararken o kadın çehreni, ey mâh!
Bilsen o çocuk, bilsen o mahlûk-ı ziyâ-hâh
Zulmette neler hissederek korku duyardı:
Gûyâ ki hafî bir nefesin nefha-i serdi
Ruhunda bu ferdâ-yısiyeh rengi fısıldar.
(…)
Her şey bizi bir korkulu rüyayla sarardı."[35]

Çocukken çölün gizemli ve yabani yapısından korkan Haşim, yanında dolaşan annesi ve onlara eşlik eden ay ışığı sayesinde kendisini güvende hisseder; ay da onlar için sığınak ve koruyucu işlevi görür. "Gûyâ, o zaman, nurunu, ey mâh-ı mükedder,/ Eylerdi semâlü'lü-i hüznüyle telâffî"[36] mısralarında da görüleceği üzere ay ışığı, onlara yol göstererek onları rahatlatmıştır. Dicle nehrinin berrak sularının da kendilerine yol çizdiğini söyleyen şair özne ve hasta annesi bir süre sonra ay ışığının kaybolacağının farkındadırlar. Ayın doğanın olağan seyrine uygun biçimde kaybolduğunu gören şair özne, hasta annesini de sonsuza dek kaybetme olasılığını düşünüp ürpermiştir. Ne yazık ki hâlihazırda o, ayın çöle yaydığı büyülü güzellikten, en acısı en değerli varlığı annesinden mahrum kalmıştır.

"Hasta İken" şiirinde olaylar, hatıra şeklinde sunulmaktadır.[37] Şair öznenin annesinin hasta olduğu bir gecede her taraf kararır. Bir anda doğan ayın ışığı etrafı aydınlattığı gibi, hasta anne ve oğlu için de huzur ve umut olur. Yıllar sonra rüyayı andıran o geceyi hatırlayan şair özne, ay ile söyleşerek o geceki duygularını ifade eder:

---

35 Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, s. 101-102.

36 Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, s. 103.

37 Ahmet Çoban, *Çöller ve Göller Şairi Ahmet Haşim*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 165.

"Ey mâh ki tüllerde yatan rûh-ı melâlin,
Bir hem-ser-i ulvî-i semâvîsi idin sen,
Bir safha-i rüyâ gibi bî-reng idi çehren!
Yükseldin ufuklarda ağır, mübhem ü mahmur,
Zulmette ipek, ince dumanlar gibi bir nûr
Âfâka yayarken mütemâdî sarı bir fer
Birden o donuk gözlere dolmuştu kamerler…"[38]

Kapkaranlık gecede, ayın ışığının ortaya çıkması hasta anne için umut olur. "Bu yüzden Haşim ayı annesinin hemseri (arkadaşı) olarak kabul ediyor. Daha sonra ayı annesi ve kadın mefhumu ile birleştirmesi, bu hatırayla ilgili olmalıdır".[39] Nasıl ki güneşin doğuşuna yakın zamanda ay, yükselmişse/kaybolmuşsa annesi de yazgısına uygun biçimde kaybolmuş/yükselmiştir. Ancak ömrü oldukça şair özne her ne zaman ayı görse annesini hatırlar, ay ile söyleşir. "Nehir Üzerinde" şiirinde de yine anneyle Dicle kenarındaki akşam/gece gezintileri anlatılarak ay ile söyleşilmektedir. Şair öznenin annesinin ölümle yüz yüze olup göğe yükselmesine, ay ile bütünleşmesine çok az kalmıştır. Bu şiirde de ruhun göğe yükselişi inancı/metaforu dikkati çeker. "Hatime" şiirinde de ayın anneyle özdeşleştiği, şair özneye yitik anneye özlemini giderttiği görülür. Şair özne ay ışığını annesinin şifalı ellerine benzetir; onun dağıttığı şifa/ışıklar sayesinde acılarından uzaklaşmakta, teselli bulmaktadır. Şair öznenin annesi somut cisimden soyut varlığa dönmüştür. Şair özne ayı anneyle özdeşleştirerek, onun şekli ve atmosferin durumuna göre onda gerçekleşen değişimleri simgesel/imgesel biçimde yorumlayarak yine masalsı bir uzam yaratır.

"Hazan" şiirinde şair özne "Ey eski kamer, sen bizi elbette bilirsin!/ Annemdi o nurunda gezen zıll-i mehâsin,/ Bendim o çocuk, bendim o sîmâ-yıtahayyür."[40] şeklinde ay ile söyleşir. "Eski kamer" kelime gurubuyla yine ayın hafızası imlenmiştir. "Eski/geçmiş yani anneli günlere bu ağıtta metafor olarak hazan kullanılır. (…) Acı ve hüzünle anımsanan anneli günler,

---

38 Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, s. 107-108.

39 Melin Has-Er, "Ahmet Haşim ve Renkler", *Milli Kültür*, C. 2, s. 2 (14), Temmuz 1980, s. 59.

40 Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, s. 104.

geçen on beş yıl ile daha da hissedilir."[41] Annesinin ölümünden on beş yıl sonra onunla ay ışığında çölde yaptıkları gece gezintilerini hatırlayan şair özne, mazideki büyülü ve mutlu günleri bir daha yaşayamayacağı gerçeğini hatırlayınca hüzünlenir, duygularını ay ile de paylaşır. Yıllar sonra o anılarını rüyaya benzeten şair özne, o günleri hatırladıkça karamsarlaşır. O masalsı, rüya dolu anılar bir daha yaşanmayacaktır. Gece bitmek üzere iken ayın büründüğü olağan şeklini ya da atmosferin durumuna ve zamanın akışına uygun biçimde aldığı olağan şekli kederli/acıklı levhaya benzeten şair, annesinin çölde sahipsiz kalan mezarından kendisine ses gönderdiği anlamı çıkarır:

"En sonra semâlarda da ey eski kamer, sen
Hüznünle yaparken acı bir levha-i şiven
Çöllerde kalan bir küçük makber-i bîkes
Yollar bu muhîtâta kesik, şehkalı bir ses!"[42]

Ay, Haşim'e sadece annesini değil, birçok yitik varlığı hatırlatır. "Hilâl-i Semen" şiirinde daha kendisi çocukken babaannesinin ona "mâh-nev-incilâ"/yeni ayı gösterişini, onun yeni ayları sürekli seyrettiğini hatırlayan Haşim, mistik/metafizik yorumla hâlihazırda vefat etmiş/toprağa karışmış babaannenin "soluk gözleri"nin uhrevî âlemden başka bir ayı ya da "hilâl-i semen"i seyrettiğini söyler. Ay ışığı kendisine babaannesini hatırlatan şairin "sadefden hilâl" şeklinde söz ettiği yeni ay "anıların gizli sığınağı olur";[43] şair özne mazideki "yitik cennet"ine yeniden kavuşmak ister:

"Ben ki efsane-i tahayyülden
Hep hayatımda bir emel taşıdım,
O solan şi'r-i saf u mağmumu
Hep o maziyle duymak isterdim,
Gözümün samt-ı pür-füsûnunda
Gel şu şâmın gümüş sükûtunda

---

41 Ülkü Eliuz, "Algıyla İmgenin Ayrılmazlığındaki Ateş: Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Kadın", *Hece Türk Şiirinin Yıldızlarından Ahmet Haşim Özel Sayısı*, S. 241, Ocak 2017, s. 47.

42 Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, s. 105.

43 Abide Doğan, "'Ay Şairi' Ahmet Haşim", *Hece Türk Şiirinin Yıldızlarından Ahmet Haşim Özel Sayısı*, S. 241, Ocak 2017, s. 29.

Bu sadeften hilâle karşı senin
Bir yeşil bûse saklayan gözünün
Göreyim cennetinde âtimi."[44]

Şair mazideki masalsı günlere özlem duyar. "Her çocukluk masalsıdır, doğallıkla masalsıdır." diyen Gaston Bachelard'a göre, masal eğlendirmez, büyüler.[45] Çocukluğu Dicle havzasındaki masalsı atmosferde geçen Haşim de halk anlatılarıyla büyülenmiştir; onun modern şehirde yitirip özlem duyduğu değer ve eğlencelerden biri de masallardır. Mazideki mutlu günleri, anne, babaanne vb. samimi sevgilileri ve Dicle havzası gibi güvenli bölgeyi bir daha bulamayan şair özne hayal dünyasında hep orada ve o anlarda yaşar, masalsı bir dünya yaratır. Onu o zaman ve mekânla bütünleştirebilen tek unsur/varlık da aydır, o nedenle hep ayın koruyuculuğuna ve içtenliğine sığınır; onu "geçmişin büyülü anlarından uzanan bu aydınlık dokunuş, ısıtır ve teselli eder".[46]

Radu Mihaileanu'nun "Amerika ile İsrail'in işbirliği ile yürütülen Musa Operasyonu kapsamında iç savaş ve yoksulluktan uzaklaştırılıp, ana vatanlarına döndürülmeye çalışılan Etiyopya Yahudilerinin öyküsü"nü işlediği-[47]*Bir Şans Daha* filminde aslında Hıristiyan olan Christian, annesi Kidane tarafından -açlıktan ölmemesi için- Hana adlı Yahudi bir kadının oğlu gibi gösterilip İsrail'e gönderilir. Christian yeni kimliğiyle Schlomo adını alır. Kendisi olarak yaşamasına izin verilmeyen Afrikalı çocuğa önce ailesi Hıristiyan olduğu için Christian, Yahudi kimliğine sahip olunca da Schlomo adı verilir. Her iki isim de ait olunan dine ait sembolik anlamlara sahip olup isim belirleme eylemi, onun iradesi dışında gerçekleşir. Schlomo karşılaştığı muamele, kendisine biçilen yaşam karşısında tıpkı "Onu Beklerken" hikâyesinin ana kişisi ve Ahmet Haşim gibi içine kapanmaya başlar.

---

44 Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, s. 210-211.

45 Gaston Bachelard, *Düşlemenin Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul 2012, s. 127.

46 Ülkü Eliuz, "Algıyla İmgenin Ayrılmazlığındaki Ateş: Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Kadın", *Hece Türk Şiirinin Yıldızlarından Ahmet Haşim Özel Sayısı*, S. 241, Ocak 2017, s. 479.

47 Ayşegül Kesirli, "Nereye Aitim?", http://www.beyazperde.com/filmler/film-109342/elestiriler-beyazperde/.

Schlomo uçak İsrail'e indiğinde gökyüzünde ayı görünce ona "anne!" diye hitap eder. Annesinin onu emanet ettiği (ikinci anne) Hana da ona hayatını kurtarması için Yahudi geleneklerini öğrenmesini telkin ve tavsiye eder. Hana, ölmeden önce ondan Etiyopya'daki asıl annesini asla unutmamasını ister. Schlomo, çocuk yaşına rağmen Yahudi olmamak için direnir. İlk manevi annesi ya da gerçeği bilen tek kişi olan Hana'nın da ölmesi üzerine tek sırdaşı ay olur, o da annesiyle özdeşleştirdiği ay ile söyleşir. Kendisinden Yahudiler gibi hareket etmesini ya da Yahudi olmasını istemelerini kabullen(e)mez; değişmemek için büyük direniş gösterir, sürekli iç çatışmalar yaşar. Değişmesi durumunda annesinin kendisini tanıyamayacağını düşünür. Annesini temsil eden aydan, Etiyopya'ya geri dönmesi için izin vermesini ister. Burada ay anneyle özdeşleştiği gibi, kutsal gücün de sembolü olur. Annesine kavuşmak için Etiyopya/güney yönüne doğru koşar. Onun Hıristiyan olduğundan habersiz, annesinin de öldüğünü sandıkları için bu eylemini anlamlandıramazlar.

Schlomo, kaçış eyleminden kısa süre sonra Tel-Aviv'de Fransa kökenli Sefarad bir aile tarafından evlat edinilir; aile sol/liberal bir görüşe sahip olup evlerinin birçok köşesinde Che Guevera'nın resmi asılıdır, bu fotoğraf filmde sıklıkla gösterilerek ailesinin Siyonist zihniyetten uzaklığı, sosyalist ve insancıl oldukları vurgulanır. Schlomo'yu öz evlatları gibi seven/benimseyen bu aile, onun her bakımdan gelişimine de özen gösterirler. Schlomo, bu aileyi benimsemekte zorlansa da aslında yeni kimlik ve mekânda yaşadığı müddetçe bu ailenin ferdi olduğu için mutludur. İlk defa Sinagog'a götürüldüğünde kendisine dinlerinin kurucusunun kim olduğu sorusu yöneltilince "Hz. İsa" cevabı verip Hz. İsa'ya ilişkin bilgileri aktarınca orada bulunanlar çok şaşırır. O vakitten sonra Tevrat'ı okumaya başlar. Yahudi olmayı düşünür; ten renginin beyazlaşacağına inanır. Ancak bu değişim mümkün olmayacaktır. Yine iç dünyasında çatışmalar yaşarken ay ile söyleşir; aya "anne" şeklinde hitap eder, İsrail ve halkına ilişkin izlenim ve hatıralarını ay/annesiyle paylaşır. Birgün Etiyopyalı Yahudilerin önderi Qés Amhra'yı görür. Telefonla onun adresini alır, ana dilinde mektuplar yazıp annesine gönderir. Bu mektuplaşma bir süre devam eder. Qés Amhra da onun aslında Yahudi olmadığını bilmektedir. Hana'nın oğlu Schlomo'yu mezara o yerleştirmiştir;

Hıristiyan çocuğun Schlomo'nun kimliğini almasını başlangıçta kabul etmek istemese de onun insani yönü ırkçı tutuma baskın gelmiştir.

Bir gün Schlomo, Yahudi olmadığını itiraf etmeye karar verir. İtirafta bulunmaya çalıştığı polis memuru da Romanya kökenli Yahudi'dir. Etiyopya kökenli Yahudilere yapılan muameleden rahatsızdır. Etiyopya'dan gelen Yahudilerin aksine Tevrat'a, İsrail'dekilerden daha sadık olduğu fikrindedir. Kendilerinin de Romanya'dan gelip İsrail'de bulunmalarına fırsat verilmez. Emniyetten ayrıldıktan sonra Schlomo yine ayla söyleşir. Ay/anneye biraz gecikeceğini söyler; annesini sevdiğini yineler. Paris'te tıp eğitimi yaparken kendi kendisiyle hesaplaşırken yine ay ile göz göze gelir, ancak bu kez her hangi bir söyleşi gerçekleşmez. Artık tamamen yetişkin bir yaşta olan Schlomo, ay ile söyleşmese de bu film karesiyle onun öz annesini hep hatırladığı vurgulanır. En son doktor olarak Sudan'daki kampa gönderildiğinde yıllar sonrasında annesini gözlerinden tanır; hasret biter. Schlomo'nun hayatında üç anne olur, ilki öz annesi Kidane, ikincisi Hana, üçüncüsü ise Yael. Bu annelerin üçü de onu öz evlatları gibi benimseyip sevse de o ayın suretinde hep öz annesi Kidane'ı görür, onunla söyleşir.

Sonuç ve Değerlendirme

Her üç metinde aya yüklenen (sembolik) anlama, ay ışığında söyleşme eylemine bakıldığında bu tavır/eylemin evrenselliği sonucuna ulaşılır. Servet-i Fünûn edebiyatında olduğu gibi Ahmet Haşim'in şiirlerinde birçok tema, motif, imajlar evrensel açılımlara sahiptir. Halit Ziya'nın "Onu Beklerken" hikâyesinde Afrikalı kızın ay ile söyleşmesi, ilkel kabilelerdeki inanç sistemiyle olduğu kadar göğün yüceliği/yüksekliği dolayısıyla kutsanmasıyla da ilintilidir. Hem Halit Ziya'nın "Onu Beklerken" hikâyesinde hem Ahmet Haşim'in *Şi'r-i Kamer* adlı eserindeki şiirlerinde hem de RaduMihaileanu'nun*Bir Şans Daha* filminde ana özneler aya ilişkin ilk deneyimlerini çöl coğrafyasında yaşarlar, bu coğrafya onların "yitik cennet"leri olurken, kolektif bilinçaltının etkisiyle daha çok anneleriyle özdeşleştirdikleri aya kutsal anlam yüklerler; bir bakıma yücelerde görünen aydan güç alıp onun koruyuculuğuna sığınırlar.

Her üç metne de "ay" ile söyleşi ekseninde bakıldığında anne ve özyurda hasret kalan, "yitik cennet"ine özlem duyan üç özne için "ay" ve "ay ışığı"nın sığınak olduğu görülür. Hem "Onu Beklerken" hikâyesindeki Afrikalı kız hem Haşim'i temsil eden şair anlatıcı hem de *Bir Şans Daha* filmindeki Christian/Schlomo koparıldıkları öz ülkeye çöle özlem duyarlar, çöl, anne, orada kalan tüm sevgililer onların "yitik cennet"idir. "Onu Beklerken" hikâyesinin ana öznesinin çevresindekilerle iletişim kuramayışı, çevresindekileri tarafından düşman/öteki görülmesi gibi Haşim de benzer duruma maruz kalır, Schlomo'nun yaşadığı çatışmalar da onlardan farksızdır. Maruz kaldıkları durum karşısında üçünün eylemi de eylemsizlik/tepkisizlik olur.

Halit Ziya'nın "Onu Beklerken" hikâyesinde özyurdundan ve tüm sevdiklerinden koparılan kızın çevresindekilerin kendisine zarar vermesinden endişe de ettiği için ay ışığının koruyuculuğuna sığındığı, ayı en büyük dostu ve sığınağı olarak gördüğü fark edilir. Ay kaybolup gökyüzünü kara bulutlar kaplayınca o, koruyucudan mahrum kalır, farkında olmadan kendisini ölüme terk eder. *Bir Şans Daha* filminde de Schlomo ten rengi dolayısıyla ve Hıristiyan olduğundan şüphelendiği için ötekileştirilir. Manevi annesi Yael, onu her fırsatta öz evladı gibi benimsediğini ona hissettirse de o kendi kendisiyle baş başa kaldığında ay ile söyleşir; ayın koruyuculuğuna sığınır; ayın suretinde öz annesi Kidane'ı bulur, hep birgün ona kavuşma hayaliyle yaşar. Hem Afrikalı Kız hem de Afrikalı çocuk Schlomo, annelerinin ölmediğini bildikleri ya da öldüğüne tanık olmadıkları için en sevdikleri varlık olan anneye bir gün kavuşma umudu taşırlar. Ahmet Haşim'in *Şi'r-i Kamer* adlı eserinde şair öznenin ay ile söyleştiği şiirlere bakıldığında, şair özne annenin öldüğünün bilincindedir. Bu şiirlerde şair öznenin çoğunlukla maziye yolculuk yapıp "yitik cennet"i Bağdat/çöl gecelerinde, Dicle kıyılarında annesiyle yaptığı masalsı gece yolculuklarını hatırladığı görülür. Şair özne, her ne kadar uhrevî âlemde/fizikötesinde ona kavuşacağı inancını yitirmemiş olsa da yaşadığı müddetçe ya da Dünya'da ona kavuşması mümkün olmayacaktır. Bu bağlamda Ahmet Haşim'in ay ile söyleşisi "Onu Beklerken" hikâyesinin öznesi Afrikalı kız ile *Bir Şans Daha* filminin öznesi Schlomo'dan farklıdır.

"Onu Beklerken" hikâyesinde romantik bir eda ve ton hâkim olup marazi duygular Afrikalı bir kız üzerinden yansıtılmıştır. Yazar, Afrikalı kız ile arasındaki estetik mesafeyi oldukça dar tutmuştur. Hikâyede kadın/genç kızın hem cinsleri ve kaderdaşları tarafından ezilmesi de önemli bir ayrıntıdır. O, damdan ayı seyredip yeniden doğmaya çalışsa da bu mümkün olmaz. Ahmet Haşim'in de yaşadığı müddetçe çevreyle uyum sorunu yaşadığı bilinen bir gerçektir. Schlomo da çoğu zaman uyum sorunu yaşasa da o daha güçlü durmaya çalışır. Ayın suretinde yankısını görmeye devam ettiği annesinin yaşadığına olan inancı onu hayata daha çok bağlar.

Kaynakça

Ali, S. (2014). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Andersen, H. C. (2012). *Andersen Masalları 5-Kibritçi Kız*. (H. Eğitim, haz.) İstanbul: Güneş Yayıncılık.

Aslan, H. (2019). *Halit Ziya Hikâyesine Tematik Bakış*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

Ayvazoğlu, B. (2000). *Ömrüm Benim Bir Ateşti Ahmet Haşim'in Hayatı Sanatı Estetiği Dramı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. (A. Derman, çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler.* (O. Kunal, çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bachelard, G. (2012). *Düşlemenin Poetikası*. (A. Tümertekin, çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Bayat, F. (2005). *Ay Kültünün Dinî-Mitolojik Sisteminde Türk Boy Adları Etimolojisi*, Ankara: 3OK Yayıncılık.

Bayat, F. (2007). *Türk Mitolojik Sistemi (Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi)* (Cilt 1), İstanbul: Ötüken Yayınları.

Beydili, C. (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt-Kitap Yayın.

Çağın, Ş. (2016). Halit Ziya Uşaklıgil'in Eserlerinde Esaret. *Yeni Türk Edebiyatı*(14), 25-42.

Çoban, A. (2004). *Çöller ve Göller Şairi Ahmet Haşim*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Doğan, A. (2017). "Ay Şairi" Ahmet Haşim, *Hece Türk Şiirinin Yıldızlarından Ahmet Haşim Özel Sayısı*(241), 20-38.

Eliade, M. (2009). *Dinler Tarihine Giriş*. (L. Arslan, çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eliuz, Ü. (2017). Algıyla İmgenin Ayrılmazlığındaki Ateş: Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Kadın. *Hece Türk Şiirinin Yıldızlarından Ahmet Haşim Özel Sayısı*(241), 39-55.

Erzen, M. (2014). Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'de 'Anne' İmajı. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(35), 55-80.

Has-Er, M. (1980). Ahmet Haşim ve Renkler. *Milli Kültür*, 2(2), 56-62.

Haşim, A. (2012). *Bütün Şiirleri*. (İ. Enginün; Z. Kerman) İstanbul: Dergâh Yayınları.

Haşim, A. (2014). Ay. *Bize Göre ve İkdam'daki Diğer Yazıları* (s. 41). içinde (İ. Enginün; Z. Kerman, haz.) İstanbul: Dergâh Yayınları.

Haşim, A. (2014). Bir Ağaç Karşısında. *Gurabahâne-i Laklakan ve Diğer Yazıları* (s. 21-22) içinde (İ. Enginün; Z. Kerman, haz.) İstanbul: Dergâh Yayınları.

Jung, C. G. (2003). *Dört Arketip*. (Z. Aksu Yılmazer, çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Kabaklı, A. (2002). *Türk Edebiyatı*, 3. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Kesirli, A. "Nereye Aitim?", http://www.beyazperde.com/filmler/film-109342/elestiriler-beyazperde/.

Kurt, A. (2019). Apostrof' Kavramı ve Tanzimat'tan Servet-i Fünûn'a Türk Şiirinde 'Apostrof". *Dil ve Edebiyat* Araştırmaları(19), 87-112.

Mihaileanu, Radu (Yönetmen), *Bir Şans Daha*, Senarist: Alain-MichelBlanch.

Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi* (Cilt 2). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Öztürk, N. (2016). Ahmet Haşim'in İmge ve Ütopya Dünyası. *Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi*(1), 1-11.

Öztürk, Ö. (2009). *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü.* Ankara: Phoenix Yayınları.

Tarhan, A. H. (1982). *Bütün Şiirleri 3 Hep yahut Hiç*. (İ. Enginün, haz.) İstanbul: Dergâh Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2011). Onu Beklerken. *Onu Beklerken* (s. 15-25) içinde (H. Aslan, haz.) İstanbul: Özgür Yayınları.

MUSTAFA KUTLU'NUN HİKÂYELERİNDE AŞK

Hanife ÖZER*

Özet

Aşk, gerek tanımlamada gerekse sınıflandırmada bugüne kadar ortak bir görüşe ulaşılamayan; "kuvvetli sevgi, tutku, bağlılık vb." genel tanımlarla tarif edilmeye çalışılan bir duygu/olgudur. Edebiyat ise insana özgü her türlü duygu, düşünce ve durumun, dolayısıyla aşkın, estetik ölçütler içinde tasvir edildiği en önemli sanat dalıdır. Bu bakımdan da asırlar boyunca edebiyatın en başta gelen konusu aşk olmuş; şair ve yazarlar aşkın gerek beşeri gerekse mistik boyutlarını tekrar tekrar ele almışlardır. Eserlerinde aşkı konu edinen yazarlarımızdan biri de Mustafa Kutlu'dur.

Aşkın farklı seviyelerini, farklı mekânlarda ve farklı sosyal tabakadan kişiler aracılığıyla yansıtan Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde "çocukluk aşklarından karşılıksız aşklara, saplantılı aşklardan mistik aşklara …" uzanan çeşitlilik söz konusudur. Bu bildirinin amacı da, Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde işlenen aşk duygusunun/olgusunun tasnif edilmesi ve belirlenmesidir. Bu doğrultuda yazarın uzun hikâyelerinden on tanesi seçilerek "aşkın beşeri ve mistik" boyutu irdelenmiş, yöntem olarak da metin odaklı tematik inceleme yöntemine başvurulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk edebiyatı, hikâye, Mustafa Kutlu, aşk.

* Dr. Öğr. Üyesi, Bolu İzzet Baysal Üniversitesi

LOVE IN MUSTAFA KUTLU'S STORIES

Abstract

Love is a feeling/phenomenon where both in definition and classification a common opinion cannot be reached and has been defined as "strong affection, passion, devotion". Literature, on the other hand, is the most important art where all kinds of feelings, opinions and states particular to human beings - therefore love – are portrayed in aesthetic form. In this respect, throughout centuries love has been the main subject of literature; poets and writers have analysed love both in individual and mystical extent time after time. One of the writers whose work focusses on love is Mustafa Kutlu.

In Mustafa Kutlu's stories, where different levels of love, in different settings amongst different social strata have been reflected, there is a wide range of variety from childhood love to unrequited love, from obsessive love to mystical love.. The purpose of this paper is to classify and determine the felling/phenomenon of love in Mustafa Kutlu's stories. Accordingly, ten of the author's long stories were chosen, in these stories individual and mystical extent of love has been examined, and as method text-based thematic review technique has been used.

Keywords: Turkish literature, story, Mustafa Kutlu, love.

Giriş

Arapça "şiddetli ve aşırı sevgi; bir kimsenin kendisini tamamen sevdiğine vermesi, sevdiğinden başak güzel görmeyecek kadar ona düşkün olması" anlamındaki "ışk" sözünden gelen (Uludağ, 11) ve tarifi zor kavramlar arasında yer alan aşkın, felsefe, teoloji, psikoloji ve edebiyat gibi çeşitli alanlarda birçok farklı tarifine; dönemden döneme, toplumdan topluma hatta kişiden kişiye değişen biçimleri ve tanımları bulunmaktadır. Tarihin değişik zamanlarında onu tanımlamaya ve sınıflandırmaya çalışan düşünür ve sanatçılar çıkmıştır, ancak üzerinde uzlaşılan bir tanım ortaya konulamamıştır. Bununla birlikte tam bir tanım yapılamasa bile ortak olan nitelikleri; örneğin aşırılığı, uç noktayı içeren bir duygu olması, sevginin son hadde varması vb. konusunda görüşler söz konusudur[1]

Aşkın tanımlarındaki çeşitlilik ister istemez aşkın yöneliş bakımından farklı boyutlarının olduğunu düşündürür. Bu boyutları da felsefi, beşeri ve mistik olmak üzere iki başlıkta toplamak mümkündür.

*

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde aşk, beşeri ve mistik aşk biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Bu konu yayımlanmış 29 hikâye kitabının çoğunda

---

1 Bkz. İbn Hazm, *Güvercin Gerdanlığı* (Çev. Mahmut Kanık), İstanbul, İnsan Yayınları, 2011; Platon, Şölen/ Dostluk (Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat), İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011; Afşar Timuçin, Aşkın Diyalektiği, İstanbul, Bulut Yayınları, 2005; Abdülbaki Gölpınarlı, 100 Soruda Tasavvuf, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1985.

bazen ana tema, bazen de yan tema olmak üzere hemen hepsinde karşımıza çıkar. Yine bu hikâyelerinin bir kısmında beşeri aşktan mistik aşka doğru bir yönelişten/yükselişten söz etmek mümkün iken daha fazlasında aşkın, beşeri düzeyde kaldığı söylenebilir. Beşeri düzeyde kalanlar da karşılıklı, karşılıksız; kavuşulan, kavuşulamayan vd. şekillerde düzenlenebilir. Bu çalışmada yazarın seçilmiş hikâyeleri içinde aşk; "beşeri ve mistik görünümleri" bakımından ele alınacak ve incelenecektir. Hikâyelerin seçiminde "uzun hikâye biçiminde olmalarına, aşk sorunsalını odağa almalarına" dikkat edilmiştir. Seçilen hikâyeler şunlardır:

Yoksulluk İçimizde, Menekşeli Mektup, Kapıları Açmak, Zafer Yahut Hiç, Sıradışı Bir Ödül Töreni, Nur, Tirende Bir Keman, İyiler Ölmez, Tarla Kuşunun Sesi, Sevincini Bulmak.

1. Beşeri düzeyde kalan aşklar

Genellikle bireyler arasındaki ruhsal ve/veya bedensel duyguları ifade eden aşk; dünyevî, beşeri, maddi vd. adlarla da tarif edilmektedir. Antik Yunan mitolojisinden Eros ve Afrodit ile temsil edilen bu çeşit aşk, sevgiliye, muhataba kavuşmaya odaklanan bir nitelik taşır.

Mustafa Kutlu'nun konumuzu teşkil eden on hikâyesinden altı tanesinde aşk, beşeri düzeyde kalır. Bunların dört tanesinde kadın, iki tanesinde erkek merkezde olmak üzere altı tanesi de "üçgen aşk" şeklinde kurgulanmıştır. Yine beşeri aşkın söz konusu olduğu altı hikâye içinde üç tanesinde evlilik gerçekleşirken biri ölüm, ikisi ise çeşitli sebeplerden ayrılıkla neticelenir. Fakat hikâyelerin hepsinde de kavuşulamayan aşk söz konusudur.

Beşeri aşkın işlendiği hikâyelerden biri olan *Menekşeli Mektup*[2] ta Postacının görücü usulüyle evlendiği kadına ve İnci Hanım'ın, eşi Ahmet Ferit'e olmak üzere iki aşk hikâyesi anlatılmaktadır. İnci ve Ahmet'in aşkının nasıl başladığı hakkında bilgi verilmeyen hikâyede İnci'nin İstanbul'un eski ailelerinde birinin kızı olduğu, özenle yetiştirildiği ve annesiyle Boğaziçi'nde

---

[2] Menekşeli Mektup 'ta iki tane aşk hikâyesi vardır. Postacı ve eşinin aşkının nasıl başladığı metinde verilirken İncilâ ve Ahmet Ferit'in aşklarının başlangıcına dair bilgi yoktur.

bir yalıda yaşadığı anlatılır. Ahmet'in ailesi hakkında ise detaylı bilgi yoktur. Evlendikten sonra ailenin bütün mali kontrolünü eline alan Ahmet, girişimci karakteriyle ilaç fabrikası kurmak ister ve araştırmalar yapmak üzere Almanya'ya gider. Ancak orada başka bir kadına âşık olur ve bir daha geri dönmez. Yıllarca Ahmet'ten gelen mektuplarla avunan İnci, mektupların kesilmesiyle ruhsal dengesini yitirir.

İnci ve Ahmet'in aşkı başlangıçta karşılıklı, evlilikle ilerleyen ancak araya önce zaman ve mekân mesafesi, sonra da başka bir kadının girmesiyle tek taraflı hâle gelen ve beşeri düzeyde kalan bir aşktır. Hatta Ahmet'in ihaneti sebebiyle bir tarafı yozlaşan bir aşktır.

Postacı'nın tek taraflı aşkı ise Mustafa Kutlu'nun hikâyeleri içinde bu duygunun sıra dışı boyutunu yansıtan tek örnek sayılabilir. Postacı, görücü usulüyle evlendiği köylü bir kadının güzelliği karşısında tensel yakınlıktan kaçınır, onu insanüstü bir konuma yükselterek adeta kutsar. Bunun yanında eşinin başka bir erkekle kaçması karşısında kısa sürede kendisini toparlaması, yani bir anlamda tepkisiz durması, geri döndüğünde de soru sormadan kabul etmesiyle alışılmadık bir tutum sergiler. Nitekim çevresi tarafından örtülü bir şekilde eleştirilir; ancak durumun farkında olan Postacı, duygularını sorguladığında eşine karşı hissettiklerinin aşk değil, sevgi olduğuna karar verir. Postacının aşk ve sevgi konusundaki ayırıcı düşüncesinden yola çıkıldığında Menekşeli Mektup 'ta sadece bir tane aşk hikâyesi olduğunu düşünmek gerekir.

Menekşeli Mektup 'ta gerek Postacı'ya gerekse İnci'yi, âşık oldukları kişiler tarafından incitilmelerine, gururlarının kırılmasına rağmen sevmekten vazgeçmemeleri, duygularının değişmemesi sebebiyle ideal aşkın özneleri olarak kabul etmek mümkündür.

Zehra ve Cihan'ın aşk hikâyesi de *Kapıları Açmak* adlı anlatıda işlenir. Kahramanlar, taşranın sosyal ortamlarından olan çeşme başında birbirlerine âşık olurlar. Ancak Cihan'ın cesaretsizliği ve Zehra'yı saplantılı bir şekilde takip eden Kemal, bu aşkın kavuşulamayan bir aşk olarak kalmasına sebep olur.

Kemal'in Zehra'yı kaçırması, İstanbul'a götürmesi, bir süre sonra onu terk etmesi, Zehra'nın pavyonda çalışmak zorunda kalması ... Zehra'nın hayatını dramatik hale getirir.

Ancak pek çok şey yaşadıktan sonra Zehra kendi hayatının idaresini eline alır ve gerek aile gerek çevre baskısını göze alarak kasabasına döner. Hikâyede Zehra ve Cihan'ın aşkı, Zehra'nın trajik hayatı ile Cihan'ın yetersizlik duygusu ve vicdan azabı kavuşulamayan bir aşk olarak betimlenir. Diğer yandan Zehra'nın yaşadıkları ve bunlar karşısındaki dirayeti, arınmaya yönelik kararlılığı dolayısıyla okuyucu onun tasavvufi bir yola girmesini bekler, daha doğrusu yazar böyle bir sezgi uyandırır. Ancak bu konuda somut bir gelişme olmaz. Kapıları Açmak, kadının etkin, erkeğin pasif durduğu, bu bakımdan da aşkın sönük kaldığı, okuyucunun daha çok Zehra'nın bireysel hikâyesine odaklandığı bir anlatı olarak değerlendirilebilir.

Zafer Yahut Hiç anlatısında Oya, Ferit ve Bulut üçgeninde gelişen bir aşk hikâyesi anlatılır. Oya ve Ferit ilk görüşte birbirlerine âşık olurlar. Başından bir evlilik geçen Oya, kızıyla birlikte yeni bir hayat kurmak için Trakya bölgesinde yeni kurulan bir gecekondu mahallesindeki öğretmenlik yapmaya başlar. Burada Komiser Bulut ile tanışırlar. Bulut, kısa süre içinde Oya'ya âşık olur, ancak Oya'nın ona olan duyguları arkadaşlıktan, dostluktan ibarettir. Bununla birlikte Oya'nın gösterdiği yakınlık Bulut'u umutlandırır. Fakat mahalleye sonradan gelen Dr. Ferit, Oya'yı görür görmez adeta çarpılır. Oya da ona kayıtsız kalmayınca Bulut, zorunlu olarak kendisinin aradan çekilmesi gerektiğini düşünür ve bunu da Ferit'e söyler.

Hikâyeye hareket katan ve aynı zamanda bu üçgen aşkın akıbetini belirleyen olay ise Oya ve Bulut'un oğlunun bir mafya çetesi tarafından kaçırılmasıdır. Bulut, mesleğinden dolayı kendisiyle ilgili bir hadisede hem vicdani hem mesleki sorumluluk duyarak operasyona girişir. Çıkan çatışmada Bulut, oğlu ve Oya ölür.

Aşkın fedakârlık boyutuna örnek olabile ek bu gelişme ile yani taraflardan birinin ölümüyle hikâyedeki aşk - Oya ve Ferit- kavuşulamayan aşk olarak kalır.

Sıradışı Bir Ödül Töreni'nde de Nezaket ve Yavuz'un aşkı betimlenir. Kaymakam Ferdi'nin Nezaket'e olan ilgisi ve ısrarı ise Nezaket tarafından bazen sert bazen de alaycı tavırlarla karşılanır. Nezaket ve Yavuz da ilk yıldırım aşkının kahramanlarıdır. Ancak birbirlerine yaklaşmalarına rağmen deniz subayı olan Yavuz'un girmek zorunda kalması, birbirlerine duygularını açmalarını engeller. Yavuz'un hikâyeden hemen çıkması nedeniyle Nezaket'e olan duygularının geçici mi yoksa kalbinde yer etti mi, belirsiz kalır. Fakat Nezaket Yavuz'dan sonra kalbini tamamen kapatır. Aslında daima anlamlı olan nedir, hakiki olan nedir, bu soruları düşünmeden ama bunların arayışı içinde olan Nezaket, doğru bir kılavuzu olmadığı için anlamlı olanı, hakiki olanı "dönemin popülist eğilimlerinde" bulmaya çalışır. Yanılır ve bir işaret (ezan) ile gideceği yolun yönünü belirler.

Sıradışı Bir Ödül Töreni'nde her ne kadar modern zamanların figürleri ve bunların aşkları konu edilse de "suskunluk, kavuşamama, sadakat gibi husussularıyla Nezaket'in aşkı ideal aşk özelliklerini barındırmaktadır.

2015 yılında yayımlanan *Tirende Bir Keman* anlatısında Baba ve Oğul'un aşk hikâyelerinin anlatılır. Keman sanatçısı Kenan'ın solist olmak isteyen Semiramis'e; oğlu Sadullah'ın da Şefika'ya olan aşkları ilk görüşte başlar. Hem babanın hem oğulun aşkları evlilikle sürer, ancak Semiramis'in başka bir erkek için Kenan'ı terk etmesi; Şefika'nın da eşkıyalar tarafından kaçırılması aşkın getirdiği mutluluğu sona erdirir. Aşk, Kenan hatıralardan kaçmak için, Sadullah ise âşık olduğu kadını bulmak, kurtarmak için yollara düşürür. Başka bir deyişle hem Kenan'ı hem Sadullah'ı şehir şehir gezdirir. Her iki hikâye kişisinin ölüm şekli ve duygularıyla bağlantılı olması sebebiyle *Tirende Bir Keman*, ölümlerle neticelenen aşkların hikâyesi olarak okunabilir.

Yıldırım aşkının, ardından evliliğin söz konusu olduğu, ancak birtakım coğrafi, sosyal ve kültürel farklılıklardan kaynaklanan nedenler yüzünden ayrılığın gelmesiyle kavuşulamayan aşklardan sayılabilecek bir başka hikâye de *Tarla Kuşunun Sesi*'nde karşımıza çıkar. Bey kızı Saliha ile Yörük genci Murat'ın aşkı da geleneksel kalıpların dışına çıkarak ayrılığa, Murat'ın yeniden evlenmesine rağmen saygı, vefa duyguları çerçevesinde devam eder ve beşeri düzeyde kalır.

2016 yılında yayımlanan *İyiler Ölmez*'de ise Sıtkı, Civan ve Atalay adlı anlatı kişilerinin karşılıksız kalmış, kavuşulamamış, ihanete uğramış aşkları anlatılır. Sıtkı, kendisinden farklı bir sosyal tabakaya mensup Sevda'ya olan karşılıksız aşkı yüzünden Anadolu'nun küçük bir şehrine, bir anlamda gönüllü sürgün olarak gider. Annesiz, babasız büyüyen Civan, Destegül'e âşık olur, ancak fakirliği ve kimsesizliği yüzünden kavuşamaz. Civan'ın aşkı karşılıksız olmasa da Destegül'ün baba otoritesi bu aşkı karşılıksız bırakır; bununla birlikte Civan'ın aşkı ölene dek devam eder. Atalay'ın aşkı ise ruhsal özellikler göstermekle birlikte daha çok bedensel bir aşk ihtiva eder. Kadın tarafında tamamen menfaate dayanan bu beraberlik, bu bakımdan da erkek tarafının duygusal ve bedensel yakınlığa duyduğu ihtiyaç dolayısıyla aşk duygusunu ihtiva ettiği söylenebilir.

Hikâyede iyilikleriyle tasvir edilen kişiler, kendilerini "aşk yaralısı" olarak görür ve tanımlarlar. Her üç kahramanın aşkı da onarın yeni adımlar atmasına engel olacak ölçüde kuvvetli olmakla birlikte üçünün aşkı da beşeri düzeyde kalmıştır. Fakat yaptıkları iyiliklerle öldükten sonra mitik kişiliklere dönüşmüşlerdir.

2. Mistik/tasavvufi aşk arayışa yönelen aşklar

"Deruni bir yaşantı, dinî bir deneyim ya da manevi bir hâl (Çubukçu, 1995: 103) olan tasavvuf anlayışında, yegâne arzu nefsi yenerek Hakk'a kavuşmaktır. Hakk'a kavuşmak da dünyevî her şeyden uzaklaşması, sadece Allah'a yönelmesi ile mümkündür. Bu bakımdan da hakiki aşk, insan ruhunun Allah'a karşı bir iştiyakıdır (Levend, 1984: 24)

Kutlu'nun 1979'da yayımlanan *Yoksulluk İçimizde* adlı hikâyesi, Süheyla ve Engin'in nişanlıyken ayrıldıkları fakat birbirlerine duydukları aşkın devam ettiği bilgisiyle başlar. Metinde geriye dönüşlerle Engin ve Süheyla'nın mensubu oldukları sosyal ve kültürel çevre ile benimsedikleri dünya görüşlerine yer verilmesine rağmen nasıl âşık oldukları belirtilmez. Hikâyenin ilerleyen sayfalarda Engin, zenginliğin ve gücün cazibesine duyduğu eğilimi sebebiyle Süheyla'dan uzaklaşarak bu arzularını gerçekleştirme imkânı bulabileceği başka bir kadınla nişanlanır.

Süheyla ise onun gittiği yolun tersine dünyevî arzularını susturmaya, nefsini köreltmeye, yaşam biçimini değiştirmeye çabalar. Bu uğurda işinden ayrılır, eşyalarından arınmaya çalışır. Onun için esas olan yüzeydeki görüntü değil, derinlerdeki hakikattir. Süheyla, bu hakikate ancak saf aşk ile ulaşabileceğine, dünyevî olandan, maddi olandan vazgeçmesi gerektiğine inanır.

Süheyla dünya nimetlerine sabırla direnip onlardan vazgeçerek hakikat yolunda yürürken Engin, bir süre sonra içine girdiği gösterişli dünyanın anlamdan ve derinlikten uzak olduğunu fark eder. Bu farkındalıkla genelde insan, özelde kendisi için başka bir hayatın mümkün olabileceğini düşünen Engin, izini kaybettiği Süheyla'yı aramaya başlar. Engin'in arayışının meçhul bırakılması, Süheyla'nın –her ne kadar taşındığı belirtilse de- gidişinin bir bilinmezi içermesi, yazarın özellikle kavuşulamayan bir aşkı hikâye etmesi, beşeri duygularla başlayan aşkın mistik bir yola yöneldiğini sezdirir.

Yazarın 2014'te yayımlanan *Nur* hikâyesinde aşkın kahramanları Nur ve Sinan'dır. Tesadüfen tanışırlar. Sinan'ın Nur'a ilk anda âşık olmasına rağmen Nur, Sinan'a zamanla âşık olur. Bununla birlikte Nur'un, eserin başından itibaren beşeri bir aşktan öte, mistik bir aşk arayışına yöneldiği görülür. Varlıklı bir ailenin kızı olan Nur, ne maddi olanla ne de beşeri duygularla yetinir. Somut olanın ötesine, maddenin görünmeyen tarafına geçmek ister. Bu aşkınlık arzusu onu şehir şehir dolaştırır, aradığını bulduğunu sanır ama bir süre sonra tatmin olamaz. Sinan'a da açılamaz. Nur'un aşkınlık arzusunu bilen Sinan da duygularını dile getiremez. Başka bir deyişle Nur Sinan aşkında suskunluk, beşeri aşkın gün yüzüne çıkmasına engel olur. Hikâyenin sonunda Nur'un ölüm şekli "bir nur kümesi"ne dönüştüğü şeklinde betimlenir. Bu akıbet, halk inanışındaki "erenlere karıştı" deyişiyle eşleştirilebilir.

2018'de kaleme alınan *Sevincini Bulmak*'ta ise Suna ve Ali Balkan'ın aşk hikâyesi anlatılır. Tanıştıktan kısa süre sonra kendi tabirleriyle "aklın rehberlinde bir yolculuğa" çıkan hikâye kişileri, bu yolculuk sürecinde dünyevî olandan sıyrılmak, hakiki olana ulaşmayı amaç edinirler. Evlenirler. Ancak Ali, dünyevî zaaflarına yenik düşerek hem evliliğini hem yolculuğunu yarım bırakır. Suna ise aklın rehberliğinde başladığı, zamanla duygularının üstün geldiği, Ali'nin kendisini terk etmesinden sonra ise ıstırap çekmesine rağmen yolculuğuna devam etmekte sebat gösterir. Kariyerinden, yaşadığı

şehirden vazgeçer, yaşam şeklini büyük ölçüde değiştirir. Yazar Suna'nın akıbeti, diğer bir deyişle yolculuğunun sonucu hakkında bilgi vermez. Ancak okuyucuda Suna'nın "hakiki aşk" yolundan sapmayacağı, bu yolda ilerleyeceği izlenimi uyandırır.

Gerek *Yoksulluk İçimizde* gerek *Nur*'da gerekse *Sevincini Bulmak*'ta aşkın derinliği ve yolu konusunda kadın figürlerin erkek figürlere oranla daha sabırlı, dirayeti ve çaba harcayan taraf oldukları görülür. Her üç hikâyede de yol ve yolculuk motifi tekrarlar. Yine her üç hikâyede de erkeklerin duyguları beşeri düzeyde kalırken kadınlar Suna'nın yola çıkması, Süheyla'nın yol alması, Nur'un ise yolun sonuna varması –neye vardığı elbette meçhuldür- söz konusudur.

Sonuç

Mustafa Kutlu'nun aşk duygusunu konu eden ve yazı hayatının geniş bir dönemini kapsayan hikâyelerine baktığımızda şöyle bir kategori oluşturmak mümkündür:

Seçilen metinlerde aşkı odağına alan ve inceleme konumuz olan on hikâyenin yedi tanesinde (Sevincini Bulmak-Suna?) söz konusu duygunun beşeri düzeyde kaldığı; *Yoksulluk İçimizde*, *Nur* ve *Sevincini Bulmak* adlı hikâyelerin kadın figürlerini ise beşeri aşkın tatmin etmediği ve bu figürlerin mistik bir aşkın arayışına yöneldikleri görülür. *Yoksulluk İçimizde* (Engin) ve *Sevincini Bulmak* (Ali Balkan)'ın erkek figürlerinin mistik aşkı arzuladıkları, ancak ilkinin akıbetinin verilmediği, ikincisinin de başaramadığı okunur.

Yoksulluk İçimizde ve *Menekşeli Mektup* adlı hikâyelerde işlenen aşkların nasıl başladığı verilmezken kalan sekiz hikâyede aşk, ilk görüşte gerçekleşir, kısa süre içinde de gelişir. Hatta bir kısım hikâyede ilk görüşte tutku hâlini alır. Aşkın evlilik sürecine girmesi ise dört hikâyede (*Tarla Kuşunun Sesi, Tirende Bir Keman, Menekşeli Mektup, Sevincini Bulmak*) söz konusu olur. Ancak bu evliliklerin dördü de ayrılıkla neticelenir. Diğer hikâyeler de dâhil olmak üzere ayrılıkların üçüncü kişiler, suskunluk ve bireysel sebeplere dayandığı görülür (Zafer Yahut Hiç'te ölüm; *Tarla Kuşunun Sesi, İyiler Ölmez* metinlerinde ayrılık nedenleri sosyal sebeplerdir).

Konu edilen aşkların akıbetleri nasıl olursa olsun hikâyelerin başından sonuna dek devam ettiği görülür.

Hikâyelerin beş tanesinde aşk, üçgen bir yapı sergiler. Bunların üç tanesinde kadın, iki tanesinde erkek merkezde yer alır ve diğer iki kişinin duyguları merkezde olana yöneliktir. Merkezde olan, yani âşık olunan kişiler daha çok kadın figürlerdir (8 kadın, 13 erkek). Yine bu yapının da etkisiyle hikâyelerde karşılıksız aşk daha fazla konu edilmiştir. Ancak karşılıklı olsun yahut olmasın aşk, hikâye kişileri üzerinde birtakım izler bırakır, onların hayatlarını çeşitli bakımlardan etkiler. Buna göre âşık oldukları kişilerden ayrılmak zorunda kalan ya da onlara kavuşamayan altı kadın, altı erkek figür kalplerini tamamen kapatırlar. Bunlara ilave olarak aşk uğruna örneğin *Menekşeli Mektup*'ta bekleme; *Kapıları Açmak, İyiler Ölmez*'de para/mevki gibi unsurlardan vazgeçme; *Zafer Yahut Hiç, Tirende Bir Keman'*da kendini feda etme gibi davranışlar aşkın bireylerin hayatı üzerindeki etkileri olarak sıralanabilir.

Kutlu'nun incelediğimiz on hikâyesinde dikkat çeken bir husus da aşkın genellikle ideal nitelikteki örneklerine yer vermesidir. Freudyen bakış açısıyla cinsel bir arzu nesnesi haline dönüşen, bundan dolayı da sadece cinsel kimliği ile öne çıkan hikâye kişilerinin Kutlu'nun anlatılarında pek yer bulmadığı söylenebilir. Sadece İyiler Ölmez hikâyesindeki Suna, aşkın cinsel boyutunu yansıtan bir figür olarak betimlenir. Ancak onun aşkı da menfaate dayanır. Başka bir deyişle Kutlu'nun incelediğimiz hikâyelerinde bedensel aşka ancak yozlaşma örneği olarak yer verdiği, bunun dışındaki aşkların daha çok ruhsal boyutta oldukları görülür.

Bütün verilerden hareketle Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde aşkın, bütünü teşkil etmese de, kadın odaklı ve ağırlıklı olarak hakikatin amaçlandığı bir duygu şeklinde verildiği izlenimi uyandırmaktadır.

Kaynakça

ÇUBUKÇU, İbrahim Agâh (1995). "Tasavvuf ve Sevgi," *Cogito*, S. 4, s. 103-112.
GÖLPINARLI, Abdülbaki (1985). *100 Soruda Tasavvuf*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

İBN HAZM (2011). *Güvercin Gerdanlığı-Sevgiye ve Sevenlere Dair-* (Çev. Mahmut Kanık), İstanbul: İnsan Yayınları.

KUTLU Mustafa (2017). *İyiler Ölmez,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

KUTLU Mustafa (2018). *Sevincini Bulmak,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

KUTLU Mustafa (2014). *Nur,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

KUTLU Mustafa (2019). *Yoksulluk İçimizde,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

KUTLU Mustafa (2007). *Kapıları Açmak,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

KUTLU Mustafa (2017). *Tarla Kuşunun Sesi,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

KUTLU Mustafa (2010). *Zafer Yahut Hiç,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

KUTLU Mustafa (2019). *Menekşeli Mektup,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

KUTLU Mustafa (2013). *Sıradışı Bir Ödül Töreni,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

KUTLU Mustafa (2017). *Tirende Bir Keman,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

LEVEND, Agâh Sırrı (1984). *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar,* İstanbul: Enderun Kitabevi.

PLATON (2011). *Şölen/ Dostluk* (Çev.:Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

TİMUÇİN, A. (2005). *Aşkın Diyalektiği*. İstanbul: Bulut Yayınları.

ULUDAĞ, Süleyman; "Aşk," *DİA*, https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/4/C04015575.pdf (Erişim tarihi: 14.12.2019).

+lA ZARF YAPIM EKİ YAŞIYOR MU?

Musa DUMAN*

Özet

Kullanım sıklığı dönemlere göre değişmekle birlikte Eski Türkçeden beri kullanımda olan +lA zarf yapım eki, görevleri farklı olmalarına rağmen şekil bakımından "ile" edatıyla karışmış gözükmektedir.

Bu kullanımlardan "vasıtasıyla, ile" anlamındakiler "ile" kaynaklı olup zaman, yer ve hal zarfı olanlar ise "+lA" eki kaynaklıdırlar.

+lA ekli zarfların Eski Türkiye Türkçesi döneminde kullanımı hakkında daha önce tarafımdan da bir yayın yapılmıştı.

Konu ile ilgili çalışanlar bu ekin görevini Eski Türkiye Türkçesi döneminden sonra tamamen "ile" edatına bıraktığı gibi bir sonuca varmışlardı.

Ancak tarafımdan yazılan konuyla ilgili çalışmada "Günümüzde olduğu gibi eski metinlerde de yaygın biçimde kullanımda olan –mAğIlA birleşiğindeki +lA ekinin fonksiyon bakımından zarf fiil ekine yakınlığı ortadadır. Buradan hareketle mastar ekinin üzerine gelen eklerin de +lA zarf yapım eki kaynaklı oldukları söylenebilir" sonucuna varılmıştı.

Bu çalışmada konu tartışılmaya devam edilecek ve söz konusu ekin "ile" edatından farklı olarak günümüzde mastar ekleri (isimleri) üzerine gelerek (ol-mak-la, sık-lık-la vb.) bu kelimelere cümle içinde zarf görevi yüklediği vurgulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Eski Anadolu (Türkiye) Türkçesi, zarf yapım eki, kelime yapımı, +lA eki, ile edatı ve +lA eki.

* Prof. Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

IS THE +lA ADVERB DERIVATIONAL SUFFIX STILL ALIVE?

Abstract

Although the frequency of usage varies according to periods, the +lA **Adverb Derivational Saffix (adverbial suffix)**, which has been in use since Ancient Anatolian Turkish period, seems to be confused with the "ile" (*with*) preposition in terms of shape, even though their duties are different.

Of these uses, usage referring to "by means of" originate from "ile", and usage referring to time, place and case originate from the +lA adverbial suffix.

Previously, a study about the usage of +lA adverbial suffix on the period of Ancient Anatolian Turkish was published by me.

Researchers on the related topic have come to the conclusion that the suffix left its task to the "ile" proposition after the Ancient Anatolian Turkish period.

However, my writing on the subject has come to the conclusion that "Similarly to today, it is evident in the ancient texts that the closeness of the +lA suffix in the commonly used –mAğIlA compound to the verb suffix in terms of function. From this point, it can be said that the suffixes placed after the infinitive suffix originate from the +lA derivational suffix of the adverb".

This work will continue to debate the subject and emphasize that in contrast to the use of the related annex as the preposition "ile", today the annex placed after infinitive suffixes (names) (ol-mak-la, sık-lık-la, etc) imposes an adverb task.

Keywords: Ancient Anatolian (Turkey) Turkish, derivational suffix of adverb, word building, annex "+IA", preposition "with" and annex "+IA".

Giriş

Kullanım sıklığı dönemlere göre değişmekle birlikte Eski Türkçeden beri kullanımda olan +lA zarf yapım eki, görevleri farklı olmalarına rağmen şekil bakımından "ile" edatıyla karışmış gözükmektedir. Bu kullanımlardan "vasıtasıyla, ile" anlamındakiler "ile" kaynaklı olup pekiştirici görevle isim ve sıfatlara getirilerek zaman, yer ve hal zarfı olanlar ise "+lA" eki kaynaklıdırlar. +lA ekli zarfların Eski Türkiye Türkçesi döneminde kullanımı hakkında daha önce tarafımdan da bir yayın yapılmıştı. Konu ile ilgili çalışanlar bu ekin görevini Eski Türkiye Türkçesi döneminden sonra tamamen "ile" edatına bıraktığı gibi bir sonuca varmışlardı. Ancak tarafımdan yazılan konuyla ilgili çalışmada "Günümüzde olduğu gibi eski metinlerde de yaygın biçimde kullanımda olan –mAğIlA birleşiğindeki +lA ekinin fonksiyon bakımından zarf fiil ekine yakınlığı ortadadır. Buradan hareketle mastar ekinin üzerine gelen eklerin de +lA zarf yapım eki kaynaklı oldukları söylenebilir" sonucuna varılmıştı. 2002 yılında yayımlanmış olan söz konusu bu çalışmamdan sonra da lA ekini konu alan makaleler yayımlandı. Burada Mehmet Vefa Nalbant[1], Ahmet Bican Ercilasun[2] ve Zeynep Korkmaz[3] hocaların makalelerini özellikle anmalıyım. Ekin, yapım eki mi, enklitik (pekiştirici)

---

1 Mehmet Vefa Nalbant, "Türkçe'de Enklitik Edatı", V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri, TDK Yayınları, 2004, Ankara.

2 "lA Enklitiği ve Türkçede bir "Pekiştirme Enklitiği" Teorisi", Dil Araştırmaları Dergisi, Gazi Üniversitesi Yayınları, 2008.

3 Zepnep Korkmaz, "lA Pekiştirme Ek-Edatının Türkiye Türkçesi Ağızlarındaki Uzantıları ve –ALA- Tekrarlama Ekinin Yapısı Üzerine, Belleten, TDK Yayınları, Ankara 2010, s. 7-20.

mi, edat mı yoksa ek-edat mı olduğu tartışmalarına girmek istemiyorum. Ancak kısaca belirtmem gerekirse, getirildiği kelimelere pekiştirici anlam katarak zarf yapan bu morfolojik unsura "ek" demek yanlış olmayacaktır. "tünle, tanla, öğle (< öd+le)" gibi kalıcı isimlerle +lAyIn ekindeki durum bu unsura ek dememizi kolaylaştırıyor.

Bu bildiride konuyu daha da açmak ve ekin günümüzde kullanılıp kullanılmadığını tartışmak istiyorum.

Şekil bakımından birbirine karışmış gözükse de görev bakımından iki ayrı ek ile karşı karşıya olduğumuz ortadadır. Açık ifade ile biri "vasıta", diğeri "pekiştirici zarf yapım eki" olarak kullanılmaktadır.

Zikrettiğim çalışmamdan konuyla ilgili bazı örnekleri buraya da alarak konuyu tartışmak istiyorum:

Müntehab-ı Şifa'da geçen şu cümlelere bakalım[4]:

Ol kişi **tuzla** kasni yiye **acla** ve gâh gâh istifrağ ide…

… turb **suyile acla** mazmaza ideler.

Acla ılıcak **suyile** içeler.

Üç güne değin birer dirhem **acla balıla** yiyeler.

… beş dirhem **sükkerile sabah açla** içeler.

Razyane tohmın boy **tohmile bütünle üç sabah** üçer kaşık **ılıcak suyla** içeler, nafi ola.

…

Bu örneklerde ile edatı ve +lA zarf yapım eki aynı cümle içinde birlikte kullanılmışlardır. Bunların görev ve yapı bakımından birbirinden farklı olduklarını anlamak zor değildir.

---

4 Musa Duman, "On the usage of the adverbial suffix +lA in Old Anatolian Turkish", Turkic Languages, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, v. 6 (2002)1, p. 8-18. Aynı makalenin Türkçesi: "Eski Türkiye Türkçesi Devresinde +lA Ekli Zarfların Kullanımı Üzerine", Turkish Studies, İnternational Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, v. 3/3, 2008.

Bazı örneklerde +lA ekinin zarf görevinin zayıflamasıyla **tanlaca, tanlacak, aclaca, yalıncaklayıken** "çıplak iken", **ikileyin** gibi genişlemiş şekiller de ortaya çıkmıştır. Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde de sıklıkla karşılaşılan **böylece** (< bu+y+le+ce), **şöylece** (< şu+y+ye+ce) gibi kelimeleri de bunlara ekleyebiliriz.

Burada kaydedelim ki Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait her eserde ekin kullanım sıklığı aynı değildir. Müntehab-ı Şifa[5], Teshil[6], Edviye-i Müfrede[7], Kemaliye[8] gibi tıp konulu metinlerde ekin kullanım sıklığı dikkat çekici biçimde daha yoğundur. Mesela yine aynı döneme ait Kitab-ı Gunya[9], Nazmü'l-Hilafiyat Tercümesi[10], Münyetü'l-Ebrar ve Gunyetü'l-Ahyar[11], Dede Korkut Kitabı[12] (**tanla** dışında) gibi metinlerde +lA ekli kelimeye rastlanmamıştır.[13] Gürer Gülsevin'in Eski Anadolu Türkçesi eklerini konu alan eserinde de verilen örnek sayısı, yaygın olarak hemen

---

5 Celalüddin Hızır (Hacı Paşa), *Müntehab-ı Şifa I, Giriş-Metin*, haz.: Zafer Önler, TDK yayınları, Ankara 1990; Celalüddin Hızır (Hacı Paşa), *Müntehab-ı Şifa II,* Sözlük, haz.: Zafer Önler, Simurg yayınları, İstanbul 1999.

6 Zikri Turan, *Hacı Paşa (Celaleddin Hızır), Teshil, Dil Özellikleri, Metin, Söz Dizini*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitim Bölümü (basılmamış doktora tezi), Malatya 1992.

7 Mustafa Canbolat, "XIV. Yüzyılda Yazılmış Değerli Bir Tıp Eseri Edviye-i Müfrede", *Türkoloji Dergisi*, v. cilt, 1. sayı, DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Enstitüsü yayını, Ankara 1973, s. 21-47.

8 Şirvanlı Mahmud, *Kemaliye,* haz.: Doç. Dr. Muhammet Yelten, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi yayınları, İstanbul 1993.

9 *Kitab-ı Günya*, haz.: Muzaffer Akkuş, TDK yayınları, Ankara 1995.

10 *Nazmü'l-Hilafiyat Tercümesi*, haz.: Yard. Doç. Dr. Azmi Bilgin, TDK yayınları, 1986.

11 Abdurrahman Karahisari, *Münyetü'l-Ebrar ve Gunyetü'l-Ahyar*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi TDE Bölümü seminer kitaplığı, nr.: 4444.

12 Prof. Dr. Muharrem Ergin, Dede Korkut Kitabı I, Giriş-Metin-Faksimile, 4. baskı, TDK yayınları, Ankara 1997; Prof. Dr. Muharrem Ergin, Dede Korkut Kitabı II, İndeks-Gramer, 3. baskı, TDK yayınları, Ankara 1997.

13 Bu durumu dikkate alarak zikri geçen çalışmada şöyle bir değerlendirmede bulunmuştum: "Birle, tanla, tünle gibi pek çok eserde sıklıkla rastlanabilen kelimelerden başka, bütünüyle Eski Türkiye Türkçesi devresine ait eserlerde görülmediğine göre, +lA'yı çekim eki sıklığında bulunduranlar, bu evrede belli ağız bölgelerini temsil eden eserler olarak bir araya getirilebilirler." a. g. m. s. 355.

her eserde karşılaşılabilecek "tanla, birle" gibi örneklerle birlikte 6 kelimeyle sınırlıdır.[14]

Diğer taraftan, +lA ekli zarflarla birlikte diğer kelime ve şekiller hem ayrı ayrı hem ekle birlikte kullanılmaya devam edilmişlerdir[15]. Mesela Müntehab-ı Şifa'daki örnekler:

a. Aynı cümle içinde birden fazla +lA ekli kelimelerle:

On dirhem süker katup **ısıcakla açla** içeler, üç **tanla** talağı gide.

… karnını **dirile** yarup **ısıcakla** yaku ideler.

Acla ve **tokla** yemek cayizdür.

… karnını **dirile** yarub **ısıcakla** yaku ideler.

b. Aynı cümle içinde farklı zaman zarfları ile:

… **seher vaktinde ısıcakla** içeler.

… **seher vaktinde ılıcakla** içeler.

… ve **sabah vaktinde açla** içeler.

Üç sabah açla bir kaşık içüreler.

… **bir gice** ince bizle örteler **açla** içeler.

… üç dirhem **gice** ve üç dirhem **tanla** vireler ki içe.

… **sabah açla** içeler.

Yarındası tanlacak heman şerbetler içeleler.

… **sabah açla** ve **gice yatduğı vaktın** yiye.

---

[14] Gürer Gülsevin, Eski Anadolu Türkçesinde Ekler, TDK Yayınları, Ankara 1997. Gülsevin, "yinile, kurla, dirile, tanla, açla, açıla, birle" kelimelerini verdiği "Vasıta Hali Ekleri" başlığı altında "ile edatının ekleşmiş halinden ayrı bir şekildir." diyerek farklılığa dikkat çekmiştir. s. 69.

[15] Kamil Tiken, Eski Türkiye Türkçesinde Edatlar, Bağlaçlar, Ünlemler ve Zarf Fiiller, TDK yayınları, Ankara

c. Tekrarlı zarflarla:

Gice gice macun ve benefşe ve gülbeşeker ve gülengübin yiye.

… boğaza **gice gice** yaku ideler, nafi ola.

… bununla **katı katı** süreler, dişdeki illeti gidere.

d. Aynı görevin –iken zarf fiil ekiyle başka şekilde karşılanması:

Eğer tavaf ziyareti **arısuzken** tavaf idüb evine varsa… (Aynı kelime bir önceki sayfada: Eğer **arısuzla** tavaf itse bir koyun boğazlaya.)

… ve bu şerbetden **ısıcakiken** vireler.

… sarmaşık erkeğin **tazeyiken** alup …

… **ılıcağıken** içeler.

…**gice yatacak vakıt** isti'mal itmek yiğrekdür.

Sabah hamama varalar, çıkalar.

Yatacak vakit içireler.

Eğer sıtması olursa **her sabah sade** sikencübin vireler.

Her sabah dört dirhem bir çanak süd kesiği suyında kaynadalar.

Yatacak vakit içireler.

Beş dirhem mikdarı alup **ac karnına** ılıcak suya katup içeler.

e. –mAGIlA (< -mAK+lA), +lIGIlA (< +lIK+lA) ekli kelimelerin zarf olarak kullanıldığı örnekler:

Sükkerile içmeğile telyin ideler.

Veba alameti belürse kan **almağla** ve müshil **içmeğle** bedeni tenkiye ideler.

… yağda **kaynamağıla** çıkar.

… **genezliğile** doğura.

+l A ekli zarflar bu dönemde olduğu gibi sonraki dönem metinlerinde de kullanılmaya devam etmişler ancak başta da ifade edildiği gibi "ile" edatının ekleşmiş şekli ile karıştırılmış gözükmektedirler. Bu arada ifade edelim ki "ile" edatı da gerek bu şekilde gerekse ekleşmiş şekliyle Eski Anadolu Türkçesi döneminde de yaygın biçimde kullanılmaktadır. Kitabu Evsafi Mesacidi'ş-Şerife[16] ve Mevlid'den[17] örnekler:

+lA	İle
1. Geldi bir akkuş kanadıyla revan Arkamı sığadı **kuvvetle** heman (Mevlid)	1. Geldi bir akkuş **kanadıyla** revan Arkamı sığadı kuvvetle heman (Mevlid)
2. Ebu Bekr ile Ömer **bile** yatur	2. Ki **hoşlıklarıla** varam evüne (Kitabu Evsaf…)
3. Miskinliğile gelün hakun Kudsini görün	3. Hele **sağlığıla** geldük eve biz
4. Çü **sabr-ıla** bulınur derde çare	4. Bilürsin sana yiter va'z **ıla** bend
5. Zamanıla inerler şehre bunlar	5. Ebu Bekr **ile** Ömer bile yatur
6. Girü **sağlığıla** sizi görem ben	6. Tolupdur **anlarınla** iki yanı
	7. Aksayıla sahranun ok atımı bir yanı
	8. Hakun tevfikıla düzmişem ben
	9. Yidi gün biz Mısırluyıla turduk
	10. Kara atlasıla Ka'be bürinür
	11. Ebu Bekr **ile** anda olurmış
	12. Bizümle cümle iman ehline hem
	13. Tenüni incidürsin **zahmet ile**
	14. Canunı toyurursın **rahmet ile**
	15. Esen kalun gönüldük **hayrı la**
	16. Sakın terk eyleme farz ıla sünnet
	17. Bizi **eltafunıla** eylegil şad

+lA ekinin kullanım alanı Eski Anadolu Türkçesi döneminden sonra kısmen daralırken, aynı görevi başka kelime ve yapılar, yalın halde veya başka şekillerde üstlenmişlerdir.

---

16 Ahmed Fakih, Kitabu Evsafi Mesacidi'ş-Şerife, yay.: Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, TDK yayınları, Ankara 1974.

17 Mevlid, Seleyman Çelebi (Mecmua içinde), Matbaa-i Osmaniyye, H. 1311 (m. 1893).

Bunların içinde, mastar (-mAK) ve mastarlık (+lIK) eklerine eklenerek bu kelimelerin zarf olarak kullanımı günümüzde de devam etmektedir.[18] Bu kullanımlar diğer kullanımların aksine yaygınlaşarak Türkçe cümlelerde önemli bir bağlama unsuru özelliği kazanmıştır.

Bu durumu da Belagat-i Osmaniyye'den[19] örneklerde izleyelim:

+lA	ile
1. a. Kavaid-i mütemeddine kendü lisanlarının kavaidini **cem' ile** bir fenn-i mahsus olarak tedvin edegelmişlerdir. … biz dahi lisan-ı Osmaninin kavaid-i sarfiyye ve nahviyyesini **cem ile** bir fen olmak üzere bilreştirip … b. Ulema-yı Arabiyyye lisan-ı Arabi'nin kavaidini **cem' ederek** ilm-i nahvi … c. Ve bazı kavadi-i Farisiyyeyi **istimal ile beraber** bir çok kavaid-i Arabiyyeye dahi riayete mecburuz. ç. Badehu anı **ihtisar ile** Medhal-i Kavaid-nam risaleyi ve sonra anı **telhıs ile** Kavaid-ı Türkiyye –nam risaleciği telif eyledik. 2. a. Çünkü esas-ı diyanet-i İslamiyye olan ve fesahat ve belagatin tabaka-i kusvasında olmağla mu'cizat-ı bahireden bulunan Kur'an-ı Kerim lisan-ı azbü'l-beyan-ı Arabi üzre nazil oldığından anın kavaidini halelden vikaye bir hıdmet-i diniyye **olmağla** ulema-yı Arabiyyye buna … … b. … bunlarıŋ tefāṣīli Beyānu'l-ʿUnvān-nām risālemizde **olmaġla** oraya mürācaʿat oluna…	1. Bu iki fen **ile** kelamın asl-ı ma'nayı ifadesi keyfiyyeti bilinür. 2. Meğer kuvveden fiile gelecek bir çok nevadir asar **ile** beraber bu dahi… 3. Biri ilm-i maanidir ki **anınla** kelamın mukteza-yı hale keyfiyyet-i tadbiki bilimor. 4. a. … yani beyan **ile** bedi'a ilm-i beyan **ve** üçüne birden ilm-i bedi' demişlerdir. b. Bazılar dahi maani **ile** beyana ilm-i belagat derler. 5. Kelamın mezayası mukteza-yı hale tatbiki ve teşbih ve mecaz ve kinayelerinin **hakkıyla** edası ve sanayi'-i bedi'iyye **ile** tezyini hususlarıdır. 6. Lisan-ı Osmani üzre işbu ilm-i belagati beyan içün bu risaleyi bir mukaddime **ile** üç baba taksim… edeceğiz.

[18] Yine Eski Anadolu Türkçesi ve Klasik Osmanlı Türkçesi dönemlerinde –mAK mastarına +(I)n zarf eki getirilerek –mAĞIn şeklinin de kullanıldığını belirtelim. Bu kullanım bize +lA ile +n eklerinin aynı görevle bir süre nöbetleştiklerini ancak sonra +lA ekli (-mAK+lA) şeklin yaygınlaştığını göstermektedir.

[19] Ahmet Cevdet, Belagat-i Osmaniyye, İstanbul 1299 (

+lA	ile
c. … ʿibāresinde: altı kelime birbirine mużāfʿ **ḳılınmaġla**, feṣāḥatden düşmüştür.	7. … manasınıanlamak içün lügat kitabına ve fikr **ile** zihnin it'abına muhtaç olan …
ç. Ber-vech-i bālā muteʿalliḳāt-ı fiʿliŋ teʾsīri sebk-i ʿibāreye ḫalel **getirmekle** kelām-i menṡūrda cāʾiz olmaz ise de eşʿārda cāʾiz ve şāyiʿdir.	8. Sözün fasih olmak **şartıyla** mukteza-yı hale mutabık olmasıdır.
d. … cümlesiniŋ üst ṭarafına **geçirilmekle** kelām-ı muʿaḳḳad olmuştur.	
e. … mütekellim, ekṡeriyā sözü uzatmaḳ **istemekle** müsnedün ileyhiŋ ẕikrini iltizām eyler.	
f. Bu cümle-i vaṣfiyeniŋ maʿnāsı "deryādaki māhīler" yāḫud "deryāda olan māhīler" **denilmekle** daḫi edā olunabilir.	
g. … baʿżen münkir olmayan muḫāṭabda emāre-i inkār **görülmekle** münkir ḥükmünde ṭutulur.	
ğ. … baʿżen daḫi kelāmda ḫilāf-ı maḳṣadı ibhām eder bir şey **bulunmaġla** anı defʿ içün bir söz ʿilāve olunur.	
3. Lisan-ı Osmaninin kavaidi kavaid-i Farisiyyeye **nisbetle** daha ziyadedir.	
4. a. Bu **cihetle** mesail-i sarfiyyesi haylice vasi'dir.	
b. Bu **cihetle** sarf ve nahvini tefrika hacet yoktur.	
c. Ve ikisi dahi bir maksada hidmet **etdiği cihetle** hakikat-ı halde bir ilim demek olur.	
ç. … ilm-i belagat dahi maani ve beyan fenlerini müştemil **olacağı cihetle** bu iki fende fünun-ı isna aşerden altısı mündemiç olacak demektir.	

Günümüz kullanımlarından örneklere bakalım[20]:

+lA	İle
1. Sözcükler idelerin göstergeleri **olmakla**, ideleri **belirtmekle** anlam kazanırlar. 2. Dili **kullanmakla**, yalnızca şeyler ve şey-durumları hakkında konuşmayız, … 3. … epistemolojinin dilde anlamlılık sınırını **çizmekle** işe başlaması gerektiği, … **4. Böylelikle,** felsefi akıl, kendisinin nihayetinde felsefi söylem olduğunu görür. 5. … **özellikle** de klasik bir dil öğrenmek zorunlu olabilir. 6. Böyle **olmakla** ide, kavrandığı ve **kavranmakla** varlık kazandığı bilinç durumunun ötesine bir uzanımı içerir. 7. Bu yönde, dilin bildirişimsel (toplumsal) karakterini başlangıca **koymakla** yetinir. 8. Ancak sözcük yalnızca eklemli ses **olmakla**, dilin bir parçası haline gelemez. 9. Demek ki, eklemli sesler ideleri temsil **etmekle**, yani bir imlem'e sahip **olmakla** dilin birimleri haline gelirler. 10. Genelde, önermeler, göstergeleri birleştirmek veya **ayırmakla** oluşturulur.	1. … dile ilişkin erkan bilincin ortaya çıkışı, XVII. yüzyıl bilimsel **devrimiyle** birliktedir. 2. … belleğin imkanı ve **onunla** birlikte herhangi bir tutarlı deneyimin ve bilginin imkanı… 3. Dil, konuşmacı **aracılığıyla** inşa edilir … 4. İfade etme, bir şeyi cisimleştirmek **suretiyle** görünür kılmaktır. 5. İfade edilen şey, yalnızca ifadede ve ifadede görünüşe çıktığı **şekliyle** vardır. 6. Bu bakımdan ilkin ideler meydana getirip, sonra da bunları **sözcüklerle** donatmayız, … 7. Özne, dilsel varoluş içerisinde sahip olduğu ifade **gücü ile**, o zamana kadar gizli kalmış bir gerçekliğin görünüşe çıkabileceği ortamı yaratır. 8. İfade **aracılığıyla** görünüşe çıkma, bu yüzden bir yaratım ögesi içerir. 9. … aslında modern tinin çok yönlü anlam **ilgisi ile** bağıntılıdır… 10. Bir bakıma **anlamla** çevrelenmiş durumdayız. 11. … kendisini anlamın yitirilmesi **olgusu ile** karşı karşıya bulur. 12. Ama insan, … sonunda kendi dili **aracılığıyla** aşabilmelidir. 13. Bu kırılma **nedeniyledir** ki… 14. ... kaynağı ve **gerçeklikle** ilişkisi üzerine araştırmasında…

[20] Örnekler şu eserden alınmıştır: Taylan Altuğ, Dile Gelen Felsefe, YKY yayınları, 4. baskı, 2012, s. 16-35.

+lA	İle
11. Tersine, sözcükler **ile** ideler arasındaki sıkı ilişkiyi **vurgulamakla**, sözcüklerin, düşüncenin içsel bilecenleri olduğuna dikkat çekmiştir.	15. … varolmayı **seçişimizle** birlikte, felsefenin Türkçe konuşması yönünde büyük kazanımlar elde ettik.
12. Tersine, sözcükler ile ideler arasındaki sıkı ilişkiyi **vurgulamakla**, sözcüklerin, düşüncenin içsel bileşenleri olduğuna dikkat çekmiştir.	16. Bu demektir ki, ideler biçimlendirmek, sözcükleri **anlamakla** özdeştir.
13. Dili konuşanlar **alışkanlıkla,** "sanki ad, şeyin türünün ya da özünün bilgisini kendinde taşıyormuş gibi" sözcüklerin adeta şeyler oldukları inancına kapılırlar.	17. … her iki alanın bilgisine **kendisiyle** ulaştığımız ve bu bilgiyi ilettiğimiz yollar ve araçlar.
14. Dil, bildirişimin "**kolaylıkla ve hızla**" gerçekleşmesi gereksinimine bağlı olarak…	18. … bilim de **sırasıyla** üç disipline ayrılır:
15. Sözcüklerin uzlaşımsal temeli ve nedensizlik karakteri, varsayılmış sözcük-şey bağıntısını **koparmakla** kalmaz, …	19. … bu idelerin, temsil ettikleri **şeylerle** varoluş bakımından bir nedenlilik bağıntısı içerdiği de ortadadır.
	20. … bu yetilerin işleyişi ve gelişmesi **duyularla** algılanabilir olan göstergelerin kullanımına bağlıdır.
	21. Böylece, sözcüklerin anlamını zihinsel etkinlik **aracılığıyla** açıklamaktan çok, zihinsel etkinliği, sözcüklerin doğru biçimde kullanımı çerçevesinde açıklamak daha uygundur…

Sonuç:

"ile" edatının, "beraber, birlikte, vasıtasıyla" anlamı verecek şekilde zarf görevi yanında "ve" yerinde bağlama görevi de üstlendiği ortadadır. Bu görevlerle, örneklerde de görüleceği gibi iyelik ve ilgi hali ekli kelimelere de gelmektedir.

+lA eki ise zarf yapım eki olarak, isim ve isim soylu kök ve gövdelere getirilmektedir.

Günümüz kullanımlarında bu iki farklı morfolojik unsur, sözü edilen özellikleri itibariyle birbirinden ayrılabilirler. Özellikle ekli kelime ile cümle yüklemi arasındaki anlam ilişkisi bu unsurları fark edilir duruma getirmektedir. Ancak yine de verilen örneklere bakıldığında, dikkat edilmezse bunların –mAK+lA örneği dışındakileri birbirinden ayırt etmek çok kolay değildir.

Kaynakça

Ahmed Fakih. (1974). *Kitabu Evsafı Mesacidi'ş-Şerife.* (H. Mazıoğlu.) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ahmet Cevdet. (1299). *Belagat-i Osmaniyye.* İstanbul: y.y

Altuğ, T. (2012). *Dile Gelen Felsefe.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Canbolat, M. (1973). XIV. Yüzyılda Yazılmış Değerli Bir Tıp Eseri Edviye-i Müfrede. *Türkoloji Dergisi,* 5(1), 21-47.

Duman, M. (2002). On the usage of the adverbial suffix +lA in Old Anatolian Turkish. Turkic Languages, 6, 8-18.

Duman, M. (2008). Eski Türkiye Türkçesi Devresinde +lA Ekli Zarfların Kullanımı Üzerine. *Turkish Studies*, İnternational Periodical for the Languages, 3(3), 345-355.

Ercilasun, A. B. (2008). lA Enklitiği ve Türkçede bir "Pekiştirme Enklitiği" Teorisi. *Dil Araştırmaları Dergisi*(2), 35-56.

Ergin, M. (1997). *Dede Korkut Kitabı I, Giriş-Metin-Faksimile*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ergin, M. (1997). *Dede Korkut Kitabı II, İndeks-Gramer.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gülsevin, G. (1997). *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Hızır, C. (Hacı Paşa). (1990). Müntehab-ı Şifa I, Giriş-Metin. (Z. Önler, haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Hızır, C. (Hacı Paşa). (1999). Müntehab-ı Şifa II, Sözlük. (Z. Önler, haz.) İstanbul: Simurg Yayınları.

Karahisari, A. (y.y) Münyetü'l-Ebrar ve Gunyetü'l-Ahyar. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tütk Dili ve Edebiyatı Bölümü Seminer Kitaplığı.* nr.: 4444.

Kitâb-ı Gunya. (1995). (M. Akkuş, haz.) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Korkmaz, Z. (2010). lA Pekiştirme Ek-Edatının Türkiye Türkçesi Ağızlarındaki Uzantıları ve -AlA Tekrarlama Ekinin Yapısı Üzerine. *TDAY Belleten*(1), s. 7-20.

Mahmud, Ş. (1993). Kemaliye. (M. Yelten, haz.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Nalbant, M. V. (2004). Türkçe'de Enklitik Edatı. *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Nazmü'l-Hilafiyat Tercümesi. (1986). (A. Bilgin, haz.) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Seleyman Çelebi. (1893). *Mevlid*. Matbaa-i Osmaniyye (Mecmua İçinde).

Tiken, K. (2004). Eski Türkiye Türkçesinde Edatlar, Bağlaçlar, Ünlemler ve Zarf Fiiller. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Turan, Z. (1992). Hacı Paşa (Celaleddin Hızır), Teshil, Dil Özellikleri, Metin, Söz Dizini. *Basılmamış Doktora Tezi.* Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KIRGIZ TÜRKÇESİNDE VE KÜLTÜRÜNDE «SU» KAVRAMI

Elmira TÖLÖKOVA*

Özet

Çalışmamızın konusu Kırgız Türkçesinde ve Kültüründe «Su» kavramı. Çalışmamızın amacı Kırgız Türkçesindeki «Su» kavramına ait söz varlığını, Kırgız kültüründeki örf adet, gelenek-görenek, halk inançlarına bağlı bazı düşünceleri açıklamak ve elde ettiğimiz bulguları bilimsel açıdan değerlendirmektir.

Kültür dilbilimi, dili kültürün bir fenomeni olması yönünden araştırarak, belli bir ulusun dili vasıtasıyla o ulusun kültürünü, zihniyetini tanıtan bir bilim olarak kabul edilmiştir. Makalede, Kırgız Türkçesi ve Kültüründeki «Su» kavramına ait söz varlığı, ulusal kültürel anlamları taşıyan düşünceler, bilişsel dilbilim, kültür dilbilimi yönteminde genel olarak incelenmiştir. Üstelik, makalede «Su» kavramına bağlı örf adet, gelenek-görenek, halk inançları ile ilgili kelimeler, yapılar (deyimler, benzetmeler vs.); mite bağlı kültürel-dil hazinesi, önyargılar (mirasi kavramlar modeli, babalarımızdan medeni miras olarak gelen davranış, ahlaki ve alışkanlık-eylemler modeli); paremiyalar (toplumun geçmişini, kültürünü, yaşam tarzını, ahlakını, davranış kurallarını, ulus kavramını yansıtan ata sözleri); semboller (gelenek-göreneğe, yaşayan halk inançlarına ait güçlü soyut anlam taşıyan özel nesneler ya da soyut davranışlar); etalonlar (halkın oran-boyut düşünce kavramlarını,

* Öğr.Gör. Dr. Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Yabanci Diller Yüksek Okulu, Yabancı Diller bölümü, Bişkek, Kırgızistan elmiratolokova@mail.ru

madde, olay, nesnelerin kalite ve özelliklerini yansıtan kelimedeki boyut ve oran düşünceleri) kültür dilbiliminin çerçevesinde araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: «Su» kavramı, önyargılar, semboller, atasözü, deyimler.

THE "WATER" CONCEPT IN KYRGYZ LANGUAGE AND CULTURE

Abstract

The subject of our aricle is the "Water" concept in Kyrgyz language and culture. The purpose of our article is to investigate the words and word combinations including the "Water" concept, customs, traditions and thoughts related to folk beliefs and to evaluate the findings from a scientific point of view.

By researching the cultural linguistics and the language as a phenomenon of a culture, one can say that it has been accepted as a science that promotes the culture and mentality of a particular nation. Words including the "Water" concept, considerations with national meanings, cognitive and cultural linguistics were generally investigated.

The article includes the thorough linguocultural research of words and word combinations, language units, constructions related with traditions and customs, beliefs, rites, superstitions (praseological units, metaphor etc); mythologized cultural-language units, linguistic archetypes (stable images that is in individual consciousness, belong to the culture of all times), mythologemes (an important occasions in myths or "main characters" which survive from myth to myth), stereotypes (inherited concept models, to be exact, the models of our ancestors's behavour, observations, habits, charecteristic features that were left as a cultural herritage); paremia (proverbs, sayings, aphorisms, catch words which reflect people's history, culture, life, behavour rules, national conciousness); symbols (the specific object or abstract actions belong to the traditions and customs, rituals); models (the concepts of measure and size related to customs and traditions, to be exact, object, process, measuring words which reflect the quality of objects) in linguocultural studies. Linguocultural studies consider the language as a phenomenon of culture and recognize the national culture, mentality through the definite nation's language.

Keywords: The **"**Water**"** concept, stereotypes, symbols, proverbs, praseological units.

Giriş

Dilin en önemli fonksiyonlarından biri, toplumun kültürünü koruyarak nesilden nesle ulaştırmaktır. Dilin önemi hakkındaki bazı düşüncelere göz atalım. *"Dil, toplumdaki insanların düşüncesini objektif olarak yansıtan, insanların kendi aralarında olan konuşmasında birbirini anlamadaki iletişim aracı olarak hizmet eden, tarihi yönden bir kalıba gelmiş fonetik, sözel, gramer araçların bütün bir sistemidir."* [Ojegov, 1972:256]. XX. yüzyılın sonunda dilin farklı bir tanımı ortaya çıkmış, V.A. Maslova şöyle demiştir: *"Dil, kültürün bölünmez bir parçası, millî ve kültürel kodların yapısal faktörü ve önemli bir şartıdır."* [Maslova, 2001:7]

"Halk inançları, insan tarihinde insanın kültürünü, sosyal durumunu belirleyici sözsüz bir metindir. Halk inançları, davranış hareketine ait taklit etme eylemine yaratıcı yaklaşımla davranmaya izin vermeyerek, sadece örnek olarak taklit etmeyi istemiştir. Bu durumda bireysel bilinç yavaş bir şekilde gelişerek, genellikle bütünüyle toplumsal bilince ulaşmıştır." [Maslova, 2001:41]. Geleneksel eylemdeki sembolik hareketler bütünüyle toplumsal bilince boyun eğerek, kendince bir arketip dünya oluşturmuştur. Arketip, bireysel bilinçte geçen, tüm zamanlara ait olan kültüre eşit dağılan kalıcı imajlar, kavramlar, genel semboller bütünüdür. Ecdadımızdan miras kalmış toplumsal bilinçte arketipler hâlâ yaşamaktadır. Örf-âdet, gelenek-görenek, inanç vs. ilgili söz ve söz varlığı, arketipi, mitolojik olayları, ya da miten mite geçen "ana rol" kavramını yani "mifologema" kavramını

[*örneğin: Suu atası Sulayman* (Su babası Sulayman – görünmeyen, kutsal olduğuna inanılan su koruyucu)] ortaya çıkarmıştır. Tüm bunlar kültür dilbiliminde mitleşmiş kültürel dil birimi olarak sayılmaktadır.

Carl Gustav Jung, 1919 yılında Dört Arketipler adlı eserinde arketip kavramı üzerinde durmuştur. Jung'un fikrine göre insan, anlayıp düşünme dışında iç duygu ile hissetme yaratıcı yeteneğine sahiptir. Bu fikre göre insan, mitteki *Sulayman ata'yı (*su koruyucusu – Sulayman*'ı*), halk inançlarında yer alan aşağıdaki gibi konuları düşünme ve yaratabilme özelliğine sahiptir: [*baştan suu tegeretüü* (*birisinin başı üzerinden su döndürüp serpme) - açıklaması:* uzaktan birisi sağ-salim döndüğünde, Allah'a şükretme niyetinde yapılır; *Cer-suu tayuu* (*yer ve su için dilek dileme) - açıklaması:* Allah'a şükredip, yağmur yağdırmasını dileyerek yapılan bir adet; *müröktün suusu* (mürök suyu - bazı insanların önünde aniden ortaya çıkıp tekarar kaybolan su): "mürök suyunu içen adamın ömrü uzun olur inancı vardır"; *bulaktın közün açuu* (pınarın gözünü açma): "yeni pınarın gözünü açan adamın işi ilerler inancı vardır"*; cayçı* (*hava değiştirme büyücüsü anlamını verebilir*)*: "*efsane, cay taşın (cay taş - *sihirli taş, hava değiştirmede kullanılan bir taş*) yardımı ile havayı değiştirebilen bir büyücü"; *cayçılık (hava değiştirme büyücülüğü):* "büyücünün görevi, yağmur yağdırabilirlik veya havayı değiştirebilirlik"*vs.*]. Jung'un fikrine göre bireysel bilincin dışında toplumsal bilinçte, yani ecdadımızdan bize miras kalmış duygularda arketipler yaşıyor. Arketip, insanın ruhsal dünyasında gelişmiş "zihinsel bir vücut" gibidir.[1]

"İnsanoğlu hayatta arketipin esiri olduğunun farkına varmayabilir." [Maslova, 2001:38]. Çünkü insan, bir taraftan kendisinin yaşadığı toplumun üyesi olarak, o topluma ait gelenek, halk inançlarını yerine getirmeye mecburdur. Öte yandan bu tür eylemleri yapmaya mecbur olduğundan dolayı kendisini o toplumun üyesi olarak hisseder.

Kültür dilbilimine ait "su" kavramı ve geleneğe ilişkin semboller konusunda bir sonuca varacak olursak; semboller, gelenek-göreneğe, halk inançlarına ait güçlü soyut anlam taşıyan özel nesneler ya da soyut davranışlardır.

---

[1] Bu konu hakkında aşağıdaki bilgiye bakabilirsiniz: [Yung, 1997:110].

Örneğin: *bir nerseden korkkon, balanın cüzün muzdak suu menen çayuu (cuu) ce cüzünö suu bürküü (bir şeyden korkmuş olan çocuğun yüzünü soğuk su ile yıkama veya yüzüne su serpme) - «*korkuncu giderme»; *nike suu (nikah suyu):* iki genç evlenirken içilecek su - *«evli olduğunu işaretleme*»; *aza kütüp oturgan ayaldarga suu sebüü (yas tutan kadınların üzerine su serpme) - «*ölü gömülürken, orada yas tutup oturan kadınları sakinleştirme niyetinde ve bundan başka ölüm olmamasını dileyerek onların üzerine su serpme» sembolüdür.

Halkın oran-boyut düşünce kavramlarını, madde, olay, nesnelerin kalite ve özelliklerini yansıtan kelimelerdeki boyut ve oran düşünceleri – etalondur. Dünyayın resmi, ulusal bir şekilde kabul edildiğinden ve halkın boyut ve oran düşünceleri ile değerlendirildiğinden dolayı, etalonda ulusal dünya bilişi, dünyayı algılama gibi kavramlar geniş bir şekilde yansıtılır. Örneğin, *Suu atası Sulayman (Su babası Sulayman)* bir mitologem, yani miten mite aktarılan 'ana kahramandır', buna ek olarak da kırgızların dini düşüncesinde yaşayan kalıcı anlama sahip olan bir düşüncedir. Çocuğa göre kullanılan *suu kuydy* deyimi çocuğun bir yerde duramayan – "yaramazlığını"; *suu cürök* – "korkaklığı"; *suuga tüşkön çıçkanday (direkt çeviri: suya düşmüş sıçan gibi*) – "tüm vücudun ıslanmasını"; *suu sepkendey boluu (direkt çeviri: su serpmiş gibi olma*), – "hayal kırıklığına uğramayı"; *suudan kurgak çıguu (direkt çeviri: sudan kuru çıkma*), – "suçlu olmasına rağmen bir durumdan suçsuz olarak çıkmayı" v.s. anlatan boyut ve oran kavramı olarak sayılır.

Doğa fenomenleri, insan ve insanın özelliği, kalitesi gibi normatif kavramlar, toplum tarafından oluşturulmuş boyut ve oran düşünceler ile ölçülerek, biçilerek, değerlendirilerek dilde yansıtılır. Etalon gizli bir şekilde emir anlamına sahip olduğundan dolayı, belli bir nesne ile ilgili kavram günümüze kadar nasıl söylenmişse, tam o şekilde kabul etmeyi talep eden iç niteliğine aittir.

Kırgız Türkçesindeki etalonlar, toplum varlığının anlaşılması ve değerlendirilmesine göre gelişerek insanın dış görünümü, kimseye benzemezliği, onun hayattaki yeri gibi ulusal düşünce açısından günlük hayattaki olaylar, görüntüler ile kıyaslandırmayı şekillendirir. Kırgız dilindeki ulusal

düşünceyi, anlamı, dünyanın algılanmasını yansıtan deyimlerin coğu etalonların sayısını arttırır.

Toplumun geçmişini, kültürünü, yaşam tarzını, ahlakını, davranış kurallarını, ulusal kavramını yansıtan ata sözleri (paremiyalar) bilgeliği, rahatlığı, eğitimciliği, azarlamayı içeren özelliğe sahiptir. Örneğin, Suu erkindikti süyöt (*direkt çeviri:* su özgürlüğü sever, *açıklaması: su da, adam da özgürlüğü sever).* Suuga çökkön adam ölöt, kaygıga çökkön adam könöt (*direkt çeviri:* suya batan adam ölür, kedere batan adam alışır, *açıklaması: ne kadar büyük sıkıntısı, kederi olsa bile, adam her şeye dayanır).* Eki kemenin başın karmagan, suuga ketet (*direkt çeviri:* iki geminin başını tutan, suya batar, *açıklaması: bir anda iki şeyi istersen, sonuçta hiç birini elde edemezsin)*. Suu atası – bulak, söz atası – kulak (*direkt çeviri:* su atası-kaynak, söz atası-kulak, *açıklaması: su başlangıcı kaynak olur, söz de birinin dinlemesi için söylenir) v.s.*

Önyargı – insanın gelişme sürecinde öğrenerek, bir sonraki nesillere empoze edilen bir şekilde, kültür olarak mirase kalan davranış, ahlak ve eylemler modelidir. Kırgız Türkçesinde önyargılar kendi içinde ikiye ayrılır:

1) Bilinçte kalıcı dilsel model şeklinde geçen önyargılar (ata-sözleri, deyimler v.s.). Örneğin, suyun değerini, önemini belirten önyargılar: Suu – ömürdün bulagı (*direkt çeviri:* su – ömür kaynağı, *açıklaması: su olmadan yaşam da olmaz*). Suu menen cer kögöröt, el menen er kögöröt (*direkt çeviri:* su ile yer yeşillenir, halk ile er güçlenir, *açıklaması: yer yüzündeki bitki su ile büyür ve yeşillenir, yiğidin arkasında halkı varsa, onunla güçlüdür).* Suu sıylagan – zor bolot, suu kordogon – kor bolot (*direkt çeviri:* suya değer veren güçlü (büyük) olur, değer vermeyen ise küçük düşer (hor görülür). Suuga cakın – Kudayga cakın (*direkt çeviri:* suya yakın olmak - Allah'a yakın olmaktır*)* gibi ata-sözleri kırgızların geçmişten beri suya ne kadar önem verdiklerini yansıtır.

2) Bilinçte soyut eylem şeklinde kullanılan önyargılar, (gelenek-görenekler, örf adet, inanca ait eylemler v.s.) örf adet, inanç, gelenek-göreneklerdeki eylemler, toplumun hayatı, yaşamı ve dünyayı anlama

kavramını belirtir. Onları kavramak ve anlamak kültürün doğal bir düzeni olduğunu belirtir. İnsanlar kültürel önyargıları gerçekleştirerek bu eylemleri, davranışları hangi amaçla yaptıklarını düşünmeyebilirler. Çünkü böylece eylemler (örf adet, gelenek-görenekler, inançlar v.s.) bize, önceki nesillerimizden, atalarımızdan geleneksel şekilde geçmiştir.

Bu makalede «Su» kavramı Kültürdilbilim alanında araştırmaya alınmış olup «su» kelimesi ile ilgili dil birimleri de mantığına göre birkaç konulara bölünerek verilmiştir.

1. «Su» sözcüğünün Kırgızca anlamı ve etimolojisi:

1. Pınar, nehir yatağı, nehir, göl, deniz yaratıcısı, kimyasal açıdan baktığımızda hidrojen ile oksijenden oluşan renksiz akışkan; 2. Nehir yatağı, nehir; 3. Kuru olmayan, nemli (KTS, 2011: 261).

"Eski Türk yazıtlarında "*su"* kelimesi *sug* ve *suv* olarak verilmiştir. (DTS, 1969:513, 515). "Oğuz-nâmede" de *usug* olarak geçmektedir. İşte bu *usug* ilk gelen kelimelerden biri olup, *us+ug* morfemlerinden oluşmuştur. Eski Türkçe'de *us* fiili "*susamak*" anlamını taşımıştır (DTS, 1969:616). Buna, fiilden isim ve fiilden sıfat oluşturan *-g (-ıg, -ig, ug-, -ag, -eg)* eki eklenip *usug* kelimesi ortaya çıkmıştır. *Usug* - "susuzluğu söndürücü*"* gibi anlam taşımıştır. Türk dillerinde, baştaki ilk ünlü harfi ortadan kaldırılıp *sug* kelimesi daha çok kullanılmaya başlamış ve dolaysıyla ilk versiyonda kullanılan *usug* kelimesi unutulmuştur. Hakas ve Tuva dillerinde ise hiçbir değişiklik olmadan *sug* olarak kullanılmaktadır. Kırgızca'da kullanılan *sugar (sula), sugat (sulama)* kelimelerindeki eski *sug* ismi değişmeden kalmıştır. Özbek, Kara Kalpak, Kırgız dillerinin diftonglu lehçelerinde kullanılan sözcüğün sonundaki *g* harfi *v* olarak değişmiş ve dolaysıyla *suv* olarak kullanılmaya başlamıştır. Asır asır zamanlar geçtiğince Kırgız lehçesindeki *suv* kelimesi *suu* şeklinle kullanılmaya başlamış. Kazak ve Uygur dillerinde *g* harfi tamamen ortadan kaldırılıp *su* olarak kullanılmaktadır. İşte bu *su* sözcüğüne *-sa* eki eklenerek fiil oluşturulduğunda, metateza olup *ussa* kelimesi ortaya çıkmıştır. Eskiden kullanılan *suv* varyantına, fiil oluşturan *-a* eki eklenerek

suva kelimesi ortaya çıkmıştır. Bu kelime türü günümüzde Özbek, Uygur dillerinde de kullanılmaktadır (Seydakmatov, 1988: 207).

2. Kırgızcada "su" sözcüğünün anlamına yakın sözcükler

a) **Doğal olarak akmayan sular:** *okean* (okyanus), *deniz* (deniz), *köl* (göl), *kölmö* (gölet), *çööt* (su birikintisi);

b) **Yapay olarak akmayan sular:** *suu saktagıç* (rezervuar), *basseyn* (havuz);

c) **Doğal olarak akar sular:** *darıya* (derya), *özön* (nehrin yatağı), *arık* (ark), *şarkıratma* (şelale), *sel* (sel), *say* (çay);

ç) **Yeri delip çıkan sular:** *bulak* (pınar (soğuk)), *kaynar bulak* (pınar (sıcak)), *başat* (kaynak), *kuduk* (kuyu), *saz* (bataklık);

d) **Mineral sular:** *kaynar bulak* (pınar (sıcak));

e) **Gökyüzünden gelen sular:** *caan, camgır* (yağmur), *nöşör* (sağanak);

f) **Donmuş sular:** *kar* (kar), *möndür* (dolu), *muz* (buz), *möngü* (buzul).

3. "Su" kavramıyla ilişkili sözcüklerden yapılmış dil birimleri

a) Türemiş kelimeler: *suuçu, suusun, suusunduk, suuçul, suuluk, sugatçı, suulaş, suusa-, suula-, sugar-.*

Örneğin:

suuçu: 1. Sulamacı. 2. Sulama uzmanı. 3. Tarlada çalışanlara suları bölüştürüp veren kişi.

suusunduk: Susadığında içilecek su.

suuçul: 1. Yaşamını suda geçiren. 2. Dalgıç. 3. Denizci.

*suuluk:*1. Havlu, el havlusu. 2. At dizgininin demrine kayışın bağlanan parçası.

sugatçı: Sulamacı.

b) Tamlamalar: *agın suu* (akar su), *suu salıgı* (su için ödenen vergi), *suu transportu* (su taşıma araçları), *suu algan cer* (su altında kalan yer), *suu kuştarı* (su kuşları), *suu cooluk* (havlu), *suu tütüğü* (su borusu), *suu bölgüç* (su bölüştürücüsü), *suu saktagıç* (rezervuar), *suu tegirmen* (su değirmeni), *suu canıbarları* (su hayvanları), *suu çımçık* (su kuşu), *suu cılan* (su yılanı), *suu kagaz* (su kağıdı), *suu may* (nebatî yağ), *suu monçok* (su boncuğu), *suu ösümdüktörü* (su bitkileri), *suu tilmeç* (mükemmel bir tercüman), *suu mıltık* (su tabancası), *suu çeçek* (çiçek hastalığı), *suu çıbık* (yeni, yeşil dal), *suu cıgaç* (kurumamış ağaç), *suu otun* (kurumamış odun).

Örneğin:

suu kuştarı (su kuşları): suda yaşayan kuşlar.

suu tegirmen (su değirmeni): akar su aracılığıyla çalıştırılan değirmen.

suu cılan (su yılanı): suda yaşayan yılan.

suu monçok (su boncuğu): şeffaf boncuk, camdan yapılan boncuk.

suu mıltık (su tabancası): içine su koyulup tekrar o suyu atarak çıkaran oyuncak türü.

suu çeçek (çiçek hastalığı): bulaşıcı hastalık türü, çocukların vücuduna çıkar.

4. "Su" kavramı ile ilgili deyimler

Suuga tüşkön çıçkanday (direkt çeviri: suya düşmüş sıçan gibi, açıklaması: "yağmur altında kalma, tüm vücudun ıslanması");

Oozuna kara suu kelüü (direkt çeviri: ağzına kara su gelme, açıklaması: "karnın acıkması");

Otton alıp suuga saluu (direkt çeviri: ateşten alıp, suya koyma, açıklaması: "eziyet etme");

Salı suuga ketkendey (direkt çeviri: salı suya gitmiş gibi, açıklaması: "moralin bozuk olması");

Söögünön suu çıguu (direkt çeviri: kemiğinden su çıkma, açıklaması: "meraklanmak");

Tumşuguna (murduna) suu cetüü (direkt çeviri: burnuna kadar suya batmak, açıklaması: "çok fena durumda olma");

Arasınan suu ötpöö (direkt çeviri: aralarından su geçmeme, açıklaması: "birisiyle çok yakın, iyi ilişkide olma");

Suu cürök (direkt çeviri: su yürek, açıklaması: "korkak");

Suu cukpas (direkt çeviri: su bulaşmaz, açıklaması: "dolandırıcı");

*Suu tumşuk (*açıklaması: "kötü insan");

Oozuna suu uurtap alganday (direkt çeviri: ağzına su doldurmuş gibi, açıklaması: "suskun adam");

Koltugunan suu bürküü (direkt çeviri: koltuğundan su püskürmek, açıklaması: "iki kişiyi birbirlerine karşı kışkırtmak");

Cürögünün sarı suusun aluu (direkt çeviri: yüreğinin sarı suyunu alma, açıklaması: "çok korkutmak");

Suu sepkendey boluu (direkt çeviri: su serpmiş gibi olma, açıklaması: "hayal kırıklığına uğramak");

Suudan kurgak çıguu (direkt çeviri: sudan kuru çıkma, açıklaması: "suçlu olmasına rağmen bir durumdan suçsuz olarak çıkma");

Kekti suuga saluu (direkt çeviri: öcü suya koyma, açıklaması: "dargınlığı unutma");

Suuday bilüü (direkt çeviri: su gibi bilme, açıklaması: "çok iyi bilme");

Suuday tilmeç (direkt çeviri: su gibi tercüman, açıklaması: "mükemmel bir tercüman");

Kazanın suuga saluu (direkt çeviri: kazanını suya koyma, açıklaması: "fakir adam");

Suu kuydu (direkt çeviri: su koydu, açıklaması: "yaramaz");

Suu keçpey kaluu (direkt çeviri: su geçmeden kalma, açıklaması: "delilsiz kalma, hiç bir anlamın kalmaması");

Suu karek (direkt çeviri: su gözbebeği, açıklaması: "kör");

İçer suusu tügönüü (direkt çeviri: içecek suyun bitmesi, açıklaması: "vefat etme");

5. "Su" kavramı ile ilgili coğrafi isimler

Suu (Su): *Kara-Suu, Ak-Suu, Kızıl-Suu, Köl-Suu, Kaşka-Suu, Arabel-Suu, Donuz-Suu, Dörö-Suu, Cıluu-Suu, Köbük-Suu, Kök-Suu, Kökömeren (Moğol dilinde 'mörön'–'su' anlamını taşır), Maylı-Suu, Tuura-Suu, Türgön-Aksuu, Taldı-Suu, İyri-Suu v.b.*

Bulak (Pınar): *Kayındı-Bulak, Toguz-Bulak, Tuyuk-Bulak, Bar-Bulak, Şor-Bulak, Taldı-Bulak, Sarı-Bulak, Tar-Bulak, Min-Bulak v.b.*

Köl (Göl): *Isık-Köl, Son-Köl, Çatır-Köl, Kara-Köl, Üç-Köl, Ay-Köl, Ala-Köl, Caşıl-Köl, Kutman-Köl, Kokuy-Köl, Tuz-Köl, Sarı-Köl v.b.*

Tamçı (Damla): *Tamçı.*

Say (Çay): *Enesay, Ak-Say, Kök-Say, Şamaldı-Say.*

6. "Su" kavramı ile ilgili atasözleri

Suu – ömürdün bulagı (*direkt çeviri:* su – ömür kaynağı, *açıklaması: su olmadan yaşam da olmaz*).

Suu menen cer kögöröt, el menen er kögöröt (*direkt çeviri:* su ile yer yeşillenir, halk ile er güçlenir, *açıklaması: yer yüzündeki bitki su ile büyür ve yeşillenir, yiğidin arkasında halkı varsa, onunla güçlüdür).*

Karız arasında suu cürböyt (*direkt çeviri:* borç arasında su geçmez, *açıklaması: birisinden borç alıp, zamanında geri vermezsen olmaz).*

Surap içken – suu içken (*direkt çeviri:* sorarak içmek – su içmektir, *açıklaması: sorarak yediğin yemek su gibi tatsız olur).*

Eki kemenin başın karmagan, suuga ketet (*direkt çeviri:* iki geminin başını tutan, suya batar, *açıklaması: bir anda iki şeyi istersen, sonuçta hiç birini elde edemezsin)*.

Suu başınan tunat (*direkt çeviri:* su üst kısmından temizlenir, *açıklaması: her şey başlangıçtan olur, mesela çocuklara iyi eğitim ve terbiye veriyorsan, o çocuk iyi bir insan olarak yetişir, demek başlangıcın iyi olması önemlidir).*

İçpes cerge suu bütöt (*direkt çeviri:* içilmeyen yerde su olur).

Suu sıylagan – zor bolot, suu kordogon – kor bolot (*direkt çeviri:* suya değer veren güçlü (büyük) olur, değer vermeyen ise küçük düşer (hor görülür), *açıklaması: suyu takdir eden harika, suya değer vermeyen kişi ise cüzîdir).*

Suuga cakın – Kudayga cakın (*direkt çeviri:* suya yakın olmak - Allah'a yakın olmaktır*).*

Akkan suuda aram cok (*direkt çeviri:* akar suda haram olmaz, *açıklaması: su temizdir, onda bir pislik olmaz).*

Ölbögön adam altın ayaktan suu içet (*direkt çeviri:* ölmeyen adam altın ayaktan su içer, *açıklaması: adam hayattayken, onun rızkı bitmez).*

Bir kişi arık kazsa, min kişi suu içet (*direkt çeviri:* bir kişi ark kazarsa bin kişi oradan su içer, *açıklaması: eğer bir kişi iyi ve faydalı bir şey yaparsa, onun yararını binlerce başka adamlar da görür).*

Suu – tilsiz coo (*direkt çeviri:* su – sessiz düşman, *açıklaması: su bastırırsa, sel olursa doğal afet olur, bu tür afetler önceden hiç belirtmeden, aniden olur).*

Caman körüp may bergençe, cakşı körüp suu ber (*direkt çeviri:* istemeden yağ vermek yerine isteyerek su ver, *açıklaması: birisine, istemeden bir şey verme).*

Camgır caasa – cer tok, egin ekse – el tok (*direkt çeviri:* yağmur yağarsa yer tok, ekin ekerse halk tok, *açıklaması: yağmur bol yağarsa ekin için yararlı olur, ekin bol olsa da halk için iyidir).*

Suunu singen cerge tök, sözdü ukkan kişige ayt (*direkt çeviri:* suyu emen yere dök, sözü dinleyen kişiye söyle, *açıklaması: birisine tavsiye verince veya bir şey söyleyince, söylediklerini doğru anlayabilecek kişiye söylemen gerek).*

Atan murap bolbosun, eginin suunun başında bolsun (*direkt çeviri:* baban su bölüştürücüsü olmasın, ekinin su başında olsun, *açıklaması: babanın su bölüştürücüsü olması hiç önemli değil, önemlisi senin ekinin su başında olmasıdır).*

İt murduna suu kirgende süzöt (*direkt çeviri:* köpek, burnuna kadar suya battığında yüzer, *açıklaması: bir şeyi yapmak zorunda kalırsan, istemesen de yaparsın).*

Er başına kün (iş) tüşsö, ötügü menen suu keçet, at başına kün (iş) tüşsö, oozdugu menen suu içet

(*direkt çeviri:* erin üzerine zorunluk gelince ayakkabısıyla suya girer, atın üzerine zorunluk gelince gemi ile su içer*).*

Suu – cerge, ilim (bilim, baylık) – elge (*direkt çeviri:* su-yere, ilim (bilim, zenginlik) – halka, *açıklaması: su faydasını yer, toprak görür, ilim (bilim, zenginlik) faydasını halk görür*).

Suu – adamdın canı, ösümdük – kanı (*direkt çeviri:* su – adamın canı, bitki – kanı*).*

Suu atası – bulak, söz atası – kulak (*direkt çeviri:* su atası – kaynak, söz atası – kulak, *açıklaması: su başlangıcı kaynak olur, söz de birinin dinlemesi için söylenir).*

Suu bar cerde caşoo bar (*direkt çeviri:* su var olan yerde yaşam var, *açıklaması: su varken yaşam da vardır).*

Suu boydun kirin ketiret, oydun kirin ketirbeyt (*direkt çeviri:* su vücuttaki kiri giderir, düşüncedeki kiri gidermez*).*

Suu da katuu cerge toktoyt (*direkt çeviri:* su da katı yerde durur, *açıklaması: iyi bir düzen, sistem olduğu yerde her şey yolunda olur).*

Suusu cok arıktan kol cuuy albaysın (*direkt çeviri:* suyu olmayan arktan el yıkanmaz*)*.

Suu ceeginen kuduk kazbayt (*direkt çeviri:* su kenarından kuyu kazılmaz*)*.

Suu içken kuduguna – tükürbö (*direkt çeviri:* su içtiğin kuyuya tükürme, *açıklaması: eğer birisinden bir küçük iyilik gördüysen, hiçbir zaman ona karşı kötülük yapma)*.

Suu öz terenin tabat (*direkt çeviri:* su kendi derinliğini bulur, *açıklaması: akıllı adam kendi değerini, yerini bilir, ona göre davranır)*.

Suu kanık – egindin danı toluk *(açıklaması: suya yeterince doymuş olan ekin iyi yetişir)*.

Suu ketse taş kalat, surma ketse kaş kalat (*direkt çeviri:* su biterse taş kalır, boyası giderse kaş kalır, *açıklaması: sonunda her şey gider, biter, fakat her şey de yerinde kalır)*.

Suu menen oynobo – çögösün, ot menen oynobo – küyösün (*direkt çeviri:* su ile oynama – batarsın, ateş ile oynama – yanarsın, *açıklaması: tehlikeli olan şeylere hiç yaklaşma)*.

Suu mol bolso, nan da mol (*direkt çeviri:* su bol olursa, ekmek de bol olur *)*.

Suu taşısa – ceegine, er taşısa – eline (*direkt çeviri:* su dökülürse – kenarına gider, er (*yiğit*) açılırsa halkınadır*)*.

Suu ıldıy agat, baatır ör talaşat (*direkt çeviri:* su aşağı akar, bahadır yukarı çıkar, *açıklaması: güçlü adamlar yukarıya dogru gidip, başarıya ulaşmaya çalışır)*.

Suu ıldıy agıp, suu öydö çıkmayın adam kagılbayt (*direkt çeviri:* su ile hem aşağı gidip hem yukarı çıkmayınca, adam bir şey öğrenmez, *açıklaması:* adam *kötülüğü da, iyiliği da görmeyince güçlü olamaz)*.

Suu erkindikti süyöt (*direkt çeviri:* su özgürlüğü sever, *açıklaması: su da, adam da özgürlüğü sever)*.

Suuga çökkön adam ölöt, kaygıga çökkön adam könöt (*direkt çeviri:* suya batan adam ölür, kedere batan adam alışır, *açıklaması: ne kadar büyük sıkıntısı, kederi olsa bile, adam her şeye dayanır).*

Suu seep bışırgan kiyiz suudan da, suuktan da saktayt (*direkt çeviri:* su serperek yapılan keçe sudan da, soğuktan da korur*).*

Suudan tonun ayabagan, coodon canın ayabas (*direkt çeviri:* suya (süet) kürkünü veren, düşmana canını verir*).*

Suunu cer bögöyt, coonu er bögöyt (*direkt çeviri:* suyu yer engeller, düşmanı er engeller, *açıklaması: halkını, düşmanlardan yiğit korur).*

Suunu köp keçse çalçık bolot, sözdü köp süylösö tantık bolot (*direkt çeviri:* suya fazla basarsa çamur oluşur, adam fazla konuşursa lafazan olur, *açıklaması: her durumda yerini bilip, doğru sözler söylemen gerek).*

Suunu çım toktotot, sözdü çın toktotot (*direkt çeviri:* suyu çim durdurur, sözü gerçek durdurur*).*

Suunun cayın car bilbeyt, coktun cayın bar bilbeyt *(direkt çeviri:* suyun durumunu yalı yar bilmez, yoksulluğun durumunu zengin adam bilmez*).*

Suunun cakını, törkündün alısı cakşı (*direkt çeviri:* suyun yakın olması, gelinin akrabalarının uzak olması iyidir, *açıklaması: gelinin akrabaları uzak olması iyidir, çünkü yakın olursa onların işine, hayatına karışabilir, gelinin evinde neler oluyor, her şeyden haberdar olabilir).*

7. "Su" kavramı ile ilgili halk inanışları ve dini algılar, örf adet, gelenek-görenekler

***Su* kavramı ile ilgili inançlar:**

- *baştan suu tegeretüü* (*birisinin başı üzerinden su döndürüp serpme) - açıklaması:* uzaktan birisi sağ-salim döndüğünde, Allah'a şükretme niyetinde yapılır;
- *artınan suu çaçuu (birisinin arkasından su serpme) - açıklaması:* büyük bir felaketten, başarısızlıktan koruma niyetinde yapılır;

- *Cer-suu tayuu* (*yer ve su için dilek dileme) - açıklaması:* Allah'a şükredip, yağmur yağdırmasını dileyerek yapılan bir adet;

- *bir nerseden korkkon, balanın cüzün muzdak suu menen çayuu (cuu) ce cüzünö suu bürküü (bir şeyden korkmuş olan çocuğun yüzünü soğuk su ile yıkama veya yüzüne su serpme) - açıklaması:* korkuncunu giderme niyetinde yapılır.

- *suunun piri – Sulayman* (su koruyucusu – Sulayman);

- *müröktün suusu* (mürök suyu - bazı insanların önünde aniden ortaya çıkıp tekarar kaybolan su; böyle bir içanç vardır): "mürök suyunu içen adamın ömrü uzun olur inancı vardır";

- *zamzam (zemzem):* "Mekke şehrinde bulunan kutsal kuyu, pınar"; *zamzam suu;*

- *bulaktın közün açuu* (pınarın gözünü açma): "yeni pınarın gözünü açan adamın işi ilerler inancı vardır"*;*

- *cayçı* (*hava değiştirme büyücüsü anlamını verebilir*)*: "*efsane, cay taşın (cay taş - *sihirli taş, hava değiştirmede kullanılan bir taş*) yardımı ile havayı değiştirebilen bir büyücü"; *cayçılık (hava değiştirme büyücülüğü):* "büyücünün görevi, yağmur yağdırabilirlik veya havayı değiştirebilirlik";

* * *

- *otun - olco, suu - korduk* (odun - kazanç, su – felâket): *"*uyurken rüyada odun görürsen kazanç, zenginlik bulursun, su görürsen ağlayacaksın"*;*

- *caman tüştü suuga ayt, suu menen ketsin* (gördüğün kötü rüyayı suya söyle, su ile akıp gider): "gördüğün kötü rüyayı suya söylersen herhangi bir kötülükten kurtulursun";

- *caman tüş körgön adamdın başınan suu tegeretip turup eşikke çayıp iyüü (kötü rüya gören adamın başının üzerinden suyu döndürüp dışarı serpme):* "kötü rüya o serpilmiş su ile gitsin niyetiyle yapılır";

- *akça – suu; akça – koldun kiri (para – su; para – el pisliği):* "parayı elinde tutamazsın, para gelip gider".

***Su* kavramı ile ilgili gelenek-görenekler:**

- *kolgo suu kuyuu (ellere su koyma*): misafirin ellerine ılık suyun koyulması ve su koyan oğlana da misafir tarafından iyi dilekler söylenmesi;
- *nike suu (nikah suyu):* iki genç evlenirken içilecek su;
- *suuga aluu:* vefat eden adamın vücudunu yıkama;
- *aza kütüp oturgan ayaldarga suu sebüü (yas tutan kadılarnın üzerine su serpme):* ölü gömülürken, orada yas tutup oturan kadınları sakinleştirme niyetinde ve bundan başka ölüm olmamasını dileyerek onların üzerine su serpme.

***Su* kavramı ile ilgili yasaklar:**

- *suunu kordobo, zar bolosun* (suya zarar verme, muhtaç olursun);
- *akkan suunu sababa* (akar suyu kamçılama);
- *colgo kir suunu tökpö* (yola kirli suyu dökme);
- *agın suunu çaçpa* (akar suyu boşa harcama);
- *suu kötörgön bakandı attaba* (kovadaki suyu kaldırmak için kullanılan omuz sırığını atlama);
- *kolundu tamçıga cuuba* (ellerini damlaya yıkama);
- *otko suu kuyup öçürbö* (ateşi, üzerine su koyarak söndürme);
- *tündösü suu kuyulgan idişti açık taştaba* (gece vaktinde, içinde suyu var kapkacakların üzerini açık bırakma);
- *cörgömüş tüşkön suunu içpe* (suya örümcek düşerse o suyu içme);
- *suuga tükürbö* (suya tükürme);
- *agın suuga kirdin suusun tökpö* (akar suya, çamaşır yıkadığın suyu dökme);

- *karangıda kız balanı suuga jönötpö* (gece vaktinde kız evladı suya gönderme)*;*
- *naristeni kirintken suunu karangıda sırtka tökpö* (bebeği yıkandırdığın suyu, gece vaktinde dışarı dökme).

***Su* ile tedavi etme:**

- *suu içüü (su içme)***: "**eskiden**,** geleneksel tıpta, tedavi görme amacıyla 40 gün hiç yemek yemeden sadece su içilirdi".
- *kızıtılgan kıçkaçtın üstünö suu bürküü colu menen közü çoçugan adamdın közün darıloo (ısıtılmış kıskaç üzerine su serperek göz acısını çeken hasta adamı tedavi etme) - açıklaması:* gece vaktinde gökyüzündeki ay, uyuyan adamı görürse o adam hasta düşer inancı var;

8. Kırgız halkının sözlü sanatında, Kırgız şair ve yazarların eserlerinde *"Su"* konusunun yansıması

Akkan suu	**Akar su**
Ceti kabat cer astın, Carıp çıkkan akkan suu. Altın kanat cez kuyruk, Balık çıkkan akkan suu. Zoodon sınbay bir ceri, Kulap tüşkön akkan suu. Ayak başın üzültpöy, Ulap tüşkön akkan suu…	Yedi kat yer altını, Yarıp çıkmış akar su. Altın kanat bakır kuyruk, Balık çıkmış akar su. Kayadan kırılmadan, Aşağı düşer akar su. Hiçbir zarar vermeden, Devam eder akar su…
Cayık cerge barganda, Carkıragan akkan suu. Aldı enkeyiş car kelse, Arkıragan akkan suu! Kulagındı tundurup, Kapçıgaydı çuu kılıp, Şarkıragan akkan suu!	Düzgün yere gelince, Parlayıp giden akar su. Önüne iniş yar gelse, Taşarak giden akar su! Kulağını sağır edip, Boğaza sesi giderek, Taşarak giden akar su!
Betegesi kulpungan, Tördö bolot akkan suu. Caratılış casagan, Ördö bolot akkan suu. Kaz ördögü kalkıgan, Köldö bolot akkan suu... *(Cenicok)*	Otların en güzeli, Baş köşede, akar su. Yaradılış yaratan, Yüksekte olur akar su. Kaz ördekleri yüzen, Gölde olur, akar su... *(Cenicok)*

Akkan suu	**Akar su**
Cer betinde bütkön kum, Kumdan oynop çıkkan suu, Berekelüü dıykan suu. Barar cerin tapkan suu, Kasiettüü akkan suu. Caratılgan baarına Akıbettüü akkan suu. Cılgadan tüşsö obonu Şıldıragan akkan suu. Çekesinde ar türlüü Gül buragan akkan suu. Ayak-başın bilbeysin, Birdey ketken akkan suu. Çarçaganın, talganın Bilbey ketken akkan suu. Dünüyögö belgilüü Alakattüü akkan suu, Suzsan ada bolbogon Barakattüü akkan suu. *(Barpı Alıkulov)*	Yer yüzünde doğar kum, Kumdan gelir akar su, Bereketli çiftlik su. Yerini bilir akar su, Kutsallık dolu akar su. Yaratılmış hepsine Akıbetli akar su. Sesi gelir çukurdan (girintiden) Hırıltı veren akar su. Etrafında her türlü Çiçek büyür akar su. Başı sonu bilinmez, Aynı gider akar su. Yorgunluk, yorulmayı Bilmedem gider akar su. Her tarafta bilinen, Faydası çok akar su Toplasan da bitmeyen Bereketli akar su. *(Barpı Alıkulov)*

Uluu suunu keçkende aytılçu tilek:	**Ulu suyu geçerken söylenen dilek:**
"*Agını katuu dayradan,* *Caratkan özün koldoorsun.* *Suu keçkende cetelep,* *İliyas pirim coldoşum.* *Caa pirlerim şar suudan,* *Çımın candı koldogun". (Kırgız el ırları)*	"*Akımı güçlü deryadan,* *Yaradan sen korursun.* *Su geçerken yanımda,* *Koruyucu İliyas dostum.* *Koruyucularım bu sudan,* *Küçücük canımı korursun". (Kırgız halk şiirleri)*

Jaan tilöö ırı:	**Yağmur dileme şiiri:**
"Kün caa, kün caa, *Kündön küngö köp caa.* *Karagay başın kayra caa,* *Arça şagın ayra caa…* *Tögüp-tögüp kuyup caa,* *Aşkana tolgon ak bolsun,* *Malga cırgal bak bolsun!* *Bereke nuru çaçılsın,* *Beyli eldin açılsın!* *Maldın, candın ırçısı,* *Caan caap turuşu". (Kırgız el ırları)*	*"Yağmur yağdır, yağmur yağdır,* *Her gün daha fazla yağdır.* *Köknarı eğerek yağdır,* *Ardıcı eğerek yağdır…* *Çok şiddetli, fazla yağdır,* *Yemekhane dolu süt olsun,* *Hayvanlar sevinip mutlu olsun!* *Bereketi dökülsün,* *Gönlü halkın açılsın!* *Tüm canlı mutluluğu,* *Yağmurun bol yağması". (Kırgız halk şiiri)*

"Dambır taş" *(algaçkı kün kürkürögöndö aytılçu ır)*	**"Dambır taş"** *(ilk gök gürültüsünde söylenen şiir)*
Dambır-dambır-dambır taş, *Dambır atkan kızıl taş.* *Camgır caadı kürköröp,* *Çelek, tulga kaldır taş.* *Kün kürköröp köp caa,* *Cer carılıp çöp çık,* *Celin ayrılıp süt çık.* *Too carılıp ot çık,* *Bayçeçekey baş baksın,* *Arık-toruk koy, kozu,* *Kökkö toyup can baksın..." (Kırgız el ırları)*	*Dambır-dambır-dambır taş,* *Dambır atan kırmızı taş.* *Yağmur yağdı gök gürlemesiyle,* *Kova, sacayağı gürüldeyip.* *Gök gürlesin, yağmur yağsın,* *Yerde otlar büyüsün,* *İneklerden süt çıksın.* *Dağda otlar yetişsin,* *Kardelen çiçeği gelsin,* *Zayıf koyun-kuzular,* *Otlara doysun, büyüsün..." (Kırgız halk şiiri)*

“Cay taş” ırı:	**“Cay taş” şiiri:**
“Karanattık boz buluttu, Tenirim, senden tiledim. Appak bulut, beri kel, tez kel! Bulutum cetip kel!..” *(Kırgız el ırları)*	“Gökteki bulutları, Tanrım, senden diledim. Bembeyaz bulutlar gelsin! Bulutlar çabucak gelsin!..” *(Kırgız halk şiiri)*

Darım ırı: (adamga suk ötköndü darıloo maksatında)	**Darım şiiri:** (adama nazar değdiğinde nazardan saklama amacıyla söylenir)
“*Kaydan büttü caman suk… Üzülböy kuyun oynogon, suu akpagan carga bar. Sarı suusu kaymaktay, Sasıp catkan sazga bar; **(tumoologondo)** *“Karangı tün menen ket, Kara suu menen ket. Kün kürkürögöndö ket...” (Kırgız el ırları)*	**“***Nereden değdi bu nazar… Kasırgalar oynayan, su akmayan kayaya git. Sarı suyu devamlı, Pis kokan bataklığa git; **(hastalandığında söylenir)** *“Karanlık gece ile beraber git, Kara su ile git. Gök gürlediğinde git...” (Kırgız halk şiiri)*

Ant ırı:	**Ant şiiri:**
«*Kasam içem aktıkka… Antımdan cazsam, Akıretim aygine! Akkan suunun şarı ursun, Asmandın carık tanı ursun! Suu bütpögön çöl ursun, Tolkugan dayra köl ursun!..» (Kırgız el ırları)*	**«***Düzgünlüğe ant içerim … Andımı eğer tutmasam, Ahırette yanayım! Akar su cezalandırsın, Gök yüzündeki güneş ceza versin! Susuz çöl versin cezayı, Derya, göl versin cezamı!..» (Kırgız halk şiiri)*

Balanın kırkın çıgargandagı ır (naristeni kırk kaşık suuga kirintken uçurda aytılat*):*	**Bebeğin doğumundan kırk gün geçtiğinde söylenen şiir *(bebeği kırk kaşık su ile yıkandırırken söylenir):***
Kırk atandın cörölgösü, *Ata-enendin öbölgösü.* *Kırk uruu kırgız içken suu,* *Kırk atabız keçken suu,* *Kırk aşuunu aşkan suu,* *Kırk tomolonup kelgen suu,* *Kır taştardı kırkkan suu,* *Kızır atam tapkan suu.* *Suuday taza bol!* *Nurday suluu bol! (Kırgız el ırları)*	*Kırk atanın göreneği,* *Velilerin desteği.* *Kırk kabile Kırgız içmiş su,* *Kırk atamız geçmiş su,* *Kırk geçidi geçmiş su,* *Kırk yuvarlayıp gelmiş su,* *Sırt taşları kesmiş su,* *Hızır babam bulmuş su.* *Su gibi tertemiz ol!* *Nur gibi sen güzel ol! (Kırgız halk şiiri)*

Kaaloo-tilek ırı:	**Dilek dileme şiiri:**
«*Suu atası Sulayman,* *Köktön, cerden koldosun.* *Cel atası Cel-Kayıp,* *Bulut aydap buuluksun.* *Dıykan terin çuurutup,* *Obodon camgır kuyultup,* *Kündün piri Kün-Tenir,* *Suu menen birge nur bersin!» (Kırgız el ırları)*	**«***Su babası Sulayman,* *Gök ve yerden korusun.* *Yel babası Cel-Kayıp,* *Bulutları getirsin.* *Çiftçiyi de terletip,* *Gökten yağmur yağdırsın,* *Güneş koruyucusu Kün-Tenir,* *Su ile bize nur versin!» (Kırgız halk şiiri)*

"Su" kavramını içeren şiirlerde, su geçerken hissettiğin *korkunç duygusu, yağmurun yağmasını dileyerek söylenen dilekler, "Hastalık su ile beraber gitsin!"* gibi inançlar, *"Ömrü su gibi uzun olsun!, Su gibi güzel olsun!, Su gibi temiz olsun!"* gibi dilekler, *"Su cezalandırsın!"* gibi beddualar mevcut olduğu görülmektedir.

9. *"Su"* kavramının anlamsal bilişsel işaretleri

Su – ömür: *"Candın baarın bakkan suu, cazda kirip taşkan suu* (Tüm canlıyı besleyen su, baharda çoğalıp dökülen su)" (Cenicok, "Akar su"). *"Bali, ırakmat akkan suu! Tolkup, taşıp aga ber. Tegerenip Cer cüzün, Turmuş otun caga ber!..* (Aferin, teşekkürler, akar su! Dalgalı akımı devam et. Yer yüzüne gezerek, yaşam vermeye devam et!..)"*(*Cenicok*).*

Su – temizlik: *"Toodon akkan cerinen, Caralganda teginen, Tunuk bolgon akkan suu. Tazalıgı cagınan, Karap tursan baarınan, Uluk bolgon akkan suu* (Dağdan aktığı yerden, doğal berrak olur akar su. Temizlik açısından, her şeyden ulu akar su)" *(Cenicok).*

Su – besin: *"Cer, Aalamdın baarısın, Bagıp çıkkan akkan suu* (Yer, âlemin hepsini, Besleyen bu akar su)" *(Cenicok).*

Su – sağlık.

Su – buzul, kar, yağmur: *Camgır menen cer kögöröt, bata menen el kögöröt* (Yağmur ile yer yeşillenir, dua ile halk gelişir). *Camgır – bereke, ırıskı* (Yağmur – bereket, rızk).

Su – pınar: *Bulak bolup toolordon, Kaynap çıkkan akkan suu* (Dağlardan pınar olarak, kaynayıp gelir akar su) *(Barpı).*

Su – damla: *Tamçıdan köl kuralat* (Damladan göl oluşur).

Su – ölçü: "*Ay, akkan suu, akkan suu, Ay-aalamdı bakkan suu. Sır-Dayradan çon turup, Sır ayakka batkan suu* (Hey, akar su, akar su, Tüm, âlemii beslersin. Sır-Deryadan büyüksün de, Küçük tabağa sığarsın)" *(Cenicok).*

Su – içecek.

Su – zenginlik: *Cer – kazına, suu – altın* (Yer – hazine, su – altın) *(atasözü).*

Su – bereket: "*Türlüü elge belgilüü, payda kılgan akkan suu. Suzsan ada bolbogon, barakattuu akkan suu* (Her tarafta bilinen, faydası çok akar su. Toplasan da bitmeyen, bereketli akar su)" *(Barpı).*

Su – yeşillendirici: *Özöndüü suuga tal bütöt, Ölbögön kulga mal bütöt* (Nehir kenarında ağaç büyür, Ölmeyen kul mal'a (sığır'a) ulaşır) *(Kırgız halk şiiri).*

Su – kutsal: *mürök suyu, zemzem su.*

Su – sessiz düşman // su - ölüm: suya batarsın, su baskın eder. *"Kaptap sel ıldıy sürgöndö, Alaçıktay taş agıp, Ayu, colbors, sülöösün, Aldıdan çıksa baarı agıp. Baykabagan can agıp, Köpürölör dagı agıp, Keçip kirgen mal agıp! Buzup ötkön kıyanı, Bul – akkan suunun zıyanı!.. (Baskın edip sel gelse, büyük taşlar tüm akar, Ayı, kaplan, vaşak da, Önüne gelen hepsi akar. Canlı ve cansızları, Köprü ve hayvanları baskın eder akar su, Bu da suyun ziyanı!..)" (Cenicok).*

Su – eritici madde: *"Kesek catsa eritip, Mayda kılgan akkan suu (Kil topağını eritip, küçültür bu akar su)" (Barpı); Tuzdan caman neme cok, mayga eribey, suuga eriyt. Kızdan caman neme cok, özgö eribey, catka eriyt (Tuzdan fena bir şey yok, yağa erimez de, suya erir. Kızdan fena kimse yok, yakınına değil başkalara erir (atasözü) – açıklaması: Tuz, önemli olan yağa erimez de, basit bir suya erir, kızı, yakınları, yani annesi, babası veya kardeşleri üzerse, onlara kırılır, gönlü kalır, fakat evlenince eşinin anne-babası veya akrabası üzerse, onlara üzülmez, onlara uymaya tüm gücünü verir.*

Su – delici madde: *Ala-Toonun boorunan, Carıp çıkkan akkan suu* (*Ala-Toonu delip çıkmış akar su) (Cenicok); Tamçı – taştı carat* (*Damla-taşı deler*) *(atasözü).*

Su – dua, dilek: *Suuday suluu bol, suuday mol bol! (Su gibi güzel ol, su gibi bereketli ol!)* (ellere su koyulduğunda söylenen dilek).

Su – beddua: *"Suuga ırgıtkan taştay bol... (Suya atılmış taş gibi ol ...)" (Kırgız halk şiiri); "Bir uurtam suuga jetpey kal! (Bir yudum suyun bile olmasın!)" (Halk arasında söylenir).*

Su – hızlı bir akım: *"Agını katuu bolgon suu, Ar özöngö tolgon suu (Akını hızlı akar su, Her yatağa dolmuş su"); "Akkan suular kayrılbay, aga beret turbaybı (Akar sular dönmeden hep ileri akarmış)" (Cenicok).*

Sonuç

Kırgız Türklerinin düşüncesine göre suyun yedi anlamı vardır. Bunlardan biri su, **besin** demektir. Su, aynı zamanda **ömür**, **yaşam**, **temizlik** olarak görülür. Temiz (içilecek) suya bol ülke zengindir, dolayısıyla su **zenginlik** olarak sayılır. Bunun dışında inançlara bağlı bazı düşüncelere göre su **kutsal** olarak sayılır. Babalarımız "Su insanın, hayvanın ömrünü temizleyecektir" diye suyu kutsal sayarak, kaynak veya pınarın ortaya çıktığı yere ibadet etmişlerdi. Bunun dışında su'da **ölüm** korkuncu da vardır ve aşağıdaki örnekte bu yansıtılmıştır: "Suu – tilsiz coo (*direkt çeviri:* su – sessiz düşman, *açıklaması: su bastırırsa, sel olursa doğal afet olur, bu tür afetler önceden hiç belirtmeden, aniden olur*) ".

Kırgız Türkçesinde "su" kavramı ile ilgili söz varlığı oldukça zengindir. "Su" kavramı hakkındaki dil öğeleri, bilişsel dilbilim ve kültür dilbilimi yöntemi çerçevesinde daha derin bir araştırma yapılması gerekmektedir.

Kaynaklar

Abduldaev, E., İsaev, D. (Edit.). (1969). *Kırgız tilinin tüşündürmö sözdügü.* Frunze: Mektep.

Abduldaev, E., İsaev, D. (Edit.). (1984). *Kırgız tilinin tüşündürmö sözdügü.* Frunze: Mektep.

Abduldaev, E., İsaev, D., Sartbaev K. v.b. (Direkt). (1980). *Kırgız tilinin frazeologiyalık sözdügü.* Frunze: İlim.

Abıkanova, G.A. (2012). *Konsept «voda/suu» v russkom i kırgızskom yazıkah (avtoreferat).* Bişkek.

Djapanov, A.A. (2011). *Kırgız elinin makal-ılakaptarı.* Cilt 1, Cilt 2. Bişkek: «Turar».

Drevnetyurkskiy slovar / sost.: T.A.Borovkova, L.V.Dmitrieva, A.A.Zırin i dr.− L.: Nauka, 1969. – 676s.

Kırgız tilinin frazeologiyalık sözdügü / Tüz. E.Abduldaev, D.İsaev, K.Sartbaev c.b. – Frunze: İlim, 1980. – 324 b.

Kırgız tilinin sözdügü. KR UİA, Birinçi bölük / Red. A.Akmataliev; J.Mamıtov c.b. − Bişkek: AVRASYA PRESS, 2011. – 880 b.

Kırgız tilinin sözdügü. KR UİA, Ekinçi bölük / Red. A.Akmataliev; J.Mamıtov c.b. − Bişkek: AVRASYA PRESS, 2011. – 891 b.

Kırgız tilinin tüşündürmö sözdügü / Red. E.Abduldaev, D.İsaev. − Frunze: Mektep, 1969. – 775 b.

Kırgız tilinin tüşündürmö sözdügü / Red. E.Abduldaev, D.İsaev. − Frunze: Mektep, 1984. – T.1. – 624 b.

Kırgızça-orusça sözdük. 40 000 sözgö cakın: 2 kitep / tüz. K.K.YUdahin. − Frunze: KSEQ, 1985. – 1-t. – 503 b.; 2-t. – 474b.

Koyçumanov, C. (1996). *Eldik pedagogikanın bermetteri*. Bişkek.

Maslova V.A. Lingvokulturologiya. – M.: Academiya, 2001. – 208s.

Ojegov S.I. Slovar russkogo yazyka. – M.: Sov. entsikl., 1972. − 847s.

Seydakmatov, K. (1988). Kırgız tilinin kıskaça etimologiyalık sözdügü. − Frunze: İlim.

Yudahin, K.K. (1985). *Kırgızça-orusça sözdük.* 40 000 kelime civarında: 2 kitap. Frunze: KSE.

Yung K.G. Chelovek i ego simvoly. – M.: Serebryanye niti, 1997. – 651s.

www.bizdin.kg. *Gelenek-görenekler. Dualar. (*2003). / A. Akmataliyevin yöneticiliği altında; Baş sözü yazanlar N. Iysayeva, M. Ömürbay uulu; Düzenleyenler: A. Akmataliyev, K. Kırbaşev, M. Ömürbay uulu, Ö. Şarşenaliyev. K.C. Milli İlim Akademisi: «Şam». («Halk Edebiyatı»). *(internet kaynağı)*.

GÖLCÜK ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI - SERVET-İ FÜNÛN SEMPOZYUMU
PROGRAMI

AÇILIŞ
20 Aralık 2019 Cuma/10:00-11:15
Yer: Gölcük Kazıklı Kervansarayı

AÇILIŞ OTURUMU
20 Aralık 2019 Cuma/ Saat: 11:20-12.20
Yer: Gölcük Kazıklı Kervansarayı

Prof. Dr. M.Fatih Andı (Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi Rektörü)
"***Modern Türk Edebiyatının Gelenek Güzergâhı İnişler ve Yokuşlar***"

ÖZEL OTURUM (Servet-i Fünûn)
20 Aralık 2019 Cuma /Saat: 14:30-15.45
Yer: Gölcük Kazıklı Kervansarayı

1-Oturum/ Oturum Başkanı (Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk)

Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk: "***Servet-i Fünun Dergisinde Yayınlanan Reklamlar Işığında Abdülhamit Dönemi Tüketim Kültürü"***

Doç. Dr. Halim Kara: ***"Emperyalizm Çağında Başkent İstanbul'dan Dünyaya Bakmak: Servet-i Fünun'da Dünya Haberleri"***

Doç. Dr. Konul Hacıyeva ***"Servet-i Fünûn Dergisinde Yazan Aydınlar Süleyman Nazif ve M. Fuad Köprülü'nün Azerbaycan Şairlerine Yönelik Araştırmaları Üzerine***

Yrd. Doç. Dr. Ertuğrul Aydın***: "Hüseyin Cahit Yalçın'ın Edebiyat Bilimiyle İlgili Bilinmeyen Üç Yazısı"***

Dr. Öğr. Üyesi Mesut Koçak: ***"Servet-i Fünûn'un (1896-1901) Coğrafyası ve Edebiyat Tarihini Yeniden Düşünmek***

20 Aralık 2019 Cuma / Saat: 16:15-17:30
Yer: Gölcük Kazıklı Kervansarayı

2-Oturum/ Oturum Başkanı Prof. Dr. Şaban Sağlık

Prof. Dr. Şaban Sağlık***: "Servet-i Fünûn Romanı Türk Romanı mı Türkçe Roman mı"?***

Prof. Dr. Beyhan Kanter: "***Servet-i Fünûn Romanında Kırık Gönüller Hasta/Yaralı Bedenler"***

Doç. Dr. Mehmet Güneş: "***Ayın Sûretinde Özyurdu ve Anneyi Bulmak Halid Ziya'nın 'Onu Bekler' Hikâyesi, Ahmet Haşim'in Şi'r-i Kamer Adlı Şiir Kitabı ve Radu Mihaileanu'nun Bir Şans Daha Filminde Ay İle Söyleşi***"

Dr. Öğr. Üyesi Muhittin Doğan: "***Halit Ziya'nın Tutunamayan Hikâye Kahramanları"***

Dr. Şaban Bıyıklı: **Dr. Hikmet Kıvılcımlı'nın "Edebiyat-ı Cedide'nin Otopsisi" Adlı Eserine Göre Servet-i Fünun Edebiyatını Hazırlayan Sosyopolitik ve İktisadi Şartlar**

21 Aralık 2019 Cumartesi / Saat: 9:30-10.45
Yer: Gölcük Kazıklı Kervansarayı

3-Oturum / Oturum Başkanı (Prof. Dr. Alaattin Karaca)

Prof. Dr. Alaattin Karaca: **Ahmet İhsan Tokgöz'ün Anılarında Devrin Matbuat Ortamı"**

Doç Dr. Ahmet Koçak: ***Servet-i Fünûn Sahibi Ahmet İhsan Avrupa'yı Nasıl Gördü ya da Bir Osmanlı Aydınının Avrupa İzlenimleri***

Dr. Öğr. Üyesi: Oğuz Polatel: ***Arşiv Belgeleri Işığında Ahmet İhsan (Tokgöz) ve Basım Faaliyetleri***

H. İhsan Sönmez: ***Ahmet İhsan Tokgöz ve Servet-i Fünûn Yazarlarının Yerel Düşünce ve Sosyal Dönüşüme Etkileri*** **"**

21 Aralık 2019 Cumartesi / Saat: 11:15-12.25
Yer: Gölcük Kazıklı Kervansarayı

4-Oturum / Oturum Başkanı (Prof. Dr. Muharrem Dayanç)

Prof. Dr. Yakup Çelik: "***Servet-i Fünûn Döneminin Türk Şiir Geleneğinde Yaptığı Değişimler***"

Prof. Dr. Muharrem Dayanç**: "*Tevfik Fikret'in Düşünce Dünyasındaki 'Ana Kırılma' Üzerine***

Prof. Dr. Hilmi Uçan: ***"Tevfik Fikret Şiiri ve Metinlerarası İlişkiler"***

Doç. Dr. Turgay Anar: *"***Görsel Sanat Eserleri Şiirlerde Nasıl Dile Gelir?: Servet-i Fünûn Şiirinde Ekfrasis"**

Dr. Öğr. Üyesi Birol Bulut : "***Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Perspektif"***

21 Aralık 2019 Cumartesi/ Saat: 14:00-15.15
Yer: Gölcük Kazıklı Kervansarayı

5.Oturum / Oturum Başkanı (Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu)

Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu**:** *"Tevfik Fikret'in ve Mehmet Akif'in Şiir Kitaplarının Başındaki Okurlara Seslenen Bentlerin Karşılaştırılması"*

Prof. Dr. İhsan Safi**: "*Servet-i Fünûn Edebiyatı ve Abdülhak Hamid Tarhan"**

Prof. Dr. Muhammed Gür: "***Süleyman Nazif'in Gözüyle Servet-i Fünûn***"

Doç. Dr. Ali Kurt : " ***Cenap'ın Şiirindeki Rûh-i Kâinat Düşüncesinin Kökenleri"***

Doç. Dr. Yasin Beyaz: ***"Cenap Şehabettin'in Mısır, Irak ve Suriye Seyahat Notları"***

GENEL OTURUM

Türk Edebiyatı
21 Aralık 2019 Cumartesi
Saat: 9:30-10.45
Yer: Gölcük Kongre Sarayı

1.Oturum
Oturum Başkanı (Prof. Dr. Zeki Taştan)

Prof. Dr. İhsan Safi**: "*Makber'de İman, İsyan ve Küfür*"**

Prof. Dr. Zeki Taştan: ***Recaizade Mahmut Ekrem'in Araba Sevdası ve F. Scott Fitzgerald'ın Muhteşem Gatsby Adlı Romanlarında Miras Yedilik ve Züppelik***

Doç. Dr. Gulnoz Sattarova***: "Özbek-Türk Öykülerinde Tipik Benzerlikler"***

Dr. Öğr. Üyesi Bahtiyar Aslan***: "Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâyelerinde Otobiyografinin Terapötik Fonksiyonu***

Dr. Öğr. Üyesi Hanife Özer: ***"Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Aşk"***

Türk Dili
21 Aralık 2019 Cumartesi
Saat: 11:15-12.25
Yer: Gölcük Kongre Sarayı

2.Oturum
Oturum Başkanı (Prof. Dr. Musa Duman)

Prof. Dr. Musa Duman***: " +LA Zarf Yapım Eki Yaşıyor mu?"***

Doç. Dr. Yakup Yılmaz*: "***Türkiye Türkçesinin Genel Sözlüklerinde Etimolojik Göndermeler"**

Dr. Öğr. Üyesi Elmira Tölökova*: "***Kırgız Türkçesinde ve Kültüründe 'Su' kavramı alanı"**

21 Aralık 2019 Cumartesi
Saat: 14:00-15.15
Yer: Gölcük Kongre Sarayı

3.Oturum
Oturum Başkanı (Prof. Dr. Hayati Develi)

Prof. Dr. Hayati Develi***: "Yeni Türkçenin Oluşumda Servetifünûn'un Etkisi"***

Doç. Dr. Ahmet Naim Çiçekler: "***Hikâye-i Dendâniye Nüshalarının İncelenmesi ve Yeni Bulunan Nüshasının Tanıtımı***"

Prof. Dr. Mustafa Balcı***: "İsmet Özel'in 'Cinayetler Kitabı'nda Söz Varlığı"***

Doç. Dr. Meqsud Selim: "***1949 Sonrası Çin'deki Yeni Uygurca Çalışmaları ve Gelişmeler***"

GÖLCÜK ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI - SERVET-İ FÜNÛN SEMPOZYUMU
PROGRAMINDAN KARELER


ÇAĞATAY TÜRKÇESİ
KUR'AN TEFSİRİ


GÖLCÜK
BELEDİYESİ
GÖLCÜK ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ
VE EDEBİYATI
SERVET-İ FÜNÛN
SEMPOZYUMU
SERVETIFUNOUN
www.golcukservetifunun.com
GÖLCÜK BELEDİYESİ


GÖLCÜK ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
SERVET-İ FÜNÛN
SEMPOZYUMU
GÖLCÜK
BELEDİYESİ
SALON


GÖLCÜK ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
SERVET-İ FÜNÛN
SEMPOZYUMU
GÖLCÜK
BELEDİYESİ


GÖLCÜK ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
SERVET-İ FÜNÛN
SEMPOZYUMU




Doç. Dr. Ali KURT


GÖLCÜK ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
SERVET-İ FÜNÛN
SEMPOZYUMU
SALON
GÖLCÜK
BELEDİYESİ


GÖLCÜK ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
SERVET-İ FÜNÛN
SEMPOZYUMU
GÖLCÜK
BELEDİYESİ
GÖLCÜK
BELEDİYESİ
SALON




TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI


2
1


GÖLCÜK BELEDİYESİ
GÖLCÜK ULUSLARARASI TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI SERVET-İ FÜNÛN SEMPOZYUMU


GÖLCÜK ULUSLARARASI TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI SERVET-İ FÜNÛN SEMPOZYUMU
GÖLCÜK BELEDİYESİ
Şinasi, Kemal, mektebinden sonra Cenab Şahabeddin-Tevfik Fikret mektebi tecessüs etmiştir ki birincinin az çok hem-fevi olmakla beraber hayli tecedüd göstermiş ve bunun mücaaleri Fransız edebiyatına evvelkilerden takarrüb etmişlerdir. İki mektep arasında muhit-i istihale diyeceğim bir saha-i edebiye daha vardır ki, onun da kahramanları Süleyman Nazif, Mehmed Âkif, Fâik Ali ve Halid Ziya Bey'lerle daha birkaç üstad-ı kalemdir. Ve bunlar her iki mektepten müteffeyiz olmuşlardır. Birinci mekteb-i edeb romantik ve ikince mektep idealist ve natüralist talebe yetiştirmiştir. Şinasi ile Kemal'de Racine ile Corneille'in, Lamartine ile Alfred de Musset'nin ve hususuyla daha ziyade Victor Hugo'nun tesiri vardır. Cenab Şahabeddin ile Tevfik Fikret'te ise hem bunların hem de Fransa üdebâ-yı hâzırasının nüfuzu görülür.


GÖLCÜK ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
SERVET-İ FÜNÛN
SEMPOZYUMU
GÖLCÜK
BELEDİYESİ
SERVETİFÜNÛN
www.golcukservetifunun.com




GÖLCÜK BELEDİYESİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
SERVET-İ FÜNÛN
SEMPOZYUMU
GÖLCÜK ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
SERVET-İ FÜN


GÖLCÜK BELEDİYESİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
SERVET-İ FÜNÛN
SEMPOZYUMU
Servet-i Fünûn Sahibi Ahmet İhsan Avrupa'yı Nasıl Gördü ya da Bir Osmanlı Aydınının Avrupa İzlenimleri
Doç. Dr. Ahmet KOÇAK
İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
GÖLCÜK ULUSLARARASI TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI SERVET-İ FÜNÛN SEMPOZYUMU




GÖLCÜK ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
SERVET-İ FÜNÛN
SEMPOZYUMU
GÖLCÜK
BELEDİYESİ


GÖLCÜK ULU
TÜRK DİLİ V
SERVET-
MPO
DYG Yapı


GÖLCÜK
BELEDİYESİ
SEMPOZYUMU
SERVETIFUNUN
www.golcukservetifunun.com
GÖLCÜK ULUSLARARA
TÜRK DİLİ VE EDEBİYA
SERVET-İ FÜNÛN
SEMPOZYUMU
SERVETIFUNUN
www.golcukservetifunun.com


GÖLCÜK ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI




GÖLCÜK ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI


GÖLCÜK ULUSLAR ASI
TÜRK DİLİ VE EDE ATI
SERVET-İ FÜNÛ
SEM YUM


GÖLCÜK ULUSLARARASI
GÖLCÜK
BELEDİYESİ
GÖLCÜK
ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ
VE EDEBİYATI
SERVET-İ FÜNÛN
SEMPOZYUMU


SALON






GÖLCÜK ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
SERVET-İ FÜNÛN
SEMPOZYUMU
GÖLCÜK
BELEDİYESİ






GÖLCÜK BELEDİYESİ


GÖLCÜK
BELEDİYESİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
SERVET-İ FÜNÛN
SEMPOZYUMU
GÖLCÜK ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
SERVET-İ FÜNÛN
SEMPOZYUMU


GÖLCÜK ULUSLARARASI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
SERVET-İ FÜNÛN
SEMPOZYUMU
GÖLCÜK
BELEDİYESİ