



anadolum

e K a m p ü s

ve

anadolu mobil

dilediğin yerden,
dilediğin zaman,
öğrenme fırsatı!



(ekampus.anadolu.edu.tr)



(mobil.anadolu.edu.tr)

ekampus.anadolu.edu.tr



Takvim



Duyurular



Ders
Kitabı (PDF)



Epub



Html5



Mobi
Kitap



Sesli Kitap



Canlı Ders



Video



Ünite
Özeti



Sesli Özet



Sorularla
Öğrenelim



Alıştırma



Çözümlü
Sorular



Deneme
Sınavı



Tartışma
Forumu



Çıkmış Sınav
Soruları



Sınav Giriş
Bilgisi



Sınav
Sonuçları



Öğrenci
Toplulukları



AOS DESTEK

AÇIKÖĞRETİM DESTEK SİSTEMİ

Açıköğretim Sistemi ile ilgili

merak ettiğiniz her şey AOS Destek Sisteminde...

- Kolay Soru Sorma ve Soru-Yanıt Takibi
- Sıkça Sorulan Sorular ve Yanıtları
- Canlı Destek (Hafta İçi Her Gün)
- Telefonla Destek

aosdestek.anadolu.edu.tr

AOS DESTEK Sistemi İletişim ve Çözüm Masası

0850 200 46 10

www.anadolu.edu.tr



/AOFAnadolum



/Anadolu_Univ



instagram.com/anadoluuniv

Bölüm 1

Temel Kavramlar

öğrenme çıktıları	1	Önemli Kavramlar 1. Bilgi, enformasyon ve veri kavramlarını ayırt edebilme	2	Bilgi İşleme Modeli ve Bilgi İşleme Süreçleri 2. Bilgi işleme süreci ve aşamalarını örnekleyebilme
	3	Bilgisayarların Bileşenleri 3. Bilgisayarları oluşturan bileşenleri sıralayabilme	4	Bilgi İşleme ve Teknoloji 4. Bilgi işleme sürecinde teknolojinin oynadığı rolü açıklayabilme
	5	Sosyal Hayatta Teknoloji 5. Teknolojinin sosyal yaşam üzerindeki etkilerini tartışabilme		

Öğrenme çıktıları

Bölüm içinde hangi bilgi, beceri ve yeterlikleri kazanacağınızı ifade eder.

Bölüm Özeti

Bölümün kısa özetini gösterir.

Sözlük

Bölüm içinde geçen önemli kavramlardan oluşan sözlük ünite sonunda paylaşılır.

Karekod

Bölüm içinde verilen karekodlar, mobil cihazlarınız aracılığıyla sizi ek kaynaklara, videolara veya web adreslerine ulaştırır.

Tanım

Bölüm içinde geçen önemli kavramların tanımları verilir.

Dikkat

Konuya ilişkin önemli uyarıları gösterir.

Neler Öğrendik ve Yanıt Anahtarı
Bölüm içeriğine ilişkin 10 adet çoktan seçmeli soru ve cevapları paylaşılır.

Öğrenme Çıktısı Tablosu

Araştır/İlişkilendir/Anlat-Paylaş

İlgili konuların altında cevaplayacağınız soruları, okuyabileceğiniz ek kaynakları ve konuyla ilgili yapabileceğiniz ekstra etkinlikleri gösterir.

Yaşamla İlişkilendir

Bölümün içeriğine uygun paylaşılan yaşama dair gerçek kesitler veya örnekleri gösterir.

Araştırmalarla İlişkilendir

Bölüm içeriği ile ilişkili araştırmaların ve bilimsel çalışmaları gösterir.

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı I

Editörler

Prof.Dr. Ramazan KORKMAZ
Doç.Dr. Gökhan TUNÇ

Yazarlar

BÖLÜM 1 Prof.Dr. Murat KACIROĞLU

BÖLÜM 2 Dr.Öğr.Üyesi Metin Kayahan ÖZGÜL

BÖLÜM 3 Prof.Dr. Ayşe Emel KEFELİ

BÖLÜM 4, 5, 6 Prof.Dr. Ramazan KORKMAZ
Dr.Öğr.Üyesi Cafer GARİPER

BÖLÜM 7 Doç.Dr. Muhammet Fatih KANTER

BÖLÜM 8 Prof.Dr. Beyhan KANTER

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINI NO: 3560

AÇIKÖĞRETİM FAKÜLTESİ YAYINI NO: 2394

Bu kitabın basım, yayım ve satış hakları Anadolu Üniversitesine aittir.

“Uzaktan Öğretim” tekniğine uygun olarak hazırlanan bu kitabın bütün hakları saklıdır.

İlgili kuruluştan izin almadan kitabın tümü ya da bölümleri mekanik, elektronik, fotokopi, manyetik kayıt veya başka şekillerde çoğaltılamaz, basılamaz ve dağıtılamaz.

Copyright © 2017 by Anadolu University

All rights reserved

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

Grafik Tasarım ve Kapak Düzeni

Prof.Dr. Halit Turgay Ünal

Dizgi ve Yayına Hazırlama

Gizem Dalmış

Zülfıye Çevir

Halil Kaya

Saner Coşkun

Kağan Küçük

Kader Abpak Arul

Diğdem Koca

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK EDEBİYATI I

E-ISBN

978-975-06-2621-0

Bu kitabın tüm hakları Anadolu Üniversitesi'ne aittir.

ESKİŞEHİR, Ağustos 2018

2995-0-0-0-1709-V01

İçindekiler

BÖLÜM 1

19. Asrın İlk Yarısında Türk Edebiyatının Genel Görünümü



Giriş	3
19. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Edebiyatının Genel Özellikleri	3
19. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Şiiri	4
19. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Şiirinde Değişim/Yenileşme	4
Şair ve Şiir Arasındaki İlişkilerde Yeni Anlayışlar	6
19. Yüzyılın İlk Yarısında Klasik Osmanlı Şiiri: Temsilciler ve Eserleri	15
19. Yüzyılın İlk Yarısında Yetişen Bazı Önemli Şairler ve Eserleri	16
19. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Nesri	20
Nesir Türleri ve Yazarlar	20
Yeni Nesir Anlayışının İlk İşaretleri ...	25

BÖLÜM 2

Encümen-i Şuarâ



Giriş	33
Yeni Asır-Yeni Şiir	33
Encümen-i Şuarâ	36
Encümen-i Şuarâ Müdavimlerini Kaynaştıran Etkenler	36
Encümen-i Şuarâ Toplantıları	37
Encümen Müdavimlerinin Sosyal Fikirleri ve Siyasi Eğilimleri	39
Encümen-i Şuarâ'nın Edebiyat Görüşü	41
Şiir Dilindeki Arayışlar	41
Şiirde Form Arayışları	42
Estetik Tercihlerdeki Değişmeler	43
Encümen-i Şuarâ'nın Ardından	47

BÖLÜM 3**Tanzimat Dönemi
Türk Edebiyatında
Çeviri**

Giriş	59
Tanzimat Dönemi Edebiyatı: Çeviriler ve Özellikleri	60
Tercüme Odası, Encümen-i Dâniş, Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye	62
Tanzimat Dönemi Birinci Kuşak ve Çeviri Faaliyetleri	63
Tanzimat Dönemi İkinci Kuşak ve Çeviri Faaliyetleri	66

BÖLÜM 4**Tanzimat Dönemi
Türk Edebiyatında
Gazete ve Dergiler**

Giriş	79
İlk Gazete ve Dergilerin Tanzimat Dönemi Kültür, Sanat ve Edebiyatı Açısından Önemi	79
Osmanlı'ya Matbaanın Gelişi ve İlk Baskı Faaliyetleri	79
Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Gazeteciliğin Gelişimi	81
Osmanlı'da Gazeteciliğin Başlaması ve İlk Gazeteler	81
Takvim-i Vekayi	82
Ceride-i Havadis	83
Tercüman-ı Ahval	85
Tasvir-i Efkâr	87
Muhbir	89
Hürriyet	90
İbret	91
Tercümân-ı Hakikat	92
Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Dergilerin Gelişimi	94
Edebiyatın Gelişiminde Derginin İşlevi	94
İlk Dergiler	94
Vaka-i Tıbbiye	95
Mecmua-i Fünûn ve Diğer Kimi Dergiler	95
Mecmua-i Ebuzziya	95
Diyojen	96
Hayal	97
Hadîka	97
Mecmua-i Ulûm	97
Dağarcık	98
Hazine-i Evrak	98

BÖLÜM 5**Tanzimat Dönemi
Türk Edebiyatında
Şiir: I (I. Kuşak)**

Giriş	109
Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı Birinci Kuşak Şiirinin Genel Özellikleri	109
Âkif Paşa	110
İbrahim Şinasi	113
Namık Kemal	120
Ziya Paşa	127
Sadullah Paşa	131

BÖLÜM 6**Tanzimat Dönemi
Türk Edebiyatında
Hikâye ve Roman
(I. Kuşak)**

Giriş	143
Modern Hikâye ve Romana Geçiş	
Sürecinde Türk Edebiyatında İlk Anlatılar ...	143
Modern Hikâye ve Romana Geçişte	
Ara Anlatılar	144
Akabi Hikayesi	145
Hayâlât-ı Dil	146
Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u	
Cefakeş	146
Müsameretname	146
Türk Edebiyatında Hikâye ve Romanın	
Doğuşu ve İlk Ürünleri	150
Şemsettin Sami: Taaşuk-ı Talat ve Fitnat ...	152
Ahmet Midhat Efendi	155
Kissadan Hisse	155
Letâif-i Rivâyât	155
Roman Anlayışı	160
Romanları	161
Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar ...	163
Felâtun Bey ile Râkım Efendi	163
Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da	
Neler Olmuş	165
Namık Kemal ve Romanları	167
Roman Anlayışı	167
Romanları	167

BÖLÜM 7**Tanzimat Birinci Kuşak Tiyatro**

Giriş	179
Tanzimat Birinci Kuşak Tiyatrosunun Genel Özellikleri	179
Osmanlı'da Yeni Bir Tür Olarak Tiyatro ve Şinasi	181
İlk Yerli Tiyatro ve Şinasi	183
Molière Uyarlamaları Yapan ve Komedi Türünde Eser Veren Yazarlar	185
Ahmet Vefik Paşa	185
Teodor Kasap	186
Direktör Âli Bey	186
Feraizcizâde Mehmet Şakir	187
Manzum Tiyatro ve Ali Haydar Bey	188
Yerli ve Millî Tiyatroya Yöneliş: Ebuzziya Tevfik, Şemsettin Sami ve Ahmet Midhat Efendi	189
Ebuzziya Tevfik	189
Şemsettin Sami	190
Ahmet Midhat Efendi	191
Namık Kemal	194

BÖLÜM 8**Tanzimat Dönemi'nde Eleştirisi**

Giriş	211
Şinasi ve Eleştirileri	211
Tercümân-ı Ahvâl ve Tasvir-i Efkâr Mukaddimeleri	211
Mes'ele-i Mebhûsetü'n Anha Tartışması	212
Fatin Tezkiresi ve Şinasi'nin Görüşleri ...	213
Namık Kemal ve Eleştirileri	214
Lisân-i Osmânî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şamildir	214
Bahâr-ı Dâniş Mukaddimesi	216
İrfan Paşa'ya Mektup	217
Mes-Prison (Me Prizon) Muâhezesi ...	218
Tahrib-i Harâbât	218
Ta'kib	220
Son Pişmanlık- İntibah Mukaddimesi	220
Mukaddime-i Celal (Celal Mukaddimesi)	221
Eski Edebiyatın Eleştirisi	221
Gazetelerin, Yeni Tarzda Yazılan Kitapların ve Siyasi Makalelerin Önemine İlişkin Değerlendirmeler	222
Yeni Edebiyata İlişkin Eleştirilere Cevabı/ Yeni Edebiyatı Savunması	223
Roman Türüyle İlgili Değerlendirmeler	224
Tiyatro ile İlgili Değerlendirmeler	224
Şiir Hakkındaki Görüşleri	226
Mikro-Mega Tercümesi Muâhezesi ...	226
Tercüme-i Hâl-i Emir Nevruz Tercümesi	227
Ziya Paşa ve Eleştirileri	227
Şiir ve İnşa Makalesi	227
Harâbât Mukaddimesi	230
Ahmet Midhat Efendi ve Eleştirileri	232

■ Önsöz

Sevgili öğrenciler,

Yaklaşık altı yüzyıllık bir süreçte varlık gösteren klasik Türk edebiyatı (divan edebiyatı) gerek içerik gerekse biçim açısından çok keskin ve katı kurallara sahiptir. Ancak özellikle 19. yüzyıla gelinmesi ile söz konusu katı kuralların kırılmaya başladığına şahit oluruz. Bahsedilen durumun oluşmasında, klasik edebiyatın kendi içerisinde özgünlük arayışıyla birlikte Doğu medeniyetinin yerine Batı medeniyetinin tesirine girilmesi de etkili olmuştur. Bilhassa Batı edebiyatıyla tanışılmasıyla bu edebiyata özgü roman, öykü ve tiyatro gibi türler Türk edebiyatına girer. Yine yüzünü Batı'ya dönen şair ve yazarlar, edebiyatın hem biçiminde hem de içeriğinde bambaşka bir arayış içine girerler. Ancak vurgulanması gereken nokta, Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında, sadece yüzünü Batı'ya dönen edebiyatçıların değil, klasik Türk edebiyatıyla Batı edebiyatını sentezlemeye çalışan ılımlıların ve geleneksel edebiyatı sürdürmeye gayret eden şair ve yazarların da hüküm sürdüğüdür. Bu anlamda Tanzimat Dönemi Türk edebiyatı, farklı edebî görüşlerde ve niteliklerde edebiyatçıların bir arada var olduğu yeni edebî türlerle birlikte geleneksel edebî türlerin aynı anda yaşadığı renkli bir dönemin adı olmuştur.

İşte *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı 1* adlı kitapta söz konusu bu renkli dönem farklı türler esas alınarak değişik açılardan ele alınmıştır. Öncelikle 19. yüzyılın ilk yarısında Türk edebiyatının genel görünümü verilerek Tanzimat Dönemi Türk edebiyatını hazırlayan ilk eserlere dikkat çekilmiştir. İkinci ünite ise

Encümen-i Şuarâ şairleri ele alınarak bu dönemde geleneksel edebiyatı yeniden diriltmeye çalışan şairlere dikkat çekildiği gibi bu mecliste yer alan Tanzimat Dönemi birinci kuşak şairlerinden Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın ilk edebî kültürü aldıkları sürece de vurgu yapılmıştır. Üçüncü ünite, çevirilerin Tanzimat Dönemi Türk edebiyatındaki işlevi, dördüncü ünite Tanzimat Dönemi'nde çıkarılan gazete ve dergiler, beşinci ünite Tanzimat Dönemi birinci kuşak şairleri, altıncı ünite Tanzimat Dönemi birinci kuşak roman ve hikâye yazarları, yedinci ünite Tanzimat Dönemi birinci kuşak tiyatro yazarları ve sekizinci ünite Tanzimat Dönemi birinci kuşak sanatçılarının eleştirisi türünde verdikleri eserler konu edilmiştir.

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

Editörler

Prof.Dr. Ramazan KORKMAZ

Doç.Dr. Gökhan TUNÇ

Bölüm 1

19. Asrın İlk Yarısında Türk Edebiyatının Genel Görünümü

öğrenme çıktıları

1

19. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Edebiyatının Genel Özellikleri

- 1 19. yüzyılın ilk yarısının genel özelliklerini sıralayabilme

2

19. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Şiiri

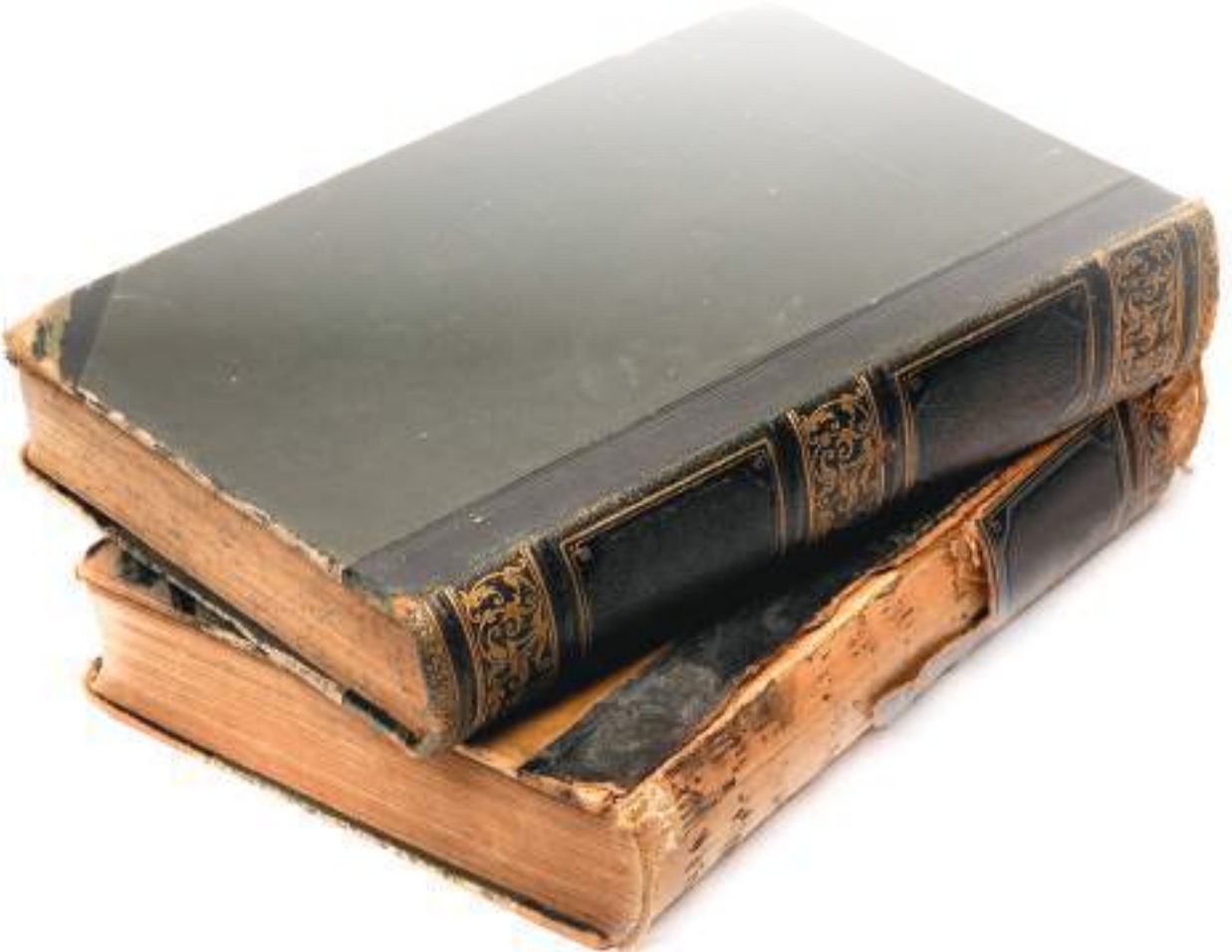
- 2 19. yüzyılın ilk yarısında şiir türünün gelişimi ve önemli temsilcilerini dile getirebilme

3

19. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Nesri

- 3 19. yüzyılın ilk yarısında nesir türünde verilen ürünler hakkında yorum yapabilme

Anahtar Sözcükler: • 19. Yüzyılın İlk Yarısı • Klasik Şiir • Halk Şiiri • Mahallîleşme • Barok • Gündelik Hayat • Yenileşme • Nesir Anlayışı • Nesir Yazarları



GİRİŞ

Bu ünite, Tanzimat'tan sonra Batı edebiyatlarının etkisi altında değişmeye başlayan Türk edebiyatının 19. yüzyılın ilk yarısındaki manzaranı üzerinde durulacaktır. Ayrıca Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatının başlangıcı olarak kabul edilen 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan yeni anlayışların temsilcisi olan yazar ve şairlerin yeniliğe sadece Batı edebiyatlarından gelen tesirle yönlendirilmesine ilişkin yaklaşımların doğru olmadığı, bu devreden önce Türk edebiyatının zaten kendi içinde dönüşüm geçirmeye başladığı üzerinde durulacaktır. 19. yüzyılın ilk yarısında klasik anlayıştaki bozulma ve değişim anlaşılmasın Tanzimat edebiyatındaki yeniliklerin değerlendirilmesi mümkün değildir. Bu ünite, söz konusu yüzyılın ilk yarısında klasik zevk ve estetiğin nasıl değiştiği ve bu değişimin sahibi olan isimlerin ortaya koydukları eserlerin özellikleri değerlendirilerek yeniliğin oluşmasındaki payları açıklanacaktır.

19. YÜZYILIN İLK YARISINDA TÜRK EDEBİYATININ GENEL ÖZELLİKLERİ

Edebiyat, bir sanatçının ruhunun ve kişiliğinin ürünü olarak şahsi bir karakter taşıyor olmakla beraber, aynı zamanda kültüre ait bir unsur olduğu için toplumsal bir karakter de taşır. Edebi eserler her ne kadar bireye ait duygu ve düşüncelerin ifade edildiği özgün ürünler gibi görülsün de sanatçı nihayetinde toplumsal bir varlık olduğu için ürettiği eserlerde toplumun tarihsel ve siyasal şartlarından izler görülmesi kaçınılmazdır. Bu anlamda 19. yüzyılın ilk yarısında gelişmeye başlayan yeni Türk edebiyatını 18. yüzyıldan itibaren gelişen tarihsel ve siyasal şartları dikkate almadan anlamak mümkün değildir. Tarihsel açıdan hem Fransız İhtilali'nin doğurduğu sonuçlar hem de Osmanlı Devleti'nin Karlofça Anlaşması'ndan sonra Batı medeniyeti ve kültürü karşısında gerileme sürecine girişi, etkileri açısından sadece 19. yüzyılı değil, bugünü bile etkileyen önemli tarihsel dönüm noktalarıdır.

18. yüzyıldan başlayarak 19. yüzyıl ve sonrasında etkileyen en önemli tarihsel durum, Osmanlı ve Batı ilişkilerinin almış olduğu yeni biçimdir. Bu yeni biçim, Osmanlı toplumunu bütün kurum ve yapılarıyla etkileyen ve dönüştüren bir güce sahiptir. Karlofça Antlaşması ve sonrasında Osmanlı Devleti'nin askerî ve siyasi alanda Avrupa devletleri karşısındaki gerileyişinin yarattığı çöküş duygusu,

yenilik ve ıslahat hareketlerinin doğmasına yol açmıştır. Yenileşme hareketleri öncelikle askerî alanda başlamış, eğitim alanında sürmüş ve sonucunda kültürel ve toplumsal hayat büyük bir değişim sürecine girmiştir. Edebiyat ise bu süreçte hem değişimi doğuran fikirlerin taşıyıcısı olmuş hem de doğru olan değişimin etkisi altında kalmıştır. 19. yüzyılın ilk yarısı, klasik edebiyatın kendi içinde dönüşmeye ve klasik ölçütlerin gevsemeye başladığı 18. yüzyılın ikinci yarısı ile tamamen farklı bir medeniyetin kaynaklarına yönelen Tanzimat Devri Edebiyatı arasında, her iki geleneğin özelliklerini, ilkinin ulaştığı son aşamayı, ikincisinin ise ilk işaretlerini göstermesi açısından Türk edebiyatı tarihi için üzerinde önemle durulması gereken bir devredir.

Klasik Osmanlı şiiri, 18. yüzyıldan itibaren kendini gösteren zevk ve estetik duygudaki değişimi 19. yüzyılın ilk yarısında da devam ettirmiş ve gelişiminin son evresine girmiştir. Bağlı olduğu medeniyetlerin güçlü kültürel gelenekleri üzerinde gelişen ve daha sonra klasikleşen her sanat anlayışı, gelişiminin son aşamasında sahip olduğu klasik ölçütlerini kaybetmeye ve çözülmeye başlar. Klasik Türk edebiyatı da dünyada örneği görülen bütün klasik edebiyatların yaşadığı süreci yaşamış, gelişiminin son döneminde barok evresine girmiştir. Kayhan Özgül'e göre klasik mimarinin, musikinin, nakşın baroklaştığı 18. yüzyıl Osmanlısı, adı konmamış olsa da şiirde **barok** bir devre yaşamıştır (Özgül, 2006a, s. 387). Bu devrede, yani barok dönemde, şiirin klasik anlayış adına taşıdığı bazı özelliklerinde değişim daha doğrusu bozulmalar başlar. Bu bozulma klasik ölçütlerin belirlediği geleneksel biçimlerin, söyleyiş ve üslupların tümünde görülmeye başlanır. Sanatçının şahsiyetinin ön plana çıkmasıyla şiirde bireysel olana doğru yöneliş görülür. Bu yönelişle birlikte sanatçının bir aydın olarak yaşadığı çevreyi ve toplumu fark edişi mümkün olmuştur. Şairin yaşadığı toplumu fark edişi, toplumsal ve siyasal sorunlar karşısında fikirlerini ifade etme, çevresine ve yaşadığı topluma karşı duyarlı olma, daha sonra Tanzimat sanatçılarının temel felsefesi olacak yaklaşımların ilk işaretleridir. Bu bağlamda Türk şiirinde, 18. yüzyıldan başlayarak 19. yüzyılın ilk yarısında en üst seviyesine çıkan mizah duygusunun altında toplumsal eleştiri düşüncesi yatmaktadır. Tematik değişimlerde ön plana çıkan mizah duygusu, şairin eleştirilerini yaparken bir nevi kendini koruma düşüncesinin sonucu olarak

görülmalıdır. Toplumsal ve siyasal eleştiri, mizah perdesi altında yapılmış olsa da şairin klasik şiirdeki kimliğini terk etmeye başladığını gösterir. Bu değişim, şairin yaşanan gerçek hayata ve olaylara ilgi duyan ve Fransız İhtilali'nden sonra aydın olmanın en önemli özelliği olarak görülen toplumsal duyarlılığın sahibi olmaya başlaması açısından çok önemlidir. Bu duyarlılık Tanzimat şair ve yazarları için nerdeyse bir varoluş biçimi hâline gelecektir.

✓ Barok

Batı sanatında dengeden çok devinime, düşünceden çok duyuma, biçimlerin serbestçe yaratılmasından duyulan coşkuya önem veren, abartmalı, etkileyici, çelişki-den çekinmeyen sanat akımıdır.

Öğrenme Çıktısı



1 19. yüzyılın ilk yarısının genel özelliklerini sıralayabilme

Araştır 1

19. yüzyılın ilk yarısında klasik şiirde görülen değişimlerin sebeplerini nasıl açıklayabilirsiniz?

İlişkilendir

19. yılın ilk yarısındaki edebî algılayış ile 18. yüzyıldaki edebî algılayış arasındaki ilişkiyi değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Toplumsal değişimin şiir üzerinde ne ölçüde bir değişiklik ürettiğini 19. yüzyılın ilk yarısı üzerinden anlatın.

19. YÜZYILIN İLK YARISINDA TÜRK ŞİİRİ

Türk şiirinin tarihsel gelişiminde Batı edebiyatlarının etkisinin başladığı dönem olarak kabul edilen 19. yüzyılın ikinci yarısı, Türk şiirinin daha sonra göstereceği gelişimin de kaynağıdır. Bu dönemde Türk şiirinde görülen değişimin ve yenileşmenin kökenlerini sadece Batı düşüncesinden ve sanatından gelen etkilerde aramak bütüncül bir yaklaşım değildir. Türk şiirinin klasik ve yeni dönemleri arasında bir nevi geçiş dönemi özelliği gösteren 19. yüzyılın ilk yarısını ve öncesini hesaba katmadan Tanzimat ve sonrasındaki dönemlerin şiirini anlamak mümkün değildir. Bu başlık altında yer alan alt başlıklarda söz konusu değişimin kökenleri üzerinde durulacak, 19. yüzyılın ilk yarısında Türk şiirinin genel özellikleri değerlendirilecek ve 18. yüzyılın başlarından itibaren klasik şiirin kazanmış olduğu şekil, üslup ve muhteva özelliklerinin 19. yüzyılın ilk yarısına nasıl etki ettiği açıklanacaktır.

19. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Şiirinde Değişim/Yenileşme

Edebiyat tarihlerinde “Tanzimat Dönemi” olarak adlandırılan ve Batı edebiyatlarının etkisinde geliştiği için klasik Osmanlı edebiyatından çok farklı özellikler gösteren yeni edebiyat anlayışı 19. yüzyılın ikinci yarısıyla başlatılır ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından önceki dönemin edebiyatı dikkate alınmadan bu yeni anlayışın değerlendirmesi mümkün değildir. Bu iki dönem arasındaki farklılıkların ortaya çıkışının tarihsel açıdan kesin bir ayrımını yapmak, klasik edebiyat ve Tanzimat edebiyatı arasında kesin bir kronolojik ayrıma gitmek de aynı şekilde mümkün değildir. “Klasik Osmanlı şiirinin, asırlar boyu değişmeden kaldığını söylemek niçin mümkün değilse, şiirde yeni anlayışların, yenilik gayretlerinin klasik şiir bittikten sonra başladığını söylemek de doğru bir yaklaşım olmaz.” (Özgül, 2006b, s. 601). Bütün büyük sanat ve edebiyat geleneklerinin kendi içinde ulaştığı klasik anlayışı sonsuza kadar devam ettirmesi düşünülemez. Klasik sanatların gelişim süreçlerinin sonunda ulaşılan evre “barok” evresidir ve bu süreç bütün sanat ve edebiyat gelenekleri için geçerlidir. Klasik doğası gereği doğar, gelişir ve dönüşür. Dönüştüğü yeni biçim, artık klasiğin barok hâlidir. Klasik anlayışın kurallarının yumuşadığı bu yeni evrede şahsılık ve orijina-

lite duygusu ön plana çıkarken geleneğin çizdiği sınırların dışına çıkan sanatçı, kendi yaratıcı muhayyilesinin peşinden gitmeye başlar. Yeni söyleyiş ve üslup biçimleri ortaya çıkar ve dil ağırlaşır alışmadık imaj ve sanat oyunları ile gösterişli bir hâle gelir (Özgül, 2006a, s. 19). Bu bağlamda klasik Osmanlı şiirinin diğer sanat türleri olan resim, müzik ve mimariyle beraber 18. yüzyılın başlarından itibaren “barok” dönemine girdiği, özellikle **sebk-i hindî** akımının klasik Osmanlı şiirinde kendini göstermesinin bu döneme işaret ettiği bilinmelidir. Ahmet Hamdi Tanpınar bu değişimi Nedim’in şiirinden sonra belirtileri iyiden iyiye görülen fakat başlangıcı daha öncesine dayanan bir zevk bozulması, genellikle ifade ve kelime oyunlarına dayanan buluşlardan öteye geçemeyen bir yoksulluk, mesnevilerde Nâbî’den sonra bir türlü bulunamayan bir yerli icat arzusu, şiirde nesre ait hususiyetlerin artması olarak değerlendirir ve bu özelliklerin 19. yüzyılın ilk yarısındaki Türk edebiyatının genel manzarasını sunduğunu söyler (Tanpınar, 1997, s. 77). Tanpınar’ın zevk bozulması, yerli icat arzusu ve nesre ait hususiyetlerin artması olarak gördüğü şey bizzat şiirin barok özellikleridir.

✓ **Sebk-i Hindî**

Hint tarzı anlamına gelen sebk-i hindî Hindistan’da, Babürlü Hint-Türk hükümdarlarının saraylarında Farsça yazan ozanlarca geliştirilmiştir. Edebiyatımızda XVII. yüzyıldan başlamak üzere etkisini göstermeye başlamış kimi şairlerimizde bütün özellikleri görülürken kimi şairlerimizi kısmen etkilemiştir.

Klasik Osmanlı şiirindeki söz konusu değişim yukarıda vurgulandığı üzere sanat ve şiir tarihi açısından doğal bir süreçtir ancak bu sürecin tarihsel açıdan Osmanlı Devleti’nin siyasi ve askerî gücünü kaybetmeye başladığı bir döneme rastlaması önemlidir. Sanatçının toplum içinde yaşayan sosyal bir varlık olması, toplumsal değişimlerin edebî eserler üzerinde etkide bulunması sonucunu doğurur. Bu yüzden Osmanlı Devleti’nin Batı medeniyeti karşısında değişen konumu ve bu konumun belirlediği ilişkinin biçimi, klasik şiirin değişimini hızlandıran tarihsel koşulları hazırlamıştır. Sembolik bir başlangıç olması açısından Karlofça Antlaşması’ndan

sonra Osmanlı Devleti’nin Batı karşısında gerileyişinin doğurduğu psikolojik ve sosyolojik şartlar ile şiirde barok dönemine girmiş olmanın aynı tarihsel kavşakta buluşması, klasik Osmanlı şiirindeki doğal değişim süreci ile Batılılaşmanın zorunlu kıldığı yenileşme sürecinin iç içe geçmesi sonucunu doğurmuştur. Başka bir deyişle klasik Osmanlı şiiri zaten 18. yüzyılın başlarından itibaren değişmeye başlamıştı ve bu süreç devam ederken Batı medeniyetiyle temasa geçilmesi değişim ve yenileşmenin birbirine karışmasına yol açmıştır. Lale Devri ve sonrasında Osmanlı padişahları ve devlet adamlarının Batı dünyası karşısında kaybedilmeye başlanan iktidarın tekrar kazanılması için giriştikleri ıslahat hareketleri, Batılılaşma adı verilen toplumsal ve tarihsel dönüşüm sürecini başlatmıştır. Bu süreçte değişim sadece teknik ve askerî alanlar üzerinde etkili olmamış, daha derinlerde kültürel, zihinsel ve toplumsal alanları da değiştirip dönüştürmüştür. Kültür ve zihniyetteki değişimin ise sanatkarı etkilememesi düşünülemez. Estetik düzlemdeki değişim, medeniyet düzlemindeki yenileşmeyle birleşince klasik Osmanlı edebiyatının mutlak ölçütleriyle, kalıplaşmış biçim, içerik ve üslubu ile devam etmesi zaten mümkün olmamıştır.

Klasik Osmanlı edebiyatının barok özellikler kazanmaya başladığı 18. yüzyıldan 19. yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde değişimin Batı kaynaklı etkilerle hızlandığı ve genişlediği görülür. Bu hız ve genişlemede etkili olan bazı faktörler vardır. Avrupalı sefirlerin İstanbul’da bulunmaları ve kendi çevrelerinde oluşturdukları kültür ortamı, Batılı hayat tarzlarının ve kültürel unsurların tanınmasına olanak sağlamıştır. Bunun yanında ilk defa Sultan III. Ahmed zamanında Fransa’ya elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmed Çelebi’yle başlayan süreçte Avrupa’ya gönderilen Osmanlı elçilerinin hazırlamış oldukları raporlar ve sefaretnameler sadece askerî alandaki gelişmeleri değil, Batı ülkelerinin kültürel ve sanatsal alandaki durumu hakkında önemli bilgiler sunan kaynaklar olmuştur. Diğer taraftan İstanbul’un tarihsel zenginliğinden gelen kozmopolit yapısı içinde zaten gayrimüslimlerin, levantenler ve diğer azınlıkların oluşturdukları kültürel ortamda, Batı sanatının edebî veya görsel türlerinin canlı bir şekilde yaşadığı bilinmektedir. Bütün bu etkilere Osmanlı padişahlarının özellikle II. Mustafa’dan itibaren Avrupa’daki gelişmeleri yakından takip eden, teknik ve askerî alanlardaki etkilenmelerle beraber kültür ve düşünce açısından

Avrupa'ya yakın Osmanlı bürokratlarına üst derecelerde görev vermeleri de katıldığında 19. yüzyılın ilk yarısında zaten Osmanlı kültürünün Batı kültürüyle yoğun bir temas içinde olduğu görülür. Bu temaslar siyasi ve askerî boyutuyla olduğu kadar kültürel, toplumsal ve sanatsal boyutuyla da yeni bir dönemi başlatır.

Şair ve Şiir Arasındaki İlişkilerde Yeni Anlayışlar

Klasik Osmanlı şiiri, Fars ve Arap şiirinin biçim ve içerik özelliklerini temel alarak ve onları kendine özgü buluşlarla zenginleştirerek dönüştürmüş bir şiirdir. Klasik Osmanlı şairinin beslendiği bu kaynaklardan devraldığı en önemli miras, siyasi iktidarla kurduğu ilişkidir. Eser ve sanatçı arasındaki ilişkinin mahiyeti itibarıyla bütün Doğu edebiyatlarının değişmez ilkelerinden biri, sanatçının kendini hükümdara ve onun temsil ettiği iktidara göre konumlandırmasıdır. Bunun yanında hemen her toplumda “bilim adamı veya sanatçı, belli bir toplumda egemen sosyal ilişkiler ve belli bir kültür çevresinde sanatını ifade etmiştir.” (İnalcık, 2015, s. 7). Doğu'da veya Batı'da kurulan monarşik yapıdaki bütün toplumlarda iktidar hükümdarın ve ailesinin tabii bir hakkı olarak anlaşılmıştır. Siyasi ve iktisadi hayatın bütünü üzerinde muktedir olan hanedan, kültür ve sanat hayatının da merkezidir. Hükümdarın varlığı ve bulunduğu yer toplumsal olduğu gibi kültürel hayatın da kaynağı olarak algılanır. Sanatçının muhatabı geniş toplumsal kesimler değil, yaptığı işin değerini takdir edecek entelektüel açıdan donanımlı ve eğitilmiş hükümdar ve çevresidir. Sanatsal veya entelektüel bütün uğraşların yöneldiği hükümdar, aynı zamanda bir çeşit hakem konumunda iyi üretimle iyi olmayan üretimi belirleyen bir rol de üstlenmiştir. Bu yüzden sanatçı estetik yeteneğini hükümdara beğendirmek gibi bir düşünceyle hareket eder. Belli bir sanat zevkine ve anlayışına sahip olan padişahın himayesi altında olan sanatçının ona göre eser vermeye özendiği, sanat veya bilim eserinin kalitesini ve şairin şöhretini, çok kez padişah tarafından belirlendiği, bir eserin makbul ve muteber oluşunun sultanın iltifatına bağlı olduğu bu ortamda şair ister istemez kendini saraya göre konumlandırarak, ona yakın olmaya çalışacaktır (İnalcık, 2015, s. 13). Sanatçının yaratıcı yeteneğinin değerlendirildiği bu ilişkinin tabii ki maddi boyutu da vardır. Şiiri bir üretim nesnesi olarak tasarlayan klasik Osmanlı şair-

leri, bu nesnenin tüketiminden elde edecekleri çeşitli hediyeler, para veya makamlar sayesinde hayatlarını sürdürebilmişlerdir.

Gelenekli Osmanlı şairi için, şiir söylemek bir meslek değil, iyi bir meslek edinmek için vesiledir. Makam sahiplerine kasîde, hattâ divan, mesnevî gibi eser takdimini câize ve atiyeler; ev, at, meslek, mansıb ihsanı için bir arzihâl (dilekçe) gibi kullanmak, Osmanlı şairinin gelenekli za'fı ve şiirle, sanatkârlıkla açıklanması zor görülen yanındır (Özgül, 2006a s.101).



Resim 1.1

Kaleme aldıkları şiirleri makam sahiplerine takdim eden şairler ister istemez muhataplarına karşı övgüler sıralamak zorunda kalmışlardır. Bu durum şairin sanatsal özgürlüğü ve özgünlüğünü engellemiş, kendi benliğini bulmasına izin vermemiştir. Ancak 18. yüzyılın sonlarından itibaren bazı şairlerin bu ilişki biçiminin dışına çıkmaya başladıklarını gösteren örneklerle rastlamak mümkündür. Kayahan Özgül'ün aktardığına göre 1770'te ölen, tarihçiliğinin yanında, hattat ve şair olan medrese

hocası Çeşmîzâde Reşid, şiirlerini padişahın veya makam sahiplerinden caize (ücret) almak için değil, gönlünü eğlendirmek için yazdığını söyler.

*Tâlib değiliz asla tahsine Reşîd ancak
Eğlencemiz olmuştur eş'arımız inşâmız.*
(Özgül, 2006a, s.103)

(Şiirlerimizi ve yazılarımızı beğenilmek için değil, eğlenmek için yazıyoruz.)

Çeşmîzâde'nin bu çıkışına benzer bir çıkışı Sünbülzâde Vehbî yapar. 1809'da ölen şair, III. Selim için yazdığı kasidede söylediği "*Kasîde gezdirip bâb-ı ricâle/Tenezzül etmedim cerr ü süâl*" (makam sahiplerine kaside sunup da onlardan maddi menfaat beklemedim) beyti yeni bir anlayışın doğmaya başladığını gösterir. Bu şairlerin dışında 18. yüzyılın sonlarında kaside yazmaktan vazgeçen veya herhangi bir karşılık beklemeden kaside yazan şairler arasında Muvakkit-zâde Pertev Efendi, Selânikli Meşhûrî, Şeref Hanım, Şâban Kâmî Efendi gibi isimler de vardır. Bu şairlerle başlayan yeni süreçte şiir yazmadaki amaçta görülen değişim, yeni bir şair tipinin doğmasına yol açmıştır. Şiiri üretim işi olarak görmeyen bu şair tipi kendi benliğini ve estetik duyarlılığını ifade yoluna gitmiştir. Bu şair tipinin ortaya çıkışı aynı zamanda benliğin ve bireysel olanın keşfedilmesi sonucunu doğurmuştur. Klasik şiirin sınırları içinde şairin kimliğini silen kolektif duyuş ve düşünüş tarzı bir dönüşüme uğramıştır. Şairin duyuşunu sınırlayan engeller ortadan kalkınca şahsi duyuş devreye girmeye başlamış, bu da şiirin imkân ve sınırlarını genişletmiştir. Şairin muhatabının değişmesi ister istemez şiirin yöneldiği kişi olgu veya olayların da değişmesine neden olmuştur. Şiiri bir makama ulaşmak, maddi geçimini sağlamak için kullanmaktan vazgeçen şair, bilincini dış dünyaya ve yaşanılan gerçekliğe doğru yönlendirmeye başlamıştır. Şinasi, Namık Kemal ve diğer Tanzimat şairlerinin politik ve ideolojik konulara yönelmelerinde şairin değişen değerler karşısında almış olduğu bu yeni tavrın da etkisi vardır. Önce kendinin sonra çevresindeki olayların ve hayatın farkına varan şair, artık topluma karşı sorumluluğu olduğuna inanan bir bilinç düzeyine ulaşmıştır. Bu bilinç düzeyine ulaşan şair, yaptığı işin gelenekte kabul gören "şiir-yalan, şair-yalancı" algısını değiştirmek zorundadır. Şiirinde anlattıklarının gerçekliğine vurgu yapan bu yeni şair tipi, klasik şiirin sınırlarını aşarak artık hayatın içinde nefes almaya, toplumu ve bireyi ilgilendiren olaylarla ilgilenmeye başlamıştır.

19. yüzyılın ilk yarısında Türk şiirinde görülen diğer bir farklılık ise klasik şiir ile halk şiiri arasındaki mesafenin iyice kapanmaya başlamasıdır. Aslında halk şiiri içerisinde "âşık tarzı" olarak adlandırılan geleneğin klasik şiirle olan ilişkisi, neredeyse âşık tarzının teşekkül ettiği 16. yüzyılın sonlarından itibaren kendini göstermiştir. İran ve Arap kültürleriyle beraber Türk kültürünün ortaklaşa oluşturduğu İslam kültürü klasik şiirin olduğu kadar âşık tarzı şiirin de beslendiği kaynaktır. Bununla birlikte klasik şiir, İran kültürü üzerinden Yunan kültürü ve mitolojisinden de büyük ölçüde etkilenmiş, çeşitli imge ve semboller Yunan mitolojisinden klasik şiirimize geçmiştir. Âşık tarzı şiir ise doğrudan İran ve Arap kültüründen etkilenmiştir. Fuad Köprülü'ye göre âşık tarzı şiirde bu geleneğin ortaya çıkmaya başladığı 16. yüzyılın sonlarından itibaren gerek şiirin dış unsurları, yani vezin ve şekil bakımından gerekse iç unsurlar yani mefhumlar, mecazlar, dil ve üslup bakımından klasik şiirin tesiri kuvvetlenerek kendini göstermiş ve 19. yüzyılın ilk yarısında son haddine ulaşmıştır (Köprülü, 1999, s. 187-188). Mehmet Çavuşoğlu da Köprülü'nün bu değerlendirmesini destekleyecek deliller ortaya koyarak 18. ve 19. yüzyıldan günümüze kalan cönklerde, okuma-yazma bilen halk kesiminden kişilerin derledikleri defterlerde, özellikle 16. yüzyılın Bâkî, Fuzûlî, Yahya Bey, Hayretî gibi ünlü klasik şairlerin şiirlerinin bulunduğunu, klasik şiirin sadece yüksek aydın kesiminde okunmakla kalmadığını söyler (Çavuşoğlu, 1986, s. 8). Halk şairlerinin klasik şiirden etkilenmeleri normal karşılanmalıdır. Aynı medeniyet dairesi içinde yer alan şiir geleneklerinin birbirlerinden etkilenmeleri imkânsızdır (Kurnaz, 2005, s. 151). Halk şiirinin klasik şiirden gelen tesirleri içselleştirmesine karşılık, klasik şairlerin bu ilişkiyi çok uzun dönem boyunca görmezden geldiklerini de eklemek gerekir. Bunun başlıca sebebi klasik Osmanlı şiirinin doğuşundan itibaren yerli olmayan kültürlerden beslenmesidir. Şiir, aydın ve okumuş çevrelerin uğraştığı özel bir alana dönüşürken klasik şair, halk şiirine sırtını dönmüş, kurduğu dil ve imge dünyası içinde mutlak değişmezleriyle bir şiir yaratmıştır. İstanbul merkezli şiirin halk şiirinden uzak kalması entelektüel bir gereklilik gibi algılanmıştır. Bunun sebebini klasik şiirin Osmanlı topraklarında entelektüel edebiyatın elitist tercihlerle şekillenerek doğmuş olmasına bağlayan Kayahan Özgül'e göre, rafine edilmiş bir üst dil, incelmış ve pek de yerli

olmayan zevkler, başka iklimlerin tarihinden, mitosundan, insanından beslenen bir gelenek, halkın şiir geçmişine aykırı form, tema ve söyleyiş kuralları oluşmuştur. Osmanlı öncesinin okumuş, eğitilmiş Türk şairleri İslam düşüncesinin eğitiminden geçmiş, dünyayı kavrayışı kadar, edebiyatı kavrayışı da orada şekillenmiştir. Osmanlı düşüncesi ve kültürü içinde yetişen aydın ise eski birikimin üstüne Osmanlı fetihleriyle yeni Müslüman olmuş Osmanlı coğrafyasının birikimlerini de eklemiştir. Gelenekte, halk ile aydının temel kaynakları ve şiir anlayışı büyük benzerlik gösterirken fetih döneminin başlamasından sonraki Osmanlı şiirinde, gittikçe daha belirginleşen bir düşünce ve duyuş ayrılığı yaşanmıştır. Aydın şair, özel dünyasının mazmunlar, göndermeler ve özel nüktelerle bezeli üst dilin şifreleriyle şiir söylerken kendine has entelektüel bir iklim yaratmıştır (Özgül, 2006a, s. 117).

Halk şairlerinin bu sınırları aşır klasik şiirin sınırlarına yaklaşması uzun dönemler boyunca mümkün olmamıştır. Aydın şairler tarafından “okuryazar” olmamakla küçümsenen halk şairleri, 17. yüzyıldan itibaren klasik şiirin dil ve imge dünyasına girmeye, klasik şairlerin kullandıkları dil ve hayal dünyasının yansıması olan örnekler vermeye başlamışlardır. Gevherî ve Âşık Ömer’le başlayan bu yaklaşma sonucunda klasik şiirin sınırlı çerçevesi kırılmış, İstanbul’un dışında başka bir deyişle taşrada klasik şiirin seslendiği kitle genişlemiştir. Kitlenin genişlemesiyle yerel kültüre ait duyuş ve söyleyiş biçimleri klasik şiiri dönüştürmeye başlamıştır. Halk şiirinde divan, semai, selis, kalenderî ve satranç olarak adlandırılan aruzlu türlerin ortaya çıkışı bu yaklaşmanın ürünüdür. Bunun yanında hece ile yazdıkları şiirlerde klasik şiirin dil ve simgelerini kullanan halk şairleri kendilerini klasik şairlerle mukayese etmişlerdir.

18. yüzyılın ilk yarısındaki tezkire yazarları Safaî ve Sâlim’in klasik şairlerin arasına halk şairlerini de almaları aruz vezni ile şiir yazan halk şairlerine ilginin arttığını gösterir (Köprülü, 2004, s. 343). 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise klasik şiirin imkânlarını kullanan halk şairlerinin sayısında büyük bir artış olur. Âşık Halil, Levnî ve Talibî gibi halk şairleri klasik şiirin imkânlarını kullanan önemli isimlerdir. 19. yüzyılın başlarında bu anlayış güçlü temsilciler vererek devam eder. Konyalı Âşık Şem’î’nin okuma yazması olmadığı hâlde küçük bir divan oluşturacak hacimde şiiri vardır. 1863’te ilk baskısı yapılan divanı yedi baskı daha yapar. Trab-

zonlu Süleyman Talib Efendi, Âşık Tahirî, Dertli, Âşık Zeynî, Erzurumlu Emrah, Ruhsatî, Figânî, Sururî, Gedaî ve Bayburtlu Zihnî gibi halk şairleri klasik şiirin dil ve biçim imkânlarını kullanan halk şairleri olarak ön plana çıkmışlardır. Ahmet Hamdi Tanpınar bu şairlerin Tanzimat’la gelen toplumsal değişikliklerin tesiri altında şiirin muhtevasını genişlettiklerini, ilk defa olarak sosyal temlerin bu şairler aracılığıyla klasik şiirin içine girmeye başladığını söylerken halk şairlerinin bu önemli etkilerine dikkat çeker (Tanpınar, 1997, s. 102). Sosyal eleştiri ve hiciv yoluyla politik ve gündelik konulardaki düşüncelerin açıkça ifade edilmesi daha çok halk şairlerinin yarattığı bir imkândır. Bu açıdan bakıldığında örneğin, Erzurumlu Emrah hem halk hem de klasik şiir geleneği içinde ve bu gelenekleri birleştirerek devrinin birçok hususiyetini şiirlerinde yansıtır. Bayburtlu Zihnî ise klasik şiir ile halk şiirinin en çok iç içe girdiği ortamın şairidir. Devrinin halk şairlerinin ötesinde bir eğitim alan şairin klasik bir şair mi yoksa halk şairi mi olduğu hâlâ tartışmalı bir konudur. Tanpınar onun halk şiirinin geleneklerine açık bulunan bir muhitte yetişmesine dikkat çekerek bu aruz şairinin hece vezniyle kaleme aldığı şiirlerinin özellikle meşhur “Vardım ki yurdundan ayağ götürmüş” mısrasıyla başlayan koşmasının iki ayrı koldan yürüyen zevki, hece vezni geleneğinde birleştirmeye çalışan ilk tecrübe olduğunu belirtir (Tanpınar, 1997, s. 103). Bayburtlu Zihnî aynı zamanda mürettep bir divan sahibi olan klasik bir şairdir. Divanındaki şiirlerinde klasik şiirin dil, mecaz ve estetik unsurlarını kullanan Zihnî, aynı zamanda devrin sosyal olaylarıyla da yakından ilgilenmiştir. Örneğin, Batılılaşma hareketinin öncü isimlerinden biri olan Mustafa Reşid Paşa’ya kaside yazan Şinâî gibi Zihnî de “Reşid Paşanın Beşinci Def’ada Sadâretine” başlıklı şiirinde sadrazamı övmüş ve ona olan hayranlığını anlatmıştır. Bayburtlu Zihnî gibi devrinin siyasi ve toplumsal olaylarını hece vezninin yanında aruz vezniyle söylediği şiirlerde anlatan Seyranî ise Tanpınar’a göre Tanzimat’ın getirdiği yenilikler yüzünden doğan huzursuzluğun şairidir.

*Âlemde bir devir dönüyor amma
Devr-i İngiliz mi Frenk mi bilmem
Halli âsân değil müşgil muamma
Zulm-i zâlim göğe direk mi bilmem.*
(Yüksel, 1987, s. 86)

(Yaşadığımız dünyada yeni bir devir başlıyor fakat bu devir İngiliz devri mi Fransız devri mi bilmiyorum. Bu bilmeceyi çözmek pek kolay gözüküyor, zalimin zulmü gökyüzüne direk mi olmuş bilmem.)

Mısralarında yaşanan toplumsal değişim karşısında duyduğu huzursuzluğu dile getiren Seyranî'nin yaşadığı huzursuzluğa benzer bir huzursuzluğu daha sonraları Ziya Paşa da dile getirecektir.

Klasik şiirin sınırlarına yaklaşan ve onun içine girmeye başlayan halk şairleri karşısında klasik şair ise başka bir tepki gösterir ve kendini bu şairlerden ayırmak ve entelektüel şair olma vasfını küçük gördüğü bu şairlere bırakmak istemez. Kayahan Özgül, bu durumun şiirin değişiminde ve yeni söylem ve anlatım biçimleri geliştirmesinde etkisinin büyük olduğu görüşündedir. Klasik şair geleneğinin sınırları içinde kurduğu üst şiirin sıradan okur tarafından anlaşılmasını ve nihayet halk şairlerinin bu dilin inceliklerini çözmeye başlamalarını hoş karşılamamıştır. Okumuş klasik şairin eserlerinde kullandığı üst dilin anlaşılma ve aşılma başladığını fark etmesi, onun yeni bir üst dile yönelmesine neden olmuştur. Klasik şairin bu tedirginliği ilk yaşadığı 17. yüzyılda Nailî'nin, 18. yüzyılda Şeyh Galib'in, 19. yüzyılda ise Leskofçalı Galib'in sebk-i hindîye sığınması, hatta Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde İkinci Yeni'nin farklı bir şiir dili geliştirmesi, başka bir üst dile sığınması aydın şairin avam şairden ve onun entelektüel şiirin içine girişinden kaçışının sonucudur (Özgül, 2006b, s. 612).

19. yüzyılın ilk yarısında klasik Osmanlı şiirinde görülen önemli bir özellik, 18. yüzyıldan itibaren klasik şiirde ağırlığını hissettiren mahallîleşme anlayışının halk şiiri ile klasik şiir arasındaki yakınlaşmanın da etkisiyle son haddine varmış olmasıdır. Bu hareket, Arap ve İran edebiyatından gelme müşterek imaj sistemini, kendi hayal gücünün malı hâline getirerek mahallî ve millî karakter, yaşayışımızdan da renk, yankı ve zevk katarak kullanma gayreti olarak (İsen, 1997, s. 497) tanımlanabilir. Mahallîleşme anlayışının veya akımının tarihsel kökleri **Türkî-i Basit** anlayışına kadar götürülebilir. 18. yüzyılın iki büyük klasik şairi, Nedîm'in hece vezniyle yazdığı iki koşması ve Şeyh Galib'in yine hece vezniyle kaleme aldığı şarkısı mahallîleşme anlayışının somut örneklerdir. Bununla birlikte mahallîleşme anlayışı sadece dilde ve mecazlarda

sadeliyle hece vezninin kullanımından kaynaklanan sebeplerle açıklanamaz. Kayahan Özgül, bu anlayışın sosyal ve tarihsel dönüşümle birlikte estetik zihniyetteki farklılaşmayla yorumlanabileceğini belirtir. Kültürel ve sanatsal hayatın merkezi olması nedeniyle yüzyıllar boyunca kendini bu şehre göre konumlandıran klasik şair için İstanbul, yaşanan gerçek bir mekân değil ikbali için içinde bulunmak zorunda olduğu bir alan olarak değer kazanmıştır. İstanbul'un şairin nazarındaki yerini belirleyen gelenekten kaynaklı sebepler 18. yüzyılda değişir. Bu yeni asırda İstanbul'un edebî bir süjeye dönüşme süreci başlar. Yüzyıllar boyunca bostancıbaşıların denetiminde taşradan gelenlerin kendilerine yer bulamadıkları başkentin taşraya açılışıyla birlikte (Özgül, 2006a, s. 125) hem klasik şiir hem de âşık tarzı şiir karşılıklı olarak birbirlerini dönüştürme sürecine girerler. Halk şairleri kendi geleneklerinin söyleyiş biçimlerini, imge ve mecazlarını klasik şiire taşıırken klasik şairler de halk şiirinden gelen bu unsurları kendi estetik algılarıyla yeniden şekillendirmişlerdir. Mahallîleşme bu ilişkinin doğurduğu bir sonuç olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla bu ilişki sadece yerel kültüre ait unsurların klasik şiire girişi olarak görülmemelidir. Taşradan gelen yerel unsurları kendi bakış açısına göre yeniden şekillendiren klasik şair işlediği ham maddeyi yeniden taşralı şairin kullanımına sunmaktadır. Halk şairleri yetiştikleri muhitin mahallî temalarını İstanbul'a taşıdıklarında şehir bundan doğrudan etkilenmez, şehir de kendi mahallî temalarını şiire taşımaya başlar. Bu bağlamda mahallîleşme hareketi taşradan gelen şairlerin kendi yöresel özelliklerini şiire taşımalarından çok, İstanbul'un mahallî unsurları etrafında birleşmesi manasını taşır (Özgül, 2006a, s. 279). İstanbul'un gerçek bir mekân, yaşanan bir şehir olarak şiire girmesi klasik şiirdeki en büyük değişim göstergelerinden biridir. Çünkü klasik şiir asırlar boyunca mekânı soyut ve idealize edilmiş bütün olarak ele almıştır. Mekân klasik şiirin bütün tematik unsurları gibi aşırı idealleştirmiş ve saflaşmış soyut içeriklerden oluşmuştur. Klasik şiirde aşktan duyguya, mekândan olaylara her şey ideal boyutta anlam kazanmıştır. Mekânın idealizasyonu onu gerçek hayatın yaşandığı bir ortam değil de gerçek ötesi bir hayatın yaşandığı bir ortam olarak algılamaktır. Mahallîleşme hareketi klasik şiirin ideal ve soyut mekân anlayışının kırılmasına neden olduğu için önemlidir. Bu kırılma Tanzimat edebiyatıyla birlikte başlayan gerçekçilik anlayışının te-

mellerini atmıştır. İstanbul artık ideal sevgilinin ve ideal aşkın yaşandığı gerçeküstü, soyut bir mekân değil, gerçek insanların nefes aldığı, gerçek hayatın yaşandığı bir ortam olarak algılanmaya başlamıştır.

✓ **Türkî-i Basit**

Osmanlı Türkçesinin Eski Anadolu Türkçesinin yerini almaya başladığı XV. yüzyılın ikinci yarısı ve XVI. yüzyılın başlarında bazı şairler tarafından bilinçli bir şekilde başlatılan dilin sadeliğini koruma hareketidir.

Bu algının ilk örnekleri Nedim’de görülür. Nevşehirli İbrahim Paşa’nın sadrazam olmasıyla başlayan ve “Lale Devri” diye adlandırılan devirde savaşımlardan ve yenilgilerden usanan Osmanlı toplumu zevk ve eğlencenin hâkim olduğu bir yaşama yelken açar. Aynı zamanda Batılılaşma hareketlerinin ilk işaretlerinin görüldüğü dönemde İstanbul camileri, mescitleri, kandilleri, şadırvanları, çeşmeleri, sarayları, köşkları, kasırları, yalıları, hanları, hamamları, bahçeleri ve tepeleriyle; Kâğıthane, Gökusu, Çırağan, Üsküdar, Beşiktaş gibi semtleriyle Nedim’in şiirlerinde yer alır. İstanbul çocuğu olan Nedim, şarkılarıyla da İstanbul’u edebileştiren bir şair olma özelliğini taşır. Nedim, şarkılarında da Lale Devri İstanbul’unun eğlence köşkları Sa’d-âbâd’ı, Feyz-âbâd ve Âsâf-âdâd’ı, Şeref-âbâd ve Kasr-ı cinân’ı, lale bahçelerinde geceleri düzenlenen Çırağan eğlencelerini ve oralandaki bayram günlerinin neşesini ve güzelliğini büyük bir şevkle anlatır. Bahçelerle, bağlarla süslenerek bir eğlence yörenine dönüştürülen Kâğıthane deresinin iki yanına verilen ad olan Sa’dâbâd, Nedim’in şarkılarında en çok sözünü ettiği mekândır (Erkul, 2009, s. 173). Nedim’den hemen sonra 1791 yılında vefat eden Ebu Bekir Kânî, Tokat’ta doğup daha sonra İstanbul’a gelmiş ve bu şehrin büyümesine kapılmış bir şair olarak şehrin tarihî ve tabii güzelliklerini konu edinen şiirler yazmıştır. Kânî Efendi, 1755 tarihinde İstanbul’a gelişle birlikte şehre ait unsurları kendi bakış açısıyla yer yer gerçekçi çizgilerle anlatan beyitler kaleme alır. Öncelikle şehrin genel yapısına ve tarihî dokusuna yer veren Kânî, İstanbul ismini pek çok mısra da öne çıkarmakta ve büyümesine kapıldığı bu şehrin önemine vurgu yaparak dikkat çekmeye çalışmaktadır. Onun şiir-

rinde İstanbul’a karşı sergilenen bu genel yaklaşım zaman zaman da şehrin içindeki ayrıntılara inilerek ortaya konulmuştur. Şiirlerinde İstanbul’un silüeti olan minareler, şairin ilk dikkat çektiği yapılar arasındadır:

*Çün kudüm-ı rûze ile dideler pür nûr olur
Şehr-i İstanbul menârâtı çü nahl-ı Tür olur.*

(Yazar, 2006, s. 284)

(Ramazan yaklaştıkça İstanbul’da yaşayanların gözleri nurla dolmaya, İstanbul’un minareleri de aynı Tür dağındaki hurma ağacı gibi ışıldamaya başlar.)

Mısralarındaki ifadeler şairin dikkatini açık biçimde yansıtmaktadır. Kânî, yaşadığı dönemin İstanbul’unun güzellikleri yanında şehrin problemlerini ve sosyal meselelerini de şiirlerinde zaman zaman işlemiştir. İstanbul’da yaşam standardının bugün olduğu gibi o dönem içinde de yüksek olduğu, kira sorunlarının dile getirildiği beyitlerinden anlaşılmaktadır. Şair, kira verecek gücü olmayan sefil ve perişan hâlde binlerce kişinin bulunduğu İstanbul’da, devlet kademelerinde çalışan birilerinin himayesi olmadan İstanbul’da yaşamının zorluğuna dikkat çekmiştir:

*Sen gibi bî-ser ü pâya ne gerek
Vara İstanbul’a zahmet çekerek*

([Şair sen derken kendine seslenir] Senin gibi fakir, sahipsiz birinin İstanbul’a gelip zahmet çekmesine ne gerek var.)

*Kudretün var mı kirâ tutmağ için
Ya kirâcılar avutmağ için*

(Paran, gücün var mı ki ev kiralamak için veya kiracıları avutmak için)

*Sen gibi yüz bini var her yolda
Kim arar hiç seni İstanbul’da*

(Yazar, 2006, s. 311-312)

(Senin gibi yüz binlerce insan varken bu şehirde, seni kim arar, kim sorar?)

beyitleri bu şehirde yaşamının bugün olduğu gibi geçmişte de pek kolay olmadığını gösteren önemli bir tespit olarak değerlendirilebilir. Kânî’nin şiirlerinde İstanbul, semt isimleriyle de sık sık karşımı-

za çıkmaktadır. Onun şiirlerine bu gözle bakıldığında Ayasofya, Süleymaniye, Üsküdar, Çamlıca, Göksu, Topkapı, Edirnekapı ve Silivri'nin ismi geçen semtler arasında yer aldığı görülmektedir. Bu semtlerle ilgili gözlemlerini ve yaşantılarını paylaşan şairin İstanbul'un güzelliklerine olan hayranlığı da sanatına yansımaktadır (Yazar, 2009, s. 701-703). 1807 yılında vefat eden Süleyman Neş'et Efendi ise Bebek semtinin tabii güzelliklerini tasvir eden şiirler kaleme alır (Canım, 1995, s. 417). “*Bebek Nâm Mahalilin Vâsfıdır ki Kaside-i Latifeleridir*” adını taşıyan kasidesinde Bebek semtine ait gözlemlerini anlatan şair, Boğaziçi'nin güzelliklerinden övgüyle bahseder.

Bu örneklerle 19. yüzyılın ilk yarısında birçok şairin şiirlerinde rastlamak mümkündür ve mahallileşme hareketinin şairin yaşadığı şehri ve ortamı fark edişyle yakından ilgisi olduğu muhakkaktır. Bu ilgi sadece mekâna ait bir ilgi olmanın ötesinde daha geniş anlamlar taşır. Mekânın yeni bir bakış açısıyla yer yer gerçekçi bir dikkatle sunulması beraberinde toplumsal yaşama dair bazı dikkatlerin de şiire girmesine yol açmıştır. Toplumsal yaşama açılmaya başlayan şiir, sosyal değişimlerin artmaya başlamasıyla yeni tema ve mazmunlar kazanmaya başlamıştır. Örneğin, II. Mahmud devrinde yaşanan yenilik hareketlerinin manzum tarihler yoluyla ele alınmasıyla şiirin siyasal ve toplumsal olaylarla ilişkisi yoğunlaşmış, şiir ve gerçeklik arasındaki bağ muazzam ölçüde kuvvetlenmiştir. Yeniçeri Ocağının kaldırılışıyla ilgili yazılan manzumeler 19. yüzyılın ilk yarısında şairlerin toplumsal ve siyasal olaylara duydukları ilginin ve şiirin geçirdiği değişimin açık delili durumundadır. Bu olayla ilgili şiir yazar şairlerden biri Antepli Aynî'dir. 1837'de vefat eden şair, divanında yer alan 522 tarih manzumesiyle devrinde yaşanan toplumsal ve siyasal olaylarını anlatmış, önemli kişi ve devlet adamları hakkında yazdığı beyitlerle devrinin nabzını tutmuştur. Aynî'nin tarih manzumelerinin yanında Yeniçeri Ocağının kaldırılışını konu alan *Nusretnâme* adlı eseri şairin müstakil olarak kaleme aldığı hem tarihî hem de edebî bir eserdir ve yeniçeriliğin kaldırılışının bir şair gözüyle değerlendirilişine güzel bir örnek teşkil etmektedir. Olayların içinde bizzat bulunan şair, yeniçeriliğin kaldırılması ile ilgili yaşananları bir film şeridi gibi gözlerimizin önüne sermektedir. Aynî'nin *Nusretnâme*'si bir yandan yeniçeriliğin kaldırılmasını edebî şekilde işlemekte, yani olayların heyecanını, nefretini, zafe-

rin kazanılmasını anlatmakta, bir yandan da yakın tarihimizin bir dönemine kaynaklık edebilecek belge sunmaktadır (Arslan, 2000, s. 318). Yeniçeriliğin kaldırılmasını konu edinen diğer bir eser Sahhâflar Şeyhi-zâde Mehmed Es'ad Efendi'nin kaleme aldığı içinde manzum parçalar bulunan *Üss-i Zafer* adını taşır. Bu eserde Yeniçeri Ocağının kuruluşundan başlanarak gelişme süreci, ocağının bozulmasının sebepleri ve kaldırılması anlatılır. Şirvanlı Fatih Efendi'nin kaleme aldığı *Gülzâr-ı Fütûhât* ise manzum-mensur karışık bir eser olarak doğrudan yazarın şahit olduklarına dayanır. *Gülzâr-ı Fütûhât*'ta Yeniçeri Ocağının kaldırılışı sırasında yaşananlar ayrıntılı biçimde sunulmuştur. 1848 yılında vefat eden Mehmed Nazîf'in kaleme aldığı 244 beyitten oluşan *Emâre-i Zafer* adlı mesnevide de dönemin padişahı II. Mahmud'un, Şehzâde Abdülmecid'in ve yeniçeriliğin kaldırılışına katkı sağlayan dönemin bazı isimlerinin övgüsü yapılır. Yeniçerilerin zalimliklerinden bahsedilir. Bu arada yeniçeriliğin kaldırılacağına dair görülen bir rüya nakledilir (Erdoğan, 2009, s. 77).



dikkat

Osmanlı tarihinin önemli olaylarından biri olan ve Vak'a-yı Hayriye olarak adlandırılan Yeniçeri Ocağının kaldırılması II. Mahmud devrinin en önemli olaylarından biridir. 17. yüzyıldan itibaren yaşanan siyasal ve askerî istikrarsızlığın sebeplerinden bir olan Yeniçeri Ocağı ordudaki yenileşme hareketleri karşısında sürekli isyan ettikleri için 1826'da kaldırıldı.

Bu eserlerin ortaya koyduğu gerçek, klasik şiirin 19. yüzyılın ilk yarısında kendinden önceki asırdan devraldığı mahallileşme hareketinin de etkisiyle yaşanan gerçek dünyaya ve toplumsal olaylara karşı kayıtsız kalmadığı, klasik şairlerin şiirin sınırlarının genişlemesi sonucunda daha sonra Tanzimat Dönemi şiirinde zirveye çıkacak toplumsal temalarla yoğun olarak ilgilendiğidir.

II. Mahmud döneminde Batılılaşma hareketlerinin askerî alanların dışına çıkıp toplumsal hayatı da dönüştürmeye başlaması yeni temaların ve mazmunların, kelime ve kavramların klasik şiirde

kendine yer bulmasına yol açmıştır. Gerçekçi yaklaşımların, şahsi hayat tecrübelerinin ve toplumsal değişimin şiire girişi vapor, telgraf, fes vb. kelimelerin klasik şiirin dil varlığında görülmesi söz konusu dönüşümü işaret eder. Bu dönemde yaşanan yenilikleri Ziver Paşa'nın düşürdüğü tarihler üzerinden okumak mümkündür. Bu anlamda bir örnek olarak Kayahan Özgül'ün verdiği bilgiye göre hem II. Mahmud gibi inkılapçı bir padişahın hem de devrinin en önemli yenilikçi göstergelerinden biri olan ve değişen Osmanlı'nın sembolü hâline gelen "fes" kelimesinin şiirin mazmunları arasına girmeye başlaması gösterilebilir. Pertev Paşa'nın "Târîh-i Berây-i Feshâne-i Âmir"si, Bursalı İffet'in "fesler" ve Aynî'nin "fes" redifli gazelleri, Konyalı Şem'i'nin ve Müftü Hasan Hilmi Efendi'nin manzumeleri, Erzurumlu Emrah'ın "Püskül Destânı" yeniliğin sembolü olan fesi mazmun yapan metinlerdir (Özgül, 2006a, s. 273).



Resim 1.2 Fes giymiş bir Osmanlı

Kaynak: <http://www.ekremlugraekinci.com/makale.asp?id=673>

Yenileşme gayretleri, Batılı teknolojiyi Osmanlı'ya tanıtırken modern çağın önemli icatları da bir taraftan günlük hayatın diğer taraftan şiir dünyasının içine girmeye başlar. Örneğin "balon" kelimesi yeni bir nesne olarak hızla mazmunlaşır. Yek-çşm Hasan Tahsin Bey, 1844'te birçok İstanbulluyla beraber ilk defa uçan balon görür. Gösteri yapan bir İtalyan'ın Haydarpasa semalarında uçarken geçirdiği kazaya manzum tarih düşürür. Tarih kıtasının bir beytinde "balon" kelimesini şöyle kullanır:

Pister-i nakmet olup bâd-ı hevâ balona

Aldı âğuşa kazâ mübrim idi gitti gider.

(Aktaran Özgül, 2006a, s. 274)

(Rüzgâr balona bir intikam yatağı oldu; kader onu zorlayıcı kucağına aldı, götürdü.)

"Balon" kelimesinden sonra "vapor" kelimesi de değişen hayatın şiire soktuğu kelimelerden biri olur.

1866'da ölen Fatin Efendi bir tarih düşürmesinde "vapor" kelimesini;

Dedim bir mısra-ı dil-cû ile târîh-i zengin

Bu yıl bahre olundu iki vapor-ı metin-likâ

(Aktaran Özgül, 2006a, s.274)

mısralarında kullanır.

Osman Nevres ise sevgilisine duyduğu aşkın şiddetini anlattığı

Tasavvur etmiş elbet dūd-ı âh ü âteş-i sînem

Bu şekl ü vaz' ile icâd eden üstâd vapuru

(Aktaran Özgül, 2006a, s. 274)

(Vapuru bu biçimde yapan üstat, benim âhımın dumanına ve bağrımın ateşine suret vermiştir.)

mısralarında gündelik hayata giren teknolojik bir unsuru sevgilisine duyduğu aşkın ifadesi olarak kullanır.



Resim 1.3 Beşiktaş İskelesi'nde bekleyen vapurlar

Kaynak: <http://diriklik.com>

Batılılaşma hareketlerinin toplumsal hayata kattığı somut unsurların yeni birer mazmunlar zinciri oluşturduğunu gösteren örnekleri çoğaltmak mümkündür. Sosyal hayatın maddi yönünü değiştiren yeniliklerin klasik şiirin dünyasına girişinin yanında, kültürel ve sanatsal alanı değiştiren yeniliklerin de şiirde kendine yer bulduğu görülür. Bu yeniliklerin başında tiyatro ve onunla ilgili kavram ve isimler gelir. “Tiyatro, perde, dram” gibi kelimeler çeşitli şairlerin beyitlerinde kendilerine yer bulurlar.

Şiirin gerçek dünyaya kapılarını açışının yansımaları olan yeni mazmun ve imgelerin oluşturduğu farklılaşmayla beraber, 19. yüzyılın ilk yarısında şiirin şekil özelliklerinin de değişmeye başladığı görülür. Yüzyıllar boyunca kendine özgü şekil özellikleri içinde hayat bulan klasik şiir, 18. yüzyıldan itibaren bu şekil özelliklerinin dışına çıkmaya başlamış ve bazı şairlerin geleneğin dışında birtakım şekil arayışlarına girdikleri görülmüştür. Bu arayışlardan ilki divanların tertibinde kendini gösterir. Klasik divan tertibinde kasideler, musammatlar ve gazelleri rubaî ve kıt’alar izler. Bu sıralamada temaya dayalı bir dikkat yoktur. Bu alışılmış düzen, yenilik peşinde olan bir şairin kabul edebileceği bir durum değildir. Tematik alanı en belirgin nazım şekli olan kaside yeniliğin etkilerine maruz kalan ilk şekil olur. Kaside yazmayan veya yazsa bile divanına almayan şairlerin ortaya çıkışı yenilik adına önemli bir hamledir. Bu şairlerden ilki Muvakkit-

zâde Pertev’dir. Divan sahibi son şairlere gelindikçe kaside yazmama veya yazılan kasideleri divana koymama yeni bir tavır olarak iyice belirginleşmeye başlar. 19. yüzyılın ilk yarısını gören Nûrî’nin divanında münacat da dâhil, hiçbir kaside yoktur. Aynı şekilde Aczî Ağa’nın divanı için de geçerlidir. Cesarî bir iki din büyüğü için yazdıkları hariç, devlet büyükleri hakkında kaside kaleme almamıştır. Leskofçalı Galib’in de kasidesi yoktur (Özgül, 2006a, s. 177-178). Ünitinin ilk bölümünde de belirtildiği gibi kaside yazmamak veya divanda kasideye yer vermemek klasik şiirin şair-iktidar ilişkisinin kökünden yıkılması anlamına gelir.

Divan tertibindeki yenilikleri şekil özelliklerindeki değişimler izler.

Bu değişimlerin en önemlisi klasik şiirin temel ölçütü olan aruz vezninin kullanımında görülür. Vezin ve muhteva arasındaki ilişkinin neredeyse yok sayıldığı gelenekte ilk defa Şeyh Galib’in bu anlayışın dışına çıktığını söyleyen Kayahan Özgül’e göre onun iki “müfteilün mefâilün” gibi nadir kullanılan yahut dört kere “müfâaletün” gibi neredeyse hiç kullanılmayan vezinleri seçişi, Abdülhâk Hâmid’in “müfâaletün mütefâilün” veznini icadına uzanan yolun başlangıcı sayılmalıdır. Nihayet Servet-i Fünûn şairleri vezne uygun şiir yazmak yerine temanın taşıdığı ruhun uygun gördüğü vezni arama yolunu seçeceklerdir (Özgül, 2006a, s. 179-180). Aruz vezninin kullanımındaki farklılaşmaya hece vezninin klasik şairler tarafından kullanılmaya başlanması da eklenince vezin konusunda 19. yüzyılda yaşanan değişimler bir bütün olarak ortaya çıkar. Aslında hece vezninin klasik şairler tarafından ilgi görmesi söz konusu dönemden çok daha öncelere gider. 16. yüzyılın başlarında Vardarlı Usûlî ve Meâlî gibi şairlerin divanlarına koşma eklemeleri mahallileşme hareketinin başlamasından çok daha önce klasik şairlerin hece veznine ilgi duyduklarını gösterir. Mahallileşme hareketinin başlaması bu ilgiye yoğunluk kazandırmıştır. Nedim ve Şeyh Galib’in hece vezniyle kaleme aldıkları şiirleri bu ilginin ulaştığı boyutu göstermesi açısından önemlidir. Adlî mahlasıyla şiirler yazan Sultan II. Mahmud’un aruzla olduğu kadar hece vezniyle şiirler yazdığı ve bu şiirlerden

birkaçının bestelendiği bilinmektedir (Kocatürk, 1963: 306-308). Kayahan Özgül, klasik şairlerin geçmişte hece vezniyle ve bu veznin ürünleriyle münasebetini doğrudan veya dolaylı olarak sevip üreterek yahut istemeden etkilenecek hep sürdürdüğünü, modern devirlerde de bu tavrını devam ettirdiğini belirtir. 18. yüzyılda halk şiiri etkileri ve mahallileşme hareketi, 19. yüzyılda aruz veznine alternatif oluşturma gayretleri, şairleri hece veznine yönlendirmiştir. Kırım, Rus ve Yunan harpleri, millî duyguları millî vezinle söyleme isteğini artırır (Özgül, 2006a, s. 190). Klasik şairlerin hece veznine yönelmeleri ile başlayan yeni süreç daha sonraları şiir sanatıyla ilgili en temel tartışmalardan biri olan hece-aruz tartışmalarının gelişmesine yol açacak ve hece vezninin kullanımıyla ilgili yaklaşımların çoğunun ideolojik olmasına zemin hazırlayacaktır.

Şiirin şekil özellikleriyle ilgili diğer bir farklılaşma redif ve kafiye kullanımında görülür. Klasik şiir geleneğinin bu konuda çizdiği sınırların aşmaya başladığının ilk işaretlerinin görüldüğü 18. yüzyıldan itibaren bu konudaki farklı yaklaşımların toplumsal hayattaki değişimlere ayak uydurduğu veya ondan etkilendiği söylenebilir. Kafiye ve redif klasik şiirde muhtevanın önüne geçen, hatta onu yönlendiren bir güce sahiptir. Bu yüzden redif ve kafiye kullanımındaki farklılaşma muhtevadaki farklılaşmayla beraber okunabilir. 18. yüzyılda genellikle ilginç bir redif bulup ona dayalı, nükteli, hafif şiirler kurmak moda iken 19. yüzyılda, sosyal konuların merkezine oturtulabilecek ve her şiire biraz ciddiyet, çokça da eleştiri ekleyecek “zamânede”, “vatan”, “asra” gibi redifler yaygınlaşarak şiiri sosyolojik bir aparata çeviren denemeler görülecektir (Özgül, 2006a, s. 191). Bu anlamda Tahir Ömer-zâde Yusuf Hâlis Efendi, Kırım Harbi vesilesiyle söylediği “vatan” redifli kasidesinin bir yerinde

*Meclîs ü işret ü câm ü meyi eyler terdif
Yazmamış hiçbirî divâna mukaffâ-yı vatan.*
(Aktaran Özgül, 2006a, s. 194)

(İçki meclisi, işret, kadeh ve şarap kelimelerini redif yapan şairlerin hiçbirî divanında vatan kelimesini redif olarak kullanmamışlardır.) diyerek bu konuda yaptığı yeniliği açıkça ortaya koymuş ve kendisinden önceki şairleri eleştirirken fark etmeden redif-tema bağlantısına da dikkat çekmiş-

tir. Şiirde “devlet”, “irtikâb imiş”, “iltimas”, “iflas”, “pâresizlik” gibi rediflerin yaygınlaşması hep bu bağlamda değerlendirilmelidir (Özgül, 2006a, s. 194). Sosyal ve siyasal hayatta meydana gelen değişimlerin şiirlerin rediflerindeki yansımalarının yanı sıra günlük hayata dair söyleyişlerin muhtemelen mahallileşme hareketinin etkisi sonucu rediflere yansıdığı da görülür. Örneğin, Osman Sürûrî’nin “lık lik eder” ve “hıkır hıkır eder” redifli gazelleri bu etkinin sonucudur. Muvakkit-zâde Mehmet Nûrî Pertev Efendi’nin divanında ise şairin günlük heyecanlarını ifade eden duygularını “kimler söyler”, “uyumaz”, “uçurmuşuz”, “sarkar”, “silker”, “kurulur”, “parlar geçer” ve “çalar çarpar” gibi klasik şiirde görülmemiş rediflerle anlattığı görülür (Özgül, 2006a, s. 195).

✓ Tardiye

Türk edebiyatında pek az kullanılmış nazım biçimidir. Yalnız 18. yy. şairi Şeyh Galib çok önem vermiştir. Muhammesin özel bir biçimidir. Muhammes aruzun her kalıbıyla yazıldığı hâlde tardiye aruzun Mef’ûlü, Mefâilün, Feûlün kalıbıyla yazılır.

Şiirin fonetik unsurlarına bağlı değişimler 19. yüzyılın ilk yarısında daha da belirgin bir hâl alırken bu değişimler nazım şekillerindeki değişimlerle birlikte ilerler. Klasik şiirin en önemli nazım şekli olan kasideler bu değişimden en çok etkilenen tür olmuştur. Medhiye söylemenin sadece kasideye özgü bir tema oluşundan uzaklaşmaya başlayan şairler, bu şeklin dışındaki nazım şekilleriyle de muhataplarını övmeye başlarlar. Bu şairlerin başında 18. yüzyıl şairi Nedim gelir. Şair, Damat İbrahim Paşa için yazdığı medhiyeyi tardiye biçiminde kaleme almıştır. Şeyh Galib mesnevi kafiyesiyle yazdığı kasidesi, daha aykırı bir çıkış olarak Manastırlı Salih Fâik Bey’in hece vezniyle kaleme aldığı kasidesi klasik şiirin bu önemli şeklinin yaşadığı değişimleri göstermesi açısından dikkat çekicidir. Kasidenin geçirdiği değişimleri klasik şiirin en çok kullanılan şekillerinden biri olan gazel de yaşar. İlk değişim gazel konularının genişlemesi ve gazellere özel isimler verilmesidir. 1861’de vefat eden Şeref Hanım “Esrâr-ı Firâk” adını verdiği bir gazel yazar. Manastırlı Sâlih Fâik “Mev’iza” ve “Abdalâne Bir Nutuk” başlıklarını verdiği gazelleriyle ön plana çı-

kar. Memduh Fâik ise “İnşirâh- Sabah”, “Kurban Bayramı”, “Târîf-i Bahar Tavşîf-i Yâr” ve “Harabî-i Âlem” adını verdiği gazeller yazar (Özgül, 2006a, s. 207-215). Şiirlere özel ad vermek daha sonraları Tanzimat ve Servet-i Fünûn şairlerinin sürdürülecekleri önemli değişimlerden biri olacaktır.

Kaside ve gazel dışında klasik şiirin diğer nazım şekillerinde de yeni arayışlara ve farklı uygulamalara gidildiği görülür. Müstezâd, muhammes, musammat gibi şekiller değişimin en çok görüldüğü diğer şekillerdir. Bunun yanında bazı nazım şekillerinin kullanımında artış gözlemlenir. Önceki devirlere oranla en az kullanılan nazım şekli mesnevidir. Kaside de az kullanılan nazım şekilleri arasındadır. En çok rağbet edilen şekiller bentlerle kurulan nazım şekilleridir. Tercî-i bentler, Terkîb-i bentler, şarkılar ve tarih kıtaları bunlar arasındadır. Şarkı türünü en fazla kullanan şair Enderunlu Vâsîf’tır. Vâsîf özellikle muhammes nazım şekliyle kaleme aldığı şarkılarıyla tanınmıştır. Sürûrî ve Refî-i Kâlâyî en fazla tarih düşüren şairlerdir. Eşref Paşa ise en fazla kıt’a yazan şairdir. Mahmud Celeleddin Paşa rubaî, Şeref Hanım ise müseddesleriyle dikkat çekmişlerdir (Şentürk, 2004, s. 468).

19. Yüzyılın İlk Yarısında Klasik Osmanlı Şiiri: Temsilciler ve Eserleri

19. yüzyılın ilk yarısı bir önceki yüzyılda olduğu gibi şairlerin çokluğuyla dikkati çeker. 18. yüzyılda 168’i divan sahibi toplamda 1322 şair yetişmişken (Çeltik, 1998, s. 9-32). 19. yüzyılda ise sadece divanı olan 114 şair tespit edilmiştir (Şentürk, 2004, s. 468). Şair sayısındaki çokluğa rağmen bu dönemde iyi şiir sayısının azlığı araştırmacıların neredeyse ortak kanaati olmuştur. 19. yüzyılın hemen başında vefat eden Enderunlu Fâzıl Bey bu durumdan duyduğu rahatsızlığı dile getirirken Türk şiirinin o dönem içinde bulunduğu duruma dair önemli bir tespiti de yapmış olur:

*Gerçi çoktur herze-gûyân-ı sühan bu asrda
Kıbrıs elması ne mümkün ola pırlanta gibi
Şi’ir-i nazik öyle düşmüştür fem-i cühhâle kim
Mekteb-i sıbyanda gûyâ elif bâ tâ gibi.*

(Aktaran Özgül, 2006a, s. 114)

(Bu asırda saçma sapan şiir söyleyenlerin sayısı arttı, Kıbrıs elmasının pırlanta olması nasıl imkânsızsa bu çoklukta iyi şair bulmak mümkün

değildir. Şiir ilkokulda alfabeyi heceleyen çocuklar gibi hiçbir şey bilmeyen cahillerin dudağına düşmüştür.)

Sünbül-zâde Vehbî de Enderunlu Fâzıl’ın rahatsızlığına benzer bir duygu içinde şairlerin çokluğundan buna karşılık iyi şiirin azlığından şikâyet eder:

*Kaldırım taşları altında birer şair var
Diye taşa vurmuş idi Sâbit-i dâna-yı sühan
Şimdi görseydi neler çıktı o menfezlerden
Kaldırımlarda gezer bir sürü pûyâ-yı sühan
Hâceye gitsin okutmağa bu ebced-hânlar
Başlasın mektebe varsın da elifbâ-yı Sühan.*
(Aktaran Özgül, 2006a, s. 116)

(Sâbit, kaldırım taşları altında birer şair var diyerek kendini taşlara vurmuştu. Şimdi kalkıp o menfezlerden şiir söyleyerek kaldırımlarda gezen nasıl şairler çıktığını görseydi. Ebced okuyan bu şairler önce hocaya gidip okuma yazma öğrenmeye başlamalıdır.)

Şair sayısındaki fazlalığa karşılık şiir zevkinin bozulduğu bu dönemde, kendi üslubunu yaratan şairlerin yetiştiğini söylemek pek mümkün gözükmemektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu durumu klasik şiirimizi idare eden “mutlak”ın yıkılmasına bağlar. Bu mutlak, klasik şiirin beslendiği kaynakların oluşturduğu zihniyet ve dünya görüşüdür. Bunlar ortadan kalkınca yetişme şartları ve muhtemelen gelen etkiler kültürün yerini almaya başlamış, şairin hayat karşısındaki gayrişahsi ve ağırbaşlı duruşu yerini nükteye bırakmıştır (Tanpınar, 1997, s. 79).

19. yüzyılın ilk yarısında yetişen şairlerin çoğunda tasavvuf düşüncesi etkisini devam ettirmektedir. Dönemin önemli şairlerinden Keçecizâde İzzet Molla, Yenişehirli Avnî, Şeref Hanım, Pertev Paşa ve Aynî Mevlevî; Âdile Sultan, Ârif Hikmet ve Osman Nevres Nakşibendî; Musâ Kâzım Paşa ise Celvetî tarikatına mensup şairlerdir.

Bu yüzyılın ilk yarısında dikkati çeken diğer husus kadın şairlerin çoğalmasındır. Leyla Hanım, Şeref Hanım ve Âdile Sultan dışında Sırrî Hanım, Şeref Hanım’ın yeğeni Nakiye Hanım, klasik tarzdaki şiirleri yanında hece ölçüsüyle ilahiler ve bir de tiyatro oyunu yazmış olan Mâhşâh Hanım, hat-

tatlılığı da olan Feride Hanım, divan ve halk tarzında şiirler yazan Saniye Hanım ve ayrıca Münire, Hatice İffet, Hasibe Maide, Habibe, Şerife Zibâ ve Fatma Kâmile gibi şairler 19. yüzyılın kadın şairleri arasındadır.

19. yüzyılın ilk yarısında yaşamış Enderun kökenli şairlerin sayısı da oldukça fazladır. Bu şairler arasında tezkirelerde adları geçen şairler şunlardır: Şehreminizâde Hazineî Haftanî Hafız Es 'ad Bey, Mehmed Ârif Efendi, Kilâr Kethüdası Vasif Osman Bey, Ferid İbrahim Bey, Seyyid Pertev Efendi, Mîr Vâsîf, Çukadar Ağa İbrahim Râsih Ağa, Nasfet, Ahmed Aziz Paşazade, Arif Fennî Bey, Mahmud Nedim Bey, Tersane Emîni Elhac Mustafa Nazif Efendi, Kilâr Kethüdası ve Mısır Kapu Kethüdası Kamilzâde Seyyid Mustafa Nâzif Efendi, Hasan Hüsnü Efendi, Güğümbaşı Behcet Ağa, Hazineî Çantacı Âkîf Bey, Seferlîli Ser-mahfil Hasan Sabit Ağa, Müezzîn Musâhib Haşim Bey, Kilârî Re'fet Süleyman Paşa, Kilârda Başkullukçu Besim Bey, Kilârî Abdüllatif Ağa, Kömürcüzâde Musâhib Hâfız Efendi.

19. Yüzyılın İlk Yarısında Yetişen Bazı Önemli Şairler ve Eserleri

19. yüzyılda yetişen ve divan sahibi olan yaklaşık 114 şair içerisinde yazdıkları şiirlerle hem dönemlerinin şiir anlayışını hem de yeni şiirin ilk işaretlerini veren bazı şairler ön plana çıkmaktadır. Bu başlık altında, 19. yüzyılın ilk yarısında devrin şiir anlayışının temel özelliklerini eserlerinde yansıtan, ayrıca şiir ve gerçek yaşam ilişkisini şiirlerinde yansıtma açısından dikkat çeken Aynî, Enderunlu Vâsîf, Keçecizâde İzzet Molla, Leylâ Hanım, Sünbül-zâde Vehbî, Sürûrî, Pertev Paşa, Şeref Hanım, Şeyhülislam Ârif Hikmet ve Yenişehirli Aynî gibi önemli şairlerin biyografileri, şiir anlayışları ve eserleri üzerinde durulacaktır.

Aynî

Asıl adı Hasan olan Aynî, Antepli Dikeçzâde Hasan Çelebi'nin oğludur. 1766 yılında Tabakhane semtindeki Emin Dede Mahallesi'nde doğmuştur. 24-25 yaşlarında İstanbul'a gelen Aynî, burada tahsiline devam etmiş, 6-7 senelik tahsil hayatından sonra Şeyhülislam Dürrizâde Ârif Efendi'nin ikinci defa şeyhülislam olması münasebetiyle yazmış olduğu tarih manzumesi ile kendisine mülazemet verilmiş ve bundan sonraki senelerde yazdığı kaside ve tarihler sayesinde önemli görevlere geti-

rilmiştir. Aynî 71 yaşlarında iken 1837 tarihinde vefat etmiştir (Demirel, 2008, s. 375). Devrin şairleri arasında dikkate değer bir şahsiyet olan Aynî, Şeyh Galib'in tesiri altında kalmıştır. Kaside ve tarih manzumelerinde devrindeki yeniliklerin yankıları önemli yer tutar. Türk edebiyatında manzum tarih düşürmede Sürûrî'den sonra en başarılı şair kabul edilen Aynî'nin divanının yarısına yakın kısmı tarih manzumelerine ayrılmıştır (Ünver, 1991, s. 271). Hacimli olan divanı *Divân-ı Belâgat-unvân-ı Aynî* adıyla basılmıştır. III. Selim'in katli dolayısıyla tercî-i bend şeklinde yazdığı mersiye, dönemine göre bu türün başarılı örneklerinden sayılır. Divanıyla birlikte basılan *Sâkînâme* ise içinde yer yer değişik nazım şekilleri kullanılmakla beraber 1500 beyitlik bir mesnevidir. Manzum bir sözlük olan *Dürrü'n-Nizam Nazmü'l-cevahir*'in ilk şeklidir. *Nusretnâme* ise Aynî'nin yeniçeriliğin kaldırılmasıyla ilgili olarak mesnevi şeklinde kaleme aldığı eseridir.

Enderunlu Vâsîf

1771'de dünyaya geldiği tahmin edilen Enderunlu Vâsîf'ın ailesi ve çocukluk yılları hakkında yeterli bilgi bulunmamaktadır. Ancak Türk kültür ve edebiyat tarihine birçok şair ve sanatkar kazandırmış olan Enderun'da yetiştiği bilinmektedir. Eğitim ve öğrenim gördüğü Enderun Saray Mektebinde yetiştiği için Enderunlu veya Enderunî lakabıyla anılan Vâsîf, III. Mustafa, I. Abdülhamid, III. Selim, IV. Mustafa ve II. Mahmud dönemlerinde yaşamıştır. Klasik şiirin bütün nazım şekillerini kullanan şair daha çok şarkılarıyla tanınmıştır. Vâsîf'ın bütün şiirlerinde Nedim'in etkisi yoğun olarak hissedilir. Ancak eski şiirin kurallarını ve estetik değerlerini fazla umursamaması, güzel şiirler yazamamasına sebep olmuştur. Enderunlu Vâsîf, klasik şiirin üslubuna ve sanat kaidelerine sadece dıştan hâkim olup kaynaklarına inememiştir. Ustalığı mısra içinde kalır ve kelimeden öteye geçmez. Onda, klasik şairlerinin büyük bir kısmında görülen mazmunlara fazla rastlanmaz. Öte yandan klasik şiirde oldukça önemli bir yer tutan tasavvufî ilgisi de azdır. Şiir diline günlük hayatı ve mahallî renkleri sokması, diğer taraftan şiirin üzerinde serbestçe oynaması, onu Türk edebiyatında Türk dili ve folkloru açısından önemli bir şair yapmıştır. Şairin tek eseri yazma ve basma nüshaları bulunan mürettep divanıdır (Küçük, 1995, s. 190). Şairin tek eseri şiirlerini topladığı divanıdır.

Keçeci-zâde İzzet Molla

Tanzimat dönemi'nin ünlü devlet adamlarından Fuad Paşa'nın babası olan Keçecizâde İzzet Molla, klasik şiirin 19. yüzyıldaki son önemli temsilcilerinden biridir. 1782'de İstanbul'da doğan şair, medrese tahsilini tamamlayıp müderris diploması alarak ilmiye mesleğine girmiştir. İçkiye, eğlence ve sefahate düşkünlüğü yüzünden bir müddet sonra müderrislikten uzaklaştırılmış, bunun üzerine ümitsizliğe kapılarak intihara teşebbüs etmiş ve bir tesadüf eseri kurtulmuştur. Hayata dönmesine vesile olan sözlük yazarı Hançerî Bey vasıtasıyla saray kethüdası Halet Efendi ile tanışmış, onunla olan dostluğu sayesinde 1820'de Galata kadılığına getirilmiştir. 1822'de Halet Efendi'nin görevinden azledilip katledilmesi üzerine birçoklarının yaptığı gibi saf değiştirip onun aleyhine dönmediği, aksine onu övüp düşmanlarını yerdği için 27 Şubat 1823'te mansıbı kaldırılmaksızın Keşan'a sürgüne gönderilmiştir. 1824'te affedilerek İstanbul'a dönen İzzet Molla, bir yıl sonra Mekke kadısı payesini almış, 1826'da da İstanbul kadısı payesiyle Haremeyn müfettişliğine tayin edilmiştir. 17 Kasım 1828'de sürgüne gönderildiği Sivas'ta henüz kırk üç yaşında iken vefat etmiştir. M. Fuad Köprülü'nün "klasik nazmın son ustası" diye nitelendirdiği İzzet Molla derviş ruhlu, olgun ve nüktedan bir şairdir. Gerek divanındaki manzumelerde gerekse mesnevilerinde mahallî renkler ve yerli unsurlar dikkati çekecek derecede çoktur. Mevlana Celaleddin-i Rumi ve Şems-i Tebrîzî'ye büyük hayranlık duyan ve ilhamını geniş ölçüde Mevlevîlik'ten alan İzzet Molla, bu tarıkata koruyucusu Halet Efendi'nin delaletiyle girmiş olmalıdır. Hemen bütün gazellerinin makta' beyitlerinde Mevlana'nın adını zikretmesi, onun birçok manzumesini tahmis etmesi, Şeyh Galib'in *Hüsni ü Aşk*'ına nazire olarak yazdığı *Gülşen-i Aşk* adlı mesnevisinde Mevlevîliğin temelindeki aşk felsefesini anlatmaya çalışması bu tesirle açıklanabilir (Okçu, 2001: 562). İzzet Molla'nın mesnevi tarzında kaleme aldığı *Mihnet-Keşân* eseri Keşân'a sürgün edilmesini ve orada yaşadıklarını anlatan önemli bir eserdir. Şairin kendi "ben"ini merkeze alarak yaşadıklarını geçekçi çizgilerle anlattığı bu eser, klasik şiirde görülmeyen insanın şahsi macerasını ve bu maceranın yarattığı psikolojik yoğunluğu anlatan önemli bir eserdir. *Mihnet-Keşân*, aynı zamanda devrinin siyasi panoramasını da veren biyografik bir roman karakteri arz eder. İzzet Molla, bu eserde zamanına ait kargaşayı, Hâlet Efendi'ye yakınlığı

dolayısıyla aleyhindeki çalışmalardan duyduğu iç tedirginliğini, mesnevi boyutlarını aşan bir tür "anı roman" tarzında anlatır (Korkmaz, 2000:100). Şair, sadece Keşan'a sürgüne gidişini ve bir yıl boyunca orada çektiklerini anlatmakla kalmamış, bu sırada uğradığı çeşitli yerleri, karşılaştığı ilginç tipleri, zengin bir folklor malzemesini de yazıya geçirmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu mesnevide İzzet Molla'nın Keşan'a giderken arabanın aynasından kendisini seyretmesini psikolojik bir gözlem telakki eder ve Mihnet-Keşan'ı bir örf romanı olarak değerlendirir (Naci Okçu, 2011, s. 563). *Bahar-ı Efkar* adını taşıyan divanını Keşan sürgününden iki yıl sonra Şeyhülislam Arif Hikmet Bey'in teşvikiyle tertip etmiştir. *Divan-ı Hazan-ı Asar* ise şairin Sivas sürgünü sırasında yazmış olduğu şiirlerini topladığı elli üç sayfalık küçük bir divandır. *Şerh-i Elgâz-ı Râgıp Paşa* adlı eserinde ise Koca Ragıp Paşa'nın "ayn" harfi üzerine söylemiş olduğu 147 lügaz ve bilmeceyi kısaca şerh etmiştir.

Leylâ Hanım

Klasik Türk şiirinin önemli kadın şairlerinden Leylâ Hanım, bu şiirin son demlerine farklı bir ses ve renk getirmiştir. Hakkında bilgi veren kaynaklara göre Kazasker Moralızâde Hâmid Efendi'nin kızıdır. Dayısı Keçecizâde İzzet Molla'dan edebiyat eğitimi almış, kısa süreli bir evlilikten sonra ömrünü şiirle geçirmiştir. Mevlevî olan Leylâ Hanım 1848'de vefat etmiş ve Galata Mevlevihânesi hazîresine defnedilmiştir. Aileden gelme bir tesirle Mevlevîliği benimsemiş olan Leylâ Hanım, Mevlana Celaleddin-i Rûmî hakkında çeşitli methiyeler kaleme almıştır. Şiirlerinde çağının en büyük Mevlevî şairi olan Şeyh Galib'in etkisi görülür. Ancak tasavvufi yoldaki ifadeleri, onun şiirlerine asıl hâkim olan beşerî aşk duygusuna çeşni katan birer motif olarak kalır. Rind edalı bir şair olan Leylâ Hanım'ın şiirlerinde beşerî aşkın ağır basması yanında gazel ve şarkılarında zamanının bir kadın için fazla serbest göreceği şekilde içki ve eğlence meclislerini anlatması yanlış anlaşılmasına, hatta bazılarınca hafiflikle suçlanmasına yol açmıştır. Mürettep divanındaki gazelleri oldukça sade olan Leylâ Hanım duygularını mümkün olduğu ölçüde yalın bir anlatımla ifade etmiş, söz oyunlarına, edebî sanatlarla fazla itibar göstermemiştir. Şiirlerinde yeni ve farklı söyleyişler bulunmayıp daha önceki şairlerin yolunda giderek onları tekrarlamış, geleneğe uyup eski ve yeni şairlere nazireler söylemiş, bazı tahmisler yapmıştır.

Leylâ Hanım, parlak bir şair olmamakla beraber divan şiirinin son dönemde yetişen diğer şairlerinden geri değildir. İrticalen şiir söyleyebildiği kaydedilen Leylâ Hanım münacat, na'î ve mersiyeler yazmışsa da asıl şöhretini şarkılarına ve lirizm yüklü gazelle-rine borçludur (Ünver, 2003, s. 157).

Sünbül-zâde Vehbî

1719'da doğan şair, Maraşlı bir ulema ailesi olan Sünbülzâdeler'e mensuptur. Babası Raşid Efendi ve dedesi Maraş müftüsü Mehmed Efendi de eserleri bulunan birer âlimdir. İlk eğitimini Maraş'ta alan Vehbi, daha sonra İstanbul'a giderek yazdığı kasideler ve tarihler sayesinde devrin önde gelenlerinin meclislerine girmiştir. Müderrislikle başladığı memuriyet hayatını kadılıkla sürdüren şair 1809 yılında vefat etmiştir. Vehbî'nin şiirleri söz sanatlarının zenginliği bakımından önemlidir. Ayrıca mahallî kelime ve deyişler açısından da çok zengin olan şiirlerinde Nedim ve Sâbit etkisi açıkça görülmektedir (Kuru, 2012, s. 141). Arapça şiirleri, Farsça divançesi ve Türkçe şiirleri bulunan Vehbî bu dillerde şiir söyleyebilecek derecede her üç dile de hâkimdir. Hatta Arapça ve Farsçaya olan hâkimiyeti bu dillerin manzum sözlüğünü yazabilecek derecede ileridir. Kaynaklarda genel olarak onun şiirlerinin lirizmden yoksun ve kuru olduğu değerlendirilmekle beraber kolay söyleyebilen bir şair olduğu herkesçe kabul edilmektedir (Yenikale, 2012, s. 19). *Tuhfe-i Vehbi* adlı eseri, 1783'te öğrencileri olan Sadrazam Halil Hamid Paşa'nın iki oğlu için kaleme alınmış, değişik vezinlerde elli sekiz kıtadan oluşan Farsça-Türkçe bir sözlüktür. Altı bölümden oluşan hacimli bir divanı vardır. Şairin, oğlu Lütfullah için kaleme aldığı *Lutfiyye* adlı eser ise Nabi'nin *Hayriyyesi* tarzında yazdığı 1181 beyitlik manzum bir nasihat kitabıdır. *Nuhbe-i Vehbi* ise III. Selim'e ithafen 1799 yılında kaleme alınmış Arapça-Türkçe manzum bir sözlüktür.

Sürûrî

1752 yılında Adana'da doğan şair 1814'te vefat etmiştir. Baba tarafından Hz. Peygamber'in soyundan geldiği rivayet edildiğinden seyyid olarak anıldı. Önceleri "Hüznî" mahlasını kullanan Sürûrî hiciv ve hezel türü şiirlerinden oluşan *Hezeliyyât*'ındaki manzumelerde "Hevâî" mahlasını tercih etmiştir. Diğer klasik şairlerden farklı olarak kaside ve gazel yerine tarih düşürmedeki maharetiyle ön plana

çıkmıştır. Hemen her olay karşısında duygu ve düşüncelerini tarih manzumesi şeklinde söyleyebilen güçlü bir şairdir. Nazım tekniğine hâkimiyeti ve kelimeleri zorlanmadan nazma aktarması en çok dikkat çeken vasfıdır. Eserleri sanat kaygısı taşımadan gerçeği olduğu gibi yansıtır. Asıl şahsiyetini ve şiir söylemedeki kudretini ortaya koyduğu tarih manzumelerinde bu yönü daha açık biçimde görülür. Tarih düşürmenin hemen bütün türlerinde verdiği örnekler sanat ve dil bakımından zengin, akıcı, renkli ve pürüzsüzdür. Nükteye, hiciv ve hezle düşkün olan şairin düşürdüğü vefat tarihlerinde bile bazen bu yönü ortaya çıkmaktadır. Birçok şairi hicveden Sürûrî en çok Sünbülzâde Vehbî üzerinde durmuştur (Batur, 2010, s. 173). Sürûrî divanını iki defa tertip etmiştir. Otuz yıl boyunca yazdığı şiirleri 1802'de *Neşâtengiz* adıyla bir araya getirmiş, 1805'te divanına yeni şiirlerini ilave etmiştir. "Hevâî" mahlasının kullanıldığı *Hezeliyyât* adlı eserde yetmiş gazel, bir müseddes, bir muhammes, 110 tarih manzumesi, 260 kıta ve otuz sekiz beyit hâlinde şakaları, alay ve hicivleri toplanmıştır.

Pertev Paşa

1824'te Erzurum'da doğan şairin asıl adı İbrahim Edhem iken şiirde kullandığı Pertev mahlası dolayısıyla Edhem Pertev olarak tanınmıştır. Edhem Pertev Paşa'nın epeyce şiir yazdığı ifade edilmekteyse de kütüphanesi Koska'daki yangında eviyle birlikte yandığından bunların sadece dokuz tanesi bilinmektedir. 1872'de vefat eden şairin bu şiirlerinin bir kısmı eski tarzın devamıdır ve herhangi bir orijinalliyeti yoktur. Türkçeye nazmen çevirdiği Voltaire'den Münacat, Rousseau'dan "Beka-yı Hayat", Victor Hugo'dan "Tıf-ı Naim" adlı şiirler şekil ve muhteva açısından yenidir. Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre "Tıf-ı Nâim" tercümesi Türk şiirine bütünüyle bir yenilik getirmiştir. Şekil itibarıyla klasik şiirle ilişkisi olmayan bu manzumenin ilk dört mısrası çapraz kafiyeli, ondan sonra gelen dört mısra ise tıpkı koşmalarda olduğu gibi birbirine kafiyeli üç mısradan sonra dördüncü mısrasının kafiyesiyle ilk kır'ının manzumenin üzerinde döndüğü kafiyesine bağlanan ilk dörtlükten oluşan bu şiir Türkçede yerli unsurları da içine alan ilk "ode" denemesidir (Tanpınar, 1997, s. 264). Mahmud Nedim Paşa'ya kaside olarak takdim ettiği şiir ise hece vezniyle olup yirmi yedi kıtadır ve Bektaşî nefesleriyle halk destanlarını andırır. Sultan Abdülaziz için yazdığı "Destan" ile kızına gönderdiği manzum mektup, hece vezninin ilk güzel örnekle-

rinden sayılır. Pertev Paşa'nın bu az sayıda şiiri, Şinasi'ninkilerle beraber Tanzimat şiirinde şekil, dil ve muhteva olarak yenileşmenin ilk başarılı denemeleri arasında yer almaktadır (Okay, 1994, s. 420).

✓ ODE

Lirik duyguların ifadesi için kullanılan vezinli veya vezinsiz yazılabilen uzun şiir.

Şeref Hanım

19. yüzyılın önemli kadın şairlerinden olan Şeref Hanım'ın hayatı hakkında *Fatin Tezkiresi'*nde yer alan bilgiler dışında pek kaynak bulunmamaktadır. 1809'da İstanbul'da doğan şair, Mevlevîlik düşüncesine bağlıdır. 1861 yılında vefat eden Şeref Hanım'ın şiirlerindeki dil ve üslup özelliklerine bakıldığında iyi bir eğitim aldığı anlaşılmaktadır. 677 şiir yer almaktadır. Şiirlerinde ince bir zekânın ürünü olan imajlara bolca rastlanabilir. Devrine göre serbest ve rahat söyleyişleri garip karşılanan şairin Nedim tarzı şuh ve şen söyleyişlerinin yanı sıra Nâbî ve Koca Ragıp Paşa tarzında hakimâne beyitleri de vardır. Daha çok felekten şikâyet, kadere rıza gibi konuları işlemektedir. Şeref Hanım'ın divanında Mevlana Celaleddin-i Rumi'ye dair altı manzumede yetmiş kadar beyit yer almaktadır. Ayrıca muhibbi olduğu Kadiri tarikatının kurucusu Abdülkadir-i Geylanî'ye ait dört manzumesi vardır. Bunların yanında Kerbela mersiyesiyle de tanınmıştır. Nitekim her yıl muharrem ayında bir mersiye kaleme aldığı kaynaklarda belirtilmekte ve divanında 689 beyit hâlinde on altı mersiye bulunmaktadır (Arslan, 2012, s. 550).

Şeyhülislam Ârif Hikmet

1786 yılında İstanbul'da doğan Ârif Hikmet Bey, Osmanlı Devleti'nde uzun bir dönem yönetim kademelerine diplomat yetiştirmiş köklü bir aileye mensuptur. Ârif Hikmet Bey âlimlik ve şairlik yönünü de ailesinden almıştır. Başta I. Abdülhamid olmak üzere III. Selim, II. Mahmud ve Abdülmecid gibi birden fazla padişahın dönemlerine tanıklık etmiştir. Şiirlerinde Nef'î, Nâbî ve Nedim'in etkileri görülen Ârif Hikmet Bey, eski şiirin "bakıyyetüs-selef" denilen son temsilcilerinden biri olarak tanınmaktadır. Ârif Hikmet geniş bilgisi, okumaya ve kitaba düşkünlüğü, nadide kitaplara

sahip kütüphanesi ve cömertliği yanında konağını devrin bilgin, şair ve diğer sanatçılarının toplandığı bir merkez hâline getirmesiyle de tanınmış ve birçok sanatçı, ilim adamı ve şairle yakın dostluklar kurmuştur (Bilge, 1991, s. 366). *Mecmûa-i Eş'âr* ismiyle kayıtlı bulunan Ârif Hikmet'in şiirleri Mehmed Ziver tarafından bir araya getirilerek *Divan-ı Arif Hikmet Beyefendi* adıyla yayımlanmıştır. 1592- 1837 yılları arasında yaşamış 203 şairin hâl tercümesini mahlaslarına göre sıraya koyarak veren *Tezkire-i Şu'ara* ise tezkire türünde önemli bir eserdir.

Yenişehirli Avnî

1827 yılında bugün Yunanistan sınırları içinde kalmış olan Yenişehir'de doğan şairin asıl adı Hüseyin'dir. Babası bazı kethüdâlıklarda bulunmuş olan Sıdkı Ebûbekir Paşa'dır. 1855 yılında İstanbul'a giderek o sırada Beşiktaş Mevlevihânesi postnişini olan hemşehrisi Nazif Dede'nin kızı Emine Hanım'la evlenen şair, 7 Ekim 1884 yılında vefat etmiştir. Kekeme olan Avnî'nin divanında bunu belirten şiirleri vardır. Aralarında Osman Şems Efendi, Manastırlı Nâilî, Hersekli Ârif Hikmet Bey, Leskofçalı Galib Bey, Kazım Paşa ve Üsküdarlı Hakkı Bey'in de bulunduğu Encümen-i Şuarâ toplantılarında saygı gören Avnî Bey Arapça, Farsça ve Rumcadan başka biraz da Fransızca biliyordu. Fuzûlî, Fehîm, Nef'î, Nedim ve Şeyh Galib'i çok okuduğu şiirlerinden anlaşılmaktadır. Oldukça hacimli olan divanında, bir divanda bulunması mutlak olan nazım şekillerinin hemen hemen hepsi vardır. Gazellerinin birçoğu fikrî derinlik bakımından Şeyh Galib'i, hikmetli sözler ihtiva etmesi yönünden Nâbî'yi, lirik oluşuyla Fuzûlî'yi andırır. Buna rağmen onun orijinal bir şair olduğunu söylemek gerekir. Devrinin birçok şairinde bir kuru bilgi gösterisi, çok defa kelime ve kavram kalabalığı olarak görülen tasavvuf deyimleri onda şiirin iç ve dış ahengini sağlayan estetik unsurlar hâlinindedir. Mehmet Çavuşoğlu'na göre bütün bu özellikler Avnî Bey'i son klasik şair olarak vasıflandırmaya yarayan niteliklerdir (Çavuşoğlu, 1991, s. 124). Divanı 1888'de damadı Şevki Bey tarafından bastırılmıştır.

Yukarıda bazıları hakkında bilgiler verilen klasik şairler dışında, 19. yüzyılın ilk yarısında bu geleniğin temsilcisi olan birçok şair vardır. Bu şairler arasında Encümen-i Şu'arâ topluluğunu oluşturan Leskofçalı Galip, Hersekli Ârif Hikmet, Osman

Şems Efendi, Mehmed Lebîb Efendi, Koniçeli Mûsâ Kazım Paşa, Hoca Sâlih, Nâ'ilî-i Cedîd, İbrahim Halet Bey, Recâizâde Mehmed Celâl, Memduh Fâik Bey, Deli Hikmet, Mustafa Refik Bey, Üsküdarlı Hakkı Bey, Sâlih Fâik Bey, Mustafa İzzet Efendi, Ziya Bey (sonra Paşa), Nâmık Kemal gibi şairleri sayabiliriz.

Öğrenme Çıktısı



2 19. yüzyılın ilk yarısında şiir türünün gelişimi ve önemli temsilcilerini dile getirebilme

Araştır 2

Mahallîleşme hareketinin doğurduğu en önemli sonuç nedir? Araştırın.

İlişkilendir

19. yılın ilk yarısında ürün veren şairlerin divan şiiri ve şairleriyle ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

19. yüzyılda şiir türünde verilen eserlerde görülen yenilikleri anlatın.

19. YÜZYILIN İLK YARISINDA TÜRK NESRİ

19. yüzyılın ilk yarısında nesir alanında klasik nesir anlayışının hem türler hem de dil açısından devam ettiği görülmektedir. Şair tezkirelerinden başlamak üzere tarihler, biyografik eserler, sözlük ve belagat türünde yazılan eserlerde dil açısından klasik nesrin sanatkârane üslubunun da devam ettiği görülmektedir. Nesir dilindeki sadeleşme ve değişimin bu yüzyılın ikinci yarısından itibaren çeşitli zorunluluklar ve değişen zihniyetin yarattığı yeni kültürel ve düşünsel ortamın etkisiyle ortaya çıktığını söylemek gerekir. 19. yüzyılın ilk yarısında kaleme alınan nesir türleri ve bu türlerde ön plana çıkan yazar ve eserler şu şekildedir:

Nesir Türleri ve Yazarlar

Tezkireler

1. *Tezkire-i Şu'arâ-yı Şefkat-i Bağdâdî*: Şefkat-ı Bağdâdî tarafından kaleme alınan eser antolojik mahiyettedir. 1730'dan 1814 yılına kadar geçen dönemde yaşayan 125 şair alfabetik sırayla kısaca tanıtılmıştır.
2. *Bağçe-i safâ-endûz*: Esad Mehmed Efendi'nin *Esad Efendi Tezkiresi* olarak da bilinen eser, 1722-1835 yılları arasında yaşayan 209 şairin biyografilerini vermektedir.
3. *Ârif Hikmet Tezkiresi*: Ârif Hikmet Bey'in kendi adıyla anılan bu eserde 1592-1837 yılları arasında yetişen 203 şairin hayatı anlatılmış ve şiirlerinden örnekler verilmiştir.
4. *Hâtimetü'l-eş'âr*: Fatîn Efendi tarafından hazırlanan tezkirenin 1853 yılında tamamlandığı bilinmektedir. Eserde *Sâlim Tezkiresi*'nin bıraktığı 1721 yılından 1853 yılına kadar yetişen 672 şair hakkında bilgiler verilmiştir. Şinasi *Fatîn Tezkiresi*'ni 1863 yılında bazı değişiklikler yaparak özellikle dil açısından süslü ve ağır bölümlerini sadeleştirerek yayımlamıştır.
5. *Mecmuâtü't-terâcim*: Mehmed Tefvik tarafından hazırlanan eser, 1595 yılından 1859 yılına kadar yetişen 542 şairin hayatı hakkında bilgiler vermektedir.
6. *Kâfile-i şu'arâ*: Çaylak Tefvik olarak da bilinen Mehmed Tefvik tarafından kaleme alınan tezkire, Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan 1873 yılına kadar yetişen şairleri bir araya getirmek amacıyla hazırlanmış ancak yarım kalmış bir eserdir.

Tarihler

19. yüzyılın ilk yarısında vak'anüvis tarihçiliği geleneği devam etmiş, bu türde tarih kitapları yazılmıştır. Bu kitapların dili genellikle klasik nesir anlayışının takipçisidir. Bu yüzyılın başında hayatta olan 18. yüzyıl vak'anüvislerinden Mehmed Pertev Efendi 1807'deki vefatına kadar bu görevini sürdürmüştür. Mehmed Pertev Efendi'den sonra Ömer Âmir Bey bu görevi devralmış; ancak bu iki tarihçiden fihrist şeklinde ve birkaç defter hacminde notlar kalmıştır. Daha sonra ise Mütercim Âsım vak'anüvislik görevine getirilmiştir. Ölünceye (1820) kadar bu görevini sürdüren Mütercim Âsım'ın eseri *Tarih-i Âsım* veya *Vaka-i Selimiye* isimleriyle tanınmıştır. 1791-1808 tarihleri arasındaki III. Selim devrinin olaylarını anlatan ve aydınlatan *Tarih-i Âsım*, zamanının basmakalıp, kuru ve ağır bir üslubuyla ve tenkidî bir biçimde yazılmıştır (Sütçü, 2013, s. 541-553). Mütercim Âsım'dan sonra vak'anüvislik görevine getirilen Şânizâde Mehmed Ataullah Efendi, dil ve üslup açısından edebî bir tarz kullanmıştır. Şânizâde dönemi itibarıyla yeniçeri zorbalıklarını, Rum isyanlarını, toplumsal yapıda ve devlet kademelerindeki ahlaki yozlaşmaları eserinde yoğun olarak işlemiştir. Klasik İslam tarih yazım geleneğinin önemli bir hususiyeti olan şiirler üzerinden eleştiride bulunma usulünü de eserinde tercih etmiştir. Böylece ağır tenkitlerin, yeri geldiğinde üstü kapalı bir şekilde ifade edilebilmesi mümkün olmuştur (Erol, 2012, s. 50). Tanpınar, Şânizâde'nin üslubunun Mütercim Âsım'ın üslubundan biraz sade olmakla birlikte önemli bir yenilik getirdiği görüşündedir (Tanpınar, 1997, s. 112). 1826 yılında Şânizâde'nin yerine vak'anüvislik görevine getirilen Sahhaflar Şeyhi-zâde Mehmed Es'ad Efendi, bu görevini vefatına (1848) kadar sürdürmüştür. Tanpınar onun üslubunun da klasik nesir

üslubu olduğunu, oldukça yüklü ve zaman zaman düzgün ifadelere ulaşsa bile yeni nesrin gelişmesine katkısı olmadığını belirtir (Tanpınar, 1997, s. 114). Es'ad Efendi iki ciltlik tarihinde 1821-1826 yılları arasında geçen olayları anlatır. Yazarın yeniçeriliğin kaldırılmasıyla ilgili II. Mahmud'un isteği üzerine kaleme aldığı *Üss-i Zafer* adlı eseri de vardır.



Resim 1.4 Sahhaflar Şeyhi-zâde Mehmed Es'ad Efendi'nin tarihinin ilk iki sayfası

Kaynak: İstanbul Üniv. Kütüphanesi

Sahhaflar Şeyhi-zâde Mehmed Es'ad Efendi'nin ölümünden sonra 1848 yılında vak'anüvislik görevine Mehmed Şâkir Recaî Efendi getirilmiştir. Ancak içkiye olan düşkünlüğünden dolayı görevinden azledildiği veya azledildiği için kendisini içkiye verdiği rivayet edilir. Recaî Efendi'den sonra bu göreve, "Adem Kasidesi" şairi Âkif Paşa'nın oğlu Nâil Bey getirilir. Ancak onun görevi de uzun sürmez, bir gün sonra görevinden ayrılır (Şentürk, 2010, s. 485).



dikkat

Ahmed Cevdet Paşa, Mecelle olarak bilinen hukuk kitabını hazırlayan komisyonun başkanlığını yapmıştır. Mecelle-i Ahkâm-ı Adliye veya kısaca Mecelle olarak bilinen eser, 1868-1876 yılları arasında Ahmet Cevdet Paşa başkanlığındaki bir komisyon tarafından derlenen İslami özel hukuk (medeni hukuk) kuralları kitabıdır.

Osmanlı tarih yazıcılığının en önemli isimlerinden biri olan ve Tanpınar tarafından “yeniliğin üç büyük muharriri”nden biri sayılan (diğerleri Münif Paşa ve Şinasi’dir) (Tanpınar, 1997, s. 159) Ahmet Cevdet Paşa, 1855 yılından 1865 yılına kadar vak’anüvislik görevini sürdürmüştür. Tarihçiliğinin yanı sıra hukuk, dil ve gramer alanlarında çalışmaları vardır.

Ahmed Cevdet Paşa, pek çok vasfı yanında özellikle tarihe dair eserleriyle klasik Osmanlı tarihçiliğine yeni bir bakış açısı getirmiş; tarih felsefesi ve metodolojisi bakımından da eski vak’anüvis tarihlerinden farklı bir anlayışın yolunu açmıştır. Osmanlı tarihçiliğinin klasik geleneğine şeklen bağlı görünmek ve İslam tarihçiliğinin “ilmî tarihçilik” ekolünü takip etmekle birlikte bunun belagata önem veren İran tarzı edebî tarihçilikle ahenkli bir terkiibini gerçekleştirmiştir. Böylece bir bakıma Kâtib Çelebi ve Münecimbaşı gibi aynı terkiibi yapmış olan tarihçi neslin son temsilcisi olmuş, eski ile yeni tarihçilik anlayışı arasında bir köprü vazifesi görmüştür. Cevdet Paşa tarih felsefesi ve metodolojisinde geniş ölçüde, bir kısmının tercümesini yaptığı İbn Haldûn’un *Mukaddime*’sinin tesirinde kalmıştır (Halaçoğlu-Aydın, 1993, s. 446). Avusturyalı tarihçi Hammer’in Osmanlı tarihiyle ilgili eserine zeyl olarak kaleme aldığı *Târih-i Cevdet* adlı on iki ciltlik eserini otuz yılda tamamlayan Ahmed Cevdet Paşa, çalışmasında Küçük Kaynarca Antlaşması’ndan başlayarak 1826’da yeniçeriliğin kaldırılmasına kadar geçen süreci anlatmıştır. Üslubundaki akıcılık ve açıklık, olayları anlatırken bir romancı tavrı benimsemesi onu diğer Osmanlı tarihçilerinden farklı kılmıştır. Ahmed Cevdet Paşa’nın bu önemli eserinden başka vak’anüvisliği sırasında bizzat kendisinin de içinde bulunduğu ve şahit olduğu olaylarla ilgili tuttuğu notlardan oluşan hatıra niteliğindeki *Tezâkir* ve 1839-1876 yılları ara-

sındaki siyasi ve tarihî olayları özet hâlinde yazmasını isteyen II. Abdülhâmid’in emriyle kaleme aldığı *Marûzât* isimli eserleri de önemlidir. Ahmed Cevdet Paşa’dan sonra 1865 tarihinde vak’anüvislik görevine getirilen ve bu görevi 41 yıl sürdüren Ahmed Lûtfî Efendi kendi adıyla bilinen tarih kitabında 1825’ten 1879’a kadar geçen süreyi oldukça sade bir üslupla anlatmıştır.

Yukarıda değerlendirilen resmî Osmanlı tarihlerinin dışında 19. yüzyılda resmî olmayan özel Osmanlı tarihleri de kaleme alınmıştır. Ahmed Vefik Paşa’nın Osmanlı Devleti’nin kuruluşundan Sultan Abdülaziz’e kadar olan dönemin askerî, siyasi ve kültürel boyutlarını altı bölüm hâlinde anlattığı *Târih-i Osmânî* adlı eseri, Abdülhak Hâmid Tarhan’ın babası Hayrullah Efendi’nin Osmanlı Devleti’nin kuruluşundan sultan I. Ahmed devrine kadar geçen dönemi Batılı kaynaklara da başvurarak anlattığı *Devlet-i Aliyye-i Osmâniyye Târîhi* isimli eseri, Maraşlı Mehmed Fevzi’nin beş ciltlik *Osmanlı Tarihi*, Mehmed Şâkir Paşa’nın ilk iki cildinde Osmanlı Devleti’nin kuruluşundan İstanbul’un fethine kadar geçen dönemi anlattığı *Yeni Osmanlı Târîhi* adlı eseri, Ali Cevad’ın *Mükemmel Osmanlı Târîhi* ve Mehmed Tefvik Paşa’nın *Telhis-i Târih-i Osmânî* adlı eseri bu özel tarih kitapları arasında sayılabilir.

✓ ZEYL

Kelime anlamı ilave demektir. Bir eserin devamı olarak yazılan eserlere de zeyl denir.

✓ Nakîbü’l-çşrâf

İslam devletlerinde Hz. Muhammed’in soyundan gelen insanların doğum ve vefat kayıtlarını tutan ve işleriyle ilgilenen kurumun idaresine verilen isim.

Biyografiler

19. yüzyılın ilk yarısında yazılan biyografi türündeki eserler, geleneğin devamı niteliğinde ve daha önce yazılan eserlere zeyl niteliği gösterirler. Genellikle klasik nesrin üslubunu sürdüren eserler devlet adamları, şeyhülislam ve diğer din büyüklerinin hayatları hakkında bilgiler veren önemli kaynaklar niteliğindedir. Bu dönemin biyografi yazarlarının başında Ahmed Rif’at gelir ve Müstakim-zâde Süleyman Efendi’nin Osmanlı şey-

hülismlarını konu edinen *Devhâtü'l-meşâyiḥ*'ine yazdığı zeyille ön plana çıkar. Yine Ahmed Rıf'at'ın hazırladığı *Verdül-hadâik* Osman-zâde Tâib'in *Hadikatü'l-vüzerâ* adlı eserinin dördüncü zeylidir. Eserde 1809'dan 1863'e kadar geçen devrede görev yapan yirmi dört sadrazamın biyografisi verilmiştir. *Ravzatü'l-azîziye* ise Hz. Peygamber'in şeceresinden başlamak suretiyle dört halife ve on iki imam, İslam hükümdarları ve Osmanlı padişahlarının, sadrazamların, şeyhülislamların, kaptan paşaların ve Mısır hıdivlerinin kısa biyografisini içerir. Eser, Yeniçeri Ocağının kaldırılışından 1866 yılına kadar devlet teşkilatının (mansıblar) geçirdiği değişimi ve mansıblara tayin edilen kişilerin bir cetvelini de ihtiva etmektedir (Beyhan, 2008, s. 104-105).



Resim 1.5 Verdül'-hadâik adlı eserin ilk sayfası.

Kaynak: Diyanet İslam Ansiklopedisi

Ahmed Rıf'at diğer önemli biyografik eseri *Devhatü'n-nukabâ*'da 1495'ten başlayarak 1861 yılına kadar görev yapan nakîbü'l-üşrâfların hayat hikâyelerine yer verir. Vezir ve sadrazamların bi-

yografilerinin anlatıldığı eserlerin devamı niteliğinde olan *Sefinetü'l-vüzerâ* Mehmed Hafid tarafından hazırlanmıştır. Eserde İstanbul'un fethinden 1792 yılına kadar görev yapan vezirlerin biyografisi sunulmuştur. Süleyman Fâik, Resmî Ahmed Efendi'nin *Halîfetü'r-rüesâ* isimli eserine yazdığı iki zeylde reisülküttaplık görevinde bulunan toplam 47 kişinin biyografisine yer vermiştir. İranlı Habib tarafından yazılan *Hat ve Hattâtân* isimli eser ise 1787'den sonra yetişen İranlı ve Türk hat sanatçılarının hayatlarını içerir. Mektübî-zâde Abdüzlaziz, Taşköprüzâde'nin *Şaka'iku'n-nu'mâniyye* adlı ünlü eserini ona yazılan bütün zeylleriyle beraber *Tabakât-ı Terâcim* adıyla özetlemiştir. Fındıklı İsmet'in hazırladığı *Tekmiletü's-Şakâik fi Hakkı Ehli'l-Hakâik* adını taşıyan eser de bir zeyl olarak 1730-1896 yılları arasında yaşamış âlim ve din adamlarının biyografilerini anlatan sekiz ciltlik bir eserdir. Ancak ilk iki cildin dışındakiler bir yangında yok olduğu için yazar daha sonra hatırladığı biyografileri dört ciltte toplamıştır. Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmanî yahut Tezkire-i Meşâhîr-i Osmâniyye* adlı eserinde Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan 1899'a kadarki dönem içinde yaşamış ve devletin çeşitli kademelerinde çalışmış, farklı mesleklerden tanınmış kişilerin biyografilerini alfabetik sırayla toplamıştır. Karşı-zâde Mehmed Cemâleddin Efendi, Sultan Abdülmecid'in emriyle kaleme aldığı *Âyine-i Zurefâ* isimli eserde resmî ve özel Osmanlı tarihçileri ve eserleri hakkında bilgiler verir. Enderûn tarihiyle ilgili önemi bir eser olan *Letâif-i Enderûn*'u hazırlayan Hafız Hızır İlyas eserin dördüncü ve beşinci ciltlerinde sultanlar, şehzadeler ve Enderûn'da yetişen şairler hakkında biyografik bilgiler vermiştir.

Sefaretnâmeler-Seyahatnâmeler

19. yüzyılın ilk sefaretname müellifi Abdurrahim Muhib Efendi'dir. Fransa elçiliği sırasındaki izlenimlerini *Küçük Sefaretnâme* ve *Büyük Sefaretnâme* olarak adlandırdığı iki ayrı kitapta anlatmıştır. Mehmed Emin Vahit Paşa, *Sefaretnâme-i Fransa* adlı eserinde Napolyon'la buluşmak üzere gönderildiği Lehistan'a yaptığı seyahati, buradan Paris'e geçişini ve Paris'te Napolyon tarafından ikinci kez kabul edilmesini anlatır. Seyyit Mehmet Ref'i Efendi, 1807'de bir layiha (rapor) hâlinde hazırladığı *İran Sefaretnâmesi*'nde, bu ülkede yaptığı görüşmelerin özetini verir. 1811 yılında İran'a gönderilen elçilik heyetinde tercüman olarak görev alan

Bozoklu Osman Şakir Efendi tarafından kaleme alınan *Musavver İran Sefaretnâmesi* isimli eser resimli bir sefaretnâmedir. Mehmed Namık Paşa'nın *Londra Sefaretnâmesi*'nde ise kentle ilgili suluboya resimler bulunur. Mehmed Sadık Rıfat Paşa'nın *İtalya Sefaretnâmesi*, Abdürrezzak Bâhir Efendi'nin *Risâle-i Sagire*'si de önemli sefaretnâmeler olarak dikkat çeker. Bu sefaretnâmeler arasında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın özellikle dikkat çektiği eser, Mustafa Sâmî Efendi tarafından kaleme alınan *Avrupa Risâlesi*'dir. Eser, eski sefaretnâme geleneğine dâhil olmakla beraber, yazarın Paris'te gördüklerini anlatırken Avrupa'daki gelişmelerin nedenlerini anlatmaya çalışması; eğitim, matbaa ve bilimin bu gelişmedeki rolüne dikkat çekmesi açısından önemlidir. Tanpınar, yazarın bu eserinde Şinasi'den önce "hubb-i vatan ve millet" (vatan ve millet sevgisi) kavramlarını kullandığını, hatta Şinasi'de görülecek yeni cümle yapısının Sâmî Efendi'nin bu eserinde görülmeye başladığını belirtir (Tanpınar, 1997, s. 126).

Seyahatnamelere gelince, II. Mahmud'un 1830-1839 yılları arasındaki beş seyahatinden ikisi vak'anüvis Sahhaflar Şeyhizade Esad Efendi tarafından *Sefer-nâme-i Hayr* ve *Ayâtü'l-Hayr* adlı eserlerde anlatılmıştır. *Sefer-nâme*'de II. Mahmut'un 1831 yılında Çanakkale Boğazı ve Edirne'ye yaptığı yolculuk, *Ayâtü'l-Hayr*'de ise padişahın 1837 yılında Tuna'ya yaptığı kırk günlük gezi anlatılmıştır. Ömer Faiz ise Sultan Abdülaziz'in Avrupa'ya yaptığı seyahatini "ruzname" tarzında kaleme almıştır. Mehmed Hurşit, *Seyahatnâme-i Hudûd* adlı eserinde Derviş Paşa'nın başkanlığında oluşturulan bir heyetin Doğu Anadolu ve Irak'ta yaptığı incelemelerde heyetin kâtibi sıfatıyla bulunduğu gözlemlerini anlatmıştır.

Sözlükler-Gramer Kitapları

19. yüzyılın ilk yarısında sözlük alanında ön plana çıkan isim Mütercim Âsım'dır. Yazarın bu türde hazırladığı eserler şunlardır:

1. *Tuhfe-i Âsım*: Gençlere Arapça öğretmek maksadıyla Arapça - Türkçe olarak kaleme alınan bu eser 1215 beyitten oluşmaktadır.
2. *Tibyân-ı nâfi' der-tercüme-i Burhan-ı Kâtî*: 17. yüzyıl İranlı sözlükçülerinden Burhan mahlaslı Mehmed Hüseyin İbni Halefî Tebrizî'nin *Burhan-ı Kâtî* adlı Farsça sözlüğünün tercümesidir.

3. *El-Okyanusü'l-Basît fî Tercümetü'l-Kâmûsu'l-Muhit*: Şirazlı Mecdüddin-i Firûzâbâdî'nin *Kâmûsu'l-muhit* adlı Arapça sözlüğünün Türkçeye tercümesidir.

Mütercim Âsım'ın çalışmaları dışında Yenişehirli Avnî'nin bazı bilimlere ait terimlerin ve özel kelimelerin anlamlarını açıkladığı *Istılâhât Lüğati*, Hayrullah Efendi'nin *Lügat-ı Tibbiye* ile Şemseddin Samî'nin *Kâmûs-ı Türkî* isimli çalışmaları önemlidir. Ali Suavî'nin *Kâmûs-ul-ulûm ve'l-ma'ârif* adlı eseri ile Ahmed Rıfat'ın *Lügat-ı Târihiyye ve Coğrafiyye* adlı eserleri tarih ve coğrafya terimleriyle ilgili sözlükler olarak dikkat çeker.

Sözlük çalışmalarının yanında dil bilgisi çalışmaları dile olan ilginin arttığını gösterir. Özellikle okullarda okutulması amacıyla hazırlanan dil bilgisi kitapları önemlidir. Bunlardan biri Abdurrahman Fevzi Efendi tarafından hazırlanan *Mikyâsu'l-Lisân Kistâsu'l-beyân* adlı eserdir. Yazarın bu çalışmasında ortaya koyduğu fikirler dönemi için çok yeni fikirlerdir ve Türkçe dil bilgisi ve ses bilgisinin sorunlarına bakışta çağdaşlarından ve kendinden önceki yazarlardan ayrılır. Eserde, Türkçenin ses değerleriyle Arap alfabesini mukayese ederek yeni bir alfabe geliştirilmesi fikri savunulmuştur. Her sese bir harf, her harfe bir ses prensibini esas alan yeni Latin alfabesinin ilk müjdecisi olan Abdurrahman Fevzi Efendi yeni tekliflerini dilin kolay okunup anlaşılması, eğitim ve öğretimin hız kazanması için sunmuştur. En önemli görüşü, gramer başlığı altında imla, sarf (yapı bilgisi), nahv (söz dizimi) ve ıstikak (türetme bilgisi)'in birleştirilmesi gerektiği ve ünlülerin kullanılmasının kaçınılmaz olduğu yönündedir. Türkçenin ünlü sistemini göstermek için Avrupa'da vowel (ünlü) denilen işaretlere benzer harflerin kullanılması veya her harfin ince ve kalın sıralı şekillerinin geliştirilmesi üzerinde duran (Adaklı, 2011, s. 2020) Abdurrahman Fevzi, bu görüşleriyle Tanzimat'tan sonra çokça tartışılacak dil ve imla konuları üzerinde düşünen önemli bir isim olmuştur. Ahmed Cevdet Paşa'nın gramer konusundaki çalışmalarıyla dil öğretiminde yeni bir bakış açısı geliştirdiği görülür. Onun *Kavâid-i Osmâniyye* adlı eseri, Türkçede yayımlanan ilk gramer kitabı olarak önem taşıdığı gibi hayatının sonuna kadar ilgileneceği dil konusundaki çalışmalarının da ilk adımını teşkil eder. Kitabın ilk tertibi

Cevdet Paşa ile Keçecizade Fuad Paşa'ya aittir. Ancak daha sonra Ahmed Cevdet Paşa eseri *Tertib-i Cedid Kavâid-i Osmâniyye* adıyla yenilemiş ve kendi ismiyle bastırmıştır (Halaçoğlu-Aydın, 1993, s. 446). Ahmet Cevdet Paşa, *Kavâid-i Osmâniyye*'de ele aldığı Osmanlı Türkçesini üç ayrı dilin birleşmesinden meydana geldiğini düşündüğünden *Türkî*, *Arabî* ve *Fârisî* olmak üzere üç alt bölüme ayırarak işlemiş, böylece ayrı ayrı üç dilin kurallarını vermeye çalışmıştır. 19. yüzyılın ilk yarısında hazırlanan belagat kitapları ise geleneksel anlayışın doğrultusunda kaleme alınmış eserlerdir. Recaizâde Mahmud Ekrem'in *Tâlim-i Edebiyat* adlı eserine kadar bu yüzyılın ilk yarısında yazılan belagat kitaplarında klasik belagat eğitiminin ilkeleri gözetilmiştir. Bu anlamda Tahir Selam'ın Arapçadan çevirdiği *Mizânü'l Edeb* bu yüzyılın ilk yarısında basılan ilk belagat kitabıdır.

Yeni Nesir Anlayışının İlk İşaretleri

19. yüzyılın başlarından itibaren bütün Avrupa'da olduğu gibi Osmanlı'da da siyasal ve toplumsal olayların kültür ve sanatla ilişkisinin önceki devirlere nazaran yoğunluk ve zenginlik kazandığı görülür. Nesir türüne olan ilginin artması bu sürecin doğal bir yansımasıdır. Siyasal ve toplumsal konuların yazar, şair ve aydınların zihinlerini meşgul etmeye başlaması, bu konular hakkındaki görüşlerin yeni oluşmaya başlayan Osmanlı kamuoyuyla paylaşılma isteği ister istemez nesir alanında birtakım yeniliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ahmet Hamid Tanpınar, Türk nesrindeki değişikliğin önce resmî dilde ve onun bir kolu gibi görünen gazete dilinde başladığını belirtir. Özellikle II. Mahmud'un kolayca anlaşılır, sade bir yazış tarzının taraftarı olduğunu belirten Tanpınar, yapılan yeniliklerle ilgili kamuoyunun görüşüne duyulan ihtiyacın sık sık çeşitli beyanname ve fermanlarla halka müracaat edilmesi sonucunu doğurduğunu bunun da kolay anlaşılır bir yazı dilini zorunlu kıldığını söyler. Bu devirde Bâbîâlî'de yapılan memur ve bürokrat atamalarında daima sade, etraflı, açık bir ifade tarzına sahip olmanın bir meziyet sayıldığı bilinmektedir. Bu dönemin iki önemli nesir yazarı olan Pertev Paşa ve Âkif Paşa'nın üst düzey bürokrat olmalarında bu özellikleri de etkili olmuştur (Tanpınar, 1997, s. 110).

Takvim-i Vekâyi adını taşıyan ilk resmî gazetenin 1832 yılında kurulmasının ardından ilk sayılarda eski süslü nesir diliyle yayın yapan gazetenin dili, kamuoyunu aydınlatmak hedefi belirledikçe sadeleşmeye başlar. Aynı yıl kurulan Bâbîâlî Tercüme Odası ile nesir dilindeki sadeleşme daha önemli bir safhaya girer.

✓ Bâbîâlî

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde İstanbul'da başbakanlık, İçişleri ve Dışişleri Bakanlıklarıyla Danıştayın bulunduğu, bugün bir bölümü İstanbul Valiliği olarak kullanılan yapı. Ayrıca Osmanlı hükûmetine verilen ad.



araştırmalarla ilişkilendir

Mihnet-Keşân'dan

Zuhûr eyledikte bizim kıl u kâl
Bin iki yüz otuz sekiz idi sâl

Sıtanbul'a geçmiş idim salı gün
Cihan görmesün anın emsâli gün

Enişte Efendi'de idi harem
Çocukları anda der idim görem

O şeb anda kalmağa cürm eyledim
Varıp doğru hamama azm eyledim

Nihad'ım yanımda ber-â-ber idi
Refikim fakat ol hünerver idi

Şerîf-i vezîrâna oldur hafîd
Karındaşımızdır o necl-i sa'îd

Oturmuş idik sadr-ı germâbede
Bu nüh kubbede koptu bir arbede

Süleymân-ı asrın gelip Hüdhüd'ü
Başında fakat sorgucu yoğ idi

Dedi emr eder pâdişâh-ı cihân
Keşân'da ikaamet ile bir zaman

İki emre birden edip imtisâl
Hemen ibtidâ eyledim iğtisâl

Bulundu iki esb-i lâger-beden
Birine çavuş bindi birine ben

Hemân sür'at-i imtisâl istedim
Çıkıp Topkapı'dan misâl istedim
...

Felek benden aldı diğer intikâm
Kesildi vatandan selâm u peyâm

Ne yârimden aldım ne dilden haber
Felek çeşmimi etdi gül-mîh-i der

Fu'ad u Reşad'ım Sitnabul'dadır
Anın çün du didem hemân yoldadır

Günümüz Türkçesiyle

Bizim dedikodu ortaya çıktığında yıl 1238 idi.
Salı günü İstanbul'a geçmiştım. Dünya böyle
bir gün daha görmesın

Eşim, eniştemlerdeydi. Orada çocukları gö-
reyim dedim.

O gece orada kalmaya niyetlenip, doğru ha-
mama gittim.

Nihâd'ım (şair Nihâd Bey), benimle birlikte
idi. Arkadaşım yalnız o hünerli kişi idi.

Şerefli vezirlerin torunu olan o soyu yüce kişi
kardeşim gibidir.

Hamamın başköşesinde oturmuştuk ki, bu
dokuz kubbede gürültü patırtı koptu.

Zamanın Süleyman'ının (padişahın)
Hüdhüd'ü geldi. Ama başında sorgucu yoktu.

"Cihan padişahı bir süre Keşân'da oturmanı
emrediyor" dedi.

İki işi birden yerine getirmek için, önce yı-
kandım.

İki zayıf at bulundu. Birine çavuş bindi, bi-
rine ben.

Süratle emre uymak istedim. Topkapı'dan çı-
kınca, fermanın suretini istedim.

İstanbul'dan gelen haberlerin kesilmesiyle,
felek benden başka bir intikam aldı.

Ne eşimden ne dostumdan haber aldım, fe-
lek gözümü çivi gibi kapıya asılı bıraktı.

Fuat ve Reşat (şairin çocukları)ım İstanbul'da
olduklarından, yollarını gözlemekten başka işim
yok.

Keçecizâde İzzet Molla

Mihnet-Keşân (2002). Büyük Türk Klasikle-
ri içinde (C.8 s. 121-122).

Öğrenme Çıktısı

3 19. yüzyılın ilk yarısında nesir türünde verilen ürünler hakkında yorum yapabilme

Araştır 3

Nesir dilinin sadeleşme yo-
luna girmesinin nedenleri
nelerdir?

İlişkilendir

Nesir dilinin gelişmesinin
gazetecilikle ilişkisini de-
ğerlendirin.

Anlat/Paylaş

19. yüzyılın ilk yarısında
nesir diliyle şiir dili arasında
ne tür benzerlik ve farklılık-
lar olduğunu anlatın.

1

19. yüzyılın ilk yarısının genel özelliklerini sıralayabilme

19. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Edebiyatının Genel Özellikleri

18. yüzyıldan başlamak üzere 19. yüzyılın ilk yarısına kadar geçen süreç içinde Türk şiiri kendi içinde bir değişim geçirmeye başlamıştır. Tanzimat şiiri bir taraftan bu değişimi devralmış, diğer taraftan Batı düşüncesiyle temasın neticesi olan yeni tema ve biçimleri buluşturmuştur. Klasik şiirin sınırlarının gevşediği ve barok özellikler kazandığı bu devrede şairin yaşadığı çevreyi fark edışı sonraki süreçte Türk şiirinin takip edeceği yeni anlayışın temelini atmıştır. Avrupa ile ilişkilerin biçim değiştirmesiyle yenileşme hareketleri askerî alandan toplumsal alana doğru yayılmış, bunun sonucunda gündelik hayata giren maddi yenilikler şiire yansımıştır. Böylece şiirin alanı genişleyerek klasik şiirin soyut gerçekliği yerine hayatın somut gerçekliği kendine yer bulmuştur. Hayatın ve yaşanan çevrenin gerçekliğinin fark edilişi beraberinde insanın kendini fark edişini getirmiştir. İnsanın teb'a değil de fert olduğu bilincine ulaşmasıyla şairin bir aydın olarak toplumsal hayata dönük dikkati de genişlemiştir. Şair artık şiiri estetik oyun alanı değil, düşüncelerini iletme aracı olarak görmeye başlayacaktır.

2

19. yüzyılın ilk yarısında şiir türünün gelişimi ve önemli temsilcilerini dile getirebilme

19. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Şiiri

19. yüzyılın ilk yarısında mahallîleşme hareketi ile klasik şiir ve halk şiiri arasında yakınlaşma şiir dilinin değişmesine neden olmuş, gündelik hayatın gerçekliğini yansıtan söyleyiş ve ifadeler; duygu ve düşünceler şiire girmiştir. Divan tertibini bozarak methiye tarzı kasideleri divana almamak veya yerlerini değiştirmek klasik şiirin bu anlamdaki sınırlarını bozan en önemli yeniliktir. Bunun yanında gazellerin alfabetik sırasına gelenekte olmayan bölümler ilave eden şairler, nadiren kullanılan veya hiç kullanılmayan vezinlere işlerlik kazandırarak daha önemlisi hece veznini kullanarak ve bu vezinle yazdıkları şiirleri divanlarına alarak yenilik arayışına girmişlerdir. Alışılmadık kelimelerle rediflerin yapılması, şiirin vezinsiz ve kafiyesiz de olabileceğinin düşünülmesi de başka önemli bir çıkış olmuştur. İçerikle ilgili değişimler ise şekil değişimleriyle bağlantılı biçimde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu anlamda geleneksel mazmunların bir kısmının şiirin lügatinden atılması, sade Müslümanın gündelik ihtiyaçlarını karşılayacak didaktik bir şiir anlayışının öne çıkması içerikle ilgili önemli değişiklikler olmuştur. 18. yüzyıldan itibaren erkek şairler, sevilen kadının ağzından gazeller yazmaya başlarlar, böylece kadın, şiirde gerçek bir varlık olarak değer kazanmaya başlamıştır. Şekil ve içerikle beraber kuşkusuz şiir dilinde de değişim ve farklılaşmalar görülmeye başlanmıştır. 18. yüzyıldaki mahallîleşme cereyanı ve yönetici kadronun daha çok taşra kökenlilerden oluşmaya başlaması, şiir dilinin sadeleşmesinde önemli bir etken olmuştur. Dildeki sadeleşme hemen karşı tepkisini yaratmış ve sebk-i hindînin girift dili, özel kelime kadrosu ve ilginç terkipleri mahallîleşmeye karşı çıkan klasik şairler tarafından kullanılmıştır. Azınlıkların dillerinden kelime ve tabirlerin şiire girişi ise toplumsal hayatın yansımaları olarak önemlidir. 19. yüzyılın ilk yarısında divan sahibi şairlerin sayısındaki artış da dikkat çeken bir husustur. Tespit edilen 114 şair içerisinde Aynî, Keçeci-zâde İzzet Molla, Leyla Hanım, Sümbül-zâde Vehbî, Yenişehirli Avnî ve Sürûrî gibi şairler ön plana çıkar.

3

19. yüzyılın ilk yarısında nesir türünde verilen ürünler hakkında yorum yapabilme

19. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Nesri

Nesir alanında klasik geleneğin dil ve üslup özelliklerinin genel anlamıyla sürdüğü 19. yüzyılın ilk yarısında daha sonra Tanzimat Dönemi nesrinde gördüğümüz sadeleşme eğiliminin ilk işaretleri görülür. Özellikle II. Mahmud ve daha sonrasında tahta çıkan reformcu Osmanlı padişahlarının bu yöndeki arzuları, dilin sadeleşme sürecine girmesinde önemli etkenler arasındadır. İlk resmî gazetenin çıkışı, Osmanlı kamuoyunun oluşmaya başlaması dildeki sadeleşme ihtiyacını doğuran diğer sebepler olurlar.

1 Klasik şiirin sınırlarının ve kurallarının yumuşadığı dönemlerde şairlerde ön plana çıkan duygu aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Endişe
- B. Taklit
- C. Geleneği devam ettirme
- D. Şahsilik ve orijinalite
- E. Geleneği küçümseme

2 Klasik şiirin gelişim süreçlerinin sonunda ulaştığı evreye ne ad verilir?

- A. Gotik
- B. Postmodern
- C. Barok
- D. Modern
- E. Yeni

3 Aşağıdakilerden hangisi 19. yüzyılın başlarında klasik Osmanlı şiirinin değişmesine neden olan sebeplerden biri **değildir**?

- A. Mahallileşme hareketi
- B. Batı kültürüyle kurulan ilişkiler
- C. Şairlerin kendi şahsiyetlerini gösterme arzusu
- D. Padişahların şairler üzerindeki etkisi
- E. Gündelik hayata yansıyan yenilikler

4 Aşağıdakilerden hangisi 19. yüzyılın ilk yarısında bazı klasik şairlerin kaside yazmamalarının sebeplerinden biridir?

- A. Padişahlardan istedikleri ihsanları alamamaları
- B. Kaside yazmanın yasaklanması
- C. Şairlerin kendi benliklerini ve sanatsal özgürlüklerini kurma isteği
- D. Kaside yazmanın zorluğu
- E. Kendilerinden önceki kaside yazarlarını taklit etmek istememeleri

5 Mahallileşme hareketinin en önemli sonucu aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Klasik şiirin ideal mekân anlayışının kırılması-na neden olmuştur. Bu da mekânda gerçeklik duygusunu doğurmuştur.
- B. Anadolu şairlerinin İstanbul'a gelmelerini kolaylaştırmıştır.
- C. Klasik şiirin son bulmasına neden olmuştur.
- D. Klasik şairlerin Batı şiirine yönelmelerine neden olmuştur.
- E. Halk şairlerinin klasik şairlerden üstün olduğunu göstermiştir.

6 Aşağıdakilerden hangisi yenileşme hareketlerinin teknolojik ve kültürel unsurlarından biri olarak klasik şiire giren kelimeler arasında **yer almaz**?

- A. Perde
- B. Vapur
- C. Dram
- D. Jurnal
- E. Hâme

7 Yazdıkları tarih kıt'alarıyla 19. yüzyılın ilk yarısında yaşanan toplumsal ve siyasal olaylara değinen şairler aşağıdakilerden hangisinde birlikte ve doğru olarak verilmiştir?

- A. Aynî- Sürûî
- B. Şâban Kâmî Efendi-Şeref Hanım
- C. Arif Fennî Bey-Mahmud Nedim Bey
- D. Musâhibzâde Edhem Bey- Sırrî Hanım
- E. Şehreminizâde Hazineli Haftanî Hafız Es'ad Bey-Mehmed Ârif Efendi

8 Aşağıdakilerden hangisi 19. yüzyılın ilk yarısında yaşamış kadın şairlerden biri **değildir**?

- A. Leyla Hanım
- B. Şeref Hanım
- C. Sırrî Hanım
- D. Fitnat Hanım
- E. Sıtkî Hatun

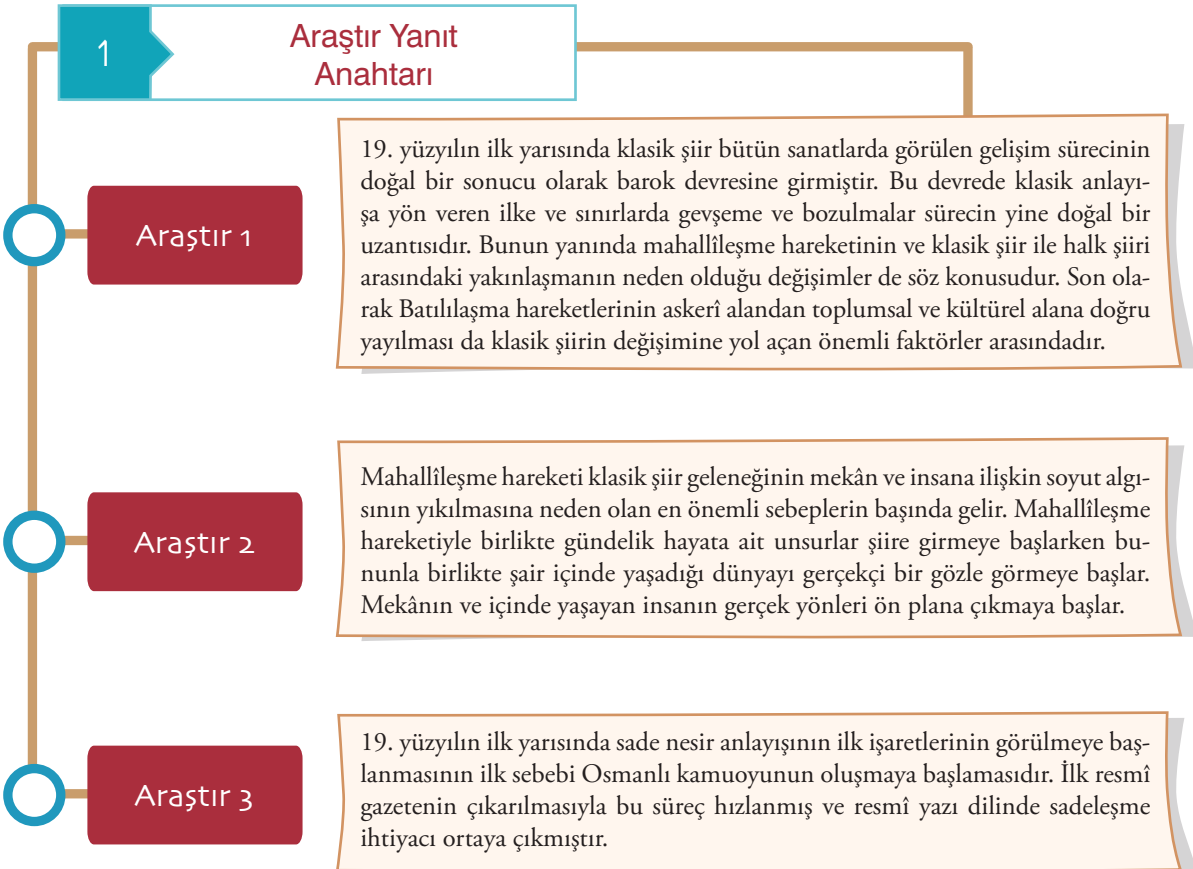
9 Keçecizâde İzzet Molla'nın *Mihnet-Keşan* adlı mesnevisinin Türk şiirinin yenileşmesi açısından taşıdığı en önemli özelliği aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Şairin kendi şahsi macerası ve benliğini anlatan bir eser oluşu
- B. Klasik mesnevi anlayışı doğrultusunda yazılmış olması
- C. Hece vezniyle kaleme alınmış olması
- D. Hayalî olayları anlatması
- E. Sade ve kısa yazılmış olması

10 Nesir dilinde sadeleşme zorunluluğunu doğuran neden aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Yazarların eserlerini satmak istemeleri
- B. Osmanlı kamuoyunun oluşması
- C. Eğitimin mecburi hâle getirilmesi
- D. Avrupa'da elçiliklerin açılması
- E. Azınlıkların isteği

1. D	Yanıtınız yanlış ise “19. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Şiirinde Değişim/Yenileşme” konusunu yeniden gözden geçiriniz.	6. E	Yanıtınız yanlış ise “Şair ve Şiir Arasındaki İlişkilerde Yeni Anlayışlar” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. C	Yanıtınız yanlış ise “19. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Şiirinde Değişim/Yenileşme” konusunu yeniden gözden geçiriniz.	7. A	Yanıtınız yanlış ise “19. Yüzyılın İlk Yarısında Klasik Osmanlı Şiiri: Önemli Temsilciler ve Eserleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. D	Yanıtınız yanlış ise “19. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Şiirinde Değişim/Yenileşme” konusunu yeniden gözden geçiriniz.	8. E	Yanıtınız yanlış ise “19. Yüzyılın İlk Yarısında Klasik Osmanlı Şiiri: Önemli Temsilciler ve Eserleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. C	Yanıtınız yanlış ise “Şair ve Şiir Arasındaki İlişkilerde Yeni Anlayışlar” konusunu yeniden gözden geçiriniz.	9. A	Yanıtınız yanlış ise “19. Yüzyılın İlk Yarısında Klasik Osmanlı Şiiri: Önemli Temsilciler ve Eserleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. A	Yanıtınız yanlış ise “Şair ve Şiir Arasındaki İlişkilerde Yeni Anlayışlar” konusunu yeniden gözden geçiriniz.	10. B	Yanıtınız yanlış ise “Yeni Nesir Anlayışının İlk İşaretleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.



Kaynakça

- Adaklı, E. (2011). Kütahyalı Abdurrahman Fevzi Efendi (1802-1864)'nin Mikyâs'ül-Lisan Kistâs'ül-Beyân Adlı Eseri Üzerine Bir İnceleme. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 6/3. 2017-2024.
- Arslan, M. (2012). Şeref Hanım. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (C.38) İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.
- Arslan, M. (2000). Yeniçeriliğin Kaldırılmasına Dair Edebî Bir Metin: Aynî'nin Manzum Nusretnâmesi. *Osmanlı Edebiyat Tarih Kültür Makaleleri* içinde. İstanbul: Kitabevi.
- Batur, A. (2010). Sürûrî. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (C.38). İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.
- Beyhan, M. A. (2008). Rifat Efendi. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 35). İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.
- Bilge, M. L. (1991). Şeyhül İslam Ârif Hikmet. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (C.3). İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.
- Canım, R. (1995). *Edirne Şairleri*. Ankara: Akçağ.
- Çavuşoğlu, M. (1986). Divan Şiiri. *Türk Dili Dergisi (Türk Şiiri Özel Sayısı II)*. 415-417.
- Çavuşoğlu, M. (1991). Yenişehirli Avnî Bey. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (C.4). İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.
- Çeltik, H. (1998). 18. Yüzyıl Tezkirelerinde Divan Şairleri. *Journal of Turkish Studies Hasibe Mazıoğlu Armağanı II*, XXII. 49-85.
- Demirel, Ş. (2008). Antepli Aynî Divanındaki Tarih Manzumeleri Üzerine Bir İnceleme. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 3/4.
- Erdoğan, M. (2009). Yeniçeriliğin Kaldırılışına Dair Tarihî ve Edebî Bir Eser: Emâre-i Zafer. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 25. 71-107.
- Erkul, R. (2009). Mahallîleşme ve Nedim'in Şarkıları. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 4/5 Summer. 166-181.
- Erol, H. İ. (2012). Şanizade Mehmet Ataulah: Bir Osmanlı Tarih Tasavvur ve Yazımı Örneği. *İnsan ve Toplum Dergisi*, 2, 3. 33-51.
- Halaçoğlu, Y. & Aydın, M. Â. (1993). Ahmed Cevdet Paşa. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (C.7). İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.
- İnalçık, H. (2015). *Şâir ve Patron*. İstanbul: Doğu-Batı.
- İsen, M. (1997). *Ötelerden Bir Ses*. Ankara: Akçağ.
- Kocatürk, V. M. (1963). *Saz Şiiri Antolojisi*. Ankara: ?.
- Korkmaz, R. (2000). Keçecizâde İzzet Molla (Hayatı-Sanatı-Edebî Kişiliği). *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10, 1. 93-117.
- Köprülü, F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Köprülü, F. (2004). *Saz Şairleri*. Ankara: Akçağ.
- Kurnaz, C. (2005). *Halk ve Divan Şiirinin Müsterekleri*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Kuru, S. S. (2012). Sünbül-zâde Vehbî, *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (C.38). İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.
- Küçük, S. (1995). Enderûnlu Vâsıf. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (C.11). İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.
- Okay, O. (1994). Ethem Pertev Paşa. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (C.10). İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.
- Okçu, N. (2001). Keçecizâde İzzet Molla. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (C.23). İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.
- Özgül, K. (2006a). *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle-Modern Türk Şiirine Doğru*. Ankara: Hece.
- Özgül, K. (2006b). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı.

- Sütçü, T. (2013). Türkçe Sözlükçülük Tarihinde Mütercim Âsım ve Kamus Tercümesi. *Tarih Okulu Dergisi (TOD) Journal of History School (JOHS)* 6, XVI. 541-553.
- Şentürk, A. A. (2004). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (1997). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Ünver, İ. (2003). Leylâ Hanım. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (C.27). İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.
- Ünver, İ. (1991). Aynî. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (C.4). İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.
- Yazar, İ. (2006). *Kânî Dîvânı (İnceleme-Metin)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir.
- Yazar, İ. (2009). Ebu Bekir Kânî'nin (1712-1791) Şiirinde İstanbul. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of International Social Research Volume 2/6 Winter*. 699-704.
- Yenikale, A. (2012) *Sünbül-zâde Vehbi Divanı*. Kahramanmaraş: Kültür Bakanlığı.
- Yüksel, H. A. (1987). *Âşık Seyrânî*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

internet kaynakları

<http://gorselarsiv.anadolu.edu.tr/Photo/Image/38950>

Bölüm 2

Encümen-i Şuarâ

öğrenme çıktıları

1

Yeni Asır-Yeni Şiir

- 1 Gelenekli Encümen-i Şuarâların işlevini ve kendini yenileyişini açıklayabilme

3

Encümen-i Şuarâ Toplantıları

- 3 Encümen-i Şuarâ'nın klasik şiir ile modern şiir arasındaki özel konumunu fark edebilme

5

Encümen-i Şuarâ'nın Edebiyat Görüşü

- 5 Encümen-i Şuarâ'nın şiirde korumak ve değiştirmek istediği yönleri ayırt edebilme

2

Encümen-i Şuarâ

- 2 XIX. asrın özel bir şiir mahfeli olarak Encümen-i Şuarâ'nın tarihçesini özetleyebilme

4

Encümen Müdavimlerinin Sosyal Fikirleri ve Siyasi Eğilimleri

- 4 Encümen-i Şuarâ'nın, şiirin sosyal görevlerine neler eklediğini dile getirebilme

6

Encümen-i Şuarâ'nın Ardından

- 6 Encümen-i Şuarâ'nın yenilikçi şairler üzerindeki etkilerini ifade edebilme

Anahtar Sözcükler: • Encümen-i Şuarâ • Değişim İsteği • Arayış • Dönüşüm • Yenilenme • Eskiler ve Yeniler



GİRİŞ

Osmanlı'nın gelenekli çağlarından beri, sanatkâr evlerinde ve ekabir konaklarında kurulan şiir merkezli dost sohbetlerinin genel ismi “Encümen-i Şuarâ”dır. XIX. asrın ortasında bu isimle anıldığı görülen son büyük toplaşma, Hersekli Ârif Hikmet Bey'in evinde ve Leskofçalı Galib Bey'in manevi riyasetinde gerçekleşir. Çağın ruhuna uygun olarak, bu toplantılarda şiirin gelenekli ilkeleri sil baştan tartışılır ve kadim poetik değerlerin yerine konmak için yenileşme çabalarının şiirdeki karşılıkları araştırılır. Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi kısa bir süre sonra yeni şiirin temsilcisi gibi görmeye başlayacağımız isimlerin bu encümen toplantılarında olgunlaştığı bilgisi, buluşmaların kıymetini daha da artırıyor.

YENİ ASIR-YENİ ŞİİR

Yenileşme tarihimiz dikkate alındığında, 1839 yılı ve Tanzimat'ın ilanı başlangıçtan ziyade, bir son gibidir. İlk ciddi işaretlerini Karlofça'nın ardından fark edebildiğimiz yenilenme niyeti, kültürel filizlerini Lâle Devri'nde vermiş; Sultan III. Ahmed'in saltanatından Tanzimat'a kadar geçen yüz yıllık süre –tekleyerek ve tökezleyerek de olsa– aynı gayretle geçmiştir. Dolayısıyla XIX. asrı, Sultan Mecid'in cülûsunu veya Gülhane Hatt-ı Hümayûnu'nu bir başlangıç noktası olarak nitelendirmektense yaklaşık yüz elli yıldır süren bir kabuk değiştirme gayretinin vardığı son nokta diye görmek daha sağlıklı olacaktır. Aksi hâlde, Tanzimat Fermanı'na maksadının ve içeriğinin çok üstünde bir anlam yüklemiş oluruz. Unutulmamalı ki bu fermanın hedefi ne yeni bir insan tipi yaratmaktır ne de sosyal bir değişimi tasarlamak. Fermanın tebaa hayatında bir şeyleri değiştirmeye yönelik sadece iki maddesi vardır: vergi toplama ve asker alma usullerindeki yenilik. Nitekim, bütün fermanla halkın tepki gösterdiği yegane hususun bu iki madde olması da gösteriyor ki hayatın başka taraflarında bir değişim hedeflenmemektedir. Hâl böyle iken okunan bir ferman sayesinde bütün bir toplum hayatının yerinden oynadığı, duyuş ve fikredışıyle yepyeni bir ferden doğduğu, o ferden de yeni kavrayışıyla bambaşka bir estetiğin edebiyatını oluşturmaya başladığı kanaati gerçeği yansıtmaz. Edebiyat, yüz yıl önce Nedim'in bıraktığı yerden yavaş ve temkinli adımlarla ilerlemekte ve asli değerlerini çokça kaybet-

meden, gelişe değişe XIX. asra eklemelenmektedir. Tanzimat Fermanı sonrasında beliren bambaşka bir edebiyat olduğunu varsaysak bile, 1839'da başladığı düşünülen böyle bir edebiyatın ilk isminin, tam yirmi yıl sonra, 1859'da ilk eserlerini veren İbrahim Şinasi Efendi oluşuna mantıklı bir açıklama getiremeyiz. Ya 1859'a kadar Tanzimat'ın başkaca bir edip yetiştirmedeğini düşünceğiz –ki buna ihtimal verilemez– ya da Şinasi ile başlayan bir edebiyat kurgularken öncekileri görmezden gelmek gibi bir yanlış yol tutturulduğunu söyleyeceğiz.

✓ Mutavassıt

Sözlük karşılığı “bir orta yol tuturan” yahut “iki şey arasında aracılık eden” olsa da edebiyatımızda Batılılaşma gayretlerine paralel olarak beliren ve bir Doğu-Batı sentezinden yana olan edebiyatçıların ortak adıdır.

Tanzimat sonrasındaki edebiyatın üç ana eğilimde sürdüğü fark edilir: XVIII. asırdan devralınan mutedil bir değişim isteği ile hareket eden “mutavassıtlar”, Avrupai edebiyat kültürü ile doğrudan ilişki kurmayı başarmış ve roman, tiyatro gibi formlar yanında, şiirin yeni konu ve söyleyişlerini de nakletmeyi deneyen “mücedditler”, son olarak da mücedditlerin tercüme ve adapteler yoluyla şiire yeni bir mecrâ açma gayretini fazlasıyla “cezrî” bularak bunda edebî kültür adına bir tehdit sezen ve sanatını daha şarklı bir noktaya çekerek emniyete almaya çalışan “gelenekçiler”... İşte bu üç sınıf edibin hepsi de Tanzimat sonrasındaki şiirin birer rüknü olmalarına rağmen, şimdilerde ısrarla mücedditlerin varlığını öne çıkarıp diğerlerini yok saymaya çalışan bir anlayış hüküm sürüyor. Oysa XIX. asır edebiyatı hem bunların her biridir hem de topluca hepsi. Dahası, aralarında kesinkes belirilmiş hatlar olmadığı ve gelgitler henüz sona ermediği için, aynı şair aynı sıralarda her üçünün umdelerine uygun eser vermekte de bir mahzur görmez. Nitekim yukarıda adı geçen İbrahim Şinasi Efendi'den başlayarak dönemin Ziya Paşa, Namık Kemal, Recaizâde Ekrem gibi pek çok edibi için de durum bundan farklı değildir. Bu isimlerin herhangi birinin kronolojik olarak toparlanmış şiirleri gözden geçirilse hep aynı durumla karşılaşırız:

Ardı ardına gelen şiiirlerde, dahası aynı şiiirin muhtelif mısralarında bu anlayışlara yakın duran tercihler uyum ve çelişki sıkıntısı çekmeden, kavgasız gürültüsüz geçinip giderler.

Bu barış hâli, şiiir adına kurulmuş dost meclislerinde de yaşatılır. Gelenekli şair mahfellerini ayakta tutan ortak zevkte ciddi bir yenilenme yaşanırken yeni çağın değişim fikrini reddetmeyen, meraklı ve cesur şairlerine de bünyesinde yer veren meclisler belirmeye başlar. Bu mahfellerde gelenekli olan ile yenilenmeye çalışan yan yana hatta iç içe yaşarlar. XIX. asrın Osmanlı şairi, yavaş yavaş yaygınlaşan bir teceddüt isteğiyle kendine benzer ev sahiplerinin tertiplediği ve aynı yenilikçi eğilimi paylaşan şairlerin devam ettiği şiiir meclislerinde birleşmeye başlar. Çağın yeni yeni tanıdığı “efkâr-ı umûmiyye/ kamuoyu” kavramının edebî vechesi buralarda kendini göstermeye başlar. Müşterek poetik idealler etrafında kenetlenen yenilikçi şairlerin bir kamuoyu oluşturmaya ve bu yolla şiiirin asırlar boyunca kemikleşmiş ilkelere, kunt yapısını yeni baştan tartmaya niyetlenmeleri, poetik bir filizlenme için önemi inkâr edilemeyecek bir adım olur. Asrın ortalarına gelindiğinde daha kuvvetle fark edilir ki artık sarayın himayesinde kurulan encümen-i şuarâların devri kapanmış; ricâl-i devletin konaklarında toplanan edebî mahfeller ise yeni bir karakter kazanmıştır. Buna göre, yeni devrin ricali bir hami olarak varlığını sürdürmektedir lakin kanatları altına aldığı şairi câize ve atiyelerle besleyen gelenekli meskenlerin aksine, onları kalemlere, odalara yerleştirerek yabancı dil öğrenmiş, dünyada olan bitenden haberdar, devletin işleyişini içerden gözleyebilen, siyasi bir duruş edinmiş, üstelik kitabetten geldiği için nesre de yabancı olmayan münevver şairlerin yetişmesine yardımcı olurlar. Reşid, Âli, Fuad, Zîver, Fethi Paşa konaklarının müdavimi olan şairlerin büyük kısmı bu yeni patronaj ilişkisine örnek teşkil edecek şekilde aynı odalara çerağ edilmişlerdir. Böylece, hamilerin nüfuzunun geçtiği kalem ve odaların benzer poetik eğilimdeki şairlerin toparlandığı küçük birer şiiir encümenine dönüştürüldüğü fark edilir. Şair, tayin olunduğu yerde biraz yükseldikten sonra, edebiyat anlayışını kendine yakın bulduğu başka edipleri etrafına toplayarak hem poetik kamuoyunun etki alanını genişletir hem de hamisinin mahfeli yanında, kendi encümenini de kurup büyütme imkânına kavuşur.



Diğer taraftan, şiiirin yeniliğe kapılarını açmasında ve taze konularla tanışmasında Kahire'nin bir ekol olarak etkisinden de bahsedilebilir. Unutulmamalıdır ki XVIII. asrın sonundan itibaren Osmanlı'nın Batılılaşma adına askerlik, maarif, teknoloji, basın, kıyafet gibi pek çok hususta yaşadığı yeniliğin ilk örneği Mısır topraklarında verilmiş ve ardından payitahtta da denenmiştir. Haklı gerekçeleri olsun veya olmasın, edebiyatta yaşanan yenileşme gayretlerinin de Kahire'den gelen esintileri dikkate aldığı açıktır ve göz ardı edilemez. Bihassa Mehmed Ali Paşa ailesinin Fransız kültürü ile erkenden tanışmış prens ve prensesleri, İstanbul'da konak ve sahilhaneler yaptırmaya başladıklarında, bunun edebiyattaki etkileri de kolayca fark edilir olur. Bu malikâneler yeni bir zihniyeti ve yaşayışı haber verirken topladıkları encümen-i şuarâlar ile yeni bir edebî anlayışa da örneklik ederler. Hayatlarının bir kısmı Kahire'de geçmiş ve hıdiviyet sarayında eğitilmek şansını bulmuş olan Abdurrahman Sâmî Paşa, Subhi Paşa, Yusuf Kâmil Paşa, Münif Paşa gibi isimler de İstanbul'a döndükten sonra, alıştıkları muhiti kendi konaklarında diriltmek ve geleneği reddetmeden yenileşmeye sıcak bakan isimleri etraflarında toplamak niyetiyle hareket ederler. Sâmî Paşadan Yunanca dersleri alan Yenişehirli Avni Bey'in *İntak* romanını tercümesi, Yusuf Kâmil ve Münif Paşaların Fransızcadan ilk edebî tercümeleri yapması, bu konaklarda değişen edebiyat algısı hakkında da bir fikir veriyor olabilir.

İster devlet ricalinin konaklarında toplanmış olsun isterse Mısırlıların malikânelerinde... Yenileşme taraftarı olan şairler, bulundukları mahfellerde edindikleri birikimden hoşnut iseler sürdürmek, hoşnut değil iseler kendi alternatiflerini oluşturmak üzere, daha mütevazi mekânlarda ve bir mesken ilişkisi kurmadan toplanmayı tercih ederler. Bir kısmı kahve-

hane veya meyhane peykelerinde, bir kısmı da kendi evinde bulunduğu dostlarıyla şiir konuşurken yavaş yavaş gelenekten farklı bir mahfel anlayışının da başlamasını sağlarlar. Eski encümen-i şuarâlar şair için “er meydanı” hükmündedir. Orada isbât-ı vücûd ederek şairler safında bir yer almak, zaten namı biliniyorsa ön saflara geçerek yerini genişletmek, yeni türemiş rakiplerini dilinin gücüyle alt etmek, acemi şairlerin hürmetini kazanmak gibi pek çok sebeple edebiyat mahfelleri kanlı şiir düellolarına sahne olur. Diğer yandan, encümeni tertip eden ekabirden her kimse, onu medheden kasideler düzmek, nükteli sözlerle gönlünü hoş etmek, hatıralar ve kıssalar nakletmek gibi yollarla gözüne girmeye çalışarak iltifatına mazhar olmak gayreti de bu mahfellerin önemli özelliklerindendir. Bu toplantılarda okunan ve bir manada yarışan şiirler arasından en başarılıyı seçen yine ev sahibi olacağından, şairiyyetin derecesini de aslında en yüksek şiir zevkinin değil, efendinin şahsi gustosunun (beğeni) belirlediğini söylemek mümkündür. Hâl böyle iken gelenekli encümen-i şuarâların tamamen subjektif esaslara dayalı eleme ve eleştirileri, şiir sanatının gelişimine çoklukla bir katkıda bulunamamıştır demek pek de yanlış olmaz. Oysa şiirin yeni mahfelleri eski patronaj ilişkilerinin çok dışında kurulmakta, artık şairin toplantılar için genellikle kendi evini seçmeye başladığı yeni bir dönem başlamaktadır. Bu mütevazı mekânlarda küberadan birinin gözüne girmek gayreti olmadığı için, şairler arasındaki çekişmeler daha seviyeli ve dostane

bir seviyede olmakta, mesele şahsiyete dökülmeyip şiire münhasır kalmaktadır. Toplantılara çağırılanların handiyse tamamı şair olduğu ve aralarına şiirle uğraşmayan birilerini dâhil ettikleri pek görülmediği için, yapılan eleştiriler de daha profesyonel ve usta işi bir poetik titizlik taşımaktadır. Bu dost mekânlarda şairlerin birbirlerine nazireler söylerken son yazdıkları şiiri paylaşıp yorum beklerken bir edebî müşkili hâlde uğraşırken bir şiiri eleştirirken “kol kırılır yen içinde” deyişine uygun bir tavırla davranabilmeleri mümkün olur. Orada birbirlerinin hatasını düzeltir, eksikliğini tamamlar, şiirini tashih eder, denemelerini paylaşır ve bütün bunları ehli dışındakilere kapalı bir muhitte olmanın rahatlığıyla yaparlar. Pek tabiidir ki böyle bir şairler encümeninde ustalar ile diğerleri arasındaki sınıf farkı korunacaktır lakin bu fark üstatların heveslileri küçümseyip ezmesi kastıyla değil de onların yetişmesine yardımcı olmak için nazire temrinleri yaptırmak, yazdıklarını eleştirip düzeltmek, şiir sanatının püf noktalarını fısıldamak şeklinde beliren bir rehberlik hizmeti için korunduğundan, faydalı bir sınıflaşmaya dönüşecektir.

İşte bu yeni yeni rağbet bulmaya başlayan hamisiz şair mahfellerinde, edebî yenilenmenin ciddiye alınmaya değer ilk itirazları doğacak, ilk denemeleri yapılacak, ilk şair ve şiir örnekleri verilecektir. Payitahtta olduğu kadar taşrada da sayısı artmakta olan bu encümenler arasında bilhassa birinin fevkalade özel nitelikleri ile öne çıktığı ve değişen şiirin ilk önemli isimlerinin önünü açtığı fark edilir.

Öğrenme Çıktısı

1 Gelenekli Encümen-i Şuarâların işlevini ve kendini yenileyişini açıklayabilme

Araştır 1

Kültür ve edebiyat adına faaliyet gösteren dernek, vakıf ve merkezler edebî zevkin gelişmesinde yardımcı oluyor mu? Araştırın.

İlişkilendir

Gelenekli Encümen-i Şuarâların divan şiiriyle ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Gelenekli Encümen-i Şuarâ tarzı edebî toplulukların divan şiirinde olup olmadığını anlatın.

ENCÜMEN-İ ŞUARÂ

1861 yılının mayıs veya haziran aylarından itibaren, Hersekli Ârif Hikmet Bey'in Lâleli Çukurçeşme'deki evinde bir grup şair buluşmaya başlarlar. Her salı günü toplanan edipler, bütün ömrü bir seneye varmayacak kadar kısa da sürse bu buluşmalarda ortaya koydukları ile hatırlanmaya geçecek bir faaliyet gösterirler.



dikkat

Encümen-i şuarâ denince, aklımıza üye sayısı belli, oturumları ciddi, o gün ictima ediş sebepleri ortada olan bir dernek gelmemelidir. Şair mahfelleri, dost ve ilgililere açık olan, uzun süreye yayılmış misafirliklerdir.

Her toplantıda hazır bulunmayı görev bilen müdavimlerin yanında, davete icabet için uğrayan veya merakını tatmin için ortamı anlamaya gelen ve birkaç defadan sonra hiç uğramayan isimleri de vardır. Bu sebeple Hikmet Bey'in evindeki encümene kimlerin katıldığını tesbit etmeye çalışırken müdavimlerin yanında, şöyle bir uğramış epeyce şairin de adı anılırsa bu durumu hoş görmek gerekir. Mahfele istikrarlı olarak devam ettiği bilinen isimlerden bir kısmı şunlardır: Misafirlerin çoğundan daha genç olsa da yüksek istidadı ile şairler arenasında kendine haklı bir şöret ve itibar kazanmış olan Leskofçalı Mustafa Galib Bey (1829-1867), encümenin reisi olarak kabul görür. Ev sahibi Hersekli Ârif Hikmet Bey (1839-1903) de ona bir encümen reisine gösterilecek saygı ve ihtimamı gösterir. Diğer önemli müdavimler arasında Ruznâmçeci-zâde Mehmed Lebib Efendi (1785-1867), Mustafa İzzet Efendi (1801-1876), Osman Nûreddin Şems Efendi (1813-1893), Koniçeli Mûsâ Kâzım Bey (1821-1889), İsmâil Paşa-zâde İbrahim Hakkı Bey (1822-1895), Manastırlı Hoca Sâlih Nâili Efendi (1823-1876), Manastırlı Sâlih Fâik Bey (1825-1900), Abdülhamid Ziya Bey (1829-1880), İbrahim Hâlet Bey (1837-1878), Recâi-zâde Mehmed Celâl Bey (1838-1882), Mazlûm Paşa-zâde Memduh Fâik Bey (1839-1925), Niğdeli Deli Hikmet Bey (?-1888'den sonra), Nâmık Kemal Bey (1840-1888), Mustafa Refik Bey (1843?-1865) gibi isimler bulunur.

Encümenin toplantıları, meclis celseleri gibi bir ciddiyet taşımadığı için, ara sıra başka şair dostların da Çukurçeşme'ye geldiklerini tahmin zor değil. Müdavimi sayılmamasına rağmen zaman zaman mahfele dâhil olduğu bilinen başka şairleri de bu listeye eklemek mümkün. Sözü gelşi, Hayreddin İrfan Paşa (1815-1888), Bursalı Mustafa Eşref Paşa (1819-1894), Yusuf Kenan Bey (1830-1876), Pepe Mustafa İsmet Efendi (1832-1892), Sâdullah Râmi Paşa (1838-1890)... Bu isimleri çoğaltmak mümkündür lakin, Hikmet Bey'in hanesine geliş sıklıkları bilinmeyince, hangilerinin encümene ciddiyetle katılmaya çalıştığını söylemek de zorlaşıyor.

Encümen-i Şuarâ'yı değerlendirmek için iki farklı yol takip edilebilir. Bunlardan ilkinde, encümeni belli bir edebî toplama olarak görmek mümkündür. Diğerinde ise mahfeli bir edebî toplama olarak görmek yerine, "mutavassıt" anlayışın küçük bir parçası saymak ve edebiyat kültüründeki değişmeye paralel olarak, bütün bir yenileşme tarihimiz boyunca, Batılılaşırken yerli özelliklerini de korumayı başaran, bir itidal arayışındaki isimlerin ortak adı olarak görmek de mümkündür. O zaman Encümen-i Şuarâ, Yenişehirli Avni Bey'den Muallim Nâci Efendi'ye, Arif Nihad Asya'dan Atılâ İlhan'a varıncaya kadar "mutavassıt" duruşlu bütün şairleri dâhil edebileceğimiz bir üstbaşlığa dönüşür. Bu takdirde, 1861'den çok daha önce ölmüş, sağ olan; ama İstanbul dışında yaşayan yahut henüz doğmamış olan şairler de encümene ve onun temsil ettiği edebiyat anlayışına mensup sayılabilirler. Edebiyat felsefesi noktasında ikinci yaklaşım doğru gibi görünse bile, şiir tarihi adına ilk yolu takip etmek daha isabetlidir.

Encümen-i Şuarâ Müdavimlerini Kaynaştıran Etkenler

Eski devirlerin şair encümenlerinde müdavimlerin bir kısmı edebî meşgaleleri sebebiyle diğer misafirlerden bazılarını zaten tanırlar fakat onları bir araya getiren gerçek etken ev sahibi olan nüfuzlu zatın davetidir. Hâlbuki 1861'de toplanan Encümen-i Şuarâ'nın takipçileri başka başka sebeplerle yıllardır tanışmaktadır. Bu sebeplerin başlıcalarını şöylece sıralamak mümkün:

1. Encümen-i Şuarâ müdavimlerinin tanışıklıklarına ilk vesile, hemen hemen hepsinin ya soyunun ya doğum yerinin ya da memuriyetinin Rumeli ile bir alakasının bulunmasıdır.

2. Şairlerin mesleki kaderleri onları birbirlerine yaklaştırır. Büyük kısmı aynı meslekte, aynı büroda veya aynı amir idaresinde çalışmışlar; bu vesileyle kurdukları dostlukları encümenlerden önce başlayıp sonra da yıllarca sürmüştür.
3. İtikadi kıymetleri de encümen şairlerini birbirine yaklaştıran önemli etkenlerdendir. Dünyayı kavrayış ve yorumlayış pratikleri, yaşama ve tefekkür ediş alışkanlıkları birbirine benzeyen ediplerin aynı tarikat ve dergâhlarda buluşup tanışmaları yadırganmamalıdır. O dergâhlar ki bunların pek çoğunda dinî, fikrî, edebî hatta siyasi meseleler açıkça tartışılmakta ve bu yolla şairlerin tematik dünyası benzeşmektedir.
4. Encümen mensuplarının aşağı yukarı hepsi de aynı devlet büyükleri tarafından kollanır ve aynı konaklara devam ederler. Gerçi, ne konaklar eski hiyerarşinin azametini taşır ne de ricâl-i devlet şaire geleneğin gözüyle bakar ama, değişip çağa ayak uydurarak da olsa şair-devlet adamı münasebeti sürerken bir yandan da edipler aynı selamlık dairelerinde kaynaşma imkânı bulurlar.
5. Encümen müdavimlerinin sıkça uğradıkları kahvehane ve meyhaneler aynıdır. Yeni tanıştıkları şairleri de beraberlerinde buralara getirdikleri için, Encümen-i Şuarâ'nın parça parça, önce bu umumi yerlerde toplandıklarını söylemek mümkün.

Şiirde benzer arayışlar içinde olan isimlerin bir şekilde birbirini bulacağını tahmin zor değilse de yukarıdaki beş maddede zikredilen mekânlar, bu yaklaşmayı daha kolay ve hızlı hâle getirdikleri için önemlidir.



Öğrenme Çıktısı

2 XIX. asrın özel bir şiir mahfeli olarak Encümen-i Şuarâ'nın tarihçesini özetleyebilme

Araştır 2

Bir şairler topluluğunun edebiyatta köklü değişiklikler yapabilmesi için bir yıllık sürenin yeterli olacağını düşünüyor musunuz? Bildiğiniz başka şair toplantıları varsa onların etkileriyle kıyaslayınız.

İlişkilendir

Encümen-i Şuarâ'ya mensup şairlerin edebî görüşleriyle Batı'da ortaya çıkan La Pléiade topluluğunun edebî görüşleri arasındaki ilişkiyi değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Encümen-i Şuarâ'ya bağlı şairlerin hepsinin ortak bir edebî görüşe sahip olup olmadığını anlatın.

ENCÜMEN-İ ŞUARÂ TOPLANTILARI

Tanpınar, Encümen-i Şuarâ için “son pleiad” tabirini kullanıyor zira Encümen-i Şuarâ'nın, tıpkı XVI. asrın Paris'indeki La Pléiade topluluğunun edebî esaslarını andırır bir temele oturmuş olması onu bu hükme vardırıştır. Aslına bakılırsa encümen şairlerinin içinde bulundukları ikilem bakımından onlara benzediğini söylemek de mümkündür. Hem ana dillerini müdafaa eder hem Arapça ve Farsçanın –Pléiad'da Grekoromen dillerin– büyük kolaylık ve geniş imkânlar tanıyan lügatlerinden kopamazlar. Hem millî vezin ve nazım şekillerine dönüşmesi gerektiğini düşünür hem de klasik kalıplardan sıyrılmazlar. Bu mutavassıt duruş sebebiyle aralarındaki benzerlik de büyüyor. İbnülemin ise encümen bahsederken “Bu encümen Arab'ın **Sûk-ı Ukâzına** âdetâ nazîre idi” cümlesini sarfederek (İnal, 1327, s. 14) ona Şark geleneği içinde bir yer bulmağa çalışır ki daha sonraları da bu benzetme sık sık tekrarlanacaktır. Birbirine ters yönlerde yapılan bu iki tespit ve benzetme, mahfelin ikircikli konumu hakkında çarpıcı bir örnek olur. Encümen-i

Şuarâ, Garplılaşma tarihimiz boyunca varlığını koruyan mutavassıt anlayışın bir parçası olduğu için, ona Şark'tan bakanlar Doğulu, Garp'tan bakanlar da Batılı çizgiler yakalayacaklardır. Doğru değerlendirme ise her iki noktadan bakışın da kendince sağlam ve haklı tarafları olduğunu söylemektir.

✓ Sûk-ı Ukâz

Cahiliye devri Araplarının Mekke yakınlarında her yıl kurdukları panayıdır. Her kabilenin en iyi şairleri burada yarışır ve birinci seçilenin şiiri Kâbe duvarına asılırdı.

O günlerin İstanbul'undaki edebiyat muhitlerinin bir kısmında beliren bu ikilik, Sofya'dan yeni gelmiş olan on sekiz yaşındaki Nâmık Kemal'i de epeyce şaşırtmış olmalı: "İstanbul'un o zamanki şübbân-ı edebi Fâik Memduh Bey, Hersekli Ârif Hikmet Bey gibi zâdegân (soyu soppu belli kişiler) idiler. Leskofçalı Galib Bey de bunların imâmetinde bulunuyordu." (Nazif, 1922, s. 8). Yıllar sonra, o günlerini yad eden Kemal, Galib ile Ârif Hikmet'i "muktedâ-yı irfan" (irfanı örnek alınan) saydığını söyleyecektir (Onan, 1950, s. 36).

Ârif Hikmet'in evinde toplanan encümenin reisi mevkiinde bulunan Galib, gerçi etkileyici şahsiyeti ve edebî kudreti ile şairleri etrafında toplar fakat düşüncelerini sohbet esnasında rahatça ifade etmesine engel olan bir kusuru vardır; kekeleyerek konuşur. Ebuzziya Tevfik'in "talâkat-i hârikulâde"sine hayrette kaldığını söylemesine (Ebuzziya, 1330, s. 67) mukabil, Galib'in konuşma güçlüğü çektiğinin pek çok şahidi vardır. Dolayısıyla Galib'in fikri temellerini oluşturduğu poetikasını diğer şairlere anlatacak birisine ihtiyacı vardır; bu kişinin de güzel ve etkili konuşmasıyla güzel şiir okumasıyla herkesi kendine hayran bırakan Ârif Hikmet olduğu düşünülebilir. Bu sebeple Galib'in kendisine "sözcü" olarak Hikmet'i seçtiğini söylemek yanlış olmaz. Kemal de çok güzel şiir okur (Ebuzziya, 1306, s. 19; Reşid, 1326, s. 89-90). Encümenin genç müdavimlerinden olması sebebiyle diğerlerinin söyledikleri şiirleri inşad işi Kemal'e verilir.

İçkinin, sohbetin, şiir ve nazirelerin devrettiği bu salı toplantıları muntazaman bir sene kadar devam eder. 1862 yılının ortalarından itibaren pe-

şipeşine gelmeye başlayan pek çok şahsi sebepten dolayı encümen müdavimleri yavaş yavaş kopup dağılırlar. Önce, bilmediğimiz bir sebeple Manastırlı Nâili encümenden kovulur. O da öfkelenerek Encümen-i Şuarâ mensuplarını hicveden müstehcen bir kıt'a söyler. Gerek bu kıt'anın içeriği gerekse bir başka hicviyesinde



Resim 2.2 Hersekli Ârif Hikmet Bey

*Senin ağzından o nâ-pâk o muzahref sözler
Ki çıkar ni'met olur mu a yezîd ibni yezîd*

(A Yezîd oğlu Yezîd, senin ağzından çıkan o pis ve süprüntü sözler nimet olur mu?)

diye başlayıp gerisi iyice küfre dönüşen ifadeleleri, bu kovuluştaki Kemal'in itiraz ettiği bir şeylerin payı bulunduğu hissini uyandırmakta...

Sâlih Nâili'nin Encümen-i Şuarâ'dan kovulmasını, 1861 Ağustos'unda Galib'in Trablusgarb Eyâleti Gümrük Emâneti'ne tayini takip eder ki reissiz kalan meclisin dağılacağı aşîkârdır. 30 Ocak 1862'de Ziya Bey Mâbeyn Kitâbeti'nden çıkarılarak geçici olarak Zabtiye Müsteşarlığı'na getirilir; on üç gün sonra Atina Sefiri, ondan istifası üzerine, Kıbrıs Mutasarrıfı yapılır. İbrahim Hakkı'nın 1854'ten beri ara ara nükseden sinir hastalığı, akıl hastalığına dönüşür. Şubat ayının başlarında Takvimhâne-i Âmire Nezâreti Maârif Nezâreti'ne bağlanınca, Nâzır Lebib Efendi de açıkta kalır. Önce Osman Şems'in babası Seyyid Mehmed Emin Efendi; ardından, 3 Haziran'da Memduh

Fâik'in babası Mustafa Mazlûm Fehmi Paşa ölür. Encümenin dağılmasına sebep olan, bu hepsi de aynı yıla toplanmış kader oyunları, şairlerin tekrar, eskisi gibi hep bir arada bulunmalarına imkân tanımaz.

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



dikkat

İsmail Hikmet, Encümen-i Şuarâ'nın dağılma sebebini açıklarken onu ayakta tutan temel etkenin edebiyat zevkinden çok, işret düşkünlüğü oluşuna dikkat çeker (Ertaylan, 1925, s. 209); ama şairlerin hiçbirini işretten vazgeçmediğine göre, onları neyin ayırmış olabileceğini söylemez.

Öğrenme Çıktısı



3 Encümen-i Şuarâ'nın klasik şiir ile modern şiir arasındaki özel konumunu fark edebilme

Araştır 3

Şair aktüel meseleler hakkında sıcaklığına yazarak okurun nabzını tutmayı mı yeğlemeli, yoksa insanlığın ölümsüz konularından bahsederek çağlar boyu okunmayı mı garantilemeli?

İlişkilendir

Encümen-i Şuarâ'nın modern şiirle arasındaki ilişkiyi değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Encümen-i Şuarâ'ya bağlı şairlerin şiirlerinde yeni bir dil algılayışının olup olmadığını anlatın.

ENCÜMEN MÜDAVİMLERİNİN SOSYAL FİKİRLERİ VE SİYASİ EĞİLİMLERİ

Edebiyat, sadece hissin ve hayalin değil, aynı zamanda fikrin de mahsulüdür. Her fikir ürünü gibi edebiyat da devrinin düşünce yapısından, fikrî eğilimlerinden, felsefi ve siyasi arayışlarından etkilenir. Encümen-i Şuarâ müdavimlerinin eserlerini de bu etkilenmenin dışında bırakmak mümkün değildir. Sadece, onların eserlerinde dikkat edilmesi gereken husus, bu şairlerin belli bir edebî norm içinde yetiştikleri, dolayısıyla sosyal ve siyasi fikirlerini de bu normun müsaadesi dâhilinde ifade edebilecekleridir. Bu sebeple Encümen-i Şuarâ müdavimlerinin 1861-1862 yıllarında, niçin yirmi yıl sonrasının Namık Kemal'i gibi yazıp söylemediklerini araştırmaya çalışmak abestir. Üstelik Kemal'in şiirinde –bir ikisi dışında– yeni formlar denenmez. Onun asıl yenilik tecrübesi, köhnemiş norm ve prensiplerin yıkılması yolundadır. Bu tecrübelerin kaynağı ise encümenin muhteva arayışlarıdır.

✓ Edebiyatçı da bizim gibi sosyal bir varlık olduğundan, içinde yaşadığı cemiyetin meselelerine yabancı kalamaz fakat bundan çıkarılacak sonuç, cemiyetin aktüel konularının da mutlaka sanat üzerinden ifade edileceği olmamalıdır. Bazı sanatkarlar, tamamen sanat anlayışlarının ve edebî tercihlerinin bir gereği olarak fikirlerini sanat üzerinden ifade etmek istememişlerse bu onların toplumdan kopuk olduklarının ifadesi sayılamaz.

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

Galib’in

*Hudâ me’yûs kılma gönlümü ikbâl-i milletten
Haberdâr eyle Rahmân ismini ahvâl-i milletten
Olup mecrûh peykân-ı kazâdan tâir-i devlet
Demâdem hûn akar çeşmim gibi şehbâl-i milletten*

(Allahım, milletin ikbâlini ver de gönlüm üzgün kalmasın. İçinde bulundukları durum karşısında, milleti “merhametli” isminden haberdar et. Devlet kuşu kaderin okuyla yaralanmış. Gözüm gibi, milletin kanadından da sürekli kan akar.)

kıt’ası da millî hislerin ifadesinde yol gösterici olur. Yine Namık Kemal’den ilginç cümleler:

Üstâd-ı celilü’l-menâkib (yüce menkabeleri olan üstad) Galib Beyefendi’nin yastık üzerindeki divanı gözüme iliştiğinden derhâl sarılıp açınca, garib hâldir ki ibtidâ-yı sahîfede

*Olup mecrûh-ı peykân-ı havâdis tâir-i devlet
Demâdem hûn akar çeşmim gibi şehbâl-i milletten*

beyti zuhûr eyledi. Kırâatinden hâsıl olan teesürümü nasıl târif edeceğimi bilemem. Dünyâda ne kadar âlâm (elemeler) ü efkâr var ise cümlesi başıma üşüp bî-ihhtiyar (iradesizce) sokağa fırladım. Tavr ü hareketimi gören mutlaka divane zannederdi. (Kemal, 1967, s. I/ 51)

Tek ilginç olan Galib’in kıt’asının Kemal’e “Besâlet-i Osmâniyye ve Hamiyyet-i İnsâniyye Kasidesi”ni –umuma mal olan adıyla “Hürriyet Kasidesi”ni– ilham etmesi değildir. Belki bundan da ilginç, Kemal’in artık Şinasi’nin cazibe alanına girdiği düşünülen bir dönemde, hâlâ Galib’in divanını başucunda bulunduruşu ve ancak pek büyük kıymet atfedilen kitaplarla yapıldığı gibi fal açılmasıdır. Galib sadece poetik değil, politik olarak da Kemal’e üstad olmuştur (Kaplan, 1948, s. 36-38). Memduh Fâik de “Millet” gazeline

*Medâr-ı âzamı her devletin âlemde millettir
Değildir devlete vâbeste ammâ satvet-i millet*

(Dünyadaki her devletin etrafında dönüp durduğu en büyük mesele millettir. Ama milletin gücü, devlete bağlı değildir.)

derken aynı ilham kaynağından feyz alıyor gibidir.

“Vatan”, “millet” gibi kavramların şiirde kendine önemli bir yer açması; millî meselelerin, sosyal problemlerin ve siyasi davaların da şairler tarafından işlenmesi, tartışılması sonucunu doğurur. Birbirinden farklı sebeplerle de olsa encümendeki şairlerin hemen hepsi Batılılaşmadan ve onun getirdiklerinden hoşnutsuzluk duymaktadır. Bu hoşnutsuzluğu hicviyelerden açık açık, gazellerden ise imalar yoluyla çıkarmak mümkündür. Diğer taraftan, devlet çarkının dönüşüne dair eleştiriler, sadrazam başta olmak üzere, kötü idareciler hakkındaki şikâyetler, irtikâbın tabiileşmesi, eğitim sistemindeki modern eğilimlerin insan yetiştirme düzenindeki bozulmaya etkileri gibi pek çok konu şiire giren bahisler hâlini alır.



dikkat

Memduh Fâik’in “hürriyeti tazyikten tevellüd edecek mazarrâtı” ele aldığı bu gazelin de içinde bulunduğu Eser-i Memdûhu, üstelik şairinin Dâhiliye Nâzırı bulunduğu sıralarda, muzır sayılarak toplatılır (Memduh Fâik, 1332, s. 4).

Öğrenme Çıktısı

4 Encümen-i Şuarâ'nın şiirin sosyal görevlerine neler eklediğini dile getirebilme

Araştır 4

Ne söylediğini çok da dikkate almadan, sadece dilini ve sesini beğendiğiniz için önemseydiğiniz şiirler oldu mu? Yoksa, hoşlandığınız şiirleri yalnızca anlamları mı belirliyor?

İlişkilendir

Encümen-i Şuarâ'ya dâhil şairlerin şiirin sosyal görevi konusunda divan şairleriyle ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Encümen-i Şuarâ'ya dâhil şairlerin sosyal hayatı yansıtmı bakımından Batı ve Doğu edebiyatları içindeki yerini anlatın.

ENCÜMEN-İ ŞUARÂ'NIN EDEBİYAT GÖRÜŞÜ

Edebiyatımız söz konusu olduğunda sıkça yaptığımız hatalardan biri “yeni” ile “modern”i birbirine yerine kullanabileceğimiz eş anlamlı kelimeler zannetmemizdir. Oysa modern olmak, Batı'nın Sanayi Devrimi ile başlayan modernist ideallerinin ulaşılmış sonucudur; yeni olmak ise Avrupa ile hiçbir münasebette bulunmadan da gerçekleştirilebilir. Edebî yenilik, eskinin içinden ve ondan farklı olarak çıkabilirken modern edebiyat –diğer bütün asri ürünler gibi– ithal ve taklit edilmek zorundadır. İşte bu sebeptir ki yeni yeni kıpırdanmakta olan ithal ve taklit esaslı modern edebiyata mukabil, Encümen-i Şuarâ'nın yerli bir yenileşmeyi savunup sürdürmeye çalıştığı fark edilmelidir.



Resim 2.3 Namık Kemal Bey
(1840-1888)

Mutavassıtın duruşu, konumunu biri İstanbul'da, diğeri Paris'te seçilmiş iki nirengi noktasını birden kullanarak belirlemenin ilginçliklerini taşır. Encümen-i Şuarâ müdavimleri de bir asırdır sürüp giden yenileşme gayretlerinin bir parçası olarak çağdaşlaşmaya çalışan şiirdeki kültürel ikilemi hissederek ve bir kutupta “köhne” Doğu'nun, diğer kutupta “alafranga” Batı'nın şiir malzemesi dururken birini tercih yerine, her ikisinin karışımından yeni bir terkip bulmağa çalışırlar. Batı sanatı karşısında mutavassıt Türk sanatkarının “ben olarak kalırken o olmak” ideali, XVIII. asır sonlarından günümüze kadar bir kültür politikası olagelmıştır. Encümenin şiir çalışmalarını bu sürecin ve bu arayışın bir halkası olarak düşünmek doğru olur.

Encümen-i Şuarâ, değişme gayretiyle geçen bir asrın şiir üzerinde uyguladığı bütün deneylerin sonuçlarını görmek, sağlamasını yapmak ve bünyeye en uygun olanlarını uygulamaya sokmak maksadıyla yaşanan ciddi bir laboratuvar sürecidir. Şiirin dili, şekli ve içeriği üzerinde denenilen yeni uygulamalar bunun iyi bir örneğidir.

Şiir Dilindeki Arayışlar

Encümen-i Şuarâ'nın şiir dili konusundaki arayışları, belli bir tercihe varamadan sonlanır; lakin bu arada geçmişin şiir dili üzerindeki bütün tasarrufları bir kere daha, sil baştan sınanmış ve XIX. asrın ikinci yarısında, şiirin ulaştığı noktada kullanılabilecek unsurlar ayıklanmaya çalışılmıştır. Gelenekte, şiirin klasik dilinden üç temel sapma,

bir başka söyleyişle, dilin üç asli arayışı görülür; “saf/ sırf/ kaba” Türkçe, “sâde” Türkçe, “Sebk-i Hindî”... Encümen-i Şuarâ’da bu sapmaların üçü de hiçbir tercih işareti gösterilmeden denenir; o kadar ki sebk-i hindîyi yeniden ele alan bir şairin bir süre sonra kaba Türkçe ile de şiir söylediği çoktur. Bulmaktan çok, aramanın ve elemenin rağbet gördüğü bir poetika arayışı...

Özellikle Galib, “şiir dili”nin gündelik dilin üstünde, özel bir dil inşa etmek olduğu; onu öğrenmek ve anlamak için de özel bir gayret harcanması gerektiği fikrindedir. Bu fikir, klasik şiirin gelenekli çağlarında zaten büyük bir ekseriyetin, üstünde çokça düşünmeden kabul edegeldiği bir poetik tercih iken aynı fikir XIX. asrın ortalarında tekrarlandığında, geleneğe dönüş olarak algılanır. Oysa Galib’in niyeti, geleneğin şaşaalı günlerine dönmek değil; şiirin asırlarca denenmiş ve olgunlaşmış ilkelerini elden kaçırmadan, mevcut poetikayı çağdaşlaştırmaktır.



Resim 2.4 Hakkı Bey
(1822-1895)

Encümen-i Şuarâ müdavimleri, bir taraftan XVII. asrın dil imkânlarını, tasavvuf lügatinin remizli ve sebk-i hindînin orijinal **mazmun**lu lisanını; diğer taraftan, geçen asırda başlamış yerlileşme gayretlerinin tercihi olan konuşma dilini; bir başka taraftan da XIX. asrın ikinci yarısında Hoca Tahsin Efendi, İbrahim Edhem Pertev Paşa, Behcet Efendi gibi yenilik emaresi taşıyan şairlerden Şinasi’ye ulaşan bir çizgide sosyal hayatın ve asri fikirlerin dilini kullanırlar. Bir gün, içinde tek kelime Arapça, Fars-

ça kökenli kelime bulunmayan şiirler yazan şairin, ertesi gün sebk-i hindînin derin sularında dolaştığını görmek hiç de şaşırtıcı değildir çünkü bunu şiir dilinin imkânlarını araştırmak için bir laboratuvar çalışması olarak yapmaktadır.

✓ Mazmun

Şiirde teşbih yoluyla kurulmuş bir imgenin arkasında saklanan anonim sembol, allegori.

Şiirde Form Arayışları

Encümen mensupları, içinde bulundukları geleneğin şiir formlarını ve aruzu terk etmeyi asla düşünmezler fakat onlara alternatifler aramayı da şairin sorumluluklarından bilirler. Hece vezni “halk şiiri” diye adlandırılan özel bir alanın vezni değildir; bu millete mensup olan herkesin ata mirasıdır. Batı toplumlarında olduğu gibi bir kast sistemi asla bulunmayan Osmanlı’da zaten herkes “halk”tır. Aklınıza gelecek en klasik şairler bile halkın içinden yetişmiştir ve hece vezniyle mutlaka bir münasebeti olmuştur. Beşikte ninnisi parmak hesabıyla, sokakta oynarken tekerlemeleri aynı vezinle, düğünde dernekte dinledikleri heceyledir. Efkârlarınca o da eli kulağa atıp aynı vezinle türkü söyler. Usûlî, Nedim, Şeyh Galib, İzzet Molla gibi pek çok şairin divanlarında hece vezniyle koşmalar, türküler yer alır. Dolayısıyla Encümen-i Şuarâ müdavimlerinin de parmak hesabına ilgi göstermeleri garipsenecek bir hâl değildir. Ziya Paşa çocukluğunda lalası Efkeli İsmail Ağa’nın yönlendirmesiyle Aşık Ömer’in şiirlerini okurken Namık Kemal Karşıta, Sofya’da aşıklarla tanışırken veya Rezaizade Ekrem’in ağabeyi Mehmed Celâl aşık tarzı saz çalmaya heves ederken kendilerini halk kültürünün dışında görmezler.



dikkat

Klasik edebiyatın hece veznini kötülediği, taşralı bularak burun kıvrıldığı bilgisi doğru değildir. Şair, büyük bir soğukkanlılıkla faydacı bir seçim yapmakta, elinde aruz gibi daha etkileyici ve güzel sesler çıkaran bir enstrüman varken onun kadar gelişkin olmayan hece veznine yönelmeyi sanatı adına akıllıca bulmamaktadır.

Encümenin niyeti, hece veznini folklorik kullanımıyla yaşatmak değil, onu klasik şiirin formlarına ilave etmektir. Bunun manası, divan şiirinin gelenekli şekillerinin adı korunurken vezninin değiştirilmesidir. Sözüün gelişi, Manastırlı Faik'in Sadrazam Âli Paşa için kaleme aldığı kaside, hece vezniyle ve dörtlükler hâlinde tasarlanmıştır. Tamamı on dörtlükten oluşan şiir şöyle başlar:

*Aşkın illerini harâb eyleyen
Kanlı kılıncının mâcerâsıdır
Sınık (kırık) yürekleri kebâb eyleyen
Kırpiğin okları, kaşın yâsıdır*

Hece vezniyle yazılmış bir de gazeli olan Faik, hece veznini aydın edebiyatçılara tanıtmaya karar verip–Ahmed Cevdet Paşa'nın teşvikiyle – *Türkçe Aruz* adındaki kitabını kaleme alır. Kemal'in, Ziya Paşa'nın ve Niğdeli Hikmet'in de heceyle yazdığı şiirleri vardır.

Diğer taraftan, gelenekli divan tertibinin bozulmaya başladığı ve bazısında hiçbir kaside bulunmayan, bazısında gazelleri alfabetik değil de tematik ayrıma göre sıralanan divanların arttığı görülür. Buna mukabil, gazellerin bir kısmı hacim ve konu olarak kaside özelliği göstermeye başlar. İlk beytinin kendi arasında kafiyelendirilmemesi gereken kırıların kafiyeli (musarrâ) yazıldıkları olur. Gazellerin genellikle âşkın ağızdan sevgiliye hitap etmesi geleneğin icabı iken Ârif Hikmet, Lebib gibi isimlerin kadın ağızdan erkeğe seslenen şiirler yazmayı denedikleri fark edilir. Gelenek, beyitte başlayıp biten anlamı ve her beyti kendi içinde bir bütün teşkil eden şiirleri de hoş karşılarken konu bütünlüğü (yekmânâ) eskisinden daha büyük bir gereklilik hâline gelir. Klasik şiirde neredeyse aynı manada kullanılan “nâzım” ve “şâir” kelimeleri arasındaki fark belirginleştirilir. Ârif Hikmet'in deyişiyle “Vezn ü kafiye derecesinde kalan mübtedilere (acemilere) nâzım ve edebiyatta mütâlâât-ı amika (derin incelemelere) ile hüsn-i selikaya (güzel söyleyip yazma yeteneğine) mâlik olan müntehîlere (ustalara) şâir” denmelidir. Nazım, şiirin vezin ve kafiye gibi şekli olan tarafına denir ve bir metnin şiir olabilmesi için vezinle kafiye şart değildir; muhayyel olması elverir. Demek ki şiirin mensur (düzyazı) olması da mümkündür. “Şiir mâkulât ve mâneviyâtın mâdud bir hayâldir” (Şiir hem akla hem de ruha uygun düşen bir hayâldir).

Estetik Tercihlerdeki Değişmeler

XIX. asır şiirinde devrin fikrî ve sosyal realitelerini işlemeye başlayan şair, bu tavrı ile cemiye-tin bir ihtiyacına cevap verdiğini düşünmektedir. Encümen-i Şuarâ şairlerinin çoğunda, aydın olmanın gereklerini taşıyan lakin şair ruhunu tatminden uzak görünen bu cins muhtevanın ortaya çıkardığı ve eksikliğini iki asırdır yavaş yavaş artan şekilde hissettiren bir estetik açlık yaşanır. Encümen müdavimleri, estetik bakımdan tatminkâr bulmadıkları, ama söylenmesinin gereğine de inandıkları gazellerin yanında; edebî açlıklarını bastıran, haz almalarını sağlayan şiirler de yazarlar ve kendilerine model olarak klasik şairlerin hayallerle süslü iç dünyalarını aksettiren sebk-i hindîyi seçerler.



Resim 2.5 Abdülhamid Ziya Bey (Paşa) (1825-1880)

XIX. asrın ortalarında, şiir “tebliğ”ci bir anlayışa hızla teslim olurken encümen şairlerinden birkaçının da bu akışa kapıldıkları ortadadır lakin ezici çoğunluk “beliğ” şiirin hasretiyle sebk-i hindîye koşmakta, aradığı elitist tavrı orada bulmaktadır. Geleneğin şiirinde mevcut olan kelime oyunları, duygu girdapları, incelmış dikkatler, hatta nükteler bile hiç değilse bin yıllık bir süre içinde yavaş yavaş olgunlaşmıştır; her şey gayet hesaplıdır ve artık kavranması kolektif bir kültür birikimi ile kolayca mümkün olmaktadır. Oysa sebk-i hindî, şairin şahsi zekâ, şahsi hassasiyet ve şahsi yaratıcılık ile eser vermesine; şiir okurunun şahsi algısı, şahsi duyguları ve şahsi bilinç dışı ile kavrayıp anlamlandırmasına açık bir şiir estetiği getirir ki modern şiirin/şairin yapmaya çalıştığı da birebir budur.

Bilhassa Leskofçalı Galib, geleneğin şiir dilini daha bir inceltmeye ve klasik şiirde zaman zaman rastlanan kaba, çirkin, hatta bazen iğrenç tasavvurlara dönüşen kelimeleri elemeye çalışırken eski şiiri tekrarlamayacağının ama eski poetikadan da vazgeçmeyeceğinin, olsa olsa onu ıslaha çalışacağının işaretlerini verir. Tanpınar, Galib'den bahsederken "Onun şiirinde eskilerin zevk düşüklüklerine pek az rastlanır" dedikten sonra, örnek olarak da "ciğer-kebab" imgesini gösterir (Tanpınar, 1976, s. 257, not 6). Kemal, *Harâbât*'ın meşhur mukaddemesini tenkit ederken "üstad" bildiği Galib'in şiirde kullanılacak kelimelere dair koyduğu bu kıtası kabul edilmiş görünür (Kemal, 1299, s. 650):

*Hele Fuzûlî için tanzim buyurulan
Yanıktır o uşşâkın kitâbı
Nazmında kokar ciğer kebâbı*

beytini okudukça kendimi *Harâbât*'ta değil, Bahçekapısı lokantalarında zannediyorum. Af buyursunuz ammâ şu 'ciğer kebâbı' mazmûnuna 'ne kokmuş söz', 'ne iğrenç tasavvur' demekten bir türlü kendimi alamayacağım. Fuzûlî, divanını kedi yavruları için mi söylemiş; yoksa ciğerci Arnavudların 'Mandayuttu' dedikleri meşhur kebab mıdır? (Kemal, 1299, s. 650)

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

Encümeninde, gelenekli mazmunların yetersizliği ve çağın şartlarına uygun yeni mazmunlar kurmanın gereği tartışılmış olmalı. Eğer şiirin imge dünyasını biraz da mevcut dünya belirliyorsa dünya değiştikçe mazmunların yenilenmesinin kaçınılmaz olduğu açıktır. Nitekim tiyatro ile tanıştıktan sonra, onu "yeryüzü" dediğimiz âlem sahnesi ile eşleyerek mazmunlaştıracak şairler de çıkacaktır. Ziya Paşa'nın şu beytinde olduğu gibi (1342, s. 190):

*Perde perde san'at ibrâz etmeğe üstâd-ı sun'
Bir tiyatro-hâne yapmış sana, âlem koymuş ad*

(Yaratan, sanatını perde perde ortaya koymak için bir tiyatro binası inşa edip adını da dünya koymuş)

Osmanlı topraklarına telgraf gelmişse yârinin saçını telgraf tellerine benzeten ve bu yolla sevdiğine aşkını iletmeye çalışan bir encümen şairi çıkacaktır. Osman Nevres'in dediği gibi (1290, s. 170):

*Târ-ı zülfün uzatıp hatt-ı telegraf gibi
Avrupa ile haberleşmede hâl-i Habeşî*

(Habeşî'ye benzeyen ben, saçının telini telgraf hattı gibi uzatarak Avrupa ile haberleşmektedir)

Buharlı gemiler sefere başlamışsa aşk ateşiyle kavru lan gönlünü vapur ocağına benzeten bir başka encümen şairi olacaktır. Namık Kemal'in bir gençlik şiirinde dediği gibi (*Mecmûa-I*, 31):

*Vücûdu sâhil-i maksûda sevk eder Nâmık
Bu sûz u tâbile vapur ocağıdır gönlüm*

(Ey Nâmık, gönlüm bir vapurun ateş dolu ocağı gibidir; bedeni rotasındaki sahile ulaştırır)

Böyle yeni mazmunların tutunabilmesi için, eski mazmunların imge değerlerinin yeni baştan tartışılmasına ihtiyaç vardır. Eski imge daha çok gönül gözüyle çözüldüğü için, onun maddi bir gözle değerlendirilmesi ve optik karşılığının ortaya konması, en yıpratıcı eleştiri yolu olur. Söz gelimi, sevgilinin kaşının yaya, kirpiğinin oka benzetilmesi gibi imgeler bir güzellik unsuru olarak asırlarca kullanılmışken şimdi bunların optik karşılığı olarak alnında yay, gözünde oklar taşıyan bir kız tasavvur edilmesinin nasıl da komik bir karşılığı olduğu konuşulmağa başlanır. Encümenin genç şairlerinden İbrahim Hâlet, birkaç yıl sonra *Dolab* adında bir dergi çıkardığında, orada da aynı anlayışı sürdürecektir ve sevgili için kullanılan mazmunların optik karşılıklarından oluşan iki karikatür bastıracaktır. Bunlardan biri, gelenekli sevgili tipinin beden özelliklerine yakıştırılan sıfatlarla alay eder. Medusa gibi yılan saçları, kalem parmakları, incecik beli, ayva göbeği ve turunc göğüsleri kelime olmaktan çıkarılıp görüntüye dönüştürüldüğünde sevgilinin hiç de güzel sayılamayacağı anlatılır.



Resim 2.6 Klasik şiirde sevgilinin karikatürüze edilmesi

Kaynak: Dolab Dergisi



Resim 2.7 Klasik şiirde sevgilinin beninin Hindû'ya benzetilmesi ile dalga geçen bir karikatür

Kaynak: Dolab Dergisi

İkinci bir karikatürde ise klasik şiirin büyük bir teslimiyetle tekrarlanan mazmunlarının aslında ne kadar anlamsız, hatta çirkin olduklarının gösterilmesi hedeflenir. Bunun için seçilen örnek beyitte, sevgilinin yanağındaki ben Hindû'ya benzetilmektedir. Ben siyahlığı ile karabiberi hatırlatmakta, karabiberin iyisi de Hint'ten gelmekte olduğuna göre,

sevgilinin beni de Hindû olmalıdır diye düşünülerek kurulmuş bir mazmun... “Bir sanat göstermek için, mânâsı feda edilen ve muhâl ender-muhâl (gerçekleşmesi imkânsız) bir hayâli beyân eden ebyâtan (beyitlerden) ne istifade olunur?” itirazıyla yola çıkan dergi, karikatüre ait “Fâidesiz Zevk-ı Vicdânî” adlı bir metinde, iki arkadaş arasında cereyan eden bir konuşmayı aktarır:

- *Ne tahayyül buyuruyorsunuz?*
- *Hangi beytin?*
- *Mevlânâ! Şu beytin mânâsını işte:*
İstedim bûs edeyim rûyini, reddetti beni
Bir Habeş bekler imiş, ben onu hâli sandım

.....

– *Âh birader! Onun mânâsı pek zevkime gitti.*
Hattâ resmini çıkarttım.

- *Fotograf ile mi?*
- *Hayır! Yağlıboya ile...*
- *Aman göreyim!*
- *İşte.*
- *Birader, sûret âyîneli ammâ, yüzündeki eli mızraklı Arap neci?*
- *Efendim, ben...*
- *Estağfirullah. Siz değilsiniz. Hamdolsun, sizin yüzünüz kara değil.*
- *Hayır efendim, hâl...*
- *Damga-yı hüsn dedikleri değil mi, anladım. Fakat o niçin Arap olmuş. Hani ya hâmileler birşey çalar veya sahibinin rızası olmaksızın alırlar ise, doğurduğu çocuğun vücudunda o şeyin aynı müşâhede olunur ya... Sakın bu zavallının ninesi de gebe iken eli mızraklı bir Arap yavrusu çalmasın?*
- *Zihniniz intikal etmedi. Öyle değil. Kail-i beyt ben ile Arap beyninde vech-i şebek (arasında benzerlik) bulup mabûbenin yüzündeki beni siyahlık cihetinden Arab'a teşbih eylemiş!*

– *Anladık artık. O güzelim sûreti teşbih değil, âdetâ şebek eylemiş. Bundan ne istifade olunur?*

Bu satırlardan sadece birkaç ay sonra, Hâlet'in dostu Namık Kemal'in de aynı yolda eleştiriler yapmaya başladığı ve bu tavrını ömrü boyunca sürdürdüğü görülecektir.

Şahsiyeti, dâhili bulunduğu toplumun şahsiyeti ile belirlenmiş ve sınırlanmış, estetik tercihlerinde cemiyetinin kabullerini aşmayı denemeyen ve bütün maharetini mevcudun yeni kombinasyonlarını oluşturarak gösteren gelenekli şair tipinin yerini, artık kendi mazmunlarını yaratmaya çalışan modern şairin almakta olduğu kolayca fark edilir. Mazmun anonim olmaktan çıktıkça ve şahsi icat ürünü mazmunlar belirdikçe “mazmun” kavramının yeni baştan tarifi gerekir çünkü artık mazmun modern sembol ve imgelere dönüşmektedir. Mazmunların yeni kaynağı, ferdin bilinç dışı birikimleridir; şiir yazılırken de okunurken de... Adına “mazmun” denen anonim imge ve sembollerin anlam karşılıkları millî hafızada gizli iken sahibi belli olan imge ve semboller şahsi dikkatlerden doğar; bu sebeple karşılıkları da şahsi hafızalarda ve her zaman benzer anlamlara gelmemek üzere yer alır. Encümen şairleri işte mazmundan imgeye ve sembole doğru olan bu dönüşümde itici güç olarak önemli pay sahibidirler. Söz gelimi, Osman Şems’in

Tünd-bâd-ı âh-ı hasretle coşup eşkim yemi

Görünür herbir müjem deryâda gûyâ bir gemi

(Hasret dolu bir âh çekişin kopardığı kasırğa gözyaşı denizimi coşturduğunda, her bir kirpik telim sanki deryada bir gemi imiş gibi görünür.)

Beytinde (Mecmûa-II, v. 59^{a-b}), gözyaşları içinde kirpiklerini gemi gibi yüzdürme imgesi acemice de olsa yenidir. Aynı şekilde,

Sis kaplamış Boğaz’ı bütün zanneder gören

Kalsa sevâd-ı zülfi-muanberde gerdinin

(Gerdanın anber kokulu saçlarının siyahlığı arasında kalsa, görenler Boğaz’ı sis kuşatmış zannederler.)

mısralarında sevgilinin boynunu kuşatan siyah saçları ile İstanbul Boğazı’nı kaplayan sis arasında bir yakınlık kuran Memduh Fâik’in tecrübesi de yenidir (1332: 159). İbrahim Hâlet (v. 87^b)

Karabahtım eyleyip hep pâymâl ceyş-i berf

Gülşen-i gönlümde oynar tıfl-ı nevber kartopu

(Karabahtım kar ordusunu hep çiğner geçer; gönül bahçemde yeniyetme bir kız kar topu oynar.)

derken yeni bir imge kurduğunun pekâlâ farkındadır.

Yeni imge ve mazmunlar yaratmaya çalışmak, yanı sıra önemli bir sıkıntıyı da getirir. Gelenekli kullanımların mana ve görüntü karşılıkları zaten okurun zihninde mevcut olduğu için sıkıntısızca kavranır ve çözülürken yeni mazmunların okurda böyle hazır bulunan bir karşılığı olmadığından epeyce zorluk çıkardığı fark edilir. Mesela, Mehmed Lebîb’in

Târîz eden gazellerine var ise Lebîb

Vakt edip de vâkıf-ı mazmûnun olmamış

(Lebîb, gazellerini eleştirenler varsa vakit harcayıp da mazmunlarını kavrayamadıkları içindir.)

deyişi (Mecmûa-III, v. 61^b), yeni mazmunların gelenekli bilgi ile çözülemeyişinin okuru rahatsız ettiğini gösteriyor. Bu rahatsızlık, Servet-i Fünun’da zirveye çıkacak bir şiir-okur uyumsuzluğunun, bir hermenötik problemin ilk işaretlerindendir.

Öğrenme Çıktısı



5 Encümen-i Şuarâ'nın şiirde korumak ve değiştirmek istediği yönleri ayırt edebilme

Araştır 5

Bir şiirin aruzla mı heceyle mi yoksa vezinsiz mi yazıldığı onun poetik değerini azaltıp artırmadığına göre aruzla söylenen şiirlerin mutlaka eski, sıkıcı ve anlaşılmasız olduğu hükmü sizce nereden kaynaklanıyor olabilir?

İlişkilendir

Encümen-i Şuarâ'nın geleneksel ve modern şiirle ilişkisini ve hangi edebî anlayışa yakın olduğunu değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Encümen-i Şuarâ'ya dâhil şairlerin şiirlerinde yer alan mazmunların toplumsal anlam açısından önemini anlatın.

ENCÜMEN-İ ŞUARÂ'NIN ARDINDAN

Encümen-i Şuarâ, şiirdeki değişimin önemli bir ara merhalesi olarak ortaya çıkmış ve görevini tamamladıktan sonra da silinip gitmiştir lakin ardında önemli bir yol açmış olarak. Encümenin dağılması, ona dâhil olan şairlerin de ortadan kalkması demek değildir. Şairler, yeni şiirin şartlarına ve imkânlarına göre kendi edebî tercihlerini değiştirmek ve geliştirmek suretiyle varlıklarını sürdürmek zorundadırlar. Zamana direnen bir şiir yazmak isteyen şair, zamana direnmekten vazgeçmek zorundadır. Kemikleşmiş tercihlerinden vazgeçemeyenler veya vazgeçmekten yana olmayanların adları anılmayarak anıldığında da olumsuz eleştiriler vesilesiyle anılarak yavaş yavaş unutulurlar. Encümenin bazı şairlerini de bu yanlış ve bu son beklemektedir.

Eski yolu terk ile kühen-sâl olan azmaz

Unvân-ı nev-îcâdı kalem çatlasa yazmaz

(Eski tarzı sürdürenler azmaz; yeni icat edilen unvanı kalem çatlasa da yazmaz)

diyen Eşref Paşa ile pek çok noktada birleşen Kâzım Paşa, birkaç küçük tecrübesi hariç, klasik çizgiden pek de ayrılmamış; bunun için de hep eskinin savunucusu olarak tanınmıştır. Ziya Paşa ise yenileşmekte olan şiire taraftar görünmesine rağmen,

Harâbât'i neşrederek eskiyle rabitanın koparılmasını istemediğini ve encümeninden dostlarını unutmayı reddettiğini göstermiştir. Buna mukabil, Kemal onun "dava"larına ihanet ettiğini düşünür ve bu fikri, devrinin genç şairlerini derinden etkiler. Kemal de encümenle doğrudan veya dolaylı olarak kurdukları münasebet sayesinde tanıdığı bu şairlerin *Harâbat* yoluyla kalıcılaştırılmasından hoşnut değildir. Kemal'in etkisindeki gençliğin haricinde kalan büyük çoğunluk için, encümen şairleri öneminden hiçbir şey kaybetmemiştir.

Söz gelişi Muallim Nâci, Kâzım Paşa'yı "medâr-ı iftihâr-ı millet" olarak görür (Nâci, 1303, s. 371-373); Hakkı ile yakın dostluk kurar; Ziya Paşa'yı "muhtar" sayar. Onun bu tavrına ve tercihinin sebep, şiirin Batı'ya açıldıkça milliliğinden çok şey kaybedeceği endişesi ve encümen şairlerini ılımlı Batılılaşma adına iyi birer model sayışıdır (Nâci, 1302, s. 69-70).

Encümenin bazı isimleriyle mücadele eden zihniyetin, aynı tavrı Ârif Hikmet, Galib, Memduh veya Hâlet için göstermeyişleri düşündürücüdür. Sözün gelişi, 1910'da Şehâbeddin Süleyman'ın *Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*'si yayımlandığında Ali Cânib bir tenkit makalesi kaleme alarak –birçok başka ismin yanında– Ârif Hikmet ile Kâzım'ın kitaba dâhil edilmeyişini de eksiklik saymıştır (Yöntem, 1326, s. 91). Anlaşılan o ki encümeni –bugün yaptıkları gibi– bir bütün olarak



Resim 2.8 Abdülhak Hâmid Bey
(1852-1937)

değerlendirmemişler ve hiç değilse birinci dereceden önemli isimlerini bir araya getiren sebebin yeniliklere açık, arayışlara taraftar bir şair anlayışı olduğunu fark etmişler. İbrahim Necmi, Millî Mücadele'nin ortasında, herkes birer "millîci" olmuşken bastırdığı edebiyat tarihinde, Ârif Hikmet'i "şeklen eski, fikren yeni manzûmeleri ile şöhret-i mahsûsa kazananlardan" diye anar (Dilmen, 1338, s. II/ 112). İsmail Habib, Cumhuriyet devrinin "eski"ye bakışını da temsil eden *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*'nde Ârif Hikmet için, "İhtimâl ki ömrü müsait olaydı, onu Kemal gibi, hiç olmazsa Ziya Paşa gibi, teceddüd edebiyatımızın mühim sîmâlarından görecektik" diye yazar (Sevük, 1925, s. 363). Aynı sene, Bakü'de edebiyat tarihini neşretmeye başlayan İsmail Hikmet, daha da ileri giderek Ârif Hikmet için, "eğer o tahsîle, o ilme sülûk etse, o vâdide yetişse idi Türkiye'nin bir Baudelaire'i olacağından şübhe yoktur" (Ertaylan, 1925, s. I/ 155) der.

Encümenin asli rûknü, beyin takımı olan şairler –genel kanaatin aksine– gelenekli poetikayı sürdürecektir şairlerin değil de modern ve değişime açık bir poetikayı savunan şairlerin yetişmesine hizmet eder, onları desteklerler. Eğer Kemal'in modern şiiir adına önemli bir isim olduğu fikri yaygınsa böyle bir ismin yetişmesinde Galib ve Ârif

Hikmet'in payı da akıldan çıkarılmamalı; en azından, göz ardı edilmemelidir. Galib'in Tuna Vilâyeti'nde iken Ahmed Midhat'a gönüllü şiiir öğretmenliği yaptığı da burada hatırlanmalı.

Abdülhak Hâmid, ilk eseri olan *Mâcerâ-yı Aşk*'ı (1290) yazarken "baba dostu Memduh Fâik Bey" oyunun ilk perdesini okumuş; "Çok beğenmiş olacak ki tuttuğu yolda yürümesini öğütlemiş ve ilerde ünlü bir yazar olacağını da müjdelemiş"tir (Akıncı, 1954, s. 29). Hâmid, bu cesaretle yazdığı *İçli Kız*'ın (1291) müsveddelerini de Memduh Fâik'a okutur. Fâik bir "istidâd-ı edebî" gördüğü bu gencin oyununu beğenir, destekler, hatta tashih eder (Tarhan, 1937, s. 197). Örnekleri artırmaktansa Recaizâde Ekrem'den Sami Paşazâde Sezâyi'ye kadar pek çok ismin yetişmesinde encümen şairlerinin doğrudan veya dolaylı payı bulunduğunu söylemek kâfidir sanırım.



araştırmalarla ilişkilendir

Gazel

Verdi ol rûtbe cünun halka belâ-yı iflâs
Oldu gûyâ ki cünun dâr-ı şifâ-yı iflâs
Eyledi âlemi dil-sîr-i nevâl-i idbâr
Bârekallah zihi berg ü nevâ-yı iflâs
Oldu ma'nî-i müsâvât-ı umûmî zâhir
Şimdi şâhân ile birdir gurebâ-yı iflâs
Öyle bir dâ-i uzâl oldu perîşânî-i hâl
Kaldı tedbîrde âciz hükemâ-yı iflâs
Böyle kalırsa eder sâmia-i dehri şikest
Gulgule-bahş-ı felek bang-i derâ-yı iflâs
N'ola âlemde tehî-kîse isek ey Galib
Geldi ihvân ile hep tab'a gînâ-yı iflâs

Leskofçalı Galib

Gazel

1276 tarihinde berây-i ta'riz söylenmiştir
Ser-nâme-i zîb-i şevk u safâ irtikâb imiş
Unvan-tırâz-ı izz ü alâ irtikâb imiş
Bîhûde olma nâhun-ı gaffetle dil-hırâş
Gâv-i şükür-zemîn-i gînâ irtikâb imiş
Merdûd-ı bezm-i devlet olur müstakîm olan
Şimdi medâr-ı celb-i rızâ irtikâb imiş
Kâr etmiyor sadâkat ü iffet zamânede
Sermâye-i husûl-i recâ irtikâb imiş
İsrâr-ı istikamet ile olma müttehim
Hâhişgerân-ı câha sezâ irtikâb imiş
Hikmet mizâc-ı hey'et-i devletten anladım
Dil-hastegân-ı ye'se şifâ irtikâb imiş

Hersekli Ârif Hikmet Bey

Kıt'a

Politika koydular ad şimdi müdârâyâ kibar
 Ser-fürû eylemek Efrenc'e dirâyet gibidir
 Tab' u efkâr ile meşrebde bakılsa küberâ
 Yâni Efrenc ile hem-mezheb ü millet gibidir
 Mekteb ü medresede fıkıh u ferâiz yerine
 Okumak şimdi Fıransızca ibâdet gibidir
 Hükm olunur haklı deyü dâvâsında (?)
 Pasaportlu bulunan sâhib-i hüccet gibidir
 Hele pardon gibi, boncorno gibi halt-ı kelâm
 Eylemek hâsılı ibraz-ı belâgat gibidir
 Koniçeli Mûsâ Kâzım Paşa

Gazel

Âlim kesildi ayn-ı adâlet zamânede
 Arşa asıldı tîg-ı siyâset zamânede
 Nâm ü nişânı kalmadı şeyn ü fezâhatin
 İzzet mesâbesinde sefâhet zamânede
 Meyhâneye varınca yapıldı harâbeler

Tanzîm olundu cümle imâret zamânede
 Dünyâ-perest oldu serâser cihâniyân
 Yâd olmaz oldu rûz-ı kabâhat zamânede
 İnsâf eyle Nâilî âhir zamandır
 Devretmez mi çarh-ı felek zamânede
 Manastırlı Salih Nâilî

Kıt'a

Benî Âdem esâsen müttehiddir, cism-i vâhiddir
 Budur sâf-ı ibâdetten murâdı varsa Allâh'ın
 Müsâvidir nazargâh-ı Hudâda cümle mahlûkat
 Hukuken bir çobandan farkı yoktur bir şehinşâhın
 Niğdeli Hikmet Bey

Sırf Türkçe'dir
 Düşkünüm bir saçı kara gözü kara güzele
 Sevgisiyle bana gündüz geceden kara gelir
 İbrahim Hâlet

Öğrenme Çıktısı

6 Encümen-i Şuarâ'nın yenilikçi şairler üzerindeki etkilerini ifade edebilme

Araştır 6

Mazmun, Doğu'da ve Batı'da, bütün gelenekli milletlerin şiirinde vardır. Mazmun kullanmanın elit şair olmakla, klasik zevkler taşımakla hiçbir ilgisi yoktur. Bildiğiniz halk şiirlerinde ve türkülerde mazmunlu söyleyişleri tespit etmeye çalışın.

İlişkilendir

Encümen-i Şuarâ'nın Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi şairlerin poetikalarının oluşmasındaki etkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Encümen-i Şuarâ'ya eski şiirin temsilcisi olarak bakılmasının nedenlerini anlatın.

1

Gelenekli Encümen-i Şuarâların işlevini ve kendini yenileyişini açıklayabilme

Yeni Asır-Yeni Şiir

Edebiyat derneklerinin, lokallerinin, kulüplerinin henüz bulunmadığı çağlarda, şiir sohbeti yapmak ve kendi şiirlerini duyurup başkalarının okuduklarını dinlemek isteyenler için çok seçenek yoktu. Nasıl ki taşradaki meraklıları âşık kahvehanelerine, ağa konaklarına, köy odalarına toplanarak bu zevklerini tatmin ediyorsa şehirdeki şairler ve şiir meraklıları da nüfuzlu bir ismin malikânesine davet olunarak şiir konuşurlardı. Gelecekte, çoklukla güçlü ve sanatsever bir koruyucunun kanatları altında yapıldığını gördüğümüz “encümen-i şuarâ”lar, şairlerin kendini ona beğendirme mücadelesine dönüşürdü. Oysa, XVIII. asırdan sonra hami-şair ilişkisi bozulunca, şairler kendi evlerinde toplanmaya ve birbiriyle çekişmek yerine, şiir üzerine daha etraflıca düşünüp daha usta işi sohbetler edebilmeye başladılar. Böylece, toplantılar bir caize yarışması olmaktan çıkıp şairin ve şiirin niteliklerini geliştiren akademik birer fikir alışverişine dönüştü.

2

XIX. asrın özel bir şiir mahfeli olarak Encümen-i Şuarâ’nın tarihçesini özetleyebilme

Encümen-i Şuarâ

Kaynaklarda zaman zaman “encümen-i edebî”, “meclis-i şuarâ”, “encümen-i hikmet” veya “encümen-i şiir” gibi başka isimlerle de karşılandığını görmek, “Encümen-i Şuarâ” adlandırmasının bir cins isim olduğunu söylüyorsa da –genel bir tercihle– XIX. asrın müstakil bir topluluğunun özel adıymış gibi kullanmaktayız. Encümen, 1861 baharından itibaren, sadece bir sene kadar devam edebilmiş olsa da gerek müdavimleri gerekse destekçileriyle edebiyat tarihimizde küçük fakat önemli bir bölüm işgal etmeye hak kazanmıştır. Encümenin münakaşalar ve hayatın beklenmedik cilveleriyle çabucak dağılması, mensuplarının da artık şiir yazmayı ve şiir hakkında düşünmeyi terk etmelerini gerektirmediği için, poetik anlayışlarını teker teker yaşamaya ve yaşatmaya devam ettikleri söylenebilir. Hâl böyle olunca, etkilerinin bir yıla hapsedilemeyeceği de anlaşılır. 1908’de II. Meşrutiyet’in ilanından sonra bile yaşamaya devam eden veya daha önce ölmüş olmasına rağmen, şiirlerinin toplu hâlde basılması ancak bu tarihten sonra mümkün olabildiği için, gerçek değeri de çok sonraları anlaşılan encümen şairlerinin etkileri de hesaba katıldığında, topluluğun ortadan kalkmasından çok sonra bile, kendini hissettirmeye devam ettiği söylenebilir.

3

Encümen-i Şuarâ'nın klasik şiir ile modern şiir arasındaki özel konumunu fark edebilme

Encümen-i Şuarâ Toplantıları

Encümen-i Şuarâ, şiirin klasik değerlerinin iyice zayıfladığı fakat modern değerlerinin de henüz kendini kabul ettiremediği bir ara devrenin en önemli toplantılarından biridir. Onda, Batılılaşmanın başından beri varlığını hissettiren "mutavassıt" tavrının bütün özellikleri fark edilir. Yeniliğe karşı çıkmamak fakat eskiyi de tamamen reddetmemek; eskiyi ortadan kaldırmaya kıyamamak ama onu dönüştürme azmini de hep korumak; Batılılaşmaya hoşça bakmak fakat taklide de muhalefet etmek (Ârif Hikmet'in deyişiyle "taklid tarafına gidilecek olursa, neş'e-i milliyeye halel gelir" diye korkmak)... Encümen şairleri, dozu kaçmış bir Batılılaşmayı "frenkleme" sayarak uzak durmaya çalışırken iyice Doğu'ya çekilmenin yanlışlığının da farkındadırlar. Şiirlerinde, Batılı tarzda bir yenilik aramak boşuna olacaktır; çünkü onlar XIX. asrın en yaygın hastalığını taşırlar; yapılması gerekeni bilir fakat kalemleri bağlanıverdiğinden, yapamazlar. "Bilmek" ile "yapabilmek" arasında sıkışıp kalan şairin bu engeli aşması için, Recaizâde Ekrem ve Abdülhak Hâmid nesline kadar beklemek gerekecektir.

4

Encümen-i Şuarâ'nın şiirin sosyal görevlerine neler eklediğini dile getirebilme

Encümen Müdavimlerinin Sosyal Fikirleri ve Siyasi Eğilimleri

Şiir, bütün edebî formlar arasında en köklü ve en kuralcı olanıdır. Onun geleneğini kırıp da birşeyleri değiştirmek fevkalade zordur. Tanzimat sonrasının roman, tiyatro gibi formları zaten Osmanlı edebiyatında bulunmadığı için, onlar kendi gelenekleriyle alınıp ve öylece kabul edilirler. Oysa Batılı şiirin forma ve temaya ait unsurları, zaten asırlar boyu yavaş yavaş kemikleşmiş olan bir şiir geleneğinin içine sızmaya çalıştıkları için, büyük bir dirençle karşılaşılır. Dolayısıyla Osmanlı şiirinde bazı taşların yerinden oynaması gerekiyorsa bunun ilk adımı Batı'nın damgasını taşıyan nazım unsurlarının girişiyle değil, gelenekli unsurların çimentosunu gevşetmekle köklerini sallamakla olur. Bunun için tutulması gereken yol, şiirin öncelikle formel, sonra da tematik malzemesini tartışmaya açmaktır. Divan tertibi mutlaka böyle mi olmalıdır? Kıt'a, gazele benzese ne olur? Gazel, kasidenin görevini üstlenemez mi? Kaside ve gazel gibi formların mutlak vezni aruz mudur? Hece vezniyle söylenseler ne çıkar? Sonra tematik denemeler. Çağın etkilerini mazmunlaştırmak, imgeyi görselleştirmek, geleneğin bazı mazmunlarını köhne, hatta iğrenç bularak terk etmek, kadın ağzından gazel söylemek, mensur şiirin doğuşunu hazırlamak gibi pek çok tecrübe gerçekleştirilir.

5

Encümen-i Şuarâ'nın şiirde korumak ve değiştirmek istediği yönleri ayırt edebilme

Encümen-i Şuarâ'nın Edebiyat Görüşü

Encümen-i Şuarâ'nın kurulduğu tarihler, Avrupa'da romantizmin vatan, millet, hürriyet, cumhuriyet gibi sosyal değerleri yücelttiği; "kamuoyu" kavramının yeni yeni duyulmaya başlandığı ve sosyolojinin doğduğu tarihlerdi. Osmanlı ise bir yandan Islahat Fermanı'yla gelen sosyal dönüşümünü yaşarken diğer yandan da Kırım Harbi'nin etkilerini üzerinden atmaya çalışıyordu. Rejim kendi muhaliflerini doğurmuş ve Yeni Osmanlılar Cemiyetini besleyecek meşrutiyetçi fikirler filizlenmeye başlamıştı. Böyle bir ortamda, encümen şairi de sosyal bir varlık ve entelektüel olarak şiirini sosyal konulara daha bir açmak ihtiyacını hissediyor. Tanzimat'ın getirdikleri ve götürdükleri, yönetim zaafı, rüşvet, yolsuzluk, insanlığın iflası, ekabirin kibri, iltimas, maaşlarda tensikat, sanata ve sanatkâra ilgisizlik, alafan-galaşma, liyakatsizlik, becerikli devlet adamı yetişmeyişi (kaht-ı ricâl), zayıflayan inançlar gibi pek çok mesele şiire taşınır. XIX. asırda şiir didaktik tarafını kuvvetlendirirken toplumu şekillendirme ve yönlendirme vasıtası olma özelliği kazanırken muhalif sesin en güçlü enstrümanı hâline gelirken encümen de bu gelişmelere ayak uydurur.

6

Encümen-i Şuarâ'nın yenilikçi şairler üzerindeki etkilerini ifade edebilme

Encümen-i Şuarâ'nın Ardından

Encümen-i Şuarâ'nın kısa ömrünü fazlasıyla aşan bir etki alanı olduğu söylenmişti. Hem encümen dağıldıktan sonra da aynı çizgide ilerlemeyi sürdüren eski müdavimler hem de basın ve basın dünyasının büyümesiyle onların şiirlerinin daha geniş bir okur çevresine ulaştırılabilmesi, bu etkiyi artırmıştır. Encümenden Ziya Paşa'nın ve özellikle Kemal'in, yeni şiire istikamet kazandırmadaki payları ise çok daha önemlidir. Recaizâde Ekrem, Abdülhak Hâmid, Sami Paşazâde Sezayi gibi isimler, onların izlerine basarak ilerlemişlerdir. Yine de Galib ve Ârif Hikmet Beylerin birkaç nesli etkiledikleri, Memduh Faik'in Hâmid'in teşvikinde ve yönlendirilmesinde özel bir yer kazandığı, İbrahim Hâlet'in Osmanlı Tiyatrosu'na repertuvar ve oyuncu seçmekte önemli hizmetleri bulunduğu söylenmelidir.

1 Aşağıdakilerden hangisi Encümen-i Şuarâ'nın özelliklerinden biridir?

- A. Şairlerin nükteyle ve doğaçlama şiirlerle rakiplerini alt etmeye çalışması
- B. Roman ve tiyatro denemeleri yapılması
- C. Başarılı şairlerin ev sahibine caize vermesi
- D. Kibarlıktan eleştiri yapılamaması
- E. Bayram gibi önemli günlerde toplanılması

2 Encümen-i Şuarâ'nın geçmişteki encümenlerden farklı olmayan tarafı aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Belli periyotlarda toplanması
- B. Sadece şairlerin davetli olması
- C. Şairlerin birbirine nazireler söylemesi
- D. Şiir üzerinde yeni denemeler yapılması
- E. Bir akademi özelliği taşıması

3 Modern edebiyat içinde, encümeniden yetiştiğini bildiğiniz isimler aşağıdakilerden hangisinde birlikte ve doğru olarak verilmiştir?

- A. Osman Şems-Nâili
- B. Ârif Hikmet-Galib
- C. Memduh Faik-Salih Faik
- D. Namık Kemal-Ziya Paşa
- E. Kâzım Paşa-Eşref Paşa

4 Encümenin edebî değişim hakkındaki tercihleri ile ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi doğrudur?

- A. Klasik şiir kemikleştiği için, değişmesi mümkün değildir.
- B. Şiir yenilenirken yine de millî kalabilmelidir.
- C. Şiirde değişimin ilk aşaması taklittir.
- D. Yenilik, şiir geleneğini sonlandıracığı için yanlıştır.
- E. Şiirin yenilenmesi için, önce toplumun yenilenmesi lazımdır.

5 Encümenin şiirle sosyal meseleler arasında kurduğu ilgiyi en doğru şekilde ifade eden cümle aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Sosyal meselelerin duyurulma yeri şiir olamaz.
- B. Şiir bir sanattır, köşe yazısı değil.
- C. Şiir söylemek zaten toplumsal bir sanattır.
- D. Şiir, toplumun problemlerine uzak duramaz.
- E. Aydınların sosyal sıkıntıları yansıtmasının yegane aracı şiirdir.

6 Encümen, şiirin içeriğine hangisini dâhil etmemiştir?

- A. Aşk
- B. Tabiat
- C. Millet
- D. Adalet
- E. Siyaset

7 Aşağıdakilerden hangisi Encümenin şiirin formunu değiştirmek için kullandığı ifadelerden biri değildir?

- A. Hece veznini denemiştir.
- B. Divan tertibini bozmuştur.
- C. Kıt'anın ilk beytini kendi arasında kafiyelendirmiştir.
- D. Dörtlükler hâlinde kaside yazmıştır.
- E. Nazîre söylemişlerdir.

8 Aşağıdakilerden hangisi sebk-i hindinin özelliklerinden biridir?

- A. Dili sade ve anlaşılırdır.
- B. Somut olanı ifadeye çalışır.
- C. Alışılmadık imgeleri vardır.
- D. Arada bir hece veznini kullanır.
- E. Sığ ve hafif konular seçilir.

9 Encümen şairlerinin mazmun anlayışları ile ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi yanlıştır?

- A. Gelenekli mazmunlar şiirin bir değeri olarak korunmalıdır.
- B. Mazmunun görsel değeri öne çıkarılmalıdır.
- C. Çağa uygun mazmunlar bulunmalıdır.
- D. Eski mazmunların resmini yapmaya kalksanız, birer karikatüre dönüşürler.
- E. Mazmun bir koldan imgeye, diğer koldan simgeye bölünmektedir.

10 Encümenin sonraki yıllara etkisi ile ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi söylenebilir?

- A. Dağılmalarının üzerinden çok zaman geçmeden unutulmuşlardır.
- B. Eski mensupları da edebiyatta başka başka yollar tutturmuşlardır.
- C. Şiir anlayışları, sonraki nesiller tarafından eleştirilmiştir.
- D. Takipçileri olmamış ve anlayışları devam etmemiştir.
- E. Meşrutiyete kadar, birkaç nesli etkilemiştir.

1. A

Yanıtınız yanlış ise “Encümen-i Şuarâlar” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

2. C

Yanıtınız yanlış ise “Encümen-i Şuarâ” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

3. D

Yanıtınız yanlış ise “Encümen-i Şuarâ’nın Tarihçesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

4. B

Yanıtınız yanlış ise “Encümen-i Şuarâ’nın Edebiyat Görüşü” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

5. D

Yanıtınız yanlış ise “Encümen Müdavimleri-nin Sosyal Fikirleri ve Siyasi Eğilimleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

6. B

Yanıtınız yanlış ise “Encümen Müdavimleri-nin Sosyal Fikirleri ve Siyasi Eğilimleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

7. E

Yanıtınız yanlış ise “Şiirde Form Arayışları” alt konusunu yeniden gözden geçiriniz.

8. C

Yanıtınız yanlış ise “Şiir Dilindeki Arayışlar” alt konusunu yeniden gözden geçiriniz.

9. A

Yanıtınız yanlış ise “Estetik Tercihlerdeki Değişmeler” alt konusunu yeniden gözden geçiriniz.

10. E

Yanıtınız yanlış ise “Encümen-i Şuarâ’nın Ardından” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

2

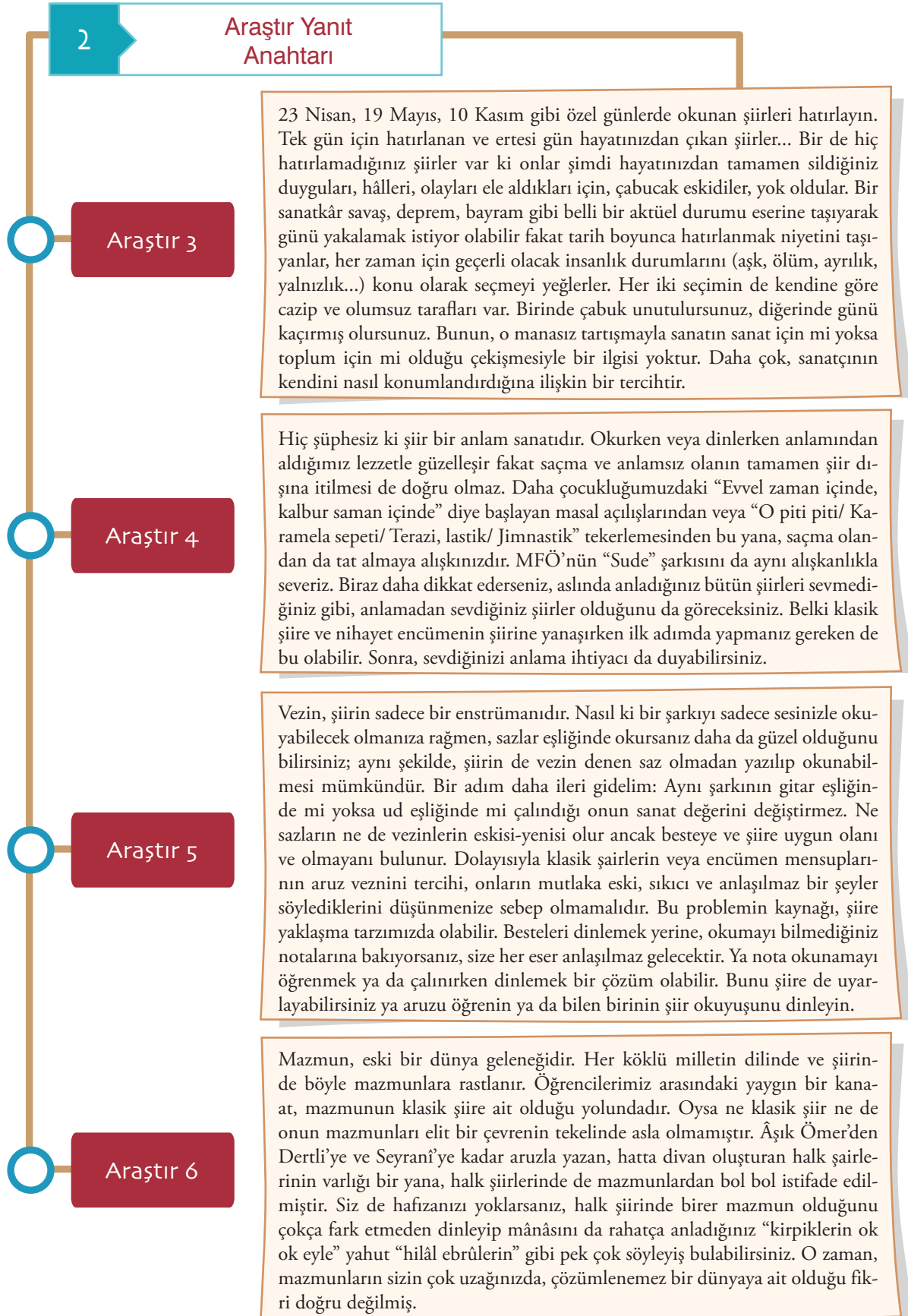
Araştır Yanıt Anahtarı

Araştır 1

Yaşadığınız yerin büyüklüğüne göre, çevrenizde farklı kültür toplulukları olabilir. İllerde Kültür Bakanlığının İl Kültür Müdürlüğüne bağlı kuruluşların edebiyata da hizmet eden birimleri, edebiyat dernekleri, kültür kulüpleri, sanat ve edebiyat vakıfları, edebiyat kahvehaneleri, bazı yayınevlerinin ve kitap-bevlerinin toplantıları bu ihtiyaca cevap verir. Kasabalarda okulların edebiyat kolları, köylerde köy odaları da aynı yolda hizmet verebilirler. Bunların edebiyat sohbetlerine dinleyici veya faal üye olarak katılmaya, okunan şiirleri dinlemeye, kendi şiirlerinizi okuyup dinleyenlerin yorumlarını almaya, edebiyat meseleleri üzerine konuşacak insanlar arasında bulunmak şansını yakalamaya çalışmalısınız. Bu sayede, Encümen-i Şuarâ toplantılarının niteliği hakkında bir tahminde bulunmanız da kolaylaşacaktır.

Araştır 2

Edebiyat toplaşmalarının etkisini, ömrünün uzunluğundan anlamaya çalışmayın. Bazen, yıllarca toplanmağa devam etmiş bir şair grubunun şiire hiçbir etkisi olmayabilir bazen de sadece bir yıl toplandıkları hâlde, bütün bir şiir tarihini etkileyenler çıkabilir. Garip Hareketi’ni hatırlayın. Çabucak dağılmalarına rağmen, şiirimiz üstünde ne kadar uzun bir zaman etkili olmaya devam ettiklerini göreceksiniz. Encümen-i Şuarâ şairleri de aynı şekilde, hayatın gailelerine dayanamayıp çabucak ayrılmış olsalar bile, şiir için geliştirmeye çalıştıkları anlayış değişip gelişerek modern şiire bağlanmıştır.



Kaynakça

- Akıncı, G. (1954). *Abdülhak Hâmit Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı*. Ankara: DTCE.
- Aran, M. S. (1964). Azerbaycan Şairler Meclisi. *Türk Kültürü Der* 19.
- Dilmen, İ. N. (1338). *Târih-i Edebiyyat Dersleri*. C. II, İstanbul: Matbaa-i Âmire.
- Ebuzziyâ (Tevfik) (1306). *Kemal*. İstanbul: Matbaa-i Ebuzziyâ.
- _____ (1330). Kahvehâneler. *Mecmûa-i Ebuzziyâ*, 28, 130-131.
- Eckmann, J. (1964). Çağatay Edebiyatının Son Devri (1800-1920). *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*-1963. Ankara: TDK.
- Ertaylan, İ. H. (1925). *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. I, Bakû: Âzer-Neşr.
- İnal, M. K. (İbnülemin) (1327). *Kemalül-Hikmet*. Dersâdet: Tercümân-ı Hakikat Matb.
- İpekten, H. (1968). *Türk Edebiyatında Edebî Muhitler (Xv.-Xvi. Asırlar)*. (Yayımlanmamış Tez) Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Kaplan, M. (1948). *Namık Kemal, Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Kemal (Nâmık) (1299). Tahrîb-i Harâbat. *Mecmûa-i Ebuzziyâ*, III/ 21, 15.
- _____ (1967). *Namık Kemal'in Hususî Mektupları*. C. I, (Haz. F. A. Tansel). Ankara: TTK.
- Levend, A. S. (1934). *Edebiyat Tarihi Dersleri-Tanzimat Edebiyatı*. İstanbul: Marifet Matb.
- Memduh Fâik (Mazlûm Paşa-Zâde) (1332). *Divan-ı Eş'ar*. İstanbul: Matbaa-ı Hayriyye ve Şürekâsı.
- Nâci (Muallim, Mes'ûd-ı Harâbâtî) (1302). *Şöyle Böyle*. İstanbul: Matbaa-ı A. K. Tuzluyan.
- _____ (1303). *Muallim*. İstanbul: Matbaa-ı A. K. Tuzluyan.
- Nazif (Süleyman) (1922). *Nâmık Kemal*. Dersâdet: İkdâm Matb.
- Onan, N. H. (1950). *Namık Kemal'in Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*. Ankara: Meb.
- Özgül, M. K. (1988). *XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuarâ*. (Basılmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özön, M. N. (1941). *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Maarif Matb.
- Parlatır, İ. (1983). *Recaî-zade Mahmut Ekrem, Hayatı-Eserleri-Sanatı*. Ankara: DTCE.
- Reşid (Zeynelâbidin) (1326). *Edebiyat Kumkuması*. (Haleb): Haleb Vilâyet Matb.
- Sevük, İ. H. (1340). *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Matbaa-i Âmire.
- _____ (1932). *Edebî Yeniliğimiz*. İstanbul: Devlet Matb.
- Tanpınar, A. H. (1976). *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.
- Tarhan, A. H. (1937). Eserlerimi Nasıl Yazdım?. *Ülkü Mecmuası*, 51, Mayıs.
- Yöntem, A. C. (1326). Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye. *Servet-i Fünun Mecmuası*, 1018, 25 Teşrin-i Sâni.
- Özgül, M. K. (2015). *Hersekli Ârif Hikmet Bey*. İstanbul: Kitabevi.
- _____ (2015). *Leskofçalı Galib Bey*. İstanbul: Kitabevi.
- _____ (2006). Osmanlı'nın Son Encümen-i Şuarâ'sı. *Türk Edebiyatı Tarihi* içinde (C. III, s. 75-88). İstanbul: Ktb.
- _____ (2006). XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuarâ. *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi* içinde (C. VII, s. 29-117). Ankara: AKM.
- _____ (2012). *XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuarâ*. Ankara: Kurgan Edebiyat.



■ Bölüm 3

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Çeviri

öğrenme çıktıları

1 Tanzimat Dönemi Edebiyatı: Çeviriler ve Özellikleri

- 1 Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında çevirilerin genel özelliklerini sıralayabilme

3 Tanzimat Dönemi Birinci ve Çeviri Faaliyetleri

- 3 Tanzimat Dönemi birinci kuşağının çeviri faaliyetlerini dile getirebilme

2 Tercüme Odası, Encümen-i Dâniş, Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye

- 2 Tercüme Odası, Encümen-i Dâniş ve Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye'nin ne olduğu hakkında açıklamalarda bulunabilme

4 Tanzimat Dönemi İkinci Kuşak ve Çeviri Faaliyetleri

- 4 Tanzimat Dönemi ikinci kuşağının çeviri faaliyetlerini açıklayabilme

Anahtar Sözcükler: • Çeviri • Tanzimat Dönemi • Birinci Kuşak • İkinci Kuşak • Tercüme Odası • Encümen-i Dâniş • Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye



GİRİŞ

Çeviri “en üst düzeyde anlam eş değeri sağlamak amacıyla kaynak dilde yazılmış bir metnin yerine erek dilde yazılmış bir metin konulması işlemi”dir (Kocaman, 1993, s. 1-4). “Başka dillerin tanımladığı başka dünyaların tanıtılması” (Göktürk, 1994, s. 13-15), bir şeyi “anlaşılır kılma” yolundaki temel yorum sürecinin özel bir biçimi olarak da tanımlanır (Göktürk, 1989, s. 132). Yeni bir medeniyet, yeni bakış açılarıyla tanışma, evrensel uygarlığa ulaşma aracı olan çeviri, diller ve kültürler arası bilgi transferinde önemli rol oynar.

Hilmi Ziya Ülken’in “Tek bir medeniyet vardır: O da, insan toplulukları arasındaki karşılıklı tesirlerin büyümesi, çoğalması ve genişlemesidir. (...) Karşılıklı tesirler kompleksine karışan her yeni unsur, onu bir parça daha geniş, biraz daha uzvî (organik) hâle getirir. Her yaratış, bir aşının çiçeğidir. Aş ne kadar kuvvetli ise kompleks’in aksülâmeli o kadar derin, mahsulü o kadar büyüktür. Kendi içine kapanan ve her şeyi yalnız kendinde arayan cemiyetlerin yeni bir şey yaratmasına, tek ve büyük medeni açılış yoluna girmesine imkân yoktur.” (Ülken, 1997, s. 11) şeklinde ifade ettiği “farklı kültürlerle açılarak gelişme” fikri tercümenin uyanış devirlerinde oynadığı role işaret eder.



Resim 3.1

Yaratıcılığı ve yenilenmeyi sağlayan bir araç olarak uyanış ve yenileşme dönemlerinde önemli görevler yüklenen çeviri aktarıldığı dili (erek dil) ve o dilin edebiyatını zenginleştirir. André Gide’in “her yazarın bir yabancı eseri tercüme ederek kendi edebiyatını zenginleştirmesi gerektiği” görüşü çevirinin beslenme kaynağı olarak önemini ve millî edebiyatların gelişmesindeki rolünü vurgular. Edebî çeviriler, kültürler arası iletişimi sağlayan, dünyanın dört bir yanında yaşayan insanları töreleri, davranışları ve değer yargılarıyla işleyen edebî eserleri farklı toplumlara tanıtan kültür köprüleridir.

Edebî metinlerin çevirisi diğer metinlere kıyasla özel bir yetenek ve donanım gerektiren bir alandır. Edebî bir metnin çevirisinde en önemli mesele metnin dilinde örtük bir biçimde var olan dünya görüşünün kavranmasıdır. Akşit Göktürk’e göre çeviri; anlama, başka bir ifadeyle bir yorum etkinliğidir (Göktürk, 1989, s. 149). Çevirmen iletiyi bir dünyadan diğerine aktarırken dil bilimsel, tarihsel, kültürel araçlarla metni çözmeye çalışır, anlamı adım adım kurar. Çevirmen için iki anlam dünyası vardır: çevrilecek metnin dünyası ve amaç dilin okurunun dünyası (Göktürk, 1989, s. 136). Çevirmenin tercüme edeceği metni içinde bulunduğu toplumsal ve kültürel bağlam, tarihsel çerçeve, edebî gelenekler, edebiyat akımları ve dönemler itibarıyla iyi anlaması gerekir. Çevrilecek metnin

dil bilimsel yapısı ötesindeki etkenlerin anlam yönünden önemine dikkat çeken Göktürk, yazınsal metin çevirilerinin sanıldığından güç bir iş olduğunu belirtir (Göktürk, 1989, s. 136-159).

Çeviriler, kültürel değişimleri yönlendirme güçleri, edebî eserlere tema ve dil açısından tesirleri ile kültür ve edebiyat tarihini besleyen, zenginleştiren kaynaklardır.

TANZİMAT DÖNEMİ EDEBİYATI: ÇEVİRİLER VE ÖZELLİKLERİ

Osmanlı Devleti güçlü olduğu yıllarda Batı'ya tanıma ihtiyacını hissetmez. Batı'ya yönelme girişimleri diplomatik anlamda Duraklama Devri ile başlar. 1669'da XIV. Louis Dönemi'nde Müteferrika Süleyman Ağa'nın Fransa'ya büyükelçi olarak gönderilmesi; 1720'de Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa'ya Batı uygarlığını tanıma ve inceleme amacıyla yaptığı seyahat, "Osmanlı İmparatorluğunda değişimin gerekli olduğu" düşüncesinin ilk kıpırdanışları ve Batı'ya ilk yönelişler olarak nitelenir (Anamur, 1997, s. III- V). 19. yüzyıl Osmanlı'nın, Batı'nın bilim ve teknik alanlarındaki deneyimlerine ihtiyaç duyduğu ve Batı'nın bu konulardaki üstünlüğünü kabul ettiği bir yüzyıldır.



Resim 3.2 François-Marie Arouet Voltaire (1694-1778)

Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Voltaire#/media/File:Atelier_de_Nicolas_de_Largilli%20C3%A8re,_portrait_de_Voltaire,_d%20C3%A9tail_\(mus%20C3%A9_Carnavalet\)_.-002.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Voltaire#/media/File:Atelier_de_Nicolas_de_Largilli%20C3%A8re,_portrait_de_Voltaire,_d%20C3%A9tail_(mus%20C3%A9_Carnavalet)_.-002.jpg)

18. yüzyıl sonlarında devrin **reisülküttâbı** Atıf Efendi, III. Selim'e arz ettiği *Müvazene-i Politike* adlı layihasında Fransız İhtilali hakkındaki görüşlerini ifade erken Rousseau ve Voltaire'i "zındık"; eserlerini ise "fısk u fücür cümbüşü" olarak nitelendirmektedir. Bu kanaatler 19. yüzyılda değişir. 18. yüzyılda yenileşme hareketi toplumda esaslı bir değişmeyi hedef almadan, ihtiyaç duyulan bazı teknik ve bilgilerin nakli şeklinde gelişirken 19. yüzyılda yenilik hayatın her safhasında görülmeye başlanır.



Reisülküttâb

Osmanlı'da dışişleri bakanının karşılığı olarak kullanılan bir ifadedir.

1839'a kadar Arap ve Fars edebiyatları ile beslenen Türk edebiyatı, Tanzimat Fermanı (1839) ile Batılılaşmanın resmî bir devlet programı hâline gelmesiyle farklı bir medeniyet dairesine yönelir. Bu medeniyet, sanat anlayışı ve kültürünü Yunan-Latin edebiyatlarından; dünya görüşü, felsefe ve ahlak anlayışını ise Hristiyanlıktan almaktadır. Dinî, siyasi, toplumsal ve kültürel özellikleri bakımından karşıt değerler bütünü oluşturan Doğu ve Batı arasındaki ilişkiler uzun yıllar önyargılar üzerine kurulmuştur. Tanzimat Dönemi aydını kendi kültürel birikimi ile karşılaştığı yeni medeniyete bakarken şaşkınlık, hayranlık, tereddüt ve benimseme gibi farklı ve karmaşık duyguları yaşar. Demokrasi ve hürriyet, medeniyet, bilgi ve tekniğe açılma gibi kavramlar etrafında şekillenen fikir akımları dönemin edebiyat ve fikir eserlerine yansır (Okay, 2005, s. 16-22).

Ordunun, devlet kurumlarının Batı örneğine göre yapılanmaları, eğitimde Batı modelinden yararlanma, bilimsel ve teknik alanlarda -özellikle de Fransızcadan- yapılan çeviriler sosyal ve kültürel değişimlere yol açarken edebî çeviriler roman, tragedya, komedy gibi Türk edebiyatı geleneğine yabancı bazı yeni türlerin tanınmasını sağlar. Edebî metinler yeni temalar, yeni bakış açıları ve yeni bir üslup kazanır.

Yeni kültür ve zihniyetin yerleşmesinde ve yeni insan tipinin yetişmesinde **Hoca İshak Efendi**, Mütercim Âsım Efendi, Hoca Tahsin Efendi gibi isimler tercüme ve telif eserleriyle etkili olurlar. Onların eserlerini Türk kültür ve edebiyatı üzerinde yönlendirici etkileri olan diğer tercümeler ve bu tercümelerle beslenen telif eserler izler.

✓ Hoca İshak Efendi

Türk ilminin yeni ıstılahlarını yapan, Doğu ve Batı dillerini bilen, fizik, kimya, balistik ve istihkâm ilimlerinde ihtisas yapan Hoca İshak Efendi (?-1836) bu alanlardaki telif ve tercüme eserleriyle tanınır.

Fuat Köprülü'nün Türk edebiyatını İslamiyet'ten önceki Türk edebiyatı, İslam medeniyeti tesiri altındaki Türk edebiyatı ve Avrupa medeniyeti tesiri altındaki Türk edebiyatı şeklinde sınıflandırılması edebiyat tarihimizin şekillenmesinde farklı medeniyetlerin tesirlerine dikkati çeken bir tasniftir. Tanzimat Dönemi'nde Batı medeniyeti dolayısıyla Avrupa edebiyatlarına açılan Türk edebiyatı yeni kavram ve bakış açılarıyla karşılaşır. Çeviriler, Batı'nın fikirlerini kendi memleketine taşımak isteyen yenilikçi gençlerin en önemli araçlarından biri olur. Tanzimat Dönemi'ndeki çeviriler kitap hâlinde yayımlanan ve dergi ve gazetelerde neşredilen çeviriler olarak iki grupta tasnif edilebilir.

Anlam bakımından incelendiklerinde; özetlenmiş metinler, aslına sadık metinler (mot à mot çeviri); genişletilmiş (yeniden inşa edilmiş) metinler olarak farklı kategorilerde toplanırlar. Aslına sadık kalan tercüme farklı bir kültürün dünyasını tanıtırken yazarları tema ve imaj dünyası açısından

beslerler. Çeviricilerin öz kültürleri ile besleyerek geliştirdikleri metinleri kapsayan “genişletilmiş çeviriler” kültürler arası ilişkiler ve karşılaştırmalı edebiyat incelemeleri açısından önemlidir. Çevirmenlerin metnin anlamına sadık kalmaları fakat kendi kültürleri ve toplum için yabancı kalabilecek kültürel ve dinî unsurları atlamaları çevirilerin önemli bir özelliğidir.

Kaynak metnin anlamını Türkçeye aktarabilmek için dilin olanaklarını zorlayan, çevirmeni dil üzerinde düşündüren tercüme üslup değişimlerine, dilin zenginleşmesine neden oldukları gibi dil bozulmalarına da yol açarlar. Metni aslına sadık kalarak tercüme etmeyi yeğleyen ve Türkçe ifaden fedakârlık eden Şemsettin Sami'nin tercüme-leri devrinde yadırganmış ve eleştirilmiştir (Akün, 1978, s. 414).

Tanzimat Dönemi'nde çevrilecek metinlerin seçimi ve tercüme aşamasında değişim ve yenileşme ihtiyacına cevap verebilmeleri “bilgi aktarımı” ve toplumun yapısına ve geleneklerine uygunluğu, bir diğer ifade ile “kabul edilebilirlik” ilkesi temel ilkeler olarak saptanmaktadır. Yeni bir medeniyet ve dünya görüşü ile karşılaşma dönemi olan Tanzimat yılları ve edebiyatta yenileşmeyi hedefleyen Servet-i Fünun dönemlerinde tercüme, Türk edebiyatına Batı kültürünün eserlerini, edebî türlerini ve imaj dünyasını tanıtan; okuru yeni hayat biçimleri ve kavramlarla tanıştıran kaynaklardır.

Öğrenme Çıktısı

1 Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında çevirilerin genel özelliklerini sıralayabilme

Araştır 1

Can Yücel'in çevirilerinin sadık metinler (mot à mot çeviri) mi yoksa genişletilmiş (yeniden inşa edilmiş) metinler mi olduğu konusunu araştırın.

İlişkilendir

Tanzimat Dönemi'nde çeviri faaliyetlerinin yaygınlaşmasının yenileşen Türk edebiyatı açısından işlevini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Tanzimat Dönemi'nde çeviri faaliyetlerinin hangi yazarlar ve metinler üzerinde yoğunlaştığını anlatın.

TERCÜME ODASI, ENCÜMEN-İ DÂNİŞ, CEMİYET-İ İLMİYE-İ OSMANİYE

Tanzimat Dönemi'nde açılan Tıbhane (1827), Mekteb-i Harbiye (1835) gibi okullar Avrupa kültürüne açılan pencerelerdir (Ülken, 2013, s. 46-50). Bu okullarda yetişen gençler çalışma sahalarının dışında muhtelif eserleri okur ve zaman zaman da tercüme ederler. Tercümeler kanalıyla kurulan ilişkiler öncelikle tarih ve bilim gibi alanlarda başlar.

Devlet işleri için yabancı dil bilen gençlere duyulan ihtiyacı karşılamak, memurlara yabancı dil öğretmek üzere 1821'de kurulan Tercüme Odası, Tanzimat yıllarında bir okul görevi üstlenir. Ali, Fuat ve Safvet Paşa gibi değerli insanları yetiştiren bu ocak; yeni bir dünya görüşü ve siyasi idealin geliştiği bir çevredir. Abdülaziz devrinde hızlanan fikir hayatının gelişmesinde, Mustafa Refik, Namık Kemal, Ethem Pertev Paşa, Sadullah Paşa gibi yazarlar Abdülmecid devrinin son yıllarının genç neslinin yetişmesinde önemli bir rol oynarlar. II. Mahmut devrinde Avrupa'ya eğitim için gönderilen gençler Batı'da karşılaştıkları medeniyetin unsurları ile kendi kültürlerini besleyerek yeni bir dünya görüşü kazanırlar. Bilgilerini çevreleriyle paylaşır ve onları aydınlatırlar. Tercüme Odasından sonra Encümen-i Dâniş (1851) ve Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye'nin (1861) de çeviri tarihinde önemli katkıları olur (Yazıcı, 2004, s. 122-127).

15 Temmuz 1851'de Abdülmecid'in de katıldığı bir törenle ve Reşid Paşa'nın ünlü nutkuyla açılan Encümen-i Dâniş, devlet eliyle ve Fransız Akademisi (Académie Française) örnek alınarak kurulur. Açılış nutkunda Mustafa Reşid Paşa kurulma amacını, Dârülfünun'da okutulacak kitapların hazırlanması ve asrın gerektirdiği ilmin ülkede yayılması ve kültür seviyesinin yükseltilmesi olarak belirler (Banarlı, 1971, s. 815). Üyeleri arasında Joseph von Hammer ve James Redhouse, Bianchi gibi isimler ve çoğu tercüme kalemlerinde çalışan azınlık aydınlar bulunan Encümen-i Dâniş, Reşid Paşa'nın sadrazamlıktan ayrılmasıyla gözden düşer, yeterince verimli olamaz ve kapatılır (Tanpınar, 2010, s. 139). Bu kurum, Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye'nin kuruluşuna ve bilimsel kurumsallaşmaya zemin hazırlaması bakımından önemlidir (Budak, 2011, s. 27-28).

Encümen-i Dâniş'in kapatılmasından sonra Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye'nin doğması (1861)

mücadeleden Tanzimat'ın fen kutbunun galip çıkması olarak yorumlanır (Budak, 2011, s. 30). Bu gelişmede Batı'nın üstünlüğünü ilim ve fende gören; Batı'daki fen konusundaki gelişmelere önem veren aydınların da etkisi vardır (Hanioglu, 1992, s. 149). Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye, din ve güncel politik meseleler dışında, her türlü ilim ve eğitimle ilgili kitap ve risale telif ve tercümesiyle ilgilenecektir. Münif Paşa ve arkadaşlarının bu tavırını Mehmet Kaplan "kültürde laiklik" olarak adlandıracak bir hareketin öncülüğü olarak niteler (Kaplan, 1946, s. 6-7).

Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye'nin en önemli başarısı ilk bilimsel süreli yayın olan *Mecmua-i Fünun*'u yayımlamak olur. Tabii bilimlere ve Fransız materyalist felsefesine gösterdiği ilgiyle dikkat çeken Münif Paşa'nın yönetimini üstlendiği dergi 29 Haziran 1862'de yayın hayatına başlar. 33. sayıdan itibaren ekonomik nedenler ve kolera salgısını nedeniyle derginin yayınına bir süre ara verilir. 34. sayı ile yeniden başlayan yayın hayatı bir yıl sürer. 1867'deki 47. sayısı son yayını olur. Genelde bir fen dergisi olan *Mecmua-i Fünun*'da jeoloji, fizik, kimya, biyoloji, tarih, coğrafya, arkeoloji, felsefe pedagoji, ekonomi, iktisat, eğitim, dil ve edebiyat, halk sağlığı vd. sosyal konularda yazılmış tercüme ve telif yazılar yer alır (Budak, 2011, s. 57-133).

Bir bakıma *Mecmua-i Fünun*'da 18. yüzyılda *Encyclopédie*'nin Avrupa'da oynadığı rolü Osmanlı toplumunda üslenmiştir. Bilimsel çevirilerinin yanı sıra diyalog şeklini kullanarak yaptığı felsefi çevirilerindeki üslubu ile okuyucuyu cezbetmeyi bilen Münif Paşa yenileşme hareketlerinde önemli bir rol oynar. Aydınlanma Dönemi'nin felsefi görüşleri arasında vicdan hürriyeti, hoşgörü kavramlarına önem veren, dini deneysel bilimlerle uzlaştırmaya çalışan Voltaire'in görüşlerini tercih etmesi ve Türkçeye aktarması da devrin tercüme politikasının göstergesidir.

Tanpınar'ın "yeniliğin üç büyük muharriri" olarak tanımladığı (Tanpınar, 2010, s. 153) Ahmet Cevdet Paşa, Münif Paşa ve Şinasi bu Batılı kaynaklarla beslenen Osmanlı aydınlarıdır. Tanzimat hareketinde ahlak prensiplerini tercüme yoluyla tartışmaya açan Münif Paşa, *Mecmua-i Fünun*'da yer alan çeşitli konulardaki tercümeleri ile yenileşmenin olduğu kadar tercüme tarihimizin de önemli bir ismidir.

Öğrenme Çıktısı



2 Tercüme Odası, Encümen-i Dâniş ve Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye'nin ne olduğu hakkında açıklamalarda bulunabilme

Araştır 2

Voltaire temelinde Osmanlı'nın Batı'yı algılayışındaki farklılığı nasıl açıklayabiliriz?

İlişkilendir

Tercüme Odası'nın Türk edebiyatında çeviri faaliyetlerinin kurumsallaşması açısından işlevini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye'nin fen ve sosyal bilimler alanındaki çalışmalara etkisini anlatın.

TANZİMAT DÖNEMİ BİRİNCİ KUŞAK VE ÇEVİRİ FAALİYETLERİ

Çeşitli kollardan Batı'ya açılan Türk toplumunda Tanzimat Dönemi fikir adamları Avrupa edebiyatının Racine, Voltaire, Montesquieu, Rousseau gibi büyük yazarlarını asıllarından okumakta, bu metinleri kısmen tercüme ederek veya özetleyerek çevreleriyle paylaşmakta; yabancı dergi, gazete ve kitapları izleyerek siyasi olayları Batı'nın perspektifinden değerlendirmektedirler. Batı dillerinden önce Fransızca'yı öğrenen yazarlar Fransız Aydınlanma Dönemi yazarlarını ve o yıllarda tüm dünya edebiyatını etkileri altına alan romantik akımın eserlerini okuyarak beslenirler.

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

Şinasi'nin Batı şiirinden ilk tercümelerini içeren *Tercüme-i Manzume'si* (1859); Münif Paşa'nın *Muhaverat-ı Hikemiye'si* (1859) ve Victor Hugo'nun *Sefiller* adlı eserinin tercümesi olan *Mağdurin Hikâyesi* (1862) (Özön, 1985, s. 118); Lamartine'den ilk çeviri olan, Şinasi tarafından tercüme edilen "Souvenir" (1859) adlı şiir dönemin ilk çeviri örneklerindendir. *Muhaverat-ı Hikemiye* (1859), Fénélon, Fontenelle,



Resim 3.3 Yusuf Kamîl Paşa (1808-1876)

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Yusuf_Kamil_Pasha.jpg

Voltaire gibi yazarların eserlerinden seçilen diyalogların tercümelerinden oluşmaktadır. İnsan tutkuları, vatan sevgisi, toplum ahlakı, genç kız ve kadın terbiyesi gibi konuları farklı bakış açıları ile yansıtır. Yenilik tarihimize adı unutulmuş bir kahramana benzetilen *Muhaverat-ı Hikemiye*'de yer alan tercümelerin temaları daha sonraki yıllarda yazarlarımızın kaleminde yeniden işlenecek ve edebiyatımızı zenginleştirecektir (Tanpınar, 2010, s. 170-171).

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

Şemsettin Sami'nin yayımlanan ilk kitabı Saint-Ouen'den tercüme ettiği *Tarih-i Mücmel-i Fransa* adlı tercümesidir (1870) (Akün, 1978, s. 411-422). Siyasi ve kültürel açıdan hareketlilik gösteren ve Avrupa kültürünün o yıllarda önemli merkezlerinden biri olan Fransa'nın tarihini kendi kültürüne tanıtmaya yolundaki bu seçimi anlamlıdır. Dumanoir ve D'Ennery'den tercüme ettiği *İhtiyar Onbaşı* (1873) adlı trajedi tercümesi de Güllü Agop ve Osmanlı Tiyatrosu'nda oynanır. Dumanoir özellikle de D'Ennery güçlü entrikalar üzerine kurulu popüler eserleri melodramları ve adapteleri ile tanınırlar. Yazarlarının bu özellikleri *İhtiyar Onbaşı*'nın Ö. Faruk Akün'ün belirttiği gibi bir trajedi olmaktan çok entrikaya dayalı bir oyun veya melodram olması ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Bu tercüme örneği tiyatro tarihimiz açısından önemlidir. Şemsettin Sami'nin diğer tercümeleri arasında F.Soulié'nin macera romanı *Şeytanın Yedigârları* (1878), yarım kalan *Sefiller* (1879), Daniel Defoe'dan *Robinson* (1885) çevirileri yer almaktadır.

Tanzimat Dönemi'nde eserleri en çok çevrilen Batı edebiyatı yazarlarından birisi de Jean Jacques Rousseau'dur. *Julie veya Nouvelle Heloise* ve *Emile* tercümeleri ile tanımaya başladığımız Rousseau'nun Ziya Paşa tarafından Türkçeye çevrilen *Emile*'i (1871) çocuk eğitimi ve pedagoji tarihimiz açısından önemlidir. Ziya Paşa'nın Rousseau'nun *İtiraf-lar*'ını model olarak alması ve *Defter-i Âmal* adıyla

çocukluk anılarını yazması da yine tercümeler ve Batı kültürü ile yapılan alışveriş sonrasındaki gelişmelerdir. Ahmet Midhat Efendi, Muallim Naci, Abdülhak Hâmit ve Recaizâde Ekrem'in çocuklukları ile ilgili anılarını yazmaları da bu tesire bağlanabilir (Enginün, 1991, s. 433-439). Çocuk eğitimi ve çocukluk, mürebbiye ve ebeveynlerin eğitimi gibi toplumumuz için o tarihlerde yeni olan bazı konu ve kavramları gündeme getiren bu tercümeler, tercüme tarihinin yanı sıra eğitim tarihimiz açısından da önem taşırlar.



dikkat

Ziya Paşa'nın *Emile* tercümesi, günümüze kadar ele geçirilmemiştir.

Ziya Paşa, Ethem Paşa'nın tavsiyesi ile Viardot'nun iki cilt hâlindeki *Endülüis Tarihi*'ni tercüme eder. Birinci cildi 1859, ikinci cildi 1863'te basılır. Chéruef ve Lavallée'nin eserlerinden bir özet şeklinde hazırlanan *Engizisyon Tarihi* 1882'de basılır. 1888'de ikinci baskısı yapılır. Ziya Paşa, Molière'in *Tartuffe* adlı piyesini hece vezni ile kafiyesiz ve sade bir dille tercüme eder (Çetin, 2006, s. 152-153).

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

Roman ve hikâyelerin medeniyet sahasındaki gelişmelerde önemli bir rolü olduğuna inanan Ahmet Vefik Paşa bu türlerdeki eserlerden de bazı tercüme yapar. İlk örneği Yusuf Kâmil Paşa'nın divan nesrinin özellikleriyle tercüme ettiği *Télémaque*'ı daha sade ve anlaşılır bir dille yeniden çevirir (1879). Ancak bu çeviriyi Yusuf Kâmil Paşa'nın ölümünden sonra neşreder (1880). Eserdeki siyasi ve ahlaki mesajdan etkilenen Ahmet Vefik Paşa, daha sade bir dille ve aslına uygun olarak yaptığı çeviri vasıtasıyla bu mesajların daha geniş kitlelere ulaşması ve bu eserden yararlanılmasını hedefler. Okullarda kitabet derslerinde okutulan tercüme, gördüğü ilgi üzerine beş yılda üç kez basılır. Voltaire'den yaptığı *Micromégas* tercümesi (1871), Lesage'dan kısmen çevirdiği *Gil Blas Santillani'nin Sergüzeşti* (1886) gibi tercümeleri de vardır. Ancak Türkçede basıldıkları yıllarda bu eserler Batı edebiyatı için artık modası geçmiş örneklerdir. Shakespeare ve Schiller tercümeleri olduğu söylenirse de bu metinlere ulaşamamıştır (Akün, 1989, s. 154-155).

Ahmet Midhat Efendi, gazetesinin tefrika ihtiyacını karşılamak için yaptığı tercümlerde genellikle Paul de Kock, Octave Feuillet, Emile Richebourg, Charles Merevel, Emile Gobineau, Hector Malot, Marie Ann Radcliffe gibi ikinci sınıf yazarları tercih eder (Özön, 1985). Çevirilerinde okuyucuyu yadırgatmadan ona farklı bir kültürü ve yeni bir dünyayı tanıtmak, eğitmek gibi amaçların yanı sıra, ansiklopedist kimliğinden kaynaklanan bir özellik olarak yeni yazılacak eserleri beslemek amacı da görülür (Kefeli, 1995, s. 612-618). 1881'de Victor Hugo'nun *Les Burgraves* piyesini *Derebeyleri* adıyla mensur olarak Türkçeye çevirir. Ahmet Midhat Efendi'nin bu piyesi aynen tercüme etmediği, lüzumsuz gördüğü teferruatı atmakla birlikte piyesin bütünlüğünü bozmamaya özen gösterdiği dikkati çeker (Kerman, 1978, s. 364).

Bir dilden bir dile harf harfine yapılan çevirideki güçlükten söz eden Ahmet Midhat "mealene tercüme", kendi ifadesiyle "tadilen tercüme"den yanadır. Önemli olan muhtevayı okuyucuya yabancı gelmeyen bir sentaksa oturarak aktarmaktır. Tercümede eserdeki maksadı anlamak ve o maksadı kendi dilinde ifade etmek yolunu seçen Ahmet Midhat'ın çevirileri bir nevi "adapte metin" özelliği taşımaktadırlar.

Edebiyattan bir eğitim aracı olarak yararlanan, romanlarında Avrupa milletlerinin âdetleri ve sosyal hayatları hakkında bilgi veren Ahmet Midhat için tercüme de aynı amaca hizmet etmektedir. Tercüme anlayışında iki temel husus dikkati çeker: 1- Başka kültürle ait eserleri tercüme ederek okura yeni bir dünyayı tanıtmak ve onu eğitmek. 2- Bu eserlerden tema ve anlatım teknikleri bakımından yararlanmak ve telif eserleri beslemek.

Tercüme ettiği eserlerden tema ve teknik bakımından beslenen Ahmet Midhat'ın sanat anlayışının gelişmesinde bu eserlerin önemli bir katkısı vardır. Okuyup beğendiği, bazen de tercüme ettiği bir eserin ardından bir benzerini yazması onun başucu kitapları ve tercümelerinin sanat anlayışını belirleyen kaynaklar olduğunu göstermektedir. İlk romanlarından olan ve kendi ifadesiyle Alexandre Dumas'nın *Monte Cristo* adlı eserinden doğan *Hasan Mellâh*, Phèdre'den "mülhem" *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş* ve *Don Quichotte*'den doğan, çevresinde olup bitenlerden haberi olmayan bir tipi işlediği *Çengi* isimli piyesleri eserlerinde okumalarından, yer yer de tercümelerinden gelen tesiri gösteren somut örneklerdir (Kefeli, 2013, s. 37-45).

Öğrenme Çıktısı

3 Tanzimat Dönemi birinci kuşağının çeviri faaliyetlerini dile getirebilme

Araştır 3

Tanzimat Dönemi birinci kuşakta, çeviri eserlerin verilen ürünleri etkileyip etkilemediğini araştırın.

İlişkilendir

Tanzimat Dönemi birinci kuşağının çeviri faaliyetlerinin romantizm akımıyla ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Tanzimat Dönemi birinci kuşak sanatçıların çeviri faaliyetlerinin divan şiirindeki çeviri faaliyetlerinden ne şekilde farklılık gösterdiğini anlatın.

TANZİMAT DÖNEMİ İKİNCİ KUŞAK VE ÇEVİRİ FAALİYETLERİ

Tanzimat Dönemi ikinci kuşak sanatçıları Recaizâde Ekrem, Abdülhak Hâmit ve Sami Paşazâde Sezai, telif eserlerinin yanı sıra tercümeleleriyle de Türk edebiyatının gelişmesine önemli katkılarda bulunurlar. Recaizâde Ekrem, Batı edebiyatındaki teorik kaynakları ve edebî eserleri yakından izler. Fransızcasını ilerletip tercüme denemeleri yaparken okuduğu örneklerden yararlanarak telif eserler de yazar. Recaizâde Ekrem'in *Terakki* gazetesinde tefrika olarak yayımlanan Silvio Pelico'dan çevirdiği *Mes Prisons* (1869); *Hakayikül-Vekayi*'de bir bölümü tefrika edilen Chateaubriad'dan tercüme ettiği *Atala* (1871), *Nâciz* (1886) tercüme edebiyatımız için önemli örneklerdir. *Nâciz*'de Batı edebiyatından yaptığı manzum ve mensur tercümeleri toplar. İlk kısmında devrin tanınmış Fransız şair ve muharrirlerinden tercüme, ikinci kısımda La Fontaine'den tercüme ettiği masallar yer almaktadır (Tanpınar, 1992, s. 251). Lamartine'den "Lamartine'den Bir Kıta" gibi muhtelif kıta/mısraların tercümeleri (1872); "Sabi-i Masumun Hal-i Sahvında Münacat" (1886) gibi tercüme yapar (Kefeli, 1993, s. 3-4). Recaizâde Ekrem'in romantik duyuş tarzının gelişmesinde Chateaubriand ve Lamartine'in özel bir tesiri vardır. Türkçeye Chateaubriand'dan ilk çeviri olan "Amerika'da Bir Gece" (1870) Recaizâde Ekrem tarafından yapılır. *Pejmurde*'de birkaç tercümesi, *Takrizat*'ta (1896) Octave Feuillet, Voltaire, Victor Hugo hakkında bazı mütalaaları vardır. La Fontaine, Musset, Voltaire, Xavier Maistre gibi yazarlardan da muhtelif tercümeleri bulunmaktadır (Kerman, 1998, s. 342, 350).

Afife Anjelik adlı oyunu (1870), Batı edebiyatında okuduğu örneklerden mülhem bir eserdir. *Afife Anjelik* aynı zamanda Recaizâde Ekrem'in ilk kitabıdır. Tercüme ettiği *Atala*'yı da oyunlaştırarak (1873) tercümelemlerden ve Batı edebiyatı örneklerinden nasıl yararlandığının somut numunelerini verir (Parlatır, 2006, s. 292). Recaizâde Ekrem, sanat anlayışı, telif ve tercüme eserleri ve teorik yaklaşımları ile Tanzimat Dönemi'nde Batı edebiyatı ile daha sistemli bir ilişki kurmuştur. Tanpınar, Abdülhak Hâmit ve Sami Paşazade Sezai'nin Recaizâde Ekrem'den kendilerine ufuk açan bir şahsiyet olarak söz ettiklerini belirtir (Tanpınar, 1992, s. 252).

Abdülhak Hâmid ile gelişen ferdî ızdırap devri dünya edebiyatının romantik yazarlarına ve onla-

rın eserlerinden yapılan çevirilere çok şey borçludur. Bernardin de Saint Pierre'in *Paul et Virginie*; Chateaubriand'nın *Atala* gibi eserlerinin çevirileri Türk edebiyatında romantizmin gelişmesinde etkili kaynaklardır. Kızlarını kaybederek ilginç bir kader ortaklığı yaşayan Hugo ve Lamartine'in ölüm temini işleyen şiirleri ile Recaizâde Ekrem'in ve Hâmit'in ölüm temalarını işleyen şiirleri arasındaki benzer imajlar dikkati çeker. Avrupalı Türk şiirini biçim ve içerik açısından kuran Abdülhak Hâmit'in (Kaplan, 1987, s. 17) tiyatro ve şiirlerindeki psikolojik çatışmalarda, kahramanlarındaki karşıt tutkularla ve *Sahra* ile Türk edebiyatına getirdiği tabiat anlayışında Batı edebiyatındaki okumaları ve dönemdeki çevirilerin tesiri göz ardı edilemez.

Samî Paşazâde Sezai, Alphonse Daudet'nin *Değirmenimdem Mektuplar* adlı kitabından "Arles'li Kız" adlı hikâyeyi sağlam yapısını ve üslubunu beğendiği gerekçesiyle "Arlezyalı Kız" adıyla çevirir. Çeviri *Küçük Şeyler*'de yer almaktadır. Alphonse Daudet'nin *Jacques* adlı romanını da tercüme eder (1892). Ancak Ahmet İhsan'ın *Matbuat Hatıraları*'nda belirttiği üzere Servet-i Fünun'da yayımlanmaya başlayan tercüme sansüre takılır ve 13. tefrikadan sonra tercümenin yayını durdurulur (Kerman, 2006, s. 582).

Samî Paşazâde Sezai'nin kayda değer bir tercümesi de Victor Hugo'nun *Les Châtiments* adlı şiir kitabından nesren tercüme ettiği "Souvenir de la nuit du 4" adlı şiiridir. Şiiri "Kânun-ı Evvelin Dördüncü Gecesinde Bir Hatıra" başlığı ve "Abdülhâmit-i Sani'ye İthaf" ı ile neşreder (Kerman, 2003, s. 256-257). Aynı şiir Ahmet Rasim tarafından da "Tiquetonne Sokağı'nın Çocuğu" adıyla çevrilir. Çeviri Rasim'in *Edebiyat-ı Garbiye'den Bir Nebze* (1885-86) adlı kitabında yer almaktadır (Kerman, 2003, s. 256). Tanzimat ve ara nesil döneminde Victor Hugo'dan çok sayıda tercüme yapılmasına karşın siyasi hayat ve görüşleriyle ilgili, II. Abdülhâmit'i hatırlatan III. Napoléon aleyhindeki hiciv karakterli şiirleri çevirmekten çekindiklerine işaret eden Zeynep Kerman, Samî Paşazâde Sezai'nin şiirin hikâye ve tasvir bölümlerini titizlikle tercüme ettiğine ve sade bir üslubu tercih ederek cümleleri aslına sadık kalarak veciz bir şekilde çevirdiğine dikkat çeker (Kerman, 2006, s. 583). Kerman, Samî Paşazâde Sezai ve Ahmet Rasim'in siyasi göndermeleri olan tercümeleri ile ilgili şu görüşlere yer vermektedir:

Ahmet Rasim 1885/86 da yayımladığı ve tercümelerinden bir kısmını topladığı Edebiyat-ı Garbiye'den Bir Nebze adlı kitabına bu şiiri 'Ti-quetonne Sokağı'nın Çocuğu' (s. 40-45) adıyla, aslını uzaktan uzağa hatırlatan bir şekilde nakleder. Ahmet Rasim tercümesinde şiirin politik mahiyetini tabir caizse silerek, III. Napoléon askerlerinin 'yaşasın Cumhuriyet' diye bağırmadığı için öldürdükleri küçük çocuk, bir kaza kurşununa hedef olur. Sezai ise Paris'te yayınlanan ve II. Abdülhâmit aleyhinde neşriyat yapan Şura-yı Ümmet gazetesinde bu şiiri, politik mahiyetini dikkate alarak aslına uygun bir şekilde Türkçe'ye aktarmış ve mânalı bir şekilde II. Abdülhâmit'e ithaf etmiştir. (Kerman, 1978, s. 325-333)

Dönemin politik koşullarının yazarların tercüme edecekleri metinlerin seçimindeki etkisini gösteren bu örnek aynı zamanda Sami Paşazâde, Ekrem ve Ahmet Rasim'in taviz vermeyen tutumlarının da göstergesidir.

Muallim Naci'nin Farsça ve Arapçadan tercüme ettiği örnekler *Hurde-i Furûş I ve II*'de (1885); Hz. Ali'nin bazı vecizelerinin Arapça asılları ve tercümeleri ise *Emsâl-i Ali*'de (1885-86) yer alır. *Hikemû'r-Rüfâi* (1887) Mutasavvıf Seyyid Ahmet Rüfâi Hazretlerinden yapılmış tasavvufi metinleri içermektedir (Çetin, 2006, s. 667-668). Muallim Naci'nin *Mütercem* ve *Sünbül*'de (1887) yer alan tercümeleri, Lamartine'den tercüme ettiği *Meydan-ı Harb* (1884), *Münacaat* gibi tercümeler (Kefeli, 1993, s. 4) tercüme edebiyatımız açısından önem taşıyan örneklerdir. Muallim Naci'nin *Therese Raquin*'in (1890) yarım kalmış tercümesini Tanpınar onun Beşir Fuad ile olan dostluğunun/mektuplaşmalarının bir neticesi olarak görür (Tanpınar, 2010, s. 542). Dünya romanında natüralist romanın en güzel örneği olarak nitelenen *Thérèse Raquin*'in tercümesi Türk edebiyatında roman türünün gelişme sürecinde önemli bir adımdır.

Lamartine'in *Geneviève, Bir Hizmetçi Kızın Serüveni* 1885-86'da; 1871 (Çev. Ali) ve 1879'da (Çev.Y. Neyyir) iki kez tercüme edilen *Graziella* adlı romanı, romantizm açısından önem taşıyan, "verem edebiyatı"nı besleyen ve geniş bir okur kitlesine ulaşan çevirilerdir. 1896 yılında *İkdam* gazetesinde *Raphael* adlı romanının tercümesi için bir müsabaka açılacağına dair ilana rastlanması (Kefeli, 1993, s. 500), Lamartine'in eserlerine gösterilen ilginin bir kanıtıdır. *Raphael* ilk kez İsmail Hakkı tarafından tercüme edilir (1895-96). Bu ter-

cüme diğerleri izler. 1896'da tefrika edilen *Mai ve Siyah*'ta Hüseyin Nazmi ile Ahmet Cemil'in tercüme edilmeye layık buldukları eserler arasında Lamartine'in *Raphael*; Musset'nin *Bir Asır Çocuğunun Sergüzeşti*'ni saymaları devrin edebî şahsiyetlerinin ilgi alanlarını göstermektedir (Kefeli, 1993, s. 501).



Resim 3.4

1887-1895 yılları arasında çoğu nesir olarak Batı dillerinden çevrilen şiirler, Servet-i Fünun üslubunun şekillenmesinde etkili olur ve bir "mensur şiir" cereyanı oluşturur (Enginün, 1979, s. 99-100). Okul yıllarından itibaren Avrupa kültür ve edebiyatını tanıyarak yetişen Servet-i Fünun nesli, Halit Ziya, Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin gibi edebiyatçıların okumaları ve çevirileriyle Batı edebiyatından daha sistemli bir biçimde beslenmeye devam eder. Romantik akımın eserlerinin yanı sıra Goncourt Kardeşler, Maupassant, Alphonse Daudet gibi yazarların eserlerinden yapılan çeviriler dönemin yazarlarını realizm ve natüralizm gibi farklı edebiyat akımlarının estetik anlayışlarıyla besler; hikâye ve roman türlerinin gelişmesinde yeni bir edebiyat anlayışının şekillenmesinde yönlendirici olurlar.

Gerçekçilik ve natüralist akımlara yönelen bu gelişmede romantik akımın temsilcisi olan Victor Hugo'ya karşı Émile Zola'yı çıkaran Beşir Fuad'ın da payı vardır. Tanzimat'tan sonra yetişen ilk edebiyatçı kuşak Namık Kemal, Ahmet Midhat, Abdülhak Hâmit, Recaizâde Ekrem, Sami Paşazâde Sezai romantik akımın tesiri altındadır. Beşir Fuad tenkitleri ile "gözyaşı ve verem edebiyatı merkezli"

gelişen romantik akımın ve süslü üslubunun yerine günlük hayatın meselelerini anlatan sade bir üsluba doğru yönelişi sağlar. Muallim Naci'nin *Thérèse Raquin*'i tercüme etme girişimi de bu etkinin sonuçlarından birisidir. Beşir Fuad'ın *Envar-ı Zekâ*'da yayımlanan tercümeleri arasında Victor Hugo'dan *Soytarı* adı ile çevirdiği *Le Roi s'amuse*; özellikle de Almancadan çevirdiği Orhan Okay'ın "santimentalizmi yıkmak ve fizyolojinin gerçeğini göstermek için" attığı ilk adım olarak değerlendirdiği "Kalb" isimli uzun makale dikkate değer örneklerdir.

İki Bebek, *Binbaşını Davet*, *Birinci Kat* gibi tercüme tiyatrolar, Emil Otto'dan *Bedreka-i Lisan-ı Fransevî* nin sarf ve nahiv kısımlarının tercümesi (1884) Beşir Fuad'ın tercümeleri arasında yer alır (Okay, t.y., s. 47-48). Şiir, roman, hikâye gibi türlerde eser vermemiş olan Beşir Fuad'ın beslendiği kaynaklar ve makalelerindeki görüşlerle Tanzimat Dönemi edebiyatında farklı bir yol açar. Onun Türk edebiyatındaki yerini Mehmet Kaplan, Orhan Okay'ın *Beşir Fuad* adlı kitabına yazdığı ön sözde Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye ve onun yayın organı *Mecmua-i Fünûn* ile bize Batı'nın ilmî düşüncesinin geldiğini, ancak bu düşünceyle gelen "Doğu-Batı", "İlim-Din" çatışmalarından doğan ruhi buhranı ilk defa yaşayan insan olduğunu belirtmektedir (Okay, t.y, s. 31).

Avrupa'da öğrenim görüp Avrupalı yazar ve düşünürleri okuyanlar, ilmin dünyayı ve hayatı tanıma gücüne sahip olduğunu savunmakta, varlığı nikbin ve bedbin bir gözle değil, objektif bir biçimde modern ilmî yöntemlerle inceleme arzusundadırlar. Osmanlı aydınınının yenilenen dünya görüşünün geleneksel düşünceleriyle çatışması felsefi bir buhranın doğmasına neden olur. Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. yüzyıl Türk edebiyatı tarihini "her şeyden evvel Türk insanında başlayan bir buhranın ve yeni ufuklar ve değerler etrafında yavaş yavaş kurulan bir iç düzenin tarihi" (Tanpınar, 2010, s. 15) olarak tanımlar. Yeni ufuklar ve yeni değerlerin tanınmasında, dünya edebiyatının fikir ve sanat eserlerindeki dünya görüşünün dilimize aktarılmasında tercümeler "Batı'ya açılan pencere" olma özellikleri ile özel bir önem arz etmektedirler.

Farklı medeniyet dairelerine açılan ve bizleri farklı duygu ve düşünce dünyaları ile karşılaştıran tercümelerin kültürel, sosyal alanlar ve edebî eserler üzerindeki gelişmesini incelemek edebiyat tarihlerinin daha kapsamlı yazılabilmesi için önem arz eden bir araştırma sahasıdır.



araştırmalarla ilişkilendir

La Dam O Kamelya'dan

Benim mütâla'am şudur ki: Bir adam bir lisânı ancak onu cidden öğrenmiş olmak şartıyla söyleyebileceği gibi bir mü'ellif dahi ahvâl-i beşeri 'ariz ü 'amîk tahkik ve tedkik etmeyince romanlarda görülen a'zâ-yı vak'ayı icâd eyleyemez.

Ben henüz icâda muktedir olacak bir sinn ü sâlde bulunmadığımdan yalnız nakl-i hikâye ile iktifâ eyleyeceğim.

Binâ'en 'aleyh a'zâ-yı vak'ası meyânında yalnız sâhibe-i ser-güzeşt olan kadından mâ-'adâ cümlesi hâlâ ber-hayât bulunan işbu hikâyenin sahîh ve vâki' olduğuna inanmalarını kâri'lerimden talep eylerim.

Bâ-husûs burada cem' eylediğim vukû'attan ağılebinin mucip olduğu te'essür ve halecân henüz henüz Paris'te mevcut olduğuna benim şehâdet ve rivâyetim kifâyet etmez ise o te'essür ve halecânlar vukû'ât-ı mezkûrenin sıhhatini isbât ederler. Ben bunları yalnız bir cihet-i imkândan dolayı cem' edebilir idim. Zirâ vak'anın tafsîlât-ı âhîresini ancak ben mahrem olabildim ki bu tafsîlât bulunmayacak olsa idi keyfiyeti müfid ve mükemmel olarak hikâye edebilmek müm-

kün olamaz idi. Bakınız tafsîlât-ı mezkûre bana ne sûrette vâsıl olmuştur:

1847 senesi martının on ikinci günü Lafit Sokağı'nda bir büyük ve sarı yafta okudum ki bir takım mefrûşât ve sâ'irenin fûrûhtunu mu'lin idi. Bu fûrûht vefât münâsebetiyle vukû' buluyor idi. Müteveffânın ismi yaftada münderiç olmayıp yalnız metrûkât müzâyesesi ayın on altıncı günü Antin Sokağı'nda 9 numaralı hânede ba'de'z-zuhr vukû' bulacağı i'lân ediyor idi.

Bundan mâ-'adâ ayın on üçüncü ve on dördüncü günleri eşyâ-yı mevcûdeyi görmek için sâlifü'z-zikr dâ'irenin ziyâret olunabileceği dahi münderiç idi.

Ben dâ'imâ tuhaf eşyanın muhibbiyim. Binâ'en'aleyh bu fırsatı elden kaçırmamağı ve eşyâdan mübâyâ'a edemeyecek olsam bile hiç olmaz ise görmeği kendi kendime kararlaştırdım.

Kaynak: Aleksandr Dumazade (1880). *Kamelyalı Kadın*. Ahmet Midhat (Çev.). Muharrem Dayanç, İsmet Şanlı (Haz.). İstanbul: Akademik Kitaplar. s. 2.

Öğrenme Çıktısı

4 Tanzimat Dönemi ikinci kuşağının çeviri faaliyetlerini açıklayabilme

Araştır 4

Tanzimat Dönemi ikinci kuşak edebiyatçılarındaki çeviri ile edebî akım arasındaki ilişkileri tartışınız.

İlişkilendir

Tanzimat Dönemi ikinci kuşak edebiyatçılarındaki çevirileri ile verdikleri ürünler arasındaki ilişkiyi değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Tanzimat Dönemi ikinci kuşak edebiyatçılarındaki çevirilerinin birinci kuşak sanatçılarındaki çevirileriyle farklılıklarını anlatın.

1

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında çevirilerin genel özelliklerini sıralayabilme

Tanzimat Dönemi Edebiyatı: Çeviriler ve Özellikleri

Yeni bir medeniyet dairesine girilme sürecinde çevirilerin önemli bir etkisi bulunmaktadır. Çeviriler, Batı'nın fikirlerini kendi memleketine taşımak isteyen yenilikçi gençlerin en önemli araçlarından biri olur. Tanzimat Dönemi'ndeki çeviriler kitap hâlinde yayımlanan ve dergi ve gazetelerde neşredilen çeviriler olarak iki grupta tasnif edilebilir. Ordunun, devlet kurumlarının Batı örneğine göre yapılanmaları, eğitimde Batı modelinden yararlanma, bilimsel ve teknik alanlarda -özellikle de Fransızcadan- yapılan çeviriler sosyal ve kültürel değişimlere yol açarken edebî çeviriler roman, tragedya, komedy gibi Türk edebiyatı geleneğine yabancı bazı yeni türlerin tanınmasına neden olur. Edebî metinler yeni temalar, yeni bakış açıları ve yeni bir üslup kazanır. Yeni bir medeniyet ve dünya görüşü ile karşılaşma dönemi olan Tanzimat yılları ve edebiyatta yenileşmeyi hedefleyen Servet-i Fünun dönemlerinde tercüme, Türk edebiyatına Batı kültürünün eserlerini, edebî türlerini ve imaj dünyasını tanıtan; okuru yeni hayat biçimleri ve kavramlarla tanıştıran kaynaklardır.

2

Tercüme Odası, Encümen-i Dâniş ve Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye'nin ne olduğu hakkında açıklamalarda bulunabilme

Tercüme Odası, Encümen-i Dâniş, Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye

Tercüme Odası, devlet işleri için yabancı dil bilen gençlere duyulan ihtiyacı karşılamak, memurlara yabancı dil öğretmek üzere 1821'de kurulmuştur. Bu kurum, Tanzimat yıllarında bir okul görevi üstlenir. 15 Temmuz 1851'de Abdülmecid'in de katıldığı bir törenle ve Reşid Paşa'nın ünlü nutkuyla açılan Encümen-i Dâniş, devlet eliyle ve Fransız Akademisi (Académie Française) örnek alınarak kurulur. Açılış nutkunda Mustafa Reşid Paşa kurulma amacını, Dârülfünûnda okutulacak kitapların hazırlanması ve asrın gerektirdiği ilmin ülkede yayılması ve kültür seviyesinin yükseltilmesi olarak belirler. Encümen-i Dâniş'in kapatılmasından sonra Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye'nin doğması (1861) mücadeleden Tanzimat'ın fen kutbunun galip çıkması olarak yorumlanır. Bu gelişmede Batı'nın üstünlüğünü ilim ve fende gören; Batı'daki fen konusundaki gelişmelere önem veren aydınların da etkisi vardır. Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye, din ve güncel politik meseleler dışında, her türlü ilim ve eğitimle ilgili kitap ve risale telif ve tercümesiyle ilgilenecektir. Münif Paşa ve arkadaşlarının bu tavrını Mehmet Kaplan "kültürde laiklik" olarak adlandırılacak bir hareketin öncülüğü olarak niteler.

3

Tanzimat Dönemi birinci kuşağının çeviri faaliyetlerini dile getirebilme

Tanzimat Dönemi Birinci Kuşak ve Çeviri Faaliyetleri

Batılı eserlerden Türkçeye yapılan ilk -kitap şeklinde- çeviri Yusuf Kâmil Paşa'nın Fénélon'dan tercüme ettiği Télémaque'tır (1859). Şinasi'nin Batı şiirinden ilk tercümelerini içeren Tercüme-i Manzume'si (1859); Münif Paşa'nın Muhaverat-ı Hikemiye'si (1859) ve Victor Hugo'nun Sefiller adlı eserinin tercümesi olan Mağdurin Hikâyesi (1862); Lamartine'den ilk çeviri olan, Şinasi tarafından tercüme edilen "Souvenir" (1859) adlı şiir dönemin ilk çeviri örneklerindendir. Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den en önemli ve yadırganmayacak olanları dikkate alan bir seçimle çevirdiği üçü nesir; altısı manzum; yedisi adaptasyon olmak üzere on altı oyun tercüme edebiyatımız için önemli katkılardır. Ziya Paşa, Rousseau'nun Emile'ini Türkçeye çevirir (1871). Ayrıca Ziya Paşa'nın Rousseau'nun İtiraf'ını model olarak alması ve Defter-i Âmal'ı yazması önemlidir.

4

Tanzimat Dönemi ikinci kuşağının çeviri faaliyetlerini açıklayabilme

Tanzimat Dönemi İkinci Kuşak ve Çeviri Faaliyetleri

Tanzimat Dönemi ikinci kuşak yazarlarında yoğun bir çeviri faaliyeti gözlemlenmektedir. Recaizâde Ekrem'in Terakki gazetesinde tefrika olarak yayımlanan Silvio Pellico'dan çevirdiği Mes Prisons (1869); Hakayikü'l- Vekayi'de bir bölümü tefrika edilen Chateaubriad'dan tercüme ettiği Atala (1871), Nâciz (1886) tercüme edebiyatımız için önemli örneklerdir. Sami Paşazâde Sezai, Alphonse Daudet'nin Değirmenimdem Mektuplar adlı kitabından "Arles'li Kız" adlı hikâyeyi sağlam yapısını ve üslubunu beğendiği gerekçesiyle "Arlezyalı Kız" adıyla çevirir. Çeviri Küçük Şeyler'de yer almaktadır. Alphonse Daudet'nin Jacques adlı romanını da tercüme eder. Muallim Naci'nin Farsça ve Arapçadan tercüme ettiği örnekler Hurde-i Furûş I ve II'de (1885); Hz. Ali'nin bazı vecizelerinin Arapça asılları ve tercümeleri ise Emsâl-i Ali'de (1885-86) yer alır. Hikemü'r-Rüfai (1887) Mutasavvıf Seyyid Ahmet Rüfai Hazretlerinden yapılmış tasavvufi metinleri içermektedir (Çetin, 2006, s. 667-668). Muallim Naci'nin Mütercem ve Sünbüle'de (1887) yer alan tercümeleri, Lamartine'den tercüme ettiği Meydan-ı Harb (1884), Münacaat gibi tercüme edebiyatımız açısından önem taşıyan örneklerdir.

1 18. yüzyılın sonlarında III. Selim'e arz ettiği Müvazene-i Politike adlı eserle Voltaire ve Rousseau gibi düşünürlere olumsuz bir bakış açısı geliştiren devlet adamı aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Mustafa Reşit Paşa
- B. Atıf Efendi
- C. Ali Paşa
- D. Fuat Paşa
- E. Yirmisekiz Mehmet Çelebi

2 Bu çevirilerde çevirmen metnin anlamına sadık kalmasına karşılık kendi kültürü ve toplumu için yabancı kalabilecek kültürel ve dinî unsurları atarlar.

Yukarıda sözü edilen çeviri türü aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Özetlenmiş çeviriler
- B. Aslına sadık çeviriler
- C. Genişletilmiş çeviriler
- D. Mealen çeviriler
- E. Mot à mot çeviri

3 Metni aslına sadık kalarak tercüme etmeyi yeğleyen ve Türkçe ifadeden fedakârlık eden, bu yüzden de tercümeleri devrinde yadırganmış ve eleştirilmiş olan yazar aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Namık Kemal
- B. Ziya Paşa
- C. Muallim Naci
- D. Ahmet Midhat
- E. Şemsettin Sami

4 Devlet işleri için yabancı dil bilen gençlere duyulan ihtiyacı karşılamak, memurlara yabancı dil öğretmek üzere 1821'de kurulan bu kurum, Tanzimat yıllarında bir okul görevi üstlenir. Ali Fuat ve Safvet Paşa gibi değerli insanları yetiştiren bu ocak, yeni bir dünya görüşü ve siyasi idealin geliştiği bir çevredir.

Yukarıda söz edilen kurum aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Tercüme Odası
- B. Encümen-i Dâniş
- C. Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye
- D. Tıbhane
- E. Mekteb-i Harbiye

5 Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "yeniliğin üç muharriri" olarak nitelendirdiği yazarlar aşağıdakilerden hangisinde birlikte ve doğru olarak verilmiştir?

- A. Ahmet Midhat Efendi-Şinasi-Ziya Paşa
- B. Namık Kemal-Ahmet Cevdet Paşa-Muallim Naci
- C. Şinasi-Ziya Paşa-Namık Kemal
- D. Ahmet Cevdet Paşa-Münif Paşa-Şinasi
- E. Münif Paşa-Namık Kemal-Ziya Paşa

6 İlk bilimsel süreli yayın aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Takvim-i Vekayi
- B. Tercüman-ı Ahval
- C. Mecmua-i Fünun
- D. Tasvir-i Efkâr
- E. Ceride-i Havadis

7 Aşağıdakilerden hangisi Ziya Paşa'nın çevirilerinden biridir?

- A. Tartuffe
- B. Emile
- C. Muhaverat-ı Hikemiye
- D. Tercüme-i Manzume
- E. Télémaque

8 Aşağıdakilerden hangisi ikinci el tercüme örneği olarak değerlendirilebilir?

- A. Hikâye-i Robinson
- B. Télémaque
- C. Muhaverat-ı Hikemiye
- D. Endülüs Tarihi
- E. Tercüme-i Manzume

9 Tercüme ettiği Atala'yı da oyunlaştırarak tercümelerden ve Batı edebiyatı örneklerinden nasıl yararlandığının somut örneklerini veren sanatçı aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Abdülhak Hâmit Tarhan
- B. Recaizâde Mahmut Ekrem
- C. Ziya Paşa
- D. Sami Paşazâde Sezai
- E. Muallim Naci

10 Hugo ve Lamartine'in ölüm temini işleyen şiirleri ile aşağıdaki hangi Türk şairleri arasında ilişki vardır?

- A. Ziya Paşa - Recaizâde Mahmut Ekrem
- B. Namık Kemal - Abdülhak Hâmit Tarhan
- C. Muallim Naci - Ziya Paşa
- D. Recaizâde Mahmut Ekrem - Abdülhak Hâmit Tarhan
- E. Ziya Paşa - Abdülhak Hâmit Tarhan

1. B

Yanıtınız yanlış ise “Tanzimat Dönemi Edebiyatı: Çeviriler ve Özellikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

2. C

Yanıtınız yanlış ise “Tanzimat Dönemi Edebiyatı: Çeviriler ve Özellikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

3. E

Yanıtınız yanlış ise “Tanzimat Dönemi Edebiyatı: Çeviriler ve Özellikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

4. A

Yanıtınız yanlış ise “Tercüme Odası, Encümen-i Dâniş, Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

5. D

Yanıtınız yanlış ise “Tercüme Odası, Encümen-i Dâniş, Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

6. C

Yanıtınız yanlış ise “Tercüme Odası, Encümen-i Dâniş, Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

7. B

Yanıtınız yanlış ise “Tanzimat Dönemi Birinci Kuşak ve Çeviri Faaliyetleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

8. A

Yanıtınız yanlış ise “Tanzimat Dönemi Birinci Kuşak ve Çeviri Faaliyetleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

9. B

Yanıtınız yanlış ise “Tanzimat Dönemi İkinci Kuşak ve Çeviri Faaliyetleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

10. D

Yanıtınız yanlış ise “Tanzimat Dönemi İkinci Kuşak ve Çeviri Faaliyetleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

3

Araştır Yanıt Anahtarı

Araştır 1

Can Yücel’in çevirileri, onun öz kültürüyle besleyerek geliştirdiği metinlerden oluştuğu için bunların genişletilmiş (yeniden inşa edilmiş) çeviriler olarak adlandırılması daha doğrudur. Bu bağlamda Yücel’in *Hamlet* çevirisi göz önünde bulundurulabilir.

Araştır 2

18. yüzyılın sonlarında devrin reisülküttabı *Müvazene-i Politike* adlı layihasında Voltaire’i zındık olarak nitelendirir. Ancak çevirilerle birlikte gelişen kültürel bakış açısı ile Voltaire, Münif Paşa gibi önemli kültür adamlarının çevirdiği temel Batılı yazarlardan biri olmuştur.

Araştır 3

Tanzimat Dönemi birinci kuşak sanatçılarının çevirdikleri eserlerin etkisiyle ya da okudukları Batılı eserlerin etkisinde ürün ortaya koydukları görülür. Örneğin; Ziya Paşa’nın Rousseau’nun *İtirafnar*’ını model olarak alır ve Defter-i Âmal adıyla çocukluk anılarını yazar. Ahmet Midhat ise Alexandre Dumas’ın *Monte Cristo* adlı eserinden doğan *Hasan Mellâh*; Phèdre’den “mülhem” *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş* ve *Don Quichotte*’tan doğan *Çengi* isimli piyesi yazmıştır. Bütün bu örnekler, Tanzimat dönemi birinci kuşak sanatçılarının çevirdikleri eserlerden ya da okudukları Batılı eserlerden etkilendiklerini ve bunlar doğrultusunda ürün ortaya koyduklarını gösterir.

Araştır 4

Tanzimat Dönemi ikinci kuşak edebiyatçılarının romantizmle kurdukları ilişkide çeviriler önemli bir rol oynamaktadır. Bernardin de Saint Pierre’in *Paul et Virginie*; Chateaubriand’ın *Atala* gibi eserlerinin çevirileri Türk edebiyatında romantizmin gelişmesinde etkili olmuştur. Aynı şekilde Hugo ve Lamartine çevirileri de romantizm akımının dönem içinde yaygınlık kazanmasında etkili olmuştur. Öte yandan Beşir Fuad hem yaptığı çevirilerle hem de yazdığı kitap ve makalelerle natüralizmi Türk okuruna tanıtır.

Kaynakça

- Akün, Ö. F. (1978). Şemsettin Sami. *İslam Ansiklopedisi*. Cilt 11. İstanbul.
- Akün, Ö. F. (1989). Ahmet Vefik Paşa. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Cilt 2. İstanbul.
- Anamur, H. (1997). Hasan Âli Yücel ve Türkiye’de Çeviri. *Hasan Âli Yücel Anma Kitabı–Çeviri: Ekinler ve Zamanlar Kavşağı*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- And, M. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Banarlı, N. S. (1971). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: MEB.
- Baysal, J. (1985). Kütüphanecilik. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 5. İstanbul: İletişim.
- Çetin, N. (2006). Muallim Naci. *Tanzimat Edebiyatı*. İsmail Parlatır (Haz.) Ankara: Akçağ.
- Çetin, N. (2006). Ziya Paşa. *Tanzimat Edebiyatı*. İsmail Parlatır (Haz.). Ankara: Akçağ.
- Enginün, İ., Kerman, Z. (1977) Türkçede Emile Zola Tercümeleri ve Emile Zola Hakkında Yazılar Bibliyografyası. *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Cilt XXII.
- Enginün, İ., Kerman, Z. (1977). Türkçede Alphonse Daudet. *Dünya Edebiyatından Seçmeler*. Cilt 2.
- Enginün, İ. (1979). *Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercümeleri ve Tesiri*. İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi.
- Enginün, İ., Kerman, Z. (1980). Türkçede Maupassant. *Türkiyat Mecmuası*. Cilt XIX. İstanbul: Edebiyat Fakültesi.
- Enginün, İ.(1991). Tanzimat Sonrası Çeviriler. *Tanzimat’ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu Bildiriler*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Göktürk, A. (1994). *Çeviri: Dillerin Dili*. İstanbul: YKY.
- Göktürk, A. (1989). *Sözün Ötesi*. İstanbul: İnkılâp.
- Günyol, V. (1985). Türkiye’de Çeviri. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde (s. 324-329). Cilt 2. İstanbul: İletişim.
- Hanioglu, Ş. (1992). Batılılaşma. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Cilt V.
- Huyugüzel, Ö. F. (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*. İstanbul: MEB.
- Kaplan, M. (1946). Bizde Avrupa Kültürünün İlk Öncüleri. *İstanbul Mecmuası*, 62, 4-7.
- Kaplan, M. (1987). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh.
- Kefeli, E. (2013). Ahmet Midhat Efendi ve Tercüme: Yöntem ve Eser Seçimi Üzerine Bazı Dikkatler. *İlim ve Fennin Reis-i Mütefekkeri Ahmet Midhat Efendi* içinde (s. 37-45). Fazlı Arslan (Ed.). Kayseri: Erciyes Üniversitesi.
- Kefeli E. (1995). Ahmet Midhat Efendi ve Tercüme. *Türk Dili*, 521.
- Kefeli, E. (1993). *1859-1993 Yılları Arasında Lamartine’den Türkçeye Yapılan Tercümeler Üzerine Bir Araştırma*. (Basılmamış doktora tezi). Mimar Sinan Üniversitesi / Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. Ankara.
- Kerman, Z. (1978). *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo’dan Türkçeye Yapılan Tercümeler Üzerinde Bir Araştırma*. İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi.
- Kerman, Z. (2003). *Sami Paşazade Sezai- Bütün Eserleri*. Cilt 3. Ankara: TDK.
- Kerman, Z. (2006). Sami Paşazade Sezai. *Tanzimat Edebiyatı*. İsmail Parlatır (Haz.). Ankara: Akçağ.
- Kerman, Z. (1998). Recaizade Ekrem’in Batı Edebiyatından Yapmış Olduğu Tercümeler. *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*. Ankara: Akçağ.
- Kolcu, A. İ. (1999). *Ondokunzuncu Asır Türk Edebiyatında Alphonse de Lamartine Tercümeleri ve Tesiri*. Ankara: Gündoğan.
- Kocaman, A. (1993). Çeviri, Çeviri Eleştirisi, Dilbilim. *Dilbilim Araştırmaları*, Ankara: Hitit.
- Mardin, Ş. (1983). *Jön Türklerin Siyasî Fikirleri 1895-1908*. İstanbul: İletişim.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi Makaleler IV*. İstanbul: İletişim.

- Okay, O. (t.y.). *İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti Beşir Fuad*. İstanbul: Dergâh.
- Okay, O. (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh.
- Özgül, K. (1996). Yusuf Kâmil Paşa'nın Tercüme-i Télémaque'ı. *Nar*, 8.
- Özön, M. N. (1985). *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim.
- Parlatır, İ. (2006). Recaizade Mahmut Ekrem, *Tanzimat Edebiyatı*. İsmail Parlatır (Haz.). Ankara: Akçağ.
- Tanpınar, A. H. (1992). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2010). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: YKY.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (1998). Hüseyin Cahit Yalçın Cilt 8. İstanbul: Dergâh.
- Ülken, H. Z. (2013). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: İş Bankası.
- Ülken, H. Z. (1997). *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*. Gülseren Ülken, Sait Maden (Haz.). İstanbul: Ülken.
- Yazıcı, M. (2004). *Çeviri Etkinliği - Disiplinler Arasından Çeviriye Bakış*. İstanbul: Multilingual.



■ Bölüm 4

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Gazete ve Dergiler

öğrenme çıktıları

İlk Gazete ve Dergilerin Tanzimat Dönemi Kültür, Sanat ve Edebiyatı Açısından Önemi

- 1 İlk gazete ve dergilerin Tanzimat Dönemi kültür, sanat ve edebiyatı açısından önemini ifade edebilme

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Dergilerin Gelişimi

- 3 Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında dergilerin gelişimini anlatabilme

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Gazeteciliğin Gelişimi

- 2 Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında gazeteciliğin gelişimini açıklayabilme

Anahtar Sözcükler: • Tanzimat Edebiyatı • Basın ve Yayın • Türkçe İlk Gazeteler • Türkçe İlk Dergiler • Ceride-i Havadis • Takvim-i Vekayi • Tasvir-i Efkâr • Tercüman-ı Ahvâl • Mecmua-i Fünûn • Diyojen



GİRİŞ

Osmanlı Devleti'nde basın ve yayın hareketleri Avrupa ülkelerinden geç başlar. Bunda etkili olan en temel sebep matbaanın ülkeye geç girmesidir. Osmanlı'da önce İspanya'dan göçen Yahudilerin, yabancı temsilciliklerin ve azınlıkların matbaa kurduğu, basın yayın işlerine el attığı görülür. Daha sonra devletin ana unsuru durumundaki Türklerin matbaacılığa yönelmesi gerçekleşir. Ülkede kitap basımının gelişmeye başlamasından bir süre sonra gazete ve dergiler de yayın hayatına girer. Devlet öncülüğünde çıkan ilk gazeteyi yarı resmî bir gazete izler. Onu da dergiler ve resmî olmayan gazeteler takip eder. Gazete ve dergiler haber ve bilgi aktarmanın, modernleşmeye katkı sağlamanın yanında kültürün, sanatın, edebiyatın gelişmesinde ve yaygınlık kazanmasında da rol oynar. Daha önceki dönemlerde el yazısıyla sınırlı sayıda yazılarak kitap ve defterlerde yer alan edebiyat ürünleri kitap basımı, gazete ve dergi yayınıyla geniş bir yayılma alanı bulur. Henüz iletişim araçlarının gereğince gelişmediği ve çoğalmadığı göz önünde bulundurulursa dönem içerisinde matbaalarda baskı yoluyla çoğaltılan kitapların, gazete ve dergilerin yeni bir dünya anlayışının yayılmasında; düşüncelerin, bilgilerin, haberlerin aktarılmasında; edebî yazıların geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmasında, yeni yazı türlerinin ortaya çıkmasında önemli bir rol üstlendiği anlaşılar.

İLK GAZETE VE DERGİLERİN TANZİMAT DÖNEMİ KÜLTÜR, SANAT VE EDEBİYATI AÇISINDAN ÖNEMİ

Osmanlı'ya Matbaanın Gelişi ve İlk Baskı Faaliyetleri

Bugünkü anlamda matbaa Alman Johann Gutenberg tarafından 1440'ta icat edilmiş ve Avrupada baskı işlerine geçilmiştir. Gutenberg'in bu icadından sonra matbaa "1470'te Paris'e, 1471'de Napoli ve Hollanda'ya, 1473'te Macaristan'a, 1474'te Cenova'ya, 1476'da İspanya ve İngiltere'ye, 1482'de Danimarka'ya, 1483'te İsveç'e, 1488'de Çekoslovakya'ya girmiştir. (...) 1500 yılına kadar yalnız İtalya, Hollanda, Fransa ve İsviçre'de basılan kitap sayısı" otuz bini aşar (İğdemir, 1982, s. 52). Rönesans'la başlayan uyanışın da etkisiyle 16.

yüzyıl matbaanın daha da geliştiği ve yayıldığı yüzyıl olur. Matbaa aracılığıyla yürütülen çalışmalar, çok sayıda kitabın halka ulaşmasına zemin hazırlar. Böylece bilginin yayılmasının, halk katmanına ulaşmasının yolu açılır. Ulusal diller gelişir, yeni kimlikler ortaya çıkmaya başlar.

Osmanlı Devleti'nde matbaa İbrahim Müteferrika ile Mehmet Said Efendi'nin öncülüğünde 1727'de kurulur. Fakat bundan önce gayrimüslimlerin ve yabancı temsilciliklerin matbaa ve baskı işlerine yöneldiği, matbaa kurduğu, kitap ve gazete çıkardığı görülür. 1492'de İspanya'dan kaçarak Osmanlı'ya sığınan Yahudiler, 1493'te matbaa kurarlar. Lale Devri'ne gelinceye kadar matbaa sayısı on ikiye ulaşır. Üç yüzyılda dört yüz kitap basılır. Bunlar dinî ve eğitici kitaplardır. Yahudilerden sonra Ermeniler ve Rumlar da matbaa kurar. İlk Ermeni matbaası 1567'de İstanbul'da açılır. Kısa sürede Yahudi matbuatıyla kıyaslanacak derecede etkin bir yayın hayatı yaşanmaya başlanır. Kiliseler arası mücadelenin sonucu olarak ortaya çıkan Rum matbaası, baskı işlerine Londra'da başlayan Nicodemus Metaxas tarafından İstanbul'da 1627'de açılmıştır. Binası Beyoğlu'nda olan bu matbaa, *Müseviler Aleyhine Bir Risâle* adıyla ilk kitabını yayımlar. 1628'de Cizvitler'in baskısı sonucu kapanır. Arkasından Fener Rum Ortodoks Patrikhanesinde kurulan matbaa, 1798'den itibaren basım işlerini etkin şekilde yürütür. Balkanlarda Yunanca eser basan Moschopoliste (Voskopoj) ise 1731-1769 yılları arasında yirmi bir kitabın baskısını yapar.

"1727 yılı Temmuz ayının başlarında İbrâhim Müteferrika ile sadâret mektûbî halifelerinden Yirmisekizcelebizâde Mehmed Said Efendi'ye, III. Ahmed'in fermanı ve Şeyhülislâm Yenişehirli Abdullah Efendi'nin fetvası ile ilk Türk matbaasını kurma izni verildi. Müteferrika'nın Yavuzselim semtindeki evinde kurulan matbaanın ilk kitabı, basımı 1729 yılının başlarında tamamlanan ve kaynaklarda daha çok Vankulu Lugatı adıyla geçen *Sihâhu'l-Cevheri* tercümesidir. Matbaanın tesisinde büyük rolü olan Mehmed Said Efendi'nin bir süre sonra matbaacılıktan ayrılması ile birlikte iş tamamen İbrâhim Müteferrika'ya kalmıştır. Müteferrika'nın ölümüne kadar idaresi altında kalan matbaada on yedi kitap (23 cilt) basılmış, matbaanın faaliyetleri yalnızca Patrona Halil İsyanı sırasında bir yıl kadar kesintiye uğramıştır." (Afyoncu, 2000, s. 326).



dikkat

İbrahim Müteferrika Osmanlı'da matbaa kurarak ilk Türkçe kitap basan kişidir. 1729'da *Vankulu Lügati* diye bilinen kitapla basım işlerine başlamış ve on yedi kitabın baskısını gerçekleştirmiştir.

İbrâhim Müteferrika'nın kurduğu matbaada tarih, coğrafya, dil ve askerlikle ilgili kitaplar basılır. Önceleri kitaplar 1000-1200 adet basılırken daha sonra bu sayı 500'e düşer. Bunda basılan kitapların satılamaması etkili olur. O, bastığı kitapların büyük bir kısmına ekler ve açıklamalar koyar, kimilerini harita ve notlarla zenginleştirir. Kâtip Çelebi'nin *Cihannümâ* adlı eseri bunlar arasındadır. Bu eklerde yer alan, Batı'da gelişen yeni astronomi ve kâinat sistemleri hakkındaki bilgiler, eserin yayımlanmasını izleyen yüzyıl boyunca Türkçe kaynaklarda bu konudaki en önemli metin olma özelliğini korur. "İbrâhim Müteferrika'nın ölümünden sonra matbaanın işletme izni, Rumeli kadılarından İbrâhim Efendi ile Anadolu kadılarından Ahmed Efendi'ye verilmiştir" (Afyoncu, 2000, s. 326).

Osmanlı'ya matbaa, Batı'da bulunup çeşitli kitapların çoğaltılmasına başlanmasından yaklaşık üç yüzyıl sonra girer. Ülkeye matbaanın geç girmesinde ve baskı işlerinin geç başlamasında çeşitli

sebeplerden söz edilebilir. Bunlardan biri kitabın, yazı, cilt, minyatür ve tezhibiyle değerli bir el sanatı olarak görülmesidir. Ülkedeki okuryazar oranının düşük olması da bunda rol oynar. Cildinden başlayarak diğer işçilik çalışmalarıyla görsel anlamda estetik değer taşıyan kitap, varlıklı ve seçkin kişilerin sahip olabildiği bir meta, yani değerli mal durumundadır. Medreselerde, camilerde, tekkelerde bulundurulmuş kitaplıklardan sonra kitap, vakıfların kurduğu kütüphanelerde yer almaya başlar. El yazısıyla sınırlı sayıda çoğaltılan kitap, kolay ulaşılan bilgi kaynağı olmaktan uzaktır.

Matbaanın ülkeye geç girmesinin bir başka sebebi Osmanlı'nın 15-17. yüzyıllarda parlak dönemlerini yaşamasına rağmen matbaanın önemini kavramakta gecikmiş olmasıdır. Bunda Rönesans'la birlikte Batı'nın içerisine girdiği değişimi anlamaması, matbaanın ve yayın organlarının kültür ve medeniyet hayatındaki rolünü gereğince görememesi etkili olur.

Osmanlı Devleti'nde matbaanın geç kabul edilmesinin olası bir başka sebebi daha vardır. O da devlet yönetiminin, basın yoluyla doğabilecek muhalefetten çekinmiş olabileceğidir. Üç kıta üzerinde geniş bir coğrafyaya sahip olan, farklı etnik grupları bünyesinde barındıran Osmanlı Devleti'nin, basılı muhalefet yoluyla yönetim karşıtı gelişmelere karşı koymakta yaşanacak güçlükleri göze alamadığı söylenebilir. Nitekim 1789 Fransız İhtilali'nden sonra yaygınlık kazanan yayın organlarının yeni düşünce akımlarıyla ülkedeki iç muhalefeti körüklediği, yer yer başkaldırıları zemin hazırladığı görülür.

Öğrenme Çıktısı



1 İlk gazete ve dergilerin Tanzimat Dönemi kültür, sanat ve edebiyatı açısından önemini ifade edebilme

Araştır 1

Matbaanın insanlığın gelişiminde hangi işlevleri üstlendiğini araştırınız.

İlişkilendir

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında ilk gazetelerin edebî türlerin gelişmesindeki işlevini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında ilk derginin toplumsal ortam açısından taşıdığı önemi anlatın.

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK EDEBİYATINDA GAZETECİLİĞİN GELİŞİMİ

Osmanlı'da gazete, dergiden daha önce yayın hayatına girer. Bu sebeple derginin işlevini de üstlenir. Tanzimat yıllarında gazete yalnızca haber kaynağı değildir. Geniş bir etki alanına sahiptir. Aynı zamanda halk kitlesine seslendiği için yazı dilinin sade, anlaşılır bir duruma gelmesi yolunda katkıda bulunur. Yeni edebî türlerin ve edebî ürünlerin yayımlanması gazetelerle mümkün olur. Genç aydınların yetişmesinde görev üstlenir. Edebiyat eserlerinin tefrikası gazeteler aracılığıyla yapılır.

Günlük yayın organı olan gazeteler, güncel olayları ve gelişmeleri takip ederler. Osmanlı'da ilk zamanlar düzensiz olarak on günde bir, haftalık, haftada iki yahut dört beş günde bir, daha ileriki zamanlarda da her gün yayımlanmaya başlanır. Gazetelerin şiir, hikâye, roman ve tiyatro tefrikalarına, makale ve eleştirilere yer vermesi gazete okuyucularının edebiyata olan ilgisini artırır, edebiyat dünyasındaki gelişmeleri takip etmesini kolaylaştırır. Bunda 19. yüzyılda yayımlanan gazetelerin çoğunu çıkaranların edebiyat adamı olması da rol oynar. Gazeteler, günlük çıkması ve fiyatının düşük olması dolayısıyla geniş okuyucu grubuna seslenme fırsatını bulur. Böylece edebiyatla doğrudan ilgisi olmayan okuyucuları bile edebî ürünlerle karşılaştırır. Gazetelerin sosyal, siyasi ve ekonomik gelişmeler konusunda haber vermesinin yanında sanat ve edebiyat gelişmelerini okuyucularına duyurması da gazetelerin görevleri arasındadır.



dikkat

Osmanlı'da yayın hayatına başlayan ilk gazeteler, haber verme işlevinin yanında edebî, sosyal, siyasi ve ekonomik alanlarda da bilgi vermesi bakımından geniş halk kitlesine seslenir.

Geniş halk kitlesine seslenen gazeteler, dilin sadeleşmesinde önemli rol üstlenir. Gazeteci dili denen yeni yazı dilinin oluşmasına zemin hazırlar. Bugünkü yazı dilinin oluşunda gazetelerin etkisi önemlidir. İyi öğrenim görmüş seçkin kimselerin yanında halkın da anlayabileceği bir dil ortaya çı-

kar. Bunda Ağâh Efendi ile İbrahim Şinasi'nin çıkardığı ilk özel gazete olan *Tercüman-ı Ahvâl*'in ve onu izleyen özel gazetelerin katkısı büyüktür.

Gazetelerin yeni insan tipinin, aydınların yetişmesinde de rolü olur. "Şinasi ile Münif Paşa'dan itibaren gazete bu devrede tefrikalarla kitabı da içine almış gibidir. Birkaç büyük politika adamının -ve belki de bazı müderrislerin- dışında bu devrede şöhret kazananların hemen hepsi gazetecidir. Küçük Said Paşa, Münif Paşa gibi politika adamları gazetecilikle işe başlarlar. Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Ali Suavi, Ebuzziya Tevfik, Ahmed Midhat Efendi hepsi gazetecidir. 1873'ten sonraki senelerde şiir âlemini iki kutup gibi paylaşan Recaizâde ile Muallim Nâci gazetede yetişirler." (Tanpınar, 2012, s. 251).

Osmanlı'da Gazeteciliğin Başlaması ve İlk Gazeteler

Osmanlı devlet adamlarının örnek aldığı Fransa'da ilk gazete, matbaanın kuruluşundan yaklaşık iki yüz yıl sonra, 1631'de yayımlanmaya başlar. Osmanlı Devleti'nde ise Türkçe basılan ilk gazete bu tarihten tam iki yüz yıl sonra yani 1831'de çıkarılır. Fakat azınlıkların ve yabancı temsilciliklerin Osmanlı topraklarında 1831'den önce kendi dillerinde gazete çıkardıkları da bilinmektedir (Koloğlu, 1992, s. 11-13).

Matbaanın ülkeye geç girmesine benzer şekilde Osmanlı'da gazetecilik de geç başlar. Bunda sosyal, siyasal, teknolojik ve bilimsel sebepler gibi değişik etkenlerin ve süreçlerin rol oynadığı söylenebilir. Avrupa ülkelerinde gazete; siyasal, ekonomik ve sosyal şartların bir sonucu olarak ortaya çıkar. "Özellikle ticari kapitalizmin gelişimi ve ortaya çıkan sosyal yapının bir gereği olarak malların serbest dolaşımı, haberin de serbest dolaşımını beraberinde getirmiştir. Türkiye'deki durum ise farklı bir seyir izlemiştir. Bu açıdan basının gelişimi de toplumsal dinamiklerle değil, siyasi dinamiklerle, devlet desteği ve yönlendirmesiyle olmuştur. Osmanlı Devleti'nde ilk Türkçe gazete, Batılı örneklerinin aksine halkın talebi ve gereksinimleri doğrultusunda değil, iktidarın ihtiyaçları ve istekleri doğrultusunda kurulmuş ve faaliyet göstermiştir." (Nalcioğlu, 2005, s. 254). Nitekim ilk Türkçe gazete modernleşmenin 19. yüzyıldaki öncüsü durumunda olan Sultan II. Mahmut'un buyruğuyla yayın hayatına girmiştir.

Devletin asli unsuru Türklerin basın ve yayın hayatına girmesinden önce Osmanlı'nın çeşitli vilayetlerinde farklı dillerde yayın yapan gazeteler ortaya çıkar. Bunlardan ilki İstanbul'da Fransız elçiliğinde baskısı yapılan *Bulletin des Nouvelles* (haberler bülteni)'dir. Bu gazete Fransızca bilenlere ve Fransız kolonisine dağıtılmak amacıyla 1795 yılında Fransızca olarak yayımlanır. Takip eden yıllarda 1850'ye kadar Fransızca, İtalyanca, Rumca, Ermenice ve İbranice yayımlanan gazete sayısı on beşi bulur (İnuğur, 1982, s. 165-166). *Bulletin des Nouvelles*'den sonra çıkan gazeteler arasında "1796'da Gazete Française de Constantinople (İstanbul Fransız Gazetesi) ve 1797'deki *Mercure Oriental* (Doğu Merkür'ü) adıyla yayımlanan Fransızca gazeteleri, gerçek anlamda Osmanlı gazeteleri sayılmazlar. Bu gazeteler oldukça çabuk da kapanmışlardır. Bu gazetelerin arkasından; 1824'te Symrneen (İzmirli), aynı yıl *Spectatuer Oriental* (Doğu Seyircisi) ve 1828'de *Courrier de Smyrne* (İzmir Postası) yayımlanmıştır. Asıl anlamıyla Osmanlı'nın dışında, Fransızların Mısır'da oldukları bir sırada 1798'den 1801'e değin Kahire'de *Courrier d'Egypte* (Mısır Postası) ile *Decade Egyptienne* (Mısır Haftası) gazeteleri çıkmıştır." (Demir, 2014, s. 60). Fransız gazeteleri arasında 1825'ten itibaren haftalık olarak Blacque'in çıkardığı *Spectatuer Oriental* Osmanlı Devleti için ayrıcalıklı yere sahiptir. *Spectatuer Oriental*, 19. yüzyıl başlarında henüz basın hayatında yer almayan Osmanlı Devleti'nin uluslararası alanda haklarını savunması, kamuoyu oluşturma bakımından yararlı olur.

Takvim-i Vekayi yayın hayatına girmeden önce Türkçe ilk gazete "Kasım 1816'da Bağdat Valisi Kölemen Dâvud Paşa tarafından yayımlandığı ileri sürülen Türkçe-Arapça Curnalül-İrâk"tır (Yazıcı, 2010, s. 490). Arkasından Mısır'da kimi gazeteler yayımlanır. Bunlardan birincisi 1828'de haftalık olarak çıkarılan *Vakayi-i Mısıriye*'dir. Mehmet Ali Paşa'nın çıkardığı bu gazetenin sol sütunu Türkçe, sağ sütunu Arapçadır. Birinci sayısında çıkış amacı "Toplumu asrın çağlarına getirecek tarım ve endüstri alanındaki gelişmelerin izlenmesi ve yapılan yenilikleri anlatarak yeni düzenin propagandasını yapmak" (Topuz, 2003, s. 13-14) şeklinde belirtilir. Resmî dili Türkçe olan gazete, okuyucularını bilgilendirme yanında Mehmet Ali Paşa'nın politikalarını Batı ülkelerine anlatmak amacını taşır. Basının gücünü gören ve bundan yararlanmak isteyen Mehmet Ali

Paşa, *Vakayi-i Mısıriye*'den sonra başka gazeteler de çıkarır. Bunlar *Vakayi-i Mısıriye*'nin Fransızcası olan *Moniteur Egyptien* ve Girit'i ele geçirmesinden sonra 1830'da çıkardığı *Vakayi-i Giridiye*'dir. Bu son gazete Türkçe ve Yunanca olarak yayımlanır.

Takvim-i Vekayi

Osmanlı'nın ilk resmî gazetesi *Takvim-i Vekayi*'dir. 1 Kasım 1831'de İstanbul'da ilk sayısı çıkarılarak yayın hayatına girer ve haftalık olarak çıkarılır. İlk sayısı 5.000 adet basılır. Devlet dairelerine ve devlet adamlarına, yabancı elçiliklere ve taşraya birer nüsha gönderilir. Gazetenin yönetimine Mekke kadılığı yapan Vakanüvis Esat Efendi getirilir. Yıllık abone ücreti olarak yüz yirmi kuruş alınır. Gazete, Süleymaniye Camii ile şimdiki İstanbul Üniversitesi arasında bulunan ve adına "*Takvimhane-i Amire*" denilen Kapucubaşı Musa Ağa'nın Konağı'nda çıkarılır. İlk sayısı sekiz sayfadır. Müteferrika baskılarına benzeyen bir baskı tekniği ile yayımlanır. İlk başyazı Esat Efendi tarafından yazılır. Esat Efendi, söz konusu makalesinde gazetecilik mesleği hakkında geniş bilgi verir. Gazete sayfalarında, haber vermek, düşünce ve görüş belirtmekten çok devletin resmî haberleri yer alır. Henüz Türkçenin sadeleşme yoluna girmediği yıllarda çıkması bakımından yazı dili ağırdır. Gazete yazıları, "Umur-ı Dâhiliye", "Mevad-ı Askeriye", "Umur-ı Hariciye", "Fünûn", "Tevcihat-ı İlmiye" ve "Ticaret ve Esar" alt başlıkları altında verilir. Birinci sayısında "Umur-ı Dahiliyye" başlığı altında II. Mahmud'un Çanakkale Boğazı'na ve oradan da Keşan yoluyla Edirne'ye yaptığı inceleme gezisine genişçe yer verildiği görülür.

"Takvim-i Vekayi sütunlarında resmi tebliğ, berat, ferman ve protokol haberlerinin yayımlanmasından başka her tarafa yapılan bina, yol ve köprülerin haberi, kaldırılan yeniçeri ocağı aleyhindeki kampanyaya yönelik uyduruk hikâyeler, Avrupa sanat ve kültür olaylarından haberler, dış olaylar, ordu, maarif, ticaret, sanayi ve el sanatları gibi haberler görülmekteydi." (Demir, 2014, s. 62). Gazetenin haber alma ağı, merkezde kendi muhabirleri; taşrada ise, gönderilen mektuplar, vakanüvislerden tutulan zabıtlardan elde edilir. "İlk çeviri makale, gazetenin 8. sayısında yayımlanmıştır. Gazetede ilk ilan 11. sayıda görülmüştür. 1832 yılında çıkan sayılarının birinde de Malthus'un nüfus kuramı özetlenmiştir." (Demir, 2014, s. 62).

Gazetenin yazarları arasında Esad Efendi başta olmak üzere dönemin öne çıkan kimi isimleri yer alır. İç işlerindeki gelişmeler ve olaylar için Sarım Efendi, askerî haberler için Serasker Hüsrev Paşa, kitabet vazifesi için Divan Kâtibi Sait Bey ve muhasipliğini yapmak üzere ulemadan Krasizade Cemal Efendi bulunmaktadır.

Osmanlı Devleti farklı etnik gruplardan oluştuğu için *Takvim-i Vekayi* Arapça, Farsça, Ermenice ve Rumca olarak da yayımlanır. Ayrıca gazetenin Blacque yönetiminde 5 Kasım 1831'den itibaren Avrupa kamuoyuna seslenmek amacıyla Fransızca olarak *Le Moniteur Ottoman* adıyla bir benzeri çıkartılır. *Takvim-i Vekayi*'de yayımlanan birçok habere bu gazetede de yer verilir. Buna rağmen *Le Moniteur Ottoman*, *Takvim-i Vekayi*'den bağımsız bir gazetedir.

Takvim-i Vekayi, haftalık olarak yayımlanması planlanmış olmasına rağmen bu düşünce hayata geçirilemez. Yılda genellikle on beş yirmi kez çıkarılabilir. Kimi yıllar en fazla otuz bir sayıya ulaştığı olur. Düzensiz çıkması onun işlevini yerine getirmesine, yeni haberleri okuyucularına ulaştırmasına engel olur. Gazete, teknik bakımından da zayıftır. Satır başlarına, noktalama işaretlerine rastlanmaz. Punto çeşidi bulunmadığı için bütün yazılar aynı puntoda ve aynı büyüklükte basılır.

1860'tan sonra tamamen resmî haberlere yer vermeye başlayan gazete yaklaşık kırk yedi yıl süreyle aralıksız yayımlanır. Ancak 16 Mart 1878'de 2119. sayısını takiben yayımına on üç yıl ara verir. "Bunun büyük Rus savaşı, yaşanan bozgun ve ağır toprak kayıplarıyla ilgili olduğu açıktır. 26 Mart 1891'de başlayan ikinci dönem ise oldukça kısa sürmüş ve 16 Mayıs 1892'de 283. sayısıyla yayımı tekrar durmuştur. *Takvim-i Vekayi* üçüncü defa 28 Eylül 1908'de yayıma başlamıştır. Bu devresi İstanbul hükûmetinin ortadan kalkışına kadar (4 Kasım 1922) sürmüş ve 4608 sayı neşredilmiştir." (Yazıcı, 2010, s. 292).

Ceride-i Havadis

Takvim-i Vekayi'den sonra Türkçe olarak yayımlanan gazete *Ceride-i Havâdis*'tir. Yarı resmî bir gazete olma özelliği taşır. Morning Herald gazetesinin İstanbul muhabirliğini yapan İngiliz asıllı William Churchill adlı bir tüccar 1836'da gazete çıkarma izni alarak Bahçekapı'da Hamidiye türbesi karşısın-

daki handa bir matbaa kurar. 31 Temmuz 1840'ta *Ceride-i Havadis* adlı gazeteyi yayımlamaya başlar. Gazetenin ilk sayısı üç sayfa, diğer sayıları ise dörder sayfa çıkar. Sayfalar iki sütuna ayrılır. Gazetenin adı olan *Ceride-i Havadis* yazısı sayfanın üst kısmına kaydedilir. Başlığın sağ üst kısmında sayı, gün ve ay, sol tarafında ise yıl kaydı yer alır. Osmanlı basınında "gazete" kelimesi ilk defa *Ceride-i Havâdis*'le kullanılır. Birinci sayısının ön sözünde gazetenin halkın bilgisini arttırdığı, diğer ülkelerdeki gelişmeleri aktararak halkta merak duygusu uyandırdığı, bu yolla meslek ve ticaret hayatının geliştirilmesine yardımcı olduğu ifade edilir.



Resim 4.1 Ceride-i Havadis

Kaynak: İslam Ansiklopedisi

Osmanlı Devleti'nin resmî gazetesi durumundaki "Takvim-i Vekayi"nin düzenli olarak haftada bir yayımlanması sağlanamadığından idari haberler *Ceride-i Havâdis*'le verilmeye başlanmış, bunlar da "Havâdisât-ı Dâhiliyye" bölümünde yer almıştır. Bu tür resmî yazıları yayımlaması ve devletten maddî yardım görmesi *Ceride-i Havâdis*'e yarı resmî bir hüviyet kazandırmış, gazete bundan dolayı bazı kaynaklarda yarı resmî gazete olarak gösterilmiştir. *Ceride-i Havâdis*'te hükümet ve resmî

dairelerle ilgili haberler hiçbir yorum yapılmadan yayımlanmıştır.” (Ebuzziya, 1993, s. 406).



dikkat

Morning Herald gazetesinin İstanbul muhabirliğini yapmakta olan William Churchill, 1836'da Kadıköy'de avlanırken bir çocuğu yanlışlıkla yaralamış ve tutuklanmıştır. Kapitulasyonlardan kaynaklanan hak ve yetkilere göre İngiliz Elçiliği devreye girmiş, Churchill hemen serbest bırakılmış ve kendisine devlet tarafından pırlantalı bir nişan, zeytinyağı ihracı için bir ferman ve gazete çıkarma ruhsatı verilmiştir.

Gazetede yazılar “*Havadisat-ı Dahiliyye*” “*Havadisat-ı Ecnebiyye*” ve “*İlanat*” başlıkları altında üç bölümde toplanır. Gazetenin ilerleyen sayılarında bilim ve kültür yazıları “*Havadisat-ı Nev'îyye*” başlığı altında yayımlanmaya başlanır. Mizanpajı değiştirilerek sütun sayısı üçe çıkarılır. “Gazetede ‘*Havadisat-ı Dahiliyye*’ bölümünde önce iradeler ve resmî haberler ardından İstanbul ve yurt haberleri daha sonra padişahın cülus ve doğum yıl dönümü veya seyahatleri münasebetiyle yazılan methiyeler, düşürülen tarihler ve kasideler yayımlanmıştır. Ayrıca devletin resmî gazetesi Takvim-i Vekayi düzenli olarak çıkartılamadığından devletin idari haberleri de yayımlanmıştır. Gazetenin ‘*Havadisat-ı Hariciyye*’ bölümünde ise dış haberler yabancı gazetelerden tercüme edilerek yayımlanmıştır.” (Demir, 2014, s. 64).

Ceride-i Havadis, okuyucularına ansiklopedik bilgiler de verir. Dış haberler başlığı altında, Yeni Dünya, Hindistan, modern gezi yöntemleri, paleontoloji ve sigorta hakkında verdiği bilgiler bunlar arasındadır. Yurt dışında muhabirleri olduğu için gazetede dış haberlere sık rastlanır. Batı parlamenter sistemine ait haberler ve edebî eser çevirileri genişçe yer tutar. Bu özelliği onun İstanbul'da küçük bir azınlık grubu oluşturan aydın kesime seslenmesine neden olur. “Gazeteye İskenderiye'den haber gönderen bir gazeteci basın tarihimizin ilk ‘gayri resmî’ dış muhabiri sayılmaktadır. Gazetenin 32. sayısında vatan sevgisini anlatan bir yazı kaleme alınmıştır. Ayrıca 1841 yılında çıkan 63. sayıdaki

yazı ile Yunan tiyatrosunun doğuşundan başlayarak trajedi, komedi vb. bütün çeşitleri de içine alan bir araştırma yazısı da yayımlanmıştır. Gazete ilk sayısında on günde bir çıkacağını duyurmasına karşılık düzenli bir şekilde çıkartılamamıştır. *Ceride-i Havadis* 1840 yılında 22, 1841'de 50, 1842'de ise ancak 51 sayı yayımlanmıştır. *Ceride-i Havadis*'in halktan pek rağbet görmemesi ve devletten aldığı yardımın da kesilmesiyle Churchill, 1843 yılında kendi imkânları ile gazeteyi çıkaramayacağını Hariciye Nezareti'ne bildirerek gazetenin yayınına son vermiştir. Gazete daha sonra yeniden yayına başlamış ve hükûmetten yardım da görmüştür. Bu yardım ve ilanların gittikçe artan geliri gazeteyi resmî gazete gibi düzenli çıkmasını başaramamakla beraber yaşatmıştır.” (Demir, 2014, s. 65-66).



dikkat

Victor Hugo'nun *Sefiller* romanı, Türkçeye ilk defa Münif Paşa tarafından özet hâlinde, *Mağdurin Hikâyesi* adıyla çevrilerek *Ceride-i Havadis*'te yayımlanmıştır.

Ceride-i Havadis, sayfalarını ilanlara açarak çok sayıda ilanın yayımlanmasını sağlar. Ölüm ilanına ilk kez bu gazetede rastlanır. Sayfalarında ithal ilaç, gayrimenkul, eşya ve makine ilanları görülür. *Ceride-i Havadis*, böylece sosyal ve ekonomik hayata ilanı getirmiş olur.

Ceride-i Havadis, kültür, sanat ve edebiyat hayatı için de önemlidir. Yayın hayatının ilk yılı olan 1840'ta Mustafa Sami'nin *Avrupa Risalesi* adlı gezi yazısını yayımlar. Mustafa Sami, *Avrupa Risalesi* yle halkı bilgilendirmek için hareket eder. Bu eser aracılığıyla Avrupa hayatı hakkında gözlem ve bilgilere yer verir. Gazetenin Victor Hugo'nun *Sefiller* adıyla tanınan *Les Misérables* romanını çevirterek yayımlamış olması bir Batı romanının okuyuculara tanıtılması açısından anlamlıdır. Ayrıca Galata'da Naum Tiyatrosu'nda oynanan tiyatro eserlerinin Türkçe çevirilerini sütunlarında yayımlatması da edebiyata sağladığı katkılar arasındadır. Söz konusu gazete, *Rûznâme* ve daha sonra *Rûznâme-i Ceride-i Havâdis* adıyla bir de ek verir.

Ceride-i Havadis, basın hayatına bazı yenilikler de getirir. Bunlar arasında gazetenin ek vermesi, savaş muhabirliği, tefrika, okuyucu mektupları, ilanlar, savaş haberleri sayılabilir. Türk okuyucusuna modern bir devlette gazetenin işlevi ve değeri konusunda yeni bir bakış kazandıran gazete, 1864'te kapanmıştır. Kapanmasında gerekli okuyucu desteğini yanında bulamaması önemli etkindir. Birçok sayısının yüz elliden fazla satılamamış olması, kapanmasına yol açmıştır.



Resim 4.2 Agâh Efendi

Kaynak: İslam Ansiklopedisi

Tercüman-ı Ahval

Agâh Efendi ile İbrahim Şinasi'nin birlikte çıkardığı *Tercüman-ı Ahval* gazetesi 22 Ekim 1860'ta yayın hayatına başlar. Devletten yardım almadan çıkarılan ilk gazetedir. Aynı zamanda ilk özel gazete olma özelliğine sahiptir. Sahibi Agâh Efendi'dir. Agâh Efendi, yabancı dil bilen, kültürlü ve genç biridir. Gazeteyi kendi maddi imkânlarıyla yayımlar. Gazetede ona destek olan İbrahim Şinasi'dir. *Tercüman-ı Ahval*'de siyasi yazılardan çok edebî yazılar yazan Şinasi, bu gazetede altı ay bulunur, 25. sayıya kadar yazıları yayımlanır ve ayrılır. Onun gazeteden ayrılması üzerine gazetenin yazı işleri müdürlüğüne Hasan Suphi Efendi gelir. Gazetenin ilk sayfasının baş üst kısmında *Tercüman-ı Ahval* ibaresi bulunur. Başlığın altında ise "İş bu gazete ahval-i dâhiliye ve hariciyeden bazı havadisi ve maarif ve sanayii mütenevvia ile ticaret ve sair mevad-ı nafiya müteallik mebahisi şamil olduğu hâlde şimdilik haftada bir kere pazar günleri çıkar. Neşrolunmak için maarife dair mebahis ve umuma faydalı havadis gönderen olursa kabul olunur (Bu gazete yurt içi ve yurt dışı bazı haberleri, eğitim/kültür, çeşitli sanat dallarıyla ticaret ve diğer yararlı maddelerle ilgili konuları kapsayacak şekilde şimdilik haftada bir kere pazar günleri çıkar. Yayımlanması için eğitim/kültür konusunda ve halka yararlı haberler gönderen olursa kabul edilir)" ifadesi yer alır.

✓ Agâh Efendi, ilk özel gazetenin sahibidir. Şinasi ile birlikte çıkardıkları *Tercüman-ı Ahval* ile Türk basın tarihinde önemli bir adım atarlar.

Gazetenin sahibi Agâh Efendi olsa da yayın politikasını daha çok Şinasi'nin belirlediği söylenebilir. O, ilk sayısından itibaren gazetenin başyazarlığını yapar. İbrahim Şinasi'nin yazdığı mukaddemeye gazetenin çıkış amacı ve sebebi belirtilir. "Böylece Türk basınında imzalı başyazı geleneğini ilk başlatan gazete *Tercümân-ı Ahvâl* olmuştur. Şinâsi mukaddimede bir düşünce ve tartışma gazetesi çıkarmayı amaçladıklarını söyleyerek uygar ülkelerin gazetelerini örnek göstermiş, halkı bilgilendirmek adına iç ve dış haberlerin yanı sıra herkesin anlayabileceği bir dilde eğitici ve faydalı yazılara yer verileceğini belirtmiştir. Yazının sonunda yer alan, "Değil mi Tanrı'nın ihsanı akl ü kalb ü lisan/Bu lutfu etmelidir fikr ü şükr ü zıkr insan (Akıl, gönül ve dil Tanrı'nın insanlara lütfu değil midir? İnsanlar bu lütfu düşünmeli, ona şükretmeli ve onu anmalıdır)" mısralarıyla insanların düşünce ve kanaatlerini açığa vurma haklarını kullanmaları gerektiğini söylerken nasıl bir yayın politikası izleyeceklerini de ortaya koymuştur." (Çakır, 2011, s. 496).

Gazete yurt içi haberleri "Havadis-i Dahiliyye" ana başlığı altında toplar. Bu başlığın altında "İstanbul Vukuatı" ve "Taşra Vukuatı" alt başlıkları bulunmaktadır. "İstanbul Vukuatı", "Askeriye", "İlmiye" ve "Mülkiye" başlıkları altında gruplandırılır. "Taşra Vukuatı" alt başlığı Rumeli, Anadolu, Arabistan ve Akdeniz'den haberlere ayrılmıştır. "Havadis-i Hariciyye", "Avrupa Vukuatı" ve "Asya Vukuatı" olarak iki ara başlık altında toplanmıştır. Günlük olaylardan ilginç haberler "Hususat-ı Adıye" başlığı altında okuyucuya sunulur. Gazetenin sayfalarında geniş ölçüde resmî ve özel ilanlar ile reklamlara da yer verilir. Bunlar arasında kitap satış ilanı, kiralık ev ilanı, kiralık konak, atlı arabanın satışı ve at satış ilanı gibi ilanlara da rastlanılır. Bunun yanında gazetenin kendi reklamını yayımladığı sayılar da görülür.

40x55 cm boyutunda haftada bir kez yayımlanan *Tercüman-ı Ahval*, yirmi beşinci sayıdan itibaren haftada üç kez çıkarılır. Boyutları da yarı yarıya küçülmüştür. Başlangıçta gazetenin fiyatı üç kuruş iken daha sonra kırk paraya inmiş ve haftada dört, beş ve altı gün çıkmaya başlamıştır. “Tercüman-ı Ahval Gazetesi Bahçekapı’da Şekerci Hacı Bekir’in dükkânının karşısında bulunan eski bir handa el tezgâhı ile basılmıştır. Osmanlı Devleti’nde baskı makineleri henüz yoktu. Gazetenin yazılarını dizen mürettepler sarıklı hocalardı; çünkü halk arasında okuma yazma bilen işçi yoktu. Bu sarıklı mürettepler, minderler üzerinde bağdaş kurup harf dizerlerdi. Gazetenin özel bir dağıtıcı şebekesi yoktu. Köşe başlarında dükkânı olan tütüncüler gazeteyi alıp dağıtmışlardır. Gazeteleri bağırarak satmak zordu çünkü medrese softaları gazete satılmasına karşıydılar, gazete bazı semtlerde de gizli satılmıştır.” (Demir, 2014, s. 68).



Resim 4.3 Tercüman-ı Ahval

Kaynak: İslam Ansiklopedisi

Tercüman-ı Ahval'de içteki ve dıştaki gelişmeleri konu alan önemli olaylara yer veren makalelerin yanında siyasi makaleler de yayımlanır. Ayrıca resmî haberler, piyasa ve borsa haberleri, ekonomi konuları, çeviriler, araştırma ve inceleme yazıları gazete sayfalarında yer bulur. "1860 yılı Aralık ayında *Tercüman-ı Ahval*'de basın tarihinde ilk defa bir tartışma yaşanmıştır. Bu tartışma, aynı yılın Ekim ayından beri gazetede bölüm bölüm çıkmakta olan Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı tiyatro oyununa ilişkindi. Bu oyunda Şinasi, Türk toplumunda yaşanan çarpıklıkları anlatmaktadır. Şinasi yönetimindeki bu gazetenin başarısı W. Churchill'i endişelendirmiştir. Churchill de 1860 yılı sonbaharında *Ruzname-i Ceride-i Havadis*'i çıkartmaya başlamıştı. Bu gazete hemen *Tercüman-ı Ahval*'e karşı düşmanca bir tutum takınmış ve Aralık ayında yayımladığı imzasız bir makalede Şair Evlenmesi'ni eleştirerek, bu eseri bir koca karısı öyküsü olarak tanımlamıştır. Bu eleştiriye karşı *Tercüman-ı Ahval* gazetesi 26 Aralık 1860'ta yayımladığı bir yazı ile *Ruzname-i Ceride-i Havadis*'in sahibinin İngiliz olduğunu, nasıl kurulduğunu ve hükümetten yardım aldığını sayfalarında açıklamıştır. Bu polemik daha sonraki sayılarda devam etmiştir. Gazetede imza olarak ismi belirtilen yazılar Mehmet Şerif Efendi'nin tercümeleridir. Mehmet Şerif Efendi'nin 119. sayıda başlayan diğer sayılarda devam eden "İlmi Emval-i Milliye" başlıklı tercümesi ile ekonomi ilmi hakkında halka genişçe malumat verilmiştir." (Demir, 2014, s. 68-69).



dikkat

İbrahim Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı tiyatro oyunu *Tercüman-ı Ahval* gazetesinde bölümler hâlinde yayımlanmıştır.

Hükûmete karşı dolaylı eleştirilerde bulunan *Tercüman-ı Ahval*, buna hükümet yanlısı *Ceride-i Havadis*'le çekişmesi ve son olarak da gazetede eğitim sistemini eleştiren Ziya Bey tarafından yazılan yazının yayımlanması eklenince 1861 Mayıs'ında iki hafta süre ile kapatılır. Bu, basın tarihinde ilk defa bir gazetenin kapatılmasıdır.

Tercüman-ı Ahval, edebî eser yayıncılığı bakımından da önem taşır. İbrahim Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı komedisi tefrika edilir. Arkasından Kostaki Efendi'nin *Heyet-i Sabıka-i Kostantaniye* adlı eseri bu gazetede yayımlanır. "Okuyucunun gazeteyi beğenmesi için heyecanlı mahalli vakalar yazmak, bazı riyazî meseleler ve okuyucuların kendi beyitlerini yayımlatmak gibi yöntemlere başvurulmuştur. Bazı yetenekli gençler de manzum bilmeceler düzenlenmiştir." (Demir, 2014, s. 70).

İlk sayılarından itibaren gazeteciliğin en önemli şartının haberlerde tarafsızlık olduğunu vurgulayan *Tercüman-ı Ahval*, haberlerin doğru verilmesine özen gösterir. Dizgi yanlışlığından doğan teknik hataları sonraki sayıda düzelterek verme yoluna gider. Yanlış haber yayımlandığında sonraki sayıda düzeltmekten kaçınmaz. Yaklaşık beş buçuk yıl yayın hayatında kalan *Tercüman-ı Ahval*, 11 Mart 1866'da kapanır.

Tasvir-i Efkâr

Tercüman-ı Ahval'den ayrılan İbrahim Şinasi, gerekli izinleri aldıktan sonra 28 Haziran 1862'de yeni gazete olarak *Tasvir-i Efkâr*'ı yayımlamaya başlar. 1861'de yeni bir gazete çıkarmak düşüncesiyle hareket eder. Fakat iki ay içerisinde çıkarılması beklenen gazetenin yayımlanması, onun Reşit Paşa'ya yakınlığı nedeniyle kendisine sempati duymayan Ali Paşa'nın sadrazamlığa geçmesinden dolayı gecikir. Bu sebeple *Tasvir-i Efkâr*, bir sene sonra Fuat Paşa'nın sadrazamlığı döneminde çıkabilir. Gazetenin üst kısmında *Tasvir-i Efkâr* ibaresi bulunmakta, altında ise "Havadis ve Maarife Dair Osmanlı Gazetesi" (Haberler ve kültür/egitim konusuna hakkında gazete) ibaresi yer almaktadır. Onun da altında gazetenin haftada iki defa yayımlanacağı, eğitime ve hayırlı işlere ait duyuruların parasız basılacağı kayıtlıdır. Gazetenin altı aylığının seksen, üç aylığın kırk, her bir sayısının ise bir kuruş olduğu bilgisi verilir.

Tasvir-i Efkâr'ın ilk sayılarında gazetenin kim tarafından çıkarıldığı hakkında bir bilgiye rastlanmaz. 261. sayısında ilk defa gazetenin "Havadis-i Dâhiliye" kısmının üzerinde Şinasi'nin adı kayıtlıdır. 263. sayıdan itibaren Raşid imzası yer alır. Şinasi, gazeteyi geniş bir evde kurduğu matbaa aracılığıyla çıkarır. Gazetenin birçok işini kendisi yapar.

O, birinci sayıda gazetenin niçin çıkarıldığını ve amacını mukaddimede şu şekilde açıklar:

Her bir devlet, idaresine müvekkel olduğu bir heyet-i mecmua-i milliyenin bekasıyla pâyidâr ve hayr u menâfi'ine muvafık surette tedbir-i mehâm eylemekle, kavîül-iktidar olmak kaziyesi, mânenî-i bedîhi-yi ulâ burhandan müstağnidir. Bir hâl-i medeniyette bulunan halk ise kendi menafi'inin husulü hakkına ne suretle sarf-ı zihin eylediği terceman-ı efkârı olan gazetelerin lisanından malum olur.

Bu mütalaaya mebnî, her bir memleket-i müte-meddine için elzem olan o türlü varakanın, millet-i muazzama-i Osmanîye meydanında peyda olmasına, mukaddemeleri sâ'i ve muvaffak olduğum misillü, teksir-i idâdî emeli ile bu def'a dahi bâ'ruhsat-ı seniyeye, havadis ve maarife dair işbu Tasvîr-i Efkar gazetesinin teşisine teşebbüs eyledim. Mademki devlet ve millete ümid-bahş-ı fevz ve felâh olan asr-ı hümayûn-ı cenab-ı padişahîde meydana çıkmış olmasından nâşî, vazife-i şükranîyetimi bu yolda umûma hizmet etmekle eda etmiş olacağımın beyanına ibtidâr olunur. (Şinasi, 1862, s. 1)

(Her bir devlet[in], yönetimine vekil olduğu bir millî topluluğun devamlılığıyla sağlam ve iyiliğine ve yararına uygun surette gerekli önlemleri alarak iktidarını güçlendirdiği hususu ilk bakışta apaçık görünüp bilinen şey [gibi] ispattan uzaktır. Bir uygarlık durumunda bulunan halk[in] ise kendi yararlarının oluşması hakkına ne biçimde akıl harcadığı fikirlerin tercümanı olan gazetelerin dilinden bilinir.

Bu görüşe dayalı her bir uygar ülke için en çok gerekli olan o türlü kâğıdın Osmanlı ulu milleti içinde ortaya çıkmasına önceleri çalışıp başarmış olduğum gibi sayıların çoğaltılması isteğiyle bu kez yüce izinle olaylara ve bilgiye dair bu Tasvir-i Efkar gazetesinin kuruluşuna dair mademki devlet ve millete bolluk ve kurtuluş ümidi veren padişah hazretlerinin kutlu çağında meydana çıkmış olmasından ötürü teşekkür görevimi bu yolda halka hizmet etmekle yerine getirmiş olacağımın ifadesi işine başlanılır (Sazyek-Sazyek, 2008, s. 377).

Buna göre bir devletin varlığı yönetimini üstlendiği halkın gücüyle mümkündür. Gazetenin amacı halka haber ulaştırıp halkın kendi çıkarlarını ve yararlarını düşünerek kendi sorunlarını düşünme ve onları çözme işlevini kazandırmaktır. Halk ancak gazete aracılığıyla kendini ilgilendiren konularda düşüncelerini belirtebilir. Bunun için de gazete, her kültürlü ulus için gereklidir.

Daha önce çıkan bazı gazetelerde olduğu gibi haberlerin *Tasvir-i Efkar*'da da "Havadis-i Hariciye" ve "Havadisi Dahiliye" şeklinde ayrıldığı görülür. İç haberler "Payitaht" ve "Eyalat", dış haberler ise "Avrupa", "Amerika" ve "Asya" alt başlıklarında toplanır. İç haberler eyaletlerde bulunan temsilcilerin mektup ve telgrafları aracılığıyla sağlanır. Fakat zaman zaman haber akışında sıkıntı yaşanır. Kimi zaman muhabirlerin şahsi görüşlerini ve yorumlarını öne almasından dolayı sağlıklı haberler elde edilemez. Ancak zamanla eyaletlerden vilayetlere geçilmesi sürecinde yerel basının kurulması *Tasvir-i Efkar*'ın haber kaynağının yerel basına doğru kaymasını sağlar. Bu da iç haberlerin daha düzenli ve sağlıklı akışına katkıda bulunur.

Tasvir-i Efkar, tefrikalara da yer verir. Sayfalarında "İlanat" başlığı altında duyurular yayımlanır. İhaleler, müzayedeler; kitap, ev, arsa, tarla vb. satışlarına ve doktor, ilaç hatta üfürükçü ilanlarına rastlanır. İlk sayılarında eğitim ve kültür konuları öne çıkarken ilerleyen sayılarında edebiyat konularının daha çok yer tutmaya başladığı anlaşılar. Bir süre "sonra gazete, yeni edebî ve siyasal fikirlerin yayımlandığı, tartışıldığı bir merkez hâline dönüşmüştür. Gazete, hemen hemen her sayıda yapılacak reformlar, Türk edebiyatının halkın anlayacağı şekle gelmesi, Batı'nın bilim ve kültür seviyesine ulaşılması ve bu temel üzerine okulların yeniden örgütlenmesi gibi konuları tartışmıştır. *Tasvir-i Efkar*'da çıkan makaleler, politik, ekonomik, sosyal ve hukuki sorunlara yönelik yazılarla, Osmanlı tarihi ve genel tarihle ilgili incelemelerle Osmanlı halkının fikirsel gelişiminde ve kamuoyu oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Şinasi bu tür yazılara okurların ilgisini çekmek için seri hâlinde makaleler yayımlamıştır. Bu makalelerin ilki 1 Ağustos 1862 ile 12 Haziran 1865 yılları arasında Alman hukukçu Vattel'in "Uluslararası Hukuk"la ilgili eserinin çevirisiydi. Ayrıca 1863 Şubat-Nisan aylarında tarihçi, filolog ve düşünür Ahmet Vefik'in "*Tarihî Bilgeliği*" başlığı altında bir dizi makalesi yayımlanmıştır." (Demir, 2011, s. 72).

Türk edebiyatı alanında ilk edebî tartışma *Tasvir-i Efkar*'da yaşanır. "*Mebhuse-tü Anha*" tartışması olarak bilinen dil/edebiyat münakaşası Arapça bazı terkiplerin nasıl yazılacağı konusundaki anlaşmazlıktan doğar. Giampietri'nin yayımcılığını yaptığı Courrier d'Orient gazetesinde yayımlanan bir makaleye *Ruzname-i Ceride-i Havadis* itirazda bulunur. Courrier d'Orient'in buna

cevabı *Tasvir-i Efkâr*'da yayımlanır. Bunun üzerine tartışma *Ruzname-i Ceride-i Havadis* ile *Tasvir-i Efkâr* arasında sürer. *Ruzname-i Ceride-i Havadis*'te Ayan Reisi Sait Paşa, *Tasvir-i Efkâr*'da ise Şinasi "Mebhuse-tü Anha" ve öbür Arapça tamlamaların yazılış ve kullanılış biçimlerini tartışır. Şinasi, *Ruzname-i Ceride-i Havadis* gazetesinde yer alan bazı tamlamaların hatalı kullanıldığını, doğrusunun nasıl olması gerektiğini göstermeye çalışır. "Tartışma 2,5 ay sürdükten sonra bitmiştir. Bu polemik sürecinde *Tasvir-i Efkâr* Gazetesi'nin tirajı 20–24 bin nüshaya ulaşmıştır. Tasviri Efkâr, Arap harflerinin ıslahı ve Latin harflerinin kullanılıp kullanılmayacağı konusunda da ciddi bir tartışmayı başlatmış, bu tartışmaya daha sonra *Mecmua-i Fünûn*, *Terakki*, *Ruzname Ceride-i Havadis* ve *İbret* gazeteleri ve dergileri de katılmışlardır. Yapılan tüm bu tartışmalar basım harflerinin basitleştirilmesine neden olmuştur" (Demir, 2011, s. 73).

"*Tasvir-i Efkâr* gazetesi sayfalarında okuyucu mektuplarına da yer verilmiştir. *Takvim-i Vekayi* ve *Ceride-i Havadis*, sadece padişaha ve vezirlere övgü taşıyan okuyucu mektuplarına yer vermesine karşılık *Tasvir-i Efkâr* okuyucularının fikirlerini yansıtmak mektuplara da yer vermiştir. "Daha sonraki sayılarda gazetede yazmaya başlayan Namık Kemal, daha çok Avrupa gazetelerinden makaleler çevirmeye, güncel sorunları tartışmaya ve genel olarak Osmanlı halkının kültür düzeyini yükseltmeye çalışmıştır. Daha sade ve anlaşılır bir Türkçe yaratmaya çalışmada kısa sürede Şinasi'yi geçmesine rağmen söylediği yeni fikirler üslubundan daha fazla dikkat çekmiştir. Şinasi 1864'te Paris'e gitmek üzere İstanbul'dan aniden ayrılırken *Tasvir-i Efkâr*'ın sorumluluğunu Namık Kemal üstlenmiştir. Zor bir göreve gelmesi Kemal'in yeteneklerinin gelişmesini sağlamıştır. Kemal, daha sonra iç reformlar, dil, edebiyat, ekonomi ve hatta dış politika sorunları üzerine etkili yazılar yazmıştır." (Demir, 2011, s. 74).



dikkat

Türk edebiyatı alanında ilk edebî tartışmayı başlatan *Tasvir-i Efkâr* gazetesi, Arap harflerinin düzenlenmesi ve Latin harflerinin kullanılıp kullanılmayacağı konularını da sayfalarına taşımıştır.

Namık Kemal'in eleştirel yazıları hükûmeti rahatsız edecek seviyeye gelir. Gazetenin 465. sayısında yayımlanan Şark Meselesi konulu makalesinden sonra *Tasvir-i Efkâr*'ın 469. sayısında verilen haberle Namık Kemal, Erzurum Vilayeti Vali Muavinliği'ne atanarak İstanbul'dan uzaklaştırılmak istenir. O, bu görevi kabul etmeyerek Avrupa'ya kaçır. Namık Kemal'in Avrupa'ya gitmesinden sonra gazetenin sorumluluğunu Recaizade Ekrem ve Kayazade Reşad üstlenir. Bu dönemde *Tasvir-i Efkâr* önemini kaybeder. *Tasvir-i Efkâr* gazetesi, 830 sayı yayımlanmıştır.

Muhbir

Filip Efendi tarafından çıkarılan *Muhbir* gazetesi 1 Ocak 1867'de yayın hayatına başlar. Gazetenin başyazarlığına Ali Suavi getirilir. *Muhbir*, diğer gazetelere oranla boyutlarını küçültür ve haftada beş gün yayımlanır. Gazete başta eğitim, siyaset ve kalkınma gibi konular olmak üzere birçok farklı makaleyi sütunlarına taşır. *Muhbir*'in "Maarif" başlığı taşıyan sütunu eğitim haberlerine ayrılmıştır. Burada yer alan makaleler dönemin eğitim müfredatı, fen derslerinin yetersizliği, derslerde uygulanacak metotların gözden geçirilmesi gerekliliği gibi konularda yazılır. Ayrıca bu başlık altında, eğitim üzerinden yapılan eleştirilerde dilin sadeleşmesi üzerine yazıların da yer alması dikkat çekicidir. *Muhbir*'de yer alan siyasi içerikli yazılar genellikle hükûmete muhaliftir. Mustafa Fazıl Paşa'yı hemen her fırsatta ön plana çıkaran gazete, Ali Paşa'yı ise tedirgin eden yazıları yayımlamaktan çekinmez. Özellikle 31. sayıda yer alan "Belgrad Tarihi" ve "Şehir Postasıyla Bir Varaka" başlıklı yazılar ile Belgrad Kalesi'nin Sırbistan'a terk edilmesi şiddetle eleştirilir. Bu eleştirilerin yanı sıra gazetenin bir millet meclisi açılması gerekliliğine değinen yazılara yer vermesi, sarayın dikkatini çekmiş ve gazete 32. sayıdan sonra kapatılmıştır. Ali Suavi'nin sürgün edilmesiyle sonuçlanan bu sürecin ardından gazete bir ay sonra tekrar yayın hayatına devam eder. Bu dönemde siyasi yazılara bir süre ara veren gazete, 55. sayının ardından 27 Mayıs 1867 tarihinde Ali Suavi'nin yurt dışına kaçmasıyla tekrar kapanır (Çelik, 2006, s. 34).

Namık Kemal'in yardımcılarıyla Avrupa'ya kaçan Ali Suavi, burada Namık Kemal ve Ziya Paşa'yla bir araya gelerek Mustafa Fazıl Paşa'nın da destekleriyle *Muhbir*'i Yeni Osmanlılar Cemiyeti adına Londra'da 31 Ağustos 1867'de yeniden çıkarmaya

başlar. Böylece gazetenin ikinci dönemi yurt dışında birinci sayıdan itibaren yeniden başlamış olur. İkinci döneminin ilk sayısında yer alan “*Muhbir doğru söylemek yasak olmayan bir memleket bulur, yine çıkar.*” ifadesi ile nasıl bir yayın politikası izleyeceğini de ortaya koyar. Gazetenin ilk sayılarında İngiltere örnek gösterilerek basın özgürlüğü vurgulanır. Gazete Londra’da çıkan yedinci sayısından itibaren Yeni Osmanlılar Cemiyeti mührü ile yayımlanır. Yeni Osmanlılar Cemiyeti adına yayımlanan yazılarda cemiyetin ilkelerini ve kuruluş amacını da ortaya koyan ifadeler yer verilir. Ali Suavi, gazetenin çıkış yazısında Londra’da kurulan cemiyetin esas amacının halkı eğitmek olduğunu ifade eder. Bu amaca uygun olarak gazetede halkı eğitecek kitapların basılması ve tercüme yapılmaması öngörülür. Ayrıca gazetede İstanbul’da yayımlanan makalelere cevap verilir, İngiltere’de yayımlanan gazetelerden alıntılar yapılır. Diğer Avrupa gazetelerinden iktibaslar da yapan gazetenin 35. sayısında ise ilk defa bir ticari ilana yer verilir.

Yazı kadrosu içinde Namık Kemal, Kanipaşazade Rıfat Bey, Ali Suavi ve Ziya Paşa gibi isimler olan gazetede, daha çok siyasi içerikli yazılar görülür. Gazete yazılarında meşrutiyet sistemine değinilir, Osmanlı Devleti’nin yaptığı borçlanmalar şiddetle eleştirilir. Özellikle Ali Suavi tarafından kaleme alınan ve “Niçuncu Mektuplar” başlığı ile bir yazı dizisi siyasi konular başta olmak üzere, eğitim ve sosyal hayat üzerine eleştiriler içerir. *Muhbir*’in 14. sayısından itibaren başlayan bu yazı dizisinde halkın devletin yanlışlıklarına seyirci kalmaması, kendi hakları ile ülke menfaatlerine sahip çıkması gerekliliği vurgulanır. Gazetede oldukça sık yer verilen konulardan biri de Girit meselesidir. Sarayın Girit’te uyguladığı politika şiddetle eleştirilir. Yayımlandığı süreç içerisinde ilk defa Girit halkına yardım toplanması için kampanya başlatan *Muhbir*, matbaanın baskı aletlerinin bir çalışanı tarafından çalınması sebebiyle 3 Kasım 1868’de kapanır.

Hürriyet

Muhbir gazetesinin 1868’de kapanmasının ardından Yeni Osmanlılar Cemiyetinin yayın organı Namık Kemal, Ziya Paşa ve Agâh Efendi tarafından çıkarılan *Hürriyet* gazetesi olur. 19 Haziran 1868 yılında Londra’da yayın hayatına başlayan

Hürriyet, haftada bir defa çıkarılır. Yeni Osmanlılar Cemiyetinin yayın organı olması nedeniyle daha çok siyasi içerikli eleştirel yazılara sayfalarını açan gazetede imzalı imzasız yazılara ve aynı yazara ait olduğu sonradan tespit edilen farklı imzalı yazılara yer verilir. Gazetenin neşrinde Ziya Paşa ve Namık Kemal’in iş birliği 63. sayıya kadar devam eder. 63. sayıdan itibaren Namık Kemal gazeteden ayrılır (1869). Gazetede Namık Kemal’e ait ve Kemal imzasıyla 127 yazı yayımlanır. Ayrıca Reşid imzasıyla 126, Arif imzasıyla 128 yazı kaleme alınır. Sayfa sayısı ve baskı boyutları açısından değişiklik gösteren gazetede siyasi konuların yanı sıra eğitim, sosyal hayat ve edebiyat gibi konularda da yazılar yayımlanır. Siyasi yazılarda İttihat-ı İslam fikri öne çıkarken Yeni Osmanlılar Cemiyetinin de ilkeleri ortaya konur. Özellikle Ali Paşa’nın yönetim kararları eleştirilir.



dikkat

Ziya Paşa’nın ünlü “Şiir ve İnşa” başlıklı makalesi *Hürriyet*’in 11. sayısında yayımlanır.

Muhbir’in sade dil anlayışına karşın *Hürriyet* daha süslü ve ağır bir dil ile yazılarını yayımlama yoluna gider. Gazetenin yayın hayatını bu şekilde devam ettirmesi Yeni Osmanlıların fikirlerinin Osmanlı aydınlarına yönelik olmasıyla açıklanabilir. Hedef kitlesi *Muhbir*’de bütün halk iken *Hürriyet*’te aydın kesimdir. Gazetede ayrıca mektuplara, David Urquhart ve Charles Wells gibi yabancı yazarların yazılarına yer verilir. Gazetede Ziya Paşa, Namık Kemal ve Agâh Efendi’nin yanı sıra Ali Suavi’nin de yazıları yer alır. Ali Suavi’nin Ali Paşa’nın aleyhine kaleme aldığı ve 20 Ocak 1869’da yayımlanan yazısında Paşa’nın “Fetva ile katlinin vacip olduğunu” yazması İngiliz kanunlarınca Ali Paşa’nın öldürülmesini teşvik edici sayıldığı için Osmanlı yönetiminin de baskıları sonucu İngiliz hükûmeti, gazete yöneticilerine karşı bir soruşturma açar. Bunun üzerine İsviçre’ye kaçan Ziya Paşa, *Hürriyet*’i 3 Nisan 1870’te 89. sayıdan itibaren Cenevre’de çıkartmaya başlar. Ziya Paşa, Cenevre’de 100. sayısını yayımladıktan sonra *Hürriyet*’in baskısına 12 Haziran 1870 tarihinde son verir.

İbret

Yayın hayatına 16 Haziran 1870'ta başlayan *İbret*, Aleksan Sarafyan tarafından çıkarılır. Başlangıçta günlük olarak yayımlanan gazete, bir aydan kısa bir süre içerisinde kapanır. İmtiyaz sahibi Aleksan Sarafyan, gazetenin adını *İbretname-i Âlem* olarak değiştirir ve tekrar yayımlamaya başlar. Bu dönemde gazete günlük yayın yerine haftada bir yayımlanır ve daha çok mizah gazetesi görünümü kazanır. Fakat gazete bu hâliyle de beklenen tiraja ulaşamaz. Bunun üzerine Aleksan Sarafyan gazeteyi İskender Bey'e kiralar. Daha sonra Midhat Efendi'nin yönetimine geçen gazete, Namık Kemal ve arkadaşlarının da desteği ile haftada beş sayı olarak yayımlanır. *İbret* yeni baskılarında tasarım olarak Avrupa gazetelerine benzeyen bir görünüme kavuşur. Gazete bu dönemde, oldukça düzenli, dört sütundan oluşan sayfalar hâlinde 35x47 cm ebadında basılır. Bu dönemde *İbret*'in başyazarı Namık Kemal'dir.

Namık Kemal'in yazılarıyla *İbret*, bir haber gazetesi olmaktan çok fikir gazetesi hâline gelir. Hemen her sayısında Namık Kemal'in bir ya da daha fazla yazısına yer verilen gazetenin yazar kadrosunda Ahmet Midhat Efendi, Ebuzziya Tevfik, Nuri Bey, Reşat Bey, Tahir Bey gibi isimler yer alır. Ahmet Midhat Efendi, gazetenin basımı için, *Tasvir-i Efkar* matbaasının el tezgâhını satın alır fakat gazete beklenen tirajı yakalayamaz. Bu nedenle baskıya Midhat Efendi'nin Kırkanbar Matbaası'nda devam edilir. *İbret*'in ilk sayısında gazete yazarlarını tanıtan bir yazı yayımlanır. Bu yazıda gazetenin çıkarılış amacı, "İnanişımıza göre, burada gazetelerin en büyük vazifesi, halkımıza siyasi kaideler ve medeni ilerlemelere ait malumat vermektir. Bunun için elimizden gelen bütün gayreti bu hizmette kullanacağız. Bununla beraber havadis vermekte de kusur etmeyeceğiz. En kutsal bildiğimiz bir vazife de, Matbuat Nizamnamesi'nin müsait olduğu derecede doğru söylemektir" (Girgin, 2001, s. 49) şeklinde ifade edilir.

İbret gazetesinin ilk sayısı iki baskı yapmış ve yaklaşık bin adet satılmıştır. Gazetenin daha sonraki sayılarında ise tirajı on iki bine yükselmiştir. Siyasi içerikli yazılarla yayın hayatına giren *İbret*'te Sadrazam Mahmud Nedim Paşa'ya ve onun icratlarına hücum eden yazılar dikkat çeker. Bu eleştirileri hürriyet fikrinin müdafaası ve istibdadın hicvi takip eder. Yayımlandığı dönem içerisinde Osmanlılık fikrinin devleti gerilemekten kurtarmayacağını gören yazar kadrosu *İbret*'te artık İslam birliği üzerine yazılar kaleme alırlar. Ayrıca *İbret*

gazetesinin önem verdiği bir diğer konu ise halkı eğitime görevidir. Özellikle kızların eğitimi konusu, *İbret*'in 16. sayısında ele alınır. Bu fikri kendine amaç edinen gazete, hemen her siyasi yazının dışında çok sayıda farklı konulara odaklanır. *İbret*'in ilk sayılarından itibaren fen bilimleri, eğitim, teknik gelişmelere yönelik yazılar yayımlanır. Avrupa'da yaşanan siyasi ve sosyal gelişmeler örnek gösterilir. Gazetede dönemin dış politikasını etkileyen olaylara temas edilir ve Avrupa'da cereyan eden hadiselerin yakından takip edildiği görülür. 5. sayıda 1870 Fransa-Almanya savaşını okurlarıyla paylaşan gazete, savaşın sebeplerini ve yaşanan gelişmeleri gözler önüne serer. "Askerlik", "Avrupa Şarkı Bilmez", "İmtizacat-ı Akvam" başlıklı yazılarda Avrupa-Osmanlı ilişkileri üzerinde durulur.

İbret'te üzerinde önemle durulan bir diğer konu hukuktur. Gazetenin 6. sayısında milletlerarası hukuktan söz eden bir yazı kaleme alınır ve toplumun hukuktan faydalanması gerekliliği vurgulanır. Yine *İbret*'in 18. sayısında "Hukuk-ı Umumiye" başlıklı makalede Avrupa hukuku ve Osmanlı hukuku hakkında bilgi verilir. Gazete 2 Temmuz 1872 tarihinde, Namık Kemal'in "Garaz Marazdır" başlıklı yazısı yüzünden dört ay süre ile kapatılır. Bu sırada Namık Kemal ve arkadaşları taşraya sürülür. Yaklaşık üç ay kapalı kalan gazete, kapatılma emrinin kaldırılmasıyla yayın hayatına tekrar döner. Namık Kemal, sürgündeyken yazılarını gazeteye göndermeyi sürdürür, dönüşünde ise başyazarlık görevini yeniden üstlenir. *İbret*, Esad Paşa'nın sadrazamlığı sırasında dönemin kitap sansürü uygulamasını eleştiren yazılar yüzünden bir aylığına tekrar kapatılır.

İbret, dönemin muhalif sesi olur. Hükûmeti sert bir dille eleştirir. Sayfalarında siyasi, iktisadi, kültürel konular ve yurt içindeki gelişmeler kadar dış haberler de yer alır. Yabancı basınla birlikte yurttan çıkan yerli ve yabancı dilli gazetelere cevaplar verilir (Yazıcı, 2000, s. 370).

Namık Kemal'in 1 Nisan 1873 tarihinde Gedik Paşa Osmanlı Tiyatrosu'nda sahnelenmeye başlayan *Vatan Yahut Silistre* adlı tiyatro eserinin etkisi ve Namık Kemal'in bu eseriyle ilgili bir yazıyı *İbret*'te yayımlamasının ardından *İbret* gazetesi 132. sayıdan sonra bir daha çıkmamak üzere kapatılır. Gazetenin yazı kadrosu içerisinde bulunan Ebuzziya Tevfik ile Ahmet Midhat Efendi Rodos Adası'na, *İbret* yazarı Nuri Bey ile Bereketzade İsmail Hakkı Efendi Akka'ya, *İbret* başyazarı Namık Kemal de Kıbrıs'taki Magosa kalesine sürgün edilir.

Tercümân-ı Hakikat



Resim 4.4 Tercümân-ı Hakikat

Kaynak: İslam Ansiklopedisi

Türk basınının en uzun ömürlü gazetelerinden biri olan *Tercümân-ı Hakikat*, 27 Haziran 1878 tarihinden itibaren Ahmet Midhat Efendi tarafından çıkarılır. Gazete Ahmet Midhat'ın ölümünden sonra da yayımlanmaya devam eder. 12 Ocak 1924'e kadar yayın hayatını sürdüren gazete, otuz dört yıl aralıksız olarak yayımlanır. "Kuruluş sürecinde yazı heyetinde Vâhid, İbrâhim, Manas ve Mehmed Ali Bey gibi isimler yer almıştır. Henüz gelişme döneminde bulunan Türk basını için bir mektep vazifesi gören gazete halka okuma alışkanlığı kazandırma, bilgiyi halka ulaştırma, kültürü tabana yayma gibi bir misyonu da üstlenmiştir. Toplumun birtakım beklentilerini karşılamada ve doğuş sürecini yaşayan kamuoyunu biçimlendirip zihinleri yönlendirmede en etkili yayın organı olduğu görülmektedir" (Tekin, 2011, s. 297). Gazetenin sahibi olan Ahmet Midhat'ın, II. Abdülhamit'in halkı eğitime düşüncesiyle örtüşen görüşlere sahip olması ve gazetesinde bu fikirlere yönelik yazılara yer vermesi devletin *Tercümân-ı Hakikat*'e desteklemesine zemin hazırlar.



dikkat

Türk basın tarihinin uzun soluklu gazetelerinden biri olan *Tercümân-ı Hakikat*'in temel misyonu, bilgiyi halka ulaştırmak ve kültürü tabana yaymak olarak belirir.

"*Tercümân-ı Hakikat* bu halkçı ve memleketçi hareketinde başarı kaydederken bir yandan da zamanın genç kalemlerine kapılarını açmış, onların yetişmesine yardımcı olmuştur. Bu yönüne dikkat çeken dönemin bazı yazarları hâtıralarında gazeteyi bir ocak, bir bilgi ve irfan kaynağı diye anacaktır" (Tekin, 2011: 297). Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi Gürpınar, İkdamcı Ahmet Cevdet gibi yazarların gelişiminde *Tercümân-ı Hakikat*'in bu misyonunun önemli bir yeri vardır. Ayrıca Nigâr Hanım, Halide Edip (Adivar), Veled Çelebi (İzbudak), Ahmed İhsan (Tokgöz), Hüseyin Cahit (Yalçın) gibi yazarlar da Ahmet Midhat'ın yeniliğe açık görüşleri sayesinde gazetenin yazar kadrosunda kendilerine yer bulan isimlerdir. Ayrıca *Tercümân-ı Hakikat*'in yazı kadrosunda Ahmed Refik Altınay, İbnülemin Mahmud Kemal, İsmâil Safa, İbrahim Hakkı Konyalı, Mehmed Cemâleddin Çauşeviç, Midhat Bahârî, Müstecâbizâde İsmet Bey, Nâbizâde Nâzım gibi adlar sayılabilir.

Avrupa'daki bilimsel ve teknik gelişmeleri okuyucusuna ulaştırmayı amaçlayan gazetede bilim, fen ve sanayi alanında birçok yazıya yer verilir. Ayrıca "gazete romantizm, natüralizm, realizm gibi sanat akımlarından okuyucularını haberdar etmeye çalışmıştır. Böylece haber verme yanında halkın bilgi ve görgüsünü arttırma, bilgilenme ve bilinçlenme süreciyle birlikte yeni bir toplumu inşa etme amacı güdülmüştür" (Tekin, 2011, s. 297).

Tercümân-ı Hakikat'in yayın hayatını dört devrede incelemek mümkündür. 1878-1882 yılları arası, Ahmet Midhat'ın büyük gayretleri sonucu gazetede çalışarak telif, tefrika, çeviri, uyarılama yazılarının yer aldığı dönemdir. Bu dönemde Ahmet Midhat'ın her şeyin öğrenilmesi gerektiği anlayışıyla ansiklopedik bilgileri okuyucuya sunma isteği göze çarpar. Topluma "kıssadan hisse verme amacına uygun biçimde macera romanlarına, tarih ve coğrafya konulu yazılara, o günün tabiriyle 'âsar-ı mütenevviâ'ya yer verilir" (Tekin, 2011, s. 298). Ahmet Midhat, tekrara düşmeden kaleme aldığı

çok sayıda popüler romanının yanı sıra Batı'da yaşanan yeni gelişmelerle ilgili gazete yazıları da yayımlar. Gazetenin ikinci dönemi 1882-1884 yıllarıdır. Bu dönemde Muallim Nâci *Tercümân-ı Hakikat*'in yazı kadrosuna dâhil olur. Muallim Nâci'nin görevi gazetenin edebiyat sayfasını yönetmektir. Bu süreçte gazete, zengin içeriği ve kaliteli baskısıyla dikkatleri üzerine toplar. "Bunda, Muallim Nâci'nin edebiyat sayfasında eski-yeni tartışmalarını yeniden alevlendiren polemikçi anlayışının payı büyüktür. Zaman içinde bu anlayış, gazetenin öteden beri izlemeye çalıştığı faydacı/toplumcu amacı nispeten gölgelemeye başlayınca Ahmet Midhat kaleme aldığı sert bir beyannâme ile edebiyat sayfasını kaldırır; zaman zaman düzeysiz polemiklere yer verip gereksiz tartışmalara yol açan Muallim Nâci'yi de gazeteden uzaklaştırır" (Tekin, 2011, s. 298). 1884'ten II. Meşrutiyet'in ilk yıllarına kadar olan üçüncü dönem, edebiyat tartışmaları dışında bir önceki döneme benzer. Bu süreçte yayımlanan yazılarda da yine eski-yeni tartışmaları devam eder. "Yazı kadrosuna Faik Reşat'ı da katan Ahmet Midhat "Dilde Sadeliği İltizam Edelim" başlıklı yazısıyla (Haziran

1896) konuyu gündeme getirir. Bu yazı, henüz oluşum sürecinde bulunan Servet-i Fünûncularla Ahmet Midhat'ı karşı karşıya getirir ve sert tartışmalar cereyan eder. Ahmet Midhat'ın ertesi yıl *Sabah* gazetesinde yayımladığı 'Dekadanlar' başlıklı yazı tartışmaları daha ileriye, hatta kırıcı boyutlara taşır. Edebiyat dünyasında yankı uyandıran ve gruplaşmalara yol açan bu tartışmalar zamanla hararetini kaybederek yerini basit polemiklere bırakır" (Tekin, 2011, s. 298).

II. Meşrutiyet'in ilanından kapanışına kadarki süreç gazetenin dördüncü ve son dönemini oluşturur. İttihat ve Terakkî Cemiyetine muhalif bir tavır takınan gazete bu defa da siyasi polemikleri sütunlarına taşır. Ahmet Midhat Efendi için de olumsuz sonuçlar doğuran bu muhalefet ve tartışmalar bir süre sonra son bulur. Ahmet Midhat'ın ölümü üzerine gazete Ahmet Ağaoğlu'nun başyazarlığında yayımlanmaya başlar. "Mütareke yıllarında Peyami Safa ve Ethem İzzet (Benice) gibi isimler yazılarıyla katılır. Millî Mücadele'yi destekleyen bir politika takip edilir" (Tekin, 2011, s. 298). Bir süre daha yayın hayatına devam eden *Tercümân-ı Hakikat*, 12 Ocak 1924'te kapanır.

Tablo 4.1

Yıl	Gazete Adları
1831	Takvim-i Vekayi
1840	Ceride-i Havadis
1860	Tercüman-ı Ahvâl
1862	Tasvir-i Efkâr
1863	Ceride-i Askeriye
1864	Ruzname-i Ceride-i Havadis
1865	Takvim-i Ticaret
1866	Muhbir, Ayine-i Vatan, Vatan
1867	Veledülcevaib, Muhip, Utarit, Mecmua-i Maarif, İstanbul
1868	Terakki
1869	Mümeyyiz, Kevkeb-i Şarkî, Diyojen, Hadika, Vakayi-i Zaptiye, Basiret, Terakki, Terakki-i Muhadderat (Kadınlar), Mümeyyiz (Çocuklara)
1870	Terakki (Mizah), Memalik-i Mahrusa, Mirkat, Asır, Hakayiku'l vekayi
1871	İbret, Letaif-i Asar
1872	Hayal, Çingiraklı Tatar
1873	Sirac, Latife, Hulâsatülefikâr
1874	Tiyatro, Şafak, Kahkaha, Şark, Efkâr, Medeniyet
1875	Geveze, İttihat, Meddah, Sadakat, Etfal, İstikbal, Vakit, Sadakat (Çocuklara), Kamer
1876	Çaylak, Arkadaş, Müsavat, Umran, Selâmet, Sabah
1877	Hakikat
1878	Tercüman-ı Şark, Bahçe, Mecmua-i Şark, Vasıta-i Servet, Tercüman-ı Hakikat, Osmanlı
1880	Ziraat

Öğrenme Çıktısı

2 Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında gazeteciliğin gelişimini açıklayabilme

Araştır 2

Osmanlı Devleti'nde Türkçe gazete ve dergilerin Batı ülkelerine göre daha geç yayımlanması hangi olumsuzluklara yol açmış olabilir?

İlişkilendir

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında ilk gazetelerin Türk dilinin gelişmesindeki işlevini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında ilk gazetelerin edebiyatçıların yetişmesinde üstlendiği rolü anlatın.

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK EDEBİYATINDA DERGİLERİN GELİŞİMİ

Edebiyatın Gelişiminde Derginin İşlevi

Günlük olayları ve gelişmeleri okuyucusuna sunma, onu bilgilendirme ilkesiyle hareket eden gazeteye göre dergi, bilim, sanat, edebiyat konularını ele alma ve yorumlamada daha elverişlidir. 1880'lere kadar dergilerin henüz yayın hayatına gereğince girmediği dönemde gazete, önemli ölçüde derginin işlevini üstlenmiş gibi görünür. Fakat ilerleyen yıllarda çeşitli dergilerin çıkmasıyla bilim, sanat, edebiyat konuları yavaş yavaş dergilerdeki yerini almaya başlar. Gazetelerde yine bilim, sanat, edebiyat konularına rastlanır. Fakat söz konusu alanlarda dergi öne çıkarak gazeteye göre daha kapsamlı ve çeşitli kalem ürünlerine yer verir.

Dergiler, edebiyat türlerinin birçoğunun başlıca yayın organıdır. Genç şairler ve öykücüler henüz kitap çıkarmadan önce ilk kalem denemelerini dergilerde yayımlayarak edebiyat dünyasına girme çabası içinde olurlar. Yazı faaliyetinin başında olan genç şair ve yazarlar için kalem ürünlerinin dergilerde yer alması onları teşvik edici işleve sahiptir. Eleştiri yazıları, deneme ve röportajlar da öncelikle dergilerde yayımlanır. Yeni edebiyat anlayışları ve akımları genellikle dergilerde filizlenir. Edebiyat toplulukları, çoğunlukla bir dergi etrafında bir araya gelir. Dergiler, genç şair ve yazar adayları için âdeta bir atölyedir. Dergilerde yer alan, çoğu za-

man yayın politikasını belirleyen usta şair ve yazarlar, gençlerin yetişmesi için yol gösterir, onların ufkunu açar. Çünkü dergilerin yönetim merkezleri aynı zamanda toplanma, sanat/edebiyat konuşmalarında bulunma, bilgilenme, yayımlanacak metinlerin ön değerlendirmesini yapma yeridir. Usta-çırak ilişkisine zemin hazırlayan dergiler, genç şair ve yazar adayları için atölye işlevi görür.

Dergilerin edebiyat okuyucularının yetişmesi üzerinde de rolü önemlidir. Öncelikle hevesli bir okuyucu grubunun oluşmasına zemin hazırlar. Sonra henüz büyük eserlerle karşılaşabilecek alt yapısı ve birikimi olmayan okuyucuların dergi yazılarıyla kendilerini edebiyat okuru durumuna yükseltmelerinin yolunu açar. Daha sonra da kitap okuru, edebiyat okuru olmalarına, büyük metinleri okuyacak duruma gelmelerine aracı olur.

Dergiler, sanat/edebiyat alanında yeniliğin başlatıcısı, taşıyıcısı ve yayıcısı durumundadır. Dünya edebiyatında yeniliklerin, edebiyat akımlarının önemli bir kısmı dergilerde filizlenmiş, daha sonra yaygınlık kazanmıştır. Konuya Türk edebiyatı açısından baktığımızda dergiler, Tanzimat'ın üçüncü kuşağıyla önem kazanacak, yeniliğin başlıca taşıyıcısı olacaktır.

İlk Dergiler

Türk basınında İbrahim Müteferrika'nın kurduğu matbaada yayımlanan kitaplardan sonra öncülük gazeteye aittir. Dergicilik daha sonra gelir. İlk resmî gazetenin çıkmasından on sekiz, yarı resmî gazetenin çıkmasından dokuz yıl sonra dergiyle

karşılaşmaya başlanır. İlk dergiler mesleki ve bilimsel konularda yayın yapar. Daha sonra edebî ve mizahi dergiler, çocuk dergisi, müzik dergisi basın dünyasındaki yerini alır. Bunlardan ilki bir tıp dergisi olan *Vaka-i Tıbbiye*'dir. Bunu bir bilim dergisi olan *Mecmûa-i Fünûn* takip eder. Arkasından edebî yönü öne çıkan dergilerden biri olan *Mecmua-i Ebuzziya* yayın hayatına girer. İlk siyasi mizah dergisi *Diyojen*'in kapatılması üzerine yerini *Hayal* alır. Önce bilim dergisi olarak çıkarılan *Hadîka*, zamanla edebiyata ağırlık veren bir yayın politikası izler. Bu yıllarda yine bir bilim dergisi olan *Mecmua-i Ulûm* yayımlanır. Dönem içerisinde bilimsel dergilerin öncelikli olması, Osmanlı'nın Avrupa'da gelişen bilim çalışmalarıyla karşılaşmasının yarattığı etkiyle doğrudan ilgili görünmektedir.

Vaka-i Tıbbiye

Türk basın hayatında ilk dergi bir tıp dergisi olan *Vaka-i Tıbbiye*'dir. 1849-1851 yılları arasında yirmi sekiz sayı yayımlanır. Derginin ayrıca bir de Fransızca nüshası çıkarılır.

Mecmua-i Fünûn ve Diğer Kimi Dergiler

Fenler dergisi anlamına gelen *Mecmûa-i Fünûn*, Mehmet Tahir Münif Paşa'nın öncülüğünde 1861'de kurulan Cemiyet-i İlmiyye-i Osmâniyye tarafından 1862 yılında çıkarılmaya başlanır. Cemiyet-i İlmiyye-i Osmâniyye, Osmanlı Devleti'ndeki ilk sivil bilim kurulusudur. Yazarları, çoğunlukla bu cemiyetin üyelerinden oluşur. Bilimsel düşüncüyü öne almayı ve gündelik politikadan uzak durmayı ilke edinirler. Bunun yanında kimi zaman sosyal konulara cesurca el atar, toplumsal muhalefeti oluştururlar. O döneme kadar Osmanlı'da gereğince tanınmayan fizik, kimya, jeoloji, biyoloji gibi pozitif bilimlerle felsefe, mantık, tarih, coğrafya, pedagoji, maliye ve iktisat gibi sosyal bilimlere kadar birçok konu derginin sayfalarında yer bulur. Cemiyet-i İlmiyye-i Osmâniyye kurucuları, Avrupa'nın ilerlemesinde, fen bilimlerindeki gelişmelerin büyük etken olduğuna inanırlar. Türkiye'de de böyle bir yola gidilmesi gerektiği düşüncesini taşırlar. Fen bilimleri konusunda dergicilik yaparken siyasi ve dinî konulardan uzak durmayı, ciddiyetlerinin göstergesi olarak nizamnamelerine kesin bir kural şeklinde koymuşlardır. Dergi,

1869'da Cemiyet-i İlmiyye-i Osmâniyye ile birlikte kapanmıştır.

“İlim, fen ve kültür bağlamında Batılılaşma yönünde önemli bir adım olarak değerlendirilen ve yüzyılın sonuna kadar bıraktığı boşluğun doldurulamadığı görülen Mecmûa-i Fünûn neşredildiği yılların genç neslinin fikir yapısı üzerinde kalıcı etkiler yapmıştır.” (Uçman, 2003, s. 270).

Mecmûa-i Fünûn'dan hemen sonra *Mecmua-i İbretname* adlı dergi çıkarılır. Bu dergi, Cemiyet-i Küttap adıyla bir araya gelen kâtiplerin *Mecmûa-i Fünûn*'a rakip olmak üzere çıkardığı bir dergidir. Bu yıllarda ayrıca *Takvim-i Ticaret*, *Ayine-i Vatan*, *Tuhfetü'l-Tıp*, *Cüzdan* adlı dergiler de yayımlanır.



dikkat

Basın yayın tarihimizdeki ilk dergilerin bilimsel ağırlıklı olmasını, Osmanlı'nın Avrupa'da gelişen bilim çalışmalarını yakından takip etme eğilimiyle açıklamak mümkündür.

Mustafa Refik tarafından 1862'de yayımlanan *Mirat*, ilk resimli dergi olma özelliğini taşır. Fakat bu dergi yalnızca üç sayı yayımlanabilir. 1863'te çıkarılan ilk müzik dergisi *Musiki-i Osmani*, on sayı çıkarılır. 1864'te *Ceride-i Askeriye* yayın hayatına girer. Harbiye Nezareti tarafından yayımlanan bu dergi, askerlik mesleğine yönelik yazılara ağırlıklı yer verir. Bir gazetenin eki olarak yayımlanan *MümeYYiz*, ilk çocuk dergisi olma özelliğine sahiptir. Kırk dokuz sayı çıkarılabilir.

Diğer dergiler arasında *Dağarcık*, *Kırk Anbar*, *Keşkül*, *Mitat-İber*, *Muharrir*, *Derme-Çatma*, *Yadigâr* ve *Mecmua-i Ulûm* sayılabilir.

Mecmua-i Ebuzziya

Ebuzziya Tevfik tarafından çıkarılan *Mecmua-i Ebuzziya*, 21 Ağustos 1880'de yayımlanmaya başlar. Sansür sebebiyle uzun aralar vererek 15 Ağustos 1912'ye kadar yayın faaliyetini sürdürür. Bu kadar geniş zaman içinde yalnızca 159 sayı çıkarılabilir. Ansiklopedik bilgilerin halka ulaştırılmasının önem kazandığı bir dönemde yayın hayatına başlayan dergi, 15 günlük ve/veya haftalık olarak

yayımlanır. Yayımlandığı süreç içerisinde sansür uygulamaları nedeniyle sekiz defa yayınına ara vermek zorunda kalan dergi, edebiyat hayatı için önemli dergilerden biridir. Kapak klişesinde “ilim ve fenn”in önemini vurgulayan alıntılara yer veren derginin sayfalarında başta Nâmık Kemal olmak üzere, Şinasi, Ziya Paşa, Sadullah ve Münif Paşalar ile daha sonraki dönemlerin Abdülhak Hâmit, Ali Kemal, Rıza Tevfik, Abdullah Cevdet, İsmail Safa, Rıza Tevfik, Yunus Nadi, Hüseyin Siret gibi öne çıkan adlara rastlanır.

Batı'daki edebî, teknik ve bilimsel gelişmelerin takip edileceğini bildiren dergide telif, tercüme ve derleme birçok yazıya yer verilir. Halkın bilinçlenmesinin amaçlandığı ve bu doğrultuda ansiklopedik bilgilerin oldukça ön plana çıktığı dergide, edebî faaliyetler, şair ve yazarlar ile bunların eserleri üzerine değerlendirmeler kaleme alınır. “Ebüzziyâ Mehmet Tevfik dergide dönemin önde gelen ediplerinden Nâmık Kemal, Süleyman Nazif, Sâdullah Paşa, Ahmet Midhat Efendi, Kemalpaşazâde Sait’le olan mektuplaşmalarına, bunların tutuklanmaları ve siyasî hâtıralarını anlattığı yazılarına da yer vermiştir” (Kahraman, 2003, s. 269). Öte yandan Takvîm-i Ebüzziyâ’nın (1310/1893) arka kapağında çıkan bir reklam metninde ise *Mecmua-i Ebuzziya*, “yeni edebiyat taraftarı ve Garp maarifini yayma vasıtası olarak tanıtılır” (Kahraman, 2003, s. 269) denmektedir. Türk edebiyatında eski-yeni tartışmalarının yoğun bir şekilde yaşandığı bu dönemde *Mecmua-i Ebuzziya*’nın Batı’dan yapılan roman çevirilerine ve biyografilere yer vermesi, eleştiri yazıları yayımlaması derginin edebiyat alanındaki konumunu belirler.

✓ Ebuzziya Tevfik, Tanzimat Dönemi’nde basın hayatının öne çıkan adlarından biridir. İbrahim Şinasi’nin ve Nâmık Kemal’in yakın arkadaşı olması nedeniyle onlar hakkında dikkate değer bilgiler aktarır.

✓ Birçok edebiyatçıya sayfalarını açan *Mecmua-i Ebüzziya*, Batı’dan yapılan roman çevirilerine ve biyografilere yer vermesi, eleştiri yazıları yayımlaması gibi özellikleriyle öne çıkar.

“Mecmûa-i Ebüzziyâ’da “Mecâlis-i Ruhbânîyye”, “Yine Islâh-ı Huruf Dâvâsı”, “İslâm’da Târîh-i Ulûm-ı Riyâziyye” (Sâlih Zeki), “Cenab Şehâbeddin Bey’in Yalan’ı” (Râmi) gibi imzalı imzasız yazılar ve Auguste Germain’den Haydar Zafer tarafından çevrilmiş “Aile” romanının tefrikası dikkati çeken yazılardandır. Nâmık Kemal, J. J. Rousseau, Büyük Frederik, Napolyon, Prens Bismark, biyografik bilgi ve eserlerinden örnek verilerek her fırsatta adlarından bahsedilen isimler olmuştur. Voltaire de zaman zaman eserlerinden parçalar çevrilen bir şahsiyettir. Ayrıca Emile Zola, Barbaros Hayreddin ve Sainte Beuve hakkında seri yazılar yayımlanmıştır” (Karaman, 2003, s. 269). Yayımlandığı dönemde yaşanan ilmî, edebî ve teknik gelişmelerin yanı sıra siyasî meseleler üzerine makalelere de yer veren dergi imtiyaz sahibi ve başyazarı olan Ebuzziya Tevfik’in baskı kalitesine önem vermesiyle de dikkat çeker.

Diyojen

Türkçe yayın yapan ilk mizah dergilerinden olan ve Teodor Kasap tarafından çıkarılan *Diyojen*, 24 Kasım 1870 tarihinde yayın hayatına başlar. Dergi Türkçe (Diyojen), Fransızca (Diogène) ve Rumca (Momos) olmak üzere üç dilde içerikleri aynı olarak yayımlanır. Kendinden önce çıkan üç mizah dergisinden (*Terakki Mizah*, *Asır Eğlence*, *Terakki Küçük Mizah*) seviye ve üslup açısından daha güçlü olan dergi, Osmanlı basın yayın hayatının ilk siyasî mizah dergisi olması yönüyle de diğerlerinden ayrılır. Derginin imtiyaz sahibi Teodor Kasap, Fransa’da eğitim aldığı sırada Batı edebiyatının önemli yazarlarını tanıma imkânı bulur, güçlü bir hiciv ve mizah anlayışı geliştirir. *Diyojen*’de özellikle siyasî alan üzerine yoğunlaşılmasının sebebi ise Teodor Kasap’ın Osmanlı Devleti’nin dağılma sürecinde ileri sürülen fikir akımlarından Osmanlıcılık ideolojisinin bir taraftarı olmasıdır. “Osman-

lılığa son derece bağlı olan Teodor Kasap, o yıllarda Rum ve Yunanlılarla diğer azınlıkların ayrılıkçı hareketleri ve Osmanlı düşmanlıklarına karşı şiddetle mücadele etmiş ve Osmanlı ülkesinin müşterek unsurların el birliği ile yükseleceği fikrini müdafaa etmiştir” (Ebuzziya, 1994, s. 479). Derginin daha çok sosyal ve siyasi alandaki konulara yönelmesi ise sansür uygulamaları yüzünden dört defa kapanmasına neden olur.

Yayımlandığı dönemdeki ağır sansür şartları ve eleştiri yapmanın güçlüğü dolayısıyla dergideki yazıların birçoğu imzasız olarak yayımlanır. Bununla birlikte dergi dışındaki yayımlardan ve hatıralardan anlaşıldığı üzere, *Diyojen*’de Nâmık Kemal’in imzalı imzasız makale ve fıkraları önemli bir yer tutar. Ayrıca Direktör Ali Bey, Minapirzade Nuri Bey, Kayazade Reşat Bey, Ebuzziya Tevfik gibi adlar da yazılarıyla derginin yayımlanmasına katkıda bulunurlar. *Diyojen*’de özellikle edebî eserlerin eleştirisi hakkındaki yazılar dikkat çekicidir. Diğer taraftan Teodor Kasap’ın Alexandre Dumas’dan yaptığı *Monte Kristo Kontu* ve Voltaire’den *Mikromega* çevirileri tefrika olarak sunulur. *Diyojen*’i Türk edebiyatında önemli kılan bir diğer özelliği ise döneminde yer alan diğer dergilere göre daha sade bir dil kullanmasıdır. Buna bağlı olarak *Diyojen* yazarları, bu dönem içerisinde süslü bir dille yayın yapan diğer dergileri ve dolayısıyla onların yazarlarını da alaya alan yazılar kaleme alırlar.

Hayal

Hayal, Teodor Kasap tarafından *Diyojen*’in kapatılması üzerine onun yerine çıkarılan bir mizah dergisidir. 1876-1877 yılları arasında yayımlanır. Basın hürriyetini eleştirmek için eli kolu bağlı bir kişinin karikatürünü yayımlaması üzerine II. Abdülhamit’in tepkisini çeker. Bunun üzerine Teodor Kasap, yargılanır ve üç yıl hapse mahkûm edilir.

Hadîka

18 Şubat 1870’te yayımlanmaya başlanan *Hadîka*’nın imtiyaz sahibi Âşir Efendi’dir. Aralıklı olarak çıkarılan dergi, 17 Temmuz 1873 tarihinde kapanır. Derginin yayın hayatını dört devrede incelemek mümkündür. İlk iki dönemde ilim ve fen konularına ağırlık veren dergi, bu dönemlerde ilgi görmez. Ebuzziya Mehmet Tevfik’in yayın hakla-

rını kiralamasıyla başlayan üçüncü döneminde ise “Ebuzziya Tevfik dışında Nâmık Kemal, Şemsettin Sami, Ahmet Midhat Efendi ve diğer bazı Yeni Osmanlılar Cemiyeti mensuplarının da imzalı imzasız makaleleriyle çıkan gazetenin tirajı bu dönemde o gün için oldukça yüksek sayılabilecek bir rakam olan 3000’e ulaşmıştır” (Yazıcı, 1997, s. 18). Bu dönemde bilim ve sanat yerine siyasete yönelen dergide yönetimi eleştiren yazılara sıkça yer verilir. Bu açıdan *Hadîka*, özellikle yaptığı siyasi eleştirilerle Türk gazetecilik tarihinde önemli bir rol oynar. Siyasi eleştirilerin yanı sıra “Telif veyahut Tercüme Olunacak Kitaplara Dair Nizamnâme, İlmi-i Lugat” gibi edebiyat ve dil konuları üzerine yazılan makaleler de derginin sayfalarında yer bulur.

Mecmua-i Ulûm

Cemiyet-i İlmiye mensuplarınca çıkarılan *Mecmua-i Ulûm*, 16 Kasım 1879 tarihinde yayın hayatına başlar. Dergi, yayın politikasını açıklayan bir talimatname ile basın hayatına dâhil olmuştur. Buna göre ilim, fen ve sanat derginin birinci bölümünü, edebiyat ve felsefe ise ikinci bölümünü oluşturacak şekilde düzenlenir. Cemiyet-i İlmiye’nin kuruluş amacına ve fikirlerine uygun olarak toplumun eğitilmesi sorununa özen gösteren *Mecmua-i Ulûm*, siyasi olayların yanı sıra sosyal ve ekonomik alanda yazılara yer verir. Dergide sanat, aile, tıp, eğitim, ticaret ve ziraat gibi konularda makaleler yayımlanır. On beş gün aralıklarla çıkan derginin yayımlanan yedinci sayısından sonra 12 Şubat 1880’de baskısına son verilir.

Mecmua-i Ulûm’da bilimsel konulara yönelik yazılarla birlikte diğer dergilerden yapılan alıntılara da yer verilir. Bir roman eleştirisini sütunlarına taşıyan dergide imzasız yazıların yanı sıra Hasan Tahsin Efendi, Ahmet Hamdi Efendi gibi isimlerin yazıları yer alır. *Mecmua-i Ulûm*’da Nâmık Kemal’in daha önce başka yerlerde yayımlanan yazılarının tekrarlarına da rastlanır. Ayrıca “Ali Rûhi Bey’in bir terci-i bendiyle bir gazeli, Hüseyin Eşref Efendi’nin bir terci-i bendiyle Ahmet Midhat Efendi’nin *Yer-yüzünde Bir Melek* romanının, eleştiri mahiyetinde sorular da ilâve edilmiş metnin bir bölümü derginin edebî cephesini oluşturmaktadır. Üç sayı devam eden Ahmet Midhat Efendi’nin romanı hem konusu hem de imlâ ve ifadesi bakımından sorgulanmıştır” (Kahraman, 2003, s. 274-275).

Dağarcık

1872-1873 yılları arasında İstanbul'da on beş günde bir yayımlanan bir dergidir. Ahmet Midhat Efendi tarafından çıkarılır. On sayı yayımlanabilir. Yazıların çoğu Ahmet Midhat Efendi'ye aittir. Recaizade Mahmut Ekrem'in çeviri ve telif yazıları da yayımlanmıştır. Dergide edebiyat, felsefe, bilim ve hayat hikâyelerine yer verilir. Fénelon, Voltaire, Chateaubriand gibi Fransız yazar ve düşünürlerinin yazılarının çevirileri de bulunur. Ahmet Midhat Efendi'nin bu dergide yayımlanan "Duvardan Bir Sada" yazısı din karşıtlığı taşıdığı gerekçesiyle ve Yeni Osmanlılarla olan ilişkileri sebebiyle dergisi kapatılır, kendisi de 1873'te Rodos'a sürülür. Otuz sekiz ay kaldığı Rodos'tan ancak V. Murat'ın tahta geçmesiyle affedilerek döner. Midhat Efendi *Dağarcık*'tan sonra *Kırkambar* dergisini çıkarır. Rodos'ta sürgün yıllarını yaşadığı için oradan gönderdiği yazılar yayımlanır. Dergi otuz dört sayı çıktıktan sonra kapanır.

Hazine-i Evrak

Hazine-i Evrak, 13 Mayıs 1881'den itibaren Mahmud Celâleddin Bey ile Sâmipaşazâde Abdülbâki Bey tarafından haftada bir cumartesi günleri yayımlanır. Edebiyat dergiciliği içerisinde seçkin bir yere sahiptir. 31. sayıdan itibaren Abdülbâki Bey dergiden ayrılınca Mahmud Celâleddin dergiyi tek başına çıkarır. Okuyucular tarafından ilgi gösterilen bir dergi olmasına rağmen bir süre sonra gecikmeler ve duraklamalarla yayın hayatına devam eder. Derginin yayımına ara vermesi ve gecikmelerde Mahmud Celâleddin'in dergiyi yalnız çıkarması ve bir ara Midilli'ye gitmesi rol oynar.



dikkat

Hazine-i Evrak hem yeni hem de eski tarz şiirlerin yayımlandığı bir dergi olması bakımından dikkat çeker.

Küçük boyutuna rağmen ufak harfli baskısıyla daha çok yazıya yer veren *Hazine-i Evrak*, Münif Paşa'nın çıkardığı *Mecmua-i Fünûn*'un devamı olma özelliği taşır. Yazar kadrosu içinde Münif Paşa'nın bulunması da bunu gösterir. *Mecmua-i Fünûn*'u takip etmesine rağmen ondan farklı olarak ansiklopedik bilgilerin yanında her sayısında edebî yazılara, özellikle şiire önemli yer ayırır. Edebiyat yazılarının dergide devamlı yayımlanması ve önemli bir yer tutması ona, ansiklopedik-didaktik yönünün yanı sıra bir edebiyat dergisi olma özelliği kazandırır (Akün, 1998, s. 134).

Hazine-i Evrak'ta daha çok dönemin öne çıkan devlet adamlarının yazılarına rastlanır. Bunun yanında daha genç kuşaktan Nâmık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit devamlı yazı ve şiirleri yayımlanan sanatkarlar arasındadır. Dergi, ilerleyen yıllarda henüz öğrenci olan Hâlid Ziya ve Nâbizâde Nâzım gibi genç yazarların yazılarına sayfalarını açar. Bunların arasına Menemenlizâde Mehmed Tâhir ile Manastırlı Mehmed Rifat Bey de katılır (Akün, 1998, s. 134). Dergi, yenilikçi yazar ve şairlerin yanında eski şiir anlayışını sürdüren şairlerin şiirlerine de yer verir. Bunların arasında Sırrı Paşa, Diyarbekirli Said Paşa, Yûsuf Kâmil Paşa, Abdurrahman Sâmî Paşa ve Muallim Feyzî sayılabilir. Muallim Naci'nin de eski tarz şiirleri dergi sayfalarındaki yerini alır.

Dergi, Batı edebiyatından yapılan çevirilere geniş yer verir. Bu konuda da *Mecmua-i Fünûn*'un tuttuğu yolu izler. Çevirilerin "çoğu Münif Paşa'nın yanı sıra Recâizâde Ekrem ve Mahmud Celâleddin'e aittir. Bunlar arasında J.J. Rousseau'nun *Nouvelle Héloïse* romanından "Julie'ye Mektuplar"ı, La Fontaine'in masalları, Fontenelle, Florian, Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, ayrıca Shakespeare'den Hamlet'in bazı parçaları dikkati çekmektedir. La Rochefoucauld'nun özlü sözlerinden başka Mahmud Celâleddin'in kalemiyle başka özlü sözler de Türkçeye nakledilir. Dergide, Batılı yazarlardan örnek olmak üzere sık sık verilen

mektup tercümeleriyle de sade ifadeli mektup tarzını tanıtmaya ve benimsetmeye yönünde bir gayret görülür.” (Akün, 1998, s. 135). *Hazine-i Evrak*’ta sınırlı sayıda Doğu edebiyatından yapılan çeviriler de yer alır. Bu çeviriler, Münif Paşa’nın Harîrî’nin el-Makâmât’ının birinci makâmesiyle Manastırlı Mehmed Rifat’ın Feyzî-i Hindî’den aktardığı bir na’t ve Muallim Feyzî’nin Âteşkede’den çevirdiği bir manzumeden oluşur.

Tablo 4.2

Yıl	Dergi Adları
1849	Vaka-i Tıbbiye
1862	Mecmua-i Fünûn, Mirat
1863	Musiki-i Osmanî
1869	Mümeyyiz
1870	Hadîka, Diyojen
1872	Dağarcık
1876	Hayal
1879	Mecmua-i Ulûm
1880	Mecmua-i Ebuzziya, Aile
1881	Hazine-i Evrak, Hafta
1881	Hafta (1881-1882, üç sayı), Şemsettin Sami
1883	Envâr-ı Zekâ



araştırmalarla ilişkilendir

Mukaddime

Mâdamki bir hey’et-i ictimâiyede yaşayan halk bunca vezâif-i kanuniye ile mükelleftir, el-bette kâlen ve kalemin kendi vatanının menâfiine dair beyân-ı efkâr etmeği cümle-i hukûk-ı müktesebesinden addeyleyler. Eğer şu müddeâyâ bir sened-i müsbit aranılacak olsa, maarif kuvvetiyle zihni açılmış olan mil-i mütemeddinenin yalnız politika gazetelerini göstermek kifâyet edebilir.

Bu mebhâs, Devlet-i Aliyye dahi nev’amâ müeyyedir ki, Meclis-i Âlî-i Tanzimat’ın teşekkülü sırasında kavânin ve nizâmâtâ müteallik levâyhın tahrir-arz olunması için umûma me’zuniyet-i resmîye verilmişti. Hattâ hükûmet-i seniyyenin müsâadesi ile dâhil-i memâlik-i Osmaniye’de teb’aa-i gayr-i müsli-menin kendi lisânları üzre hâlâ çıkardıkları jurnaller bile, belki hukûklarından ziyadece serbesttir; fakat

asıl Osmanlı gazetelerinin bahsine gelince, gayr-i resmî bir varakanın devam üzere çıkarılmasında her nasılsa şimdiye kadar millet-i hâkimeden hiçbir kimse ihtiyâr-ı zahmet etmemiştir. Hele şükûrlar olsun, sâye-i adâlet-i seniyyede telâfi-i mâfât müyesser oldu. Şöyle ki: Bu yolda Türkçe bir gazetenin neşri istid’âsına dair geçenlerde takdîm olunan müzekkirenin meâlini musaddak Meclis-i Maarif-i Umûmiyye’den verilen mazbata üzerine, Meclis-i Hâss-ı vükelâ-yi fihâm dahi keyfiyet istihsân ve ol bâbta müsaade-i seniyye-i cenab-ı mülûkane şâyân buyurulmuştur. Ve bundan başka her def’a çıkarıldıkça bir nüshası, lâıyk olmadığı hâlde huzur-i hümayuna takdim olunmak husûsuna irâde-i mahsûsa-i şâhâne teâkuben şeref-efzâ-yı sudur olmuştur. Bu vechile sâbık ve lâhık ve lâhık sâbıkına fâik olarak zuhûra gelen teşvikat-i celîlenin ifâ-yı teşekküründe lisân-i hâlimizden müstebân olan acizimizi, âcizâne umûma dahi ilân ederiz.

İmdi, işbu gazete ahval-i dâhiliyye ve hâriciyyeden müntehap bâzı havadisi ve maarif-i mütenevvia ile sair mevâdd-i nâfiaya dair mebahisi neşr-ü beyana vasıta olacağından nâşî Tercüman-ı Ahvâl unvânı ile tesmiye olunmak münasip görüldü. Târif e hâcet olmadığı üzre kelim, ifade-i meram etmeğe mahsus bir mevhibe-i Kudret olduğu misillü, en güzel icâd-i akl-ı insânî olan kitâbet dahi kalemlle tasvir-i kelâm eylemek fennin-

den ibarettir; bu itibâr-i hakîkate mebnî, giderek, umûm halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede işbu gazeteyi kaleme almak mültezem olduğu dahi makam münasebeti ile şimdiden ihtar olunur.

Değil mi Tanrı'nın ihsânı akl ü kalb ü lisân
Bu lütfu etmelidir fıkır ü şükür ü zikr insân.

Kaynak: İbrahim Şinâî (22 Ekim 1860). Mukaddime. *Tercümân-ı Ahvâl* 1, 9 Teşrinievvel 1277.

Öğrenme Çıktısı

3 Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında dergilerin gelişimini anlatabilme

Araştır 3

Tanzimat yıllarında Türkçe dergilerin yayımlanmasının edebiyata hangi katkıları olmuştur?

İlişkilendir

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında yayımlanan dergi ve gazetelerin birbirleriyle ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında dergilerin eski ve yeni edebiyat taraftarları açısından taşıdığı önemi anlatın.

1

İlk gazete ve dergilerin Tanzimat Dönemi kültür, sanat ve edebiyatı açısından önemini ifade edebilme

İlk Gazete ve Dergilerin Tanzimat Dönemi Kültür, Sanat ve Edebiyatı Açısından Önemi

Osmanlı topraklarında matbaa ve arkasından basın yayın işleri İspanya'dan sürülüp Osmanlı ülkesine kabul edilen Yahudilerin İstanbul'da 1493'te matbaa kurmasıyla başlar. Yahudilerin kurduğu matbaayı Osmanlı'nın tebaası Ermeni ve Rumların kurduğu matbaalar izler. Arkasından Fransız elçiliğine bağlı matbaa kurulur. Böylece devlet bünyesinde her biri kendi ana dilinde yayın yapan çok sayıda matbaaya ulaşılır. Türklerin basın yayın faaliyetine yönelmesi diğer Osmanlı topluluklarının bir kısmına göre daha geç olur. 1727'de İbrahim Müteferrika ile Yirmisekizçelebizâde Mehmed Said Efendi'nin birlikte kurdukları matbaa, 1729'da yayın faaliyetine başlar. Böylece azınlıklardan ve yabancı temsilciliklerden yaklaşık üç yüzyıl gecikerek Türkler de basın yayın işlerine girer. 19. yüzyıla kadar bu matbaalar, dinî kitaplar başta olmak üzere çeşitli yayınlarda bulunur. Ülke sınırları içerisinde basın ve yayın işlerinde asıl büyük hamle 19. yüzyılın ikinci yarısında kendini gösterir. Dünyanın bilim, kültür, sanat, sanayi ve teknoloji alanlarında büyük değişim yaşadığı bir çağda Osmanlı da bundan etkilenir. Tanzimat Fermanı bu anlamda dönüm noktası olur. Gecikerek de olsa dünyadaki gelişmelere uyum sağlama çabasına girilir. Ülke hayatın her alanında olduğu gibi 19. yüzyılın ve önceki yüzyılların başlıca iletişim aracı olarak öne çıkan basın ve yayın işlerinde dikkate değer bir gelişim içerisine girer.

2

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında gazeteciliğin gelişimini açıklayabilme

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Gazeteciliğin Gelişimi

İlk gazeteleri Fransız elçiliği ve gayrimüslimler çıkarır. II. Mahmut'un isteği üzerine 1831 yılında yayın hayatına başlayan *Takvim-i Vekayi* gazetesiyle Türk basını doğar. *Takvim-i Vekayi*'nin resmî gazete olması nedeniyle daha çok resmî haberler, hükûmet bildirileri yayımlanır. *Takvim-i Vekayi*'den dokuz yıl sonra yarı resmî görünümdeki *Ceride-i Havadis* gazetesi yayın hayatına başlar. İngiliz William Churchill tarafından çıkarılan gazete, Osmanlı basınının ikinci gazetesi olma özelliğine sahiptir. İlk özel gazeteyi 1860'ta *Tercüman-ı Ahval* adıyla Ağâh Efendi ile İbrahim Şinasi çıkarır. *Tercüman-ı Ahval*, ilk özel gazete olmanın yanında dilin sadeleşmesi, Batı tarzı edebiyat metinlerini yayımlaması bakımından da Türk basınında önemli bir gelişmeyi temsil eder. *Tercüman-ı Ahval*'den ayrılan Şinasi'nin yayın hayatına soktuğu, onun Fransa'ya gitmesi üzerine Nâmık Kemal ve daha sonra da Rezaizâde Mahmut Ekrem'in yayıncılığını üstlendiği 1862'de yayın hayatına başlayan *Tasvir-i Efkar*, yeniliğin yayılmasına, genç şair ve yazarların yeniliğe katılmasına hizmet eder. Bunun yanında devletten bağımsız bir kamuoyu oluşmasında rol oynar. Takip eden yıllarda Ali Suavi tarafından çıkarılan *Muhbir* gazetesi, Nâmık Kemal ve Ziya Bey (Paşa) tarafından çıkarılan *Hürriyet* gazetesi basın dünyasındaki yerini alır. Bu dönemde adından söz edilmesi gereken gazetelerden biri de *Tercüman-ı Hakikat*'tir. Ahmet Midhat Efendi tarafından 1878'de çıkarılan *Tercüman-ı Hakikat*, Osmanlı basın hayatının en uzun ömürlü gazetelerinden biri olmasının yanında çok sayıda romanın tefrikasının yapılması, hikâye ve şiirlerin yayımlanması, edebiyat dünyasına genç şairlerin ve yazarların kazandırılmasıyla da önemli bir yayın organıdır.

3

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında dergilerin gelişimini anlatabilme

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Dergilerin Gelişimi

Osmanlı basınında gazeteden sonra dergicilik yer tutmaya başlar. İlk dergiler meslek dergileri olarak çıkar. Bunlar daha çok sağlık ve fen bilimlerine yönelik yayın yapar. Birkaç sayı çıkabilen *Vaka-i Tıbbiye* ve *Mecmua-i Fünûn* bunlar arasındadır. Bir meslek dergisi olan *Musiki-i Osmani*, gazete eki olarak yayımlanan çocuk dergisi olan *Mümeyyiz*, *Hadika*, *Diyojen*, *Dağarcık*, *Hayal*, *Mirat*, *Mecmua-i Ulûm*, *Mecmua-i Ebuzziya*, *Aile*, *Hazine-i Evrak* ve *Hafta* mizah ve edebiyat dergiciliği içerisinde adları anılması gereken dergilerdir. Tanzimat'ın birinci kuşağında gazete kadar öne çıkarak etkili olamayan dergiler, daha sonraki dönemde güçlenerek edebiyat yayıncılığında öne çıkmaya başlar. Böylece gazete sayfalarında yer alan değişik türlerdeki edebiyat ürünlerinin bir kısmı, sayısı gittikçe artan dergilere doğru kayar.

1 Aşağıdakilerden hangisi Osmanlı Devleti'ne matbaanın geç girmesinin sebeplerinden biri **değildir**?

- A. Ülkedeki okuryazar oranının düşük olması
- B. Osmanlı'nın Batı'nın değişim ve dönüşümünü kavramakta gecikmesi
- C. Devlet yönetiminin, basın yoluyla doğabilecek muhalefetten çekinmiş olabileceği
- D. Matbaa kurma maliyetinin yüksek olması
- E. Kitabın bir el sanatı olarak görülmesi

2 Takvim-i Vekayi'den önce resmî dili Türkçe olan ilk gazete aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Bulletin des Nouvelles (Haberler Bülteni)
- B. Vekayi-i Mısriye
- C. Curnalü'l-İrâk
- D. Courier d'Egypte (Mısır Postası)
- E. Vakayi-i Giridiye

3 Osmanlı basınında gazete adı ilk defa hangi gazete için kullanılır?

- A. Takvim-i Vekayi
- B. Tasvir-i Efkâr
- C. Vekayi-i Mısriye
- D. Tercüman-ı Ahval
- E. Ceride-i Havâdis

4 Basın tarihinde imzalı başyazı kaleme alma geleneğini başlatan yazar ve yazdığı gazete aşağıdakilerden hangisinde birlikte ve doğru olarak verilmiştir?

- A. Münif Paşa- Ceride-i Havadis
- B. İbrahim Şinasi- Tasvir-i Efkâr
- C. Namık Kemal- İbret
- D. İbrahim Şinasi- Tercüman-ı Ahval
- E. Ziya Bey- Ceride-i Havadis

5 Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa" makalesi ilk kez hangi gazetede yayımlanmıştır?

- A. Tercüman-ı Hakikat
- B. Muhibir
- C. Tasvir-i Efkâr
- D. Ceride-i Havadis
- E. Hürriyet

6 Romantizm, natüralizm, realizm gibi sanat akımlarından okuyucularını haberdar etmeye çalışan, diğer yandan halkın bilgi ve görgüsünü artırma, bilgilendirme ve bilinçlendirme süreciyle birlikte yeni bir toplumu inşa etme amacı güden gazete aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Tasvir-i Efkâr
- B. Tercüman-ı Hakikat
- C. Ceride-i Havadis
- D. Hürriyet
- E. İbret

7 İmtiyaz sahibi ve başyazarı Ebuzziya Tevfik olan, yayımlandığı dönemde yaşanan ilmî, edebî ve teknik gelişmelerle birlikte siyasi konulu makalelere yer verilen; Namık Kemal, Şinasi, Ziya Paşa, Ali Kemal, Abdullah Cevdet, Yunus Nadi, Hüseyin Siret gibi isimlerin yazılarının bulunduğu dergi aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Tercüman-ı Ahvâl
- B. Mecmua-i Ulûm
- C. Mecmua-i Fünûn
- D. Diyojen
- E. Mecmua-i Ebuzziya

8 İlk çocuk dergisi aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Kırkambar
- B. Diyojen
- C. Ceride-i Havadis
- D. Dağarcık
- E. Mümeyyiz

9 Gazete ve dergilerin kısa ömürlü olmasının ve yayınına ara vermesinin başlıca sebebi aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Okuyucuların ilgisizliği
- B. Yayımlanacak yeterli yazının bulunamaması
- C. Gazetelerin sayfa düzeninin gelişmemiş olması
- D. Matbaanın gelişmemiş olması
- E. Yayıncıların yetersizliği

10 - Osmanlı basın yayın hayatının ilk siyasi mizah dergisidir.

- Fransa'daki eğitimiyle birlikte güçlü bir hiciv ve mizah anlayışı geliştirmiş olan Teodor Kasap tarafından çıkartılmıştır.
- Dergi, sansür uygulamaları yüzünden dört defa kapanmıştır.
- Namık Kemal, Direktör Ali Bey ve Ebuzziya Tevfik gibi isimlerin yazıları bu dergide yayımlanır.
- Alexandre Dumas'dan Monte Kristo Kontu ve Voltaire'den Mikromega çevirileri tefrika olarak bu dergide sunulur.

Yukarıdaki bölümde çeşitli yönleriyle tanıtılan dergi aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Dağarcık
- B. Kırkambar
- C. Hadika
- D. Diyojen
- E. Hayal

1. D	Yanıtınız yanlış ise “Osmanlı’da Matbaa ve İlk Baskı Faaliyetleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.	6. B	Yanıtınız yanlış ise “Osmanlı’da Gazeteciliğin Başlaması ve İlk Gazeteler” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. C	Yanıtınız yanlış ise “Osmanlı’da Gazeteciliğin Başlaması ve İlk Gazeteler” konusunu yeniden gözden geçiriniz.	7. E	Yanıtınız yanlış ise “Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Dergilerin Gelişimi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. E	Yanıtınız yanlış ise “Osmanlı’da Gazeteciliğin Başlaması ve İlk Gazeteler” konusunu yeniden gözden geçiriniz.	8. E	Yanıtınız yanlış ise “Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Dergilerin Gelişimi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. D	Yanıtınız yanlış ise “Osmanlı’da Gazeteciliğin Başlaması ve İlk Gazeteler” konusunu yeniden gözden geçiriniz.	9. A	Yanıtınız yanlış ise “Osmanlı’da Gazeteciliğin Başlaması ve İlk Gazeteler” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. E	Yanıtınız yanlış ise “Osmanlı’da Gazeteciliğin Başlaması ve İlk Gazeteler” konusunu yeniden gözden geçiriniz.	10. D	Yanıtınız yanlış ise “Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Dergilerin Gelişimi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.



Kaynakça

- Afyoncu, E. (2000). İbrahim Müteferrika. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 21). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, (s. 324-327).
- Akün, Ö. F. (1998). Hazine-i Evrak. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 17). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, (s. 133-135).
- Çakır, H. (2011). Tercümân-ı Ahvâl. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 40). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, (s. 495-497).
- Çelik, H. (2006). Muhbir. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 31). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, (s. 32-34).
- Demir, K. (2014). Osmanlı'da Basının Doğuşu ve Gazeteler. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5, 57-88.
- Ebuzziya, Z. (1993). Ceride-i Havadis. *İslam Ansiklopedisi* içinde, (C. 7), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, (s. 408-407).
- İbrahim Şinasi (1860). Mukaddime. *Tercümân-ı Ahvâl* 1, 9 Teşrinievvel 1277 (22 Ekim 1860).
- İbrahim Şinasi (1862). Mukaddime. *Tasvir-i Efkâr* 1, 15 Haziran 1862 (28 Haziran 1862).
- Girgin, A. (2001). *Türk Basın Tarihinde Yerel Gazetecilik*. İstanbul: İnkılâp.
- İnuğur, M. N. (1999). *Basın ve Yayın Tarihi*. İstanbul: Der.
- Kahraman, Â. (2003). Mecmua-i Ebuzziyâ. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 28). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, (s. 268-269).
- Koloğlu, O. (1992). *Osmanlıdan Günümüze Türkiye'de Basın*. İstanbul: İletişim.
- Nalçioğlu, B. U. (2005). Tanzimat Dönemi Türk Gazeteciliği ve Türk Basınının İlkleri. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 253-267.
- Özön, M. N. (1997). *Namık Kemal ve İbret Gazeteciliği*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Sazyek, H-Sazyek, E. (2008). *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler: Bir 19. Yüzyıl Seçkisi*. Ankara: Akçağ.
- Tanpınar, A. H. (2006). *19 uncu Asır Türk Edebiyat Tarihi*. İstanbul: Dergâh.
- Tekin, M. (2011). Tercümân-ı Hakikat. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 40). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, (s. 497-498).
- Topuz, H. (2015). *II. Mahmu'tan Holdinglere Türk Basın Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uçman, A. (2003). Mecmua-i Fünûn. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 28). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, (s. 270-271).
- Yazıcı, N. (1983). *Takvim-i Vekayi "Belgeler"*. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Yazıcı, N. (1997). Hadîka. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 15). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, (s. 18-19).
- Yazıcı, N. (2010). *Takvim-i Vekayi, İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 39). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, (s. 490-492).
- Yazıcı, N. (2000). İbret. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 21). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, (s. 368-370).



Bölüm 5

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Şiir: I (I. Kuşak)

öğrenme çıktıları

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı Birinci Kuşak Şiirinin Genel Özellikleri

1 Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı birinci kuşak şiirinin genel özelliklerini açıklayabilme

İbrahim Şinasi

3 İbrahim Şinasi'nin dilde, biçimde ve üslupta yaptığı yenilikleri ifade edebilme

Ziya Paşa

5 Ziya Paşa'nın şiirinde eski ve yeni şiirin nasıl iç içe geçtiğini açıklayabilme

Âkif Paşa

2 Âkif Paşa'nın divan şiirinden farklı olarak yaptığı yenilikleri dile getirebilme

Namık Kemal

4 Namık Kemal'in şiirinin niteliklerini yorumlayabilme

Sadullah Paşa

6 Sadullah Paşa'nın şiirlerinde açığa çıkan farklı içeriği yorumlayabilme

Anahtar Sözcükler: • 19. Yüzyıl Şiiri • Âkif Paşa • İbrahim Şinasi • Namık Kemal • Ziya Paşa • Sadullah Paşa • Şekil Değişimleri • İçeriğin Değişmesi • Dil ve Üslubun Değişmesi



GİRİŞ

Bu ünite de Tanzimat Dönemi Türk edebiyatının birinci kuşağının şiir alanında yaptığı değişim ve yenilikler inceleme konusu olacaktır. Tanzimat şiirinin genel özelliklerinden başlanarak Âkif Paşa'nın şiirin temasında yaptığı yenilik gösterilecek, daha sonra yenileşmenin asıl öncüsü konumundaki İbrahim Şinasi'nin Türk şiirinde vücuda getirdiği değişim ele alınacaktır. İbrahim Şinasi'nin açtığı yolda ilerleyen Namık Kemal, Ziya Paşa ve Sadullah Paşa'nın Türk şiirindeki yerleri ve şiirlerinin özellikleri belirlenecek, bu yolla 19. yüzyılın ortalarında Türk şiirinin divan edebiyatı geleneğinden çıkarak Batılı bir çehre kazanması dikkatlere sunulacaktır.

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK EDEBİYATI BİRİNCİ KUŞAK ŞİİRİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ

Tanzimat edebiyatının öncü şairleri Türk şiiri-nin Doğu edebiyatları geleneği dairesinden çıkarak Batılı bir kimlik kazanması için çaba harcar. Önce zihniyet değişimine ihtiyaç duyulur. Soyut dünya anlayışından daha somut bir dünya anlayışına geçilmek istenir. Sevgilinin vefasızlığından, kayıtsızlığından söz eden şiir, sosyal ve siyasi konulara yer vermeye başlar. Aydın şair, kendisini ülkenin ve halkın problemleri karşısında sorumlu hisseder. O, yalnızca bireysel acılarını dile getiren şair olmaktan çıkar, halk adına konuşan birine dönüşür ve konuştuğu halka seslenebilmek için dilde sadeleşmeye ve üslupta arınmaya gider.

Dünyanın en köklü şiir geleneklerinden birine sahip olan Türk şiir tarihine bakıldığında büyük değişim ve dönüşümlerin Türk şiirinde devamlı olarak yer bulduğu, gerek içerik gerekse dil ve şekil bakımından şiirin bu değişim ve dönüşümün bir aynası durumuna geldiği görülür. Nitekim Tanzimat Dönemi'nde divan ve halk şiiri geleneğinde görmeye başladığımız değişimler, zayıflamalar ve bunların yanı başında ortaya çıkmaya başlayan yeni bir dünya görüşüne sahip şiir, dönemin aydın şairlerince toplumu modernleştirme-Batılılaştırma noktasında bir araç olarak kabul edilmiş olmasının bir sonucuydu. Ancak söz konusu yönelim, bağımsız bir edebiyat hare-

ketinin sonucu olmayıp dönemin sosyal ve siyasal hareketleriyle iç içe geçmiş durumdaydı. Hatta bu yönelim, çoğu zaman siyasetçi-devlet adamı şairlerce yazılan şiirlerden oluşmaktaydı. Bundan ötürüdür ki zaman zaman "Tanzimat" sözcüğü sadece bir siyasal, sosyal dönemi değil, tek başına bir edebî hareketi de ifade etmektedir. Dolayısıyla Tanzimat Dönemi'nin şiiri, sadece birer edebiyat ürünü, estetik endişe sonucunda ortaya çıkan kalem ürünleri olmayıp aynı zamanda o dönemin sosyal, siyasal ve kültürel problemleriyle birlikte eğitim, ekonomi, kadın ve çocuk gibi pek çok alanla ilgili değişim ve dönüşüm çabalarının da bir sonucu olmuştur.

Batı edebiyatının etkisinde gelişen Tanzimat Dönemi Türk şiiri, önceki dönemin şiir dilinden, üslubundan, hayal dünyasından, dünya algısından farklı yeni bir yapı kurar. Yeni temaları, konuları ve problemleri ele alır. Sosyal ve siyasi bir içeriğe doğru yönelir. Nazım şekillerinde eskiye bağlı olmakla birlikte az da olsa kimi yeniliklere gider.

Tanzimat Dönemi Türk şiirinin genel özellikleri şöyle belirlenebilir:

- Dilde ve üslupta ayıklamaya gidilerek sade bir söyleyişe yönelmek istenmiştir. Özellikle İbrahim Şinasi, konuşma diline yakın bir şiir dili ve sade bir üslup kurma çabası içinde olmuştur.
- Divan şiirinin soyut dünya algısının yerine daha somut bir dünya algısı getirilmiştir.
- Divan şiirinin gazel, kaside, murabba, terci-i bent, terakib-i bent gibi nazım şekilleri önemli ölçüde sürdürülmüş, bununla birlikte az da olsa yeni nazım şekilleri denenmiştir.
- Ölçü olarak yine aruz kullanılmış, ara sıra hece ölçüsüyle şiirler de yazılmıştır.
- Şiire hak, hukuk, hürriyet, kanun, vatan, millet, adalet gibi yeni kavramlar girmiştir.
- Divan şiirinde karşılaşılan parça güzelliği yerine bütün güzelliğine değer verilmiştir.
- Divan şiirinin mazmunları çözülmüş, hayal sistemi değişmiştir.
- Şiirde sosyal ve siyasi konular ele alınmaya başlanmıştır.



Resim 5.1

Öğrenme Çıktısı



1 Tanzimat Dönemi Türk edebiyatı birinci kuşak şiirinin genel özelliklerini açıklayabilme

Araştır 1

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında önce içeriğin değişmeye başlamasını nasıl açıklayabilirsiniz?

İlişkilendir

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatı birinci kuşak şiirinin edebî akımlarla ve Batı'daki felsefi yönelimlerle ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatı birinci kuşak şiirine yeni temaların girme nedenini anlatın.

ÂKİF PAŞA

Âkif Paşa, divan şiiri geleneği içerisinde yetişmiş ve eserlerinin büyük kısmını bu şiir anlayışına bağlı kalarak yazmıştır. Fakat onun “Kaside-i Adem” diye bilinen şiiri ile torunu için yazdığı “Mersiye” divan edebiyatının dışında bir anlayışla yazılmıştır. İhtiraslı bir yaratılışa sahip olduğu anlaşılan şair, bunu yer yer şiirlerine de yansıtır. Üst düzey devlet görevlerinde bulunan, kimi zaman devlet görevlerinden uzaklaştırılan Âkif Paşa’nın “Kaside-i Adem”i bir bunalım döneminde yazdığını çıkarmak mümkündür. O, bu şiirinde divan edebiyatından farklı olarak varlığın karşısında yokluğu yüceltir. Divan edebiyatının mersiye-sinden ayrılarak halk edebiyatının ağıtına yaklaşan bir duyarlılıkla yazdığı “Mersiye”de ise ölüm sonrasında insan bedeninin değişimini dile getirmesiyle yenilik yapar.

On dokuzuncu yüzyıl, klasik edebiyatın kendini yenileyemediği ve güçlü temsilciler yetiştiremediği bir yüzyıl olur. Şüphesiz ki bunda Osmanlı Devleti'nin yaşadığı gerilemeye bağlı olarak estetik ve edebî ortamın yerinde saymasının da etkisi vardır. Ayrıca gündelik hayattan entelektüel hayata; sosyal hayattan siyasal hayata kadar bütün bir toplum ve devlet ruhunu besleyen “öte karakterli merkez”in yavaş yavaş yerini rasyonel bir düşünce biçimini benimsemeye başlayan yeni bir elit zümreye kaptırmasının da payını unutmamak lazımdır. Başlangıcından itibaren bağlandığı medeniyet daire-i içine kapanan klasik edebiyat, aslında bütünüyle değişime ve yenileşmeye kapalı değildi. Sınırlı da olsa yine aynı dairede kalmak şartıyla edebî eserin dünyasına bazı yenilikler girebiliyordu.

Klasik edebiyat çerçevesinde eser kaleme alan Âkif Paşa (1787-1845), Tanzimat senelerinde daha çok *Tabsıra* adlı düzyazı kitabıyla tanınan bir siyaset adamı, yazar ve şair olarak belirir. İhtiraslı yaratılışından beslenen kötümser ruh hâli eserlerine de yansır. Şair, fizik ötesini araştıran ve sorgulayan “Kaside-i Adem”de varlığa karşı yokluğu yüceltir. Âkif Paşa, “on dokuzuncu asır başının hayatında, fıkır iriyatlarında, dilinde sarsılmış, değerlere bağlılık ve güveninde eski cemiyetin kesin standartlarından huzursuz bir ferdiyete giden insandır. Bu itibarla Keçecizâde'nin, Vâsıf'ın ve onlardan evvel gelenlerin birçoğunun eserlerinde hafif belirtiler hâlinde görünen bir yığın şey, Paşa'da bir nevi sarahat kazanır, demek hiç hatalı olmaz.” (Tanpınar, 1982, s. 94). Şair, diğer eserleri arasında hacim olarak nispeten küçük kalan “‘Tabsırası, bazı hususî mektupları, ‘Adem Kasidesi’ ve bilhassa torunu için yazdığı o küçük ‘Mersiye’ ile, herhangi bir yabancı tesire mâruz kalmaksızın, sadece hayatının ârızalarıyla yeni denilebilecek bir edebiyatın nümunesini vermiştir.” (Tanpınar, 1982, s. 94). Onun bu kötümser ruh hâli, buna bağlı olarak ortaya çıkan metafizik buhranı kendisinden sonra, Ziya Paşa ile Abdülhak Hâmit başta olmak üzere, Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif'te yansımaları bulur. Bu şiiriyle şair, daha sonra çok sayıda örneğine rastlayacağımız varlık, yokluk, var oluş, dünya, öte dünya bağlamında ızdırap çeken insanı anlatan eserlerin de habercisi gibidir:

Cân verir âdeme endîşe-i sahbâ-yı adem

Cevher-i cân mı aceb cevher-i minâ-yı adem

(Yokluk kadehinin düşüncesi insana can verir. Yokluk şarabının özü, acaba canın cevheri midir?)

Çeşm-i im'ân ile bakdıkça vücûd-ı ademe

Sahn-ı cennet görünür âdeme sahrâ-yı adem

(Yokluk vücudunu/varlığını tetkik eden bir gözle bakılırsa yokluk sonrası insana cennet bahçesi gibi görünür.)

Galat ettim ne revâ cennete teşbih etmek

Başkadır ni'met-i âsâyiş-i mevâ-yı adem

(Hayır, ben yanlış yaptım. Onu cennete benzetmek revâ mı? Yokluk ülkesinin huzur verici nimetleri bambaşkadır.)

Tutalım anda da olmuş ni'am-ı gûnâgûn

Öyle muhtâc-ı tenâvül müdür âlâ-yı adem

(Diyelim ki onda da nimetler türlü türlüdür. Ama öyle yeme içme ihtiyacı yokluğun büyüklüğünden midir?)

Kimse incinmedi vaz'ından zerre kadar

Besledi bunca zamân âlemi bâbâ-yı adem

(Kimse onun durumundan zerre kadar incinmedi. Yokluk babası dünyayı bu kadar zamandır besliyor.) (...)

Ne gam u gussa ne renc ü elem ü bîm ü ümîd

Olsa şâyeste cihân cân ile cûyâ-yı adem

(Ne keder ne sıkıntı ve acı ne ümit ve korku olsa dünya yokluğun tam aradığı yer olur.)

Yok dedikçe var olur yok mu garâbet bunda

Nâm-ı hestî mi nedir hall-i mu'ammâ-yı adem

(Yok dedikçe var olur, bunda gariplik yok mu? Yoksa yokluk muammasının çözümü varlığın adı mıdır nedir?)

Etse bir kere telâtum hep eder kevneyni

Garka-i mevc-i fenâ cûş-i deryâ-yı adem

(Eğer bir kere coşarsa yokluk denizinin coşkunluğu, her iki dünyayı fanilik dalgasına boğar.)

Mâder-i dehr mevâlidî ki durmaz doğurur

Der-kenâr etmek içindir anı bâbâ-yı adem

(Dünya anası, çocuklarını yokluk babasının kollarına vermek için durmaksızın doğurur.)

*Çarhın evlâdını baştan çıkarır dâye-i dehr
Etmese terbiye sık sık anı lâlâ-yı adem*

(Yokluk lalası, feleğin çocuklarını sık sık terbiye etmese, dünya dadısı onu baştan çıkarırdı.)

(Âkif Paşa, 1997, s. 147)

“Kaside-i Adem”den aktardığımız bu beyitler, klasik Türk kültürü içerisinde gelişen insan anlayışının dışında kötümser ve huzursuz bir insanı karşımıza çıkarır. Öncelikle bu kötümserlik, Âkif Paşa’nın siyasi hayatındaki huzursuzluklarının psikolojisi üzerindeki bir yansıması gibi görünse de yokluk kadehi düşüncesinin insana can vermesi, yokluk ülkesinin cennet gibi görünmesi, yokluktan kimsenin incinmemiş olması, yokluğu cennetten bile üstün tutması ve arzulamasıyla “Kaside-i Adem”, Türk edebiyatının pek tanımadığı bir dünya ve insan algısıyla insanımızı karşı karşıya getirir. Batı edebiyatını metodik anlamda tanıyıp tanımadığı konusunda yeterli bilgiye sahip olmadığımız Âkif Paşa, bu şiiriyle Türk edebiyatına yeni bir tema getirmiş olur. Her ne kadar daha önce de Türk şiirinde yokluk fikrine rastlansa da (Kolcu, 2002, s. 37-42) yokluk, bu derecede kuvvetle vurgulanan ve özlenen bir yapıya kavuşmaz. Çünkü Âkif Paşa’nın “Kaside-i Adem”inde “içinde yaşanan dünya ve varlığa karşı nefret duygusu kuvvetli bir şekilde işlenmiştir. Cennet, cehennem, hatta mutasavvıfların özlediği **elest meclisine** dönüş ve Tanrı’nın varlığında yok olma (fenâ) böylece ebediyete ulaşmanın (bekâbillâh) zıddı olan ‘adem’ kavramına methiye, İslâmî gelenek içinde oldukça yabancı bir düşüncenin tezahürüdür.” (Uçman, 1989, s. 262). Muhtevadaki gelenekten bu ayrılışa karşılık diğer yandan şiirin iç düzenlenişinde, dil ve “kafiyenin gelişi güzeline tâbi olan hayalleri ile tamamıyla eski tarzın mahsulüdür.” (Tanpınar, 1941, s. 246).

✓ **Elest meclisi (bezm-i elest)**, sohbet meclisi anlamına gelir. Ruhların yaratılması sırasında Tanrı’yla insanlar arasında yapıldığı kabul edilen sözleşmedir. Tasavvuf literatüründe sıkça kullanılır.

“Kaside-i Adem”, “Yok dedikçe var olur yok mu garâbet bunda” dizesinde görüldüğü gibi, genel itibarıyla varlık-yokluk ikilemi üzerine kurulu retorik bir karşılaştırma gibi görünse de aslında devrin gazabına uğramış muhteris, aynı zamanda talihsiz bir insanın bezgin ruh hâlini yansıtır:

“Ne gam u gussa ne renc ü elem ü bîm ü ümîd” (Ne keder ne sıkıntı ve acı ne ümit ve korku olsa). Varlığın bizzat kendisinden duyulan bu güvensizlik, aslında varoluşçu nitelikteki bir ürküntü, bunaltı niteliği taşımaz. Zira Âkif Paşa, düşünsel anlamdaki bir çatışmadan / ikilemden değil, devrin siyasi çekişmeleri, Osmanlı Devleti’nin zayıflığı ve dış devletlerin müdahalesine açık olması gibi nedenlerden dolayı rahatsızdır. Bütün bunlara son yıllarda uğradığı haksızlıklar ve hastalıkları da eklenince “Kaside-i Adem”indeki yokluğu isteyen, özleyen ve sorgulayan insan profili karşımıza çıkar. Ne var ki Âkif Paşa’nın bireysel anlamda varlıktan duyduğu bu korku, endişe ve kaygı, bir elmanın içine düşen kurt gibi içten içe büyüyüp gelişerek bir medeniyet krizine dönüşecektir.

Âkif Paşa’nın, “Kaside-i Adem”inden sonra dikkat çeken diğer şiiri torununun ölümü üzerine yazdığı “Mersiye”sidir. Sade dil ve samimi söyleyiş içinde hece ölçüsüyle torunu hakkında yazdığı koşma tarzındaki bu “Mersiye”, klasik mersiyeden ve halk şiiri içerisindeki ağıttan farklı oluşuyla dikkat çeker. Yenileşme döneminde bilhassa Recaizade Mahmut Ekrem ile Abdülhak Hâmit üzerinde bu “Mersiye”nin etkileri kendini gösterir. Şair, klasik kültürümüzün ölüm sonrasını pek sorgulamayan tavrının dışına çıkarak küçük yaşta torununun ölümünün ruhunda yarattığı derin ızdırabın etkisiyle ölümü ve ölüm sonrasını sorgulamaya girişir. Yer yer mezarlık âleminin içine eğilerek daha önce birkaç örneğine Yunus Emre’de rastladığımız realist bir bakışla orada gördüklerini şiirin dünyasına taşır (Gariper, 2005, s. 54-55):

*Tıfl-ı nâzenînim unutmam seni
Aylar günler değil geçse de yıllar
Telh-kâm eyledi fırâkın beni
Çıkar mı hâtırdan o tatlı diller*

(Nazlı çocuğum, aradan aylar günler değil yıllar bile geçse seni unutmam. Ayrılığın beni zehirledi, hatırdan o tatlı sözler hiç çıkar mı?)

*Kıyılmaz iken öpmeye tenin
Şimdi ne hâldedir nâzik bedenin
Andıkça gülşende gonca-dehenin
Yansın âhım ile kül olsun güller*

(Tenini bile öpmeye kıyamazken acaba o nazik beden ne hâldedir? Gül bahçesinde o hemen açılacak gibi duran dudağını gördükçe, çektiğim âh ile bütün güller yansın, kül olsun!)

*Tagayyürler gelip cism-i semîne
Döküldü mü siyâh ebrû cebine
Sırma saçlar yayıldı mı zemîne
Dağıldı mı kokladığım sümbüller*

(O değerli cisim değişmeye başlayıp o siyah kaşlar alnına düştü mü? O sırma gibi sarı saçlar top-rağa döküldü mü? Kokladığım o sümbül kokulu saçlar dağıldı mı?)

*Feleğin kinesi yerin buldu mu
Gül yanağın reng-i rûyun soldu mu
Acaba çürüdü toprak oldu mu
Öpüp okşadığım o pamuk eller*

(Böylece feleğin intikamı yerini buldu mu? Güle benzeyen yanağının, yüzünün rengi soldu mu? Öpüp kokladığım o pamuk gibi yumuşacık eller acaba çürüyüp toprak oldu mu?)

(Âkif Paşa, 1997, s. 178).

Döneminin klasik sanatkârlarında açık bir yanı-kı bulamayan bu manzumelerin Şinasi'den sonra gelen kuşaklar üzerinde etkisi olduğu gözden ka-çırılmamalıdır. Ayrıca bu “Mersiye”siyle Âkif Paşa, edebiyatımıza, sonradan Recaizade Ekrem ve onun etkisinde yetişecek genç kuşak şairler tarafından iş-lenecek olan çocuk konusunu da sokar.



dikkat

Recaizade Mahmut Ekrem'in oğlu Nijad'ın ölümü üzerine yazdığı “Ah Nijad” başlıklı şiir Âkif Paşa'nın “Mersiye”sinden izler taşır.

Öğrenme Çıktısı

2 Âkif Paşa'nın divan şiirinden farklı olarak yaptığı yenilikleri dile getirebilme

Araştır 2

Âkif Paşa'nın “Mersiye”sinde hangi mısraların ölümle de-ğişim fikrini işlediğini ve bu fikrin felsefi olarak ne anlam taşıdığını tartışınız.

İlişkilendir

Âkif Paşa'nın yeni ve eski şiir anlayışlarıyla ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Âkif Paşa'nın “Adem Kasidesi”nde yeni olan un-surları anlatın.

İBRAHİM ŞİNASI

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatı, klasik edebiyatın yüzyıllar boyunca oluşturduğu estetik prensiplerden hareketle zaman zaman onun kuvvetli etkisi altında, zaman zaman da bu etkiden uzaklaşma gayreti içinde Batı edebiyatı doğrultusunda şekillenmeye başlar. Kendine model aldığı Fransız şiirinden hareketle yeni içerik, konu, dil, üslup ve şekil arayışlarının sonucu olarak ortaya çıkar. Aslında bu ortaya çıkış, hayatın de-ğişik cephelerinde yavaş yavaş gelişen yeni uygarlık anlayışının ve arayışının edebiyat alanındaki ürünüdür. Klasik şiirin varlığını sürdürdüğü bir dönemde ortaya çıkmaya başlayan yeni anlayış, bir süre eskiyle iç içe yürüyecek ve zamanla yeni kimliğine kavuşacaktır. Şüphesiz yeni anlayış eskiyi kısa sürede tasfiye ederek yerine geçmeyecek, bir müddet eskiyle yeni yan yana gidecektir.

Tanzimat sonrası Türk şiirinde ilk değişme içerikte başlar. Batı'yla yüzleşmenin getirmiş olduğu bazı sosyal kavramlar ve bireysel duyuş ve düşünüş biçimleri bu vesileyle şiirimize girer. Bunu şekil, dil ve

üsluptaki değişimler takip eder. Bir taraftan yeni tema ve konular ele alınırken bir taraftan da gitgide halkın anlayabileceği bir dilin yolu açılmaya çalışılır. Şiirin içeriğindeki ilk değişiklikler İbrahim Şinasi'nin eserlerinde görülür. O, şiire yeni ve değişik kelimeleri, kavramları ve temaları sokar. "Akıl", "kanun", "hak", "adalet", "millet", "devlet", "medeniyet", "reis-i cumhur" gibi o güne kadar şiirde pek rastlanmayan kelime ve kavramlar yeni dönemde yer tutmaya başlar. Namık Kemal'in eserleriyle birlikte bu kelime ve kavramlar nitelikleri aynı kalmak kaydıyla ülke sathını ilgilendiren bir boyuta dönüşerek genişler ve onun vasıtasıyla "vatan", "hürriyet", "istiklal" gibi temler ve kavramlar şiirin başlıca konusu olur. Ziya Paşa ise bu yeni muhtevaya metafizik konularla modern kâinat anlayışını, mütevekkil Doğulu insan tipinin yanına Batılı buhran felsefesini ve huzursuzluğunu katar. Edhem Pertev Paşa'nın Fransız edebiyatından yaptığı manzum çeviriler, Şinasi'nin kalem denemeleriyle birlikte düşünüldüğünde Türk edebiyatının yenileşmesi uğraşında yol açıcı adımlar olarak değer kazanır.



Resim 5.2 İbrahim Şinasi (1826-1871)

Bu dönemde Türk şiiri artık siyasi ve sosyal bir yapı kazanmaya başlar. Yenilikçilerin kaleminde şair, toplum ve ülke karşısında sorumluluk duyan, aklı ve düşünmeyi ön plana çıkaran, birtakım teklifleri olan

dava adamı kimliğiyle kendisini gösterir. Bu da değişmeye başlayan insanla birlikte yeni bir şair tipinin ortaya çıkması anlamına gelir. Tabii bütün bunların arkasında "öte karakterli dünya" görüşünden "bu dünya merkezli" anlayışa doğru dönüşüm göstermenin çok büyük bir etkisi olduğunu ve bununla birlikte ciddi bir zihniyet kırılmasının da söz konusu olmaya başladığını unutmamak lazımdır.

Yeni Türk edebiyatının oluşumunda ve edebiyatımızın Batılı bir çehre kazanmasında öncü sanatkar İbrahim Şinasi'dir. Her ne kadar güçlü bir sanatkar kimliğine sahip olmasa da yeni sanatın estetiğini ve ilkelerini kurmasa da yenileşmenin yolunu açması ve planını göstermesi; ilk örneklerini vermesi bakımından Türk edebiyatının modern yapı kazanmasında Şinasi'nin rolü büyüktür. "Şinasi'nin edebî faaliyeti şiir, nesir, tiyatro, tenkit gibi çeşitli sahalara yayılmıştır. Bu faaliyetin, onun fikri faaliyeti ile çok sıkı münasebeti vardır. Şinasi'nin bütün çalışmaları şu hareket noktasına bağlanabilir: İleri bir dünya içinde, eskimiş bir medeniyet malzemesi ile yaşanamaz. Batı medeniyetini örnek tutarak, bir bütün hâlinde, yeniden kurulmak ve teşkilatlanmak için de fertlerin bilgi ile donatılması işi ön planda gelir." (Akyüz, 1970, s. 7).

İstanbul'un Tophane semtinin Boğazkesen Mahallesi'nde 1826'da doğan İbrahim Şinasi, iki yaşlarında iken topçu yüzbaşısı olan babası Bolulu İbrahim Ağa'yı Türk - Rus Savaşı'nda (1828-1829) Şumnu'da kaybeder. Annesi tarafından büyütülen Şinasi, mahalle mektebinden sonra Tophane'deki Fevziye Mektebinde okur. Ardından daha 13-14 yaşlarında iken bir nevi resmî yazışmaların yürütüldüğü daire olan Tophane Mektûbî Kalemine girer. Orada İbrahim Efendi'den Arapça ve İslami bilimler, Bursalı Şeyh Zaik'ten Farsça dersleri alır. Asıl adı Chateaneuf iken Müslüman olarak Reşat adını alan bir Fransız'dan da Fransızca dersleri alır. Devlet dairesinde kısa sürede yükselmeyi başaran Şinasi, devletin Avrupa'ya öğrenci gönderme kararını öğrenince Tophane müşiri Ahmet Fethi Paşa ile Mustafa Reşit Paşa'ya giderek Avrupa'ya gönderilmesi için yardımlarını ister. Bunun üzerine beş yıl kalacağı Fransa'ya gönderilmesine karar verilir. Hasta ve yaşlı annesine de maaş bağlanır.

Böylece devlet tarafından öğrenim için Batı'ya gönderilen ilk sivil öğrenci olan Şinasi, Paris (1849-1854)'te Fransızcasını ilerlettikten sonra, Reşit Paşa'nın tavsiyesi üzerine maliye öğrenimine başlar. Bir yandan da matematik ve tabiat bilimleriyle uğraşır. Paris'te müsteşrik (Doğu bilimcisi) De Sacy ailesi

ve onların aracılığı ile de Ernest Renan ve A. Lamartine ve dil bilimci Littré ile tanışır. Lamartine'in toplantılarını takip eder. 1851'de **Société Asiatique**'e üye seçilir. Doğu Dilleri Okulunun faaliyetlerine katılır. Aynı dönemde Doğu kültürleri üzerinde araştırmalar yapan Pavet de Courteille'yle tanışır ve bazı çalışmalarına yardımcı bulunur. La Bibliothèque Impériale'de eski metinler üzerinde çalışmalar yapar.

✓ Société Asiatique, *Asya Toplulukları Araştırmaları* anlamına gelen bir kurumdur. İbrahim Şinasi, bu kuruma Kemal Efendi'den sonra üye seçilen ikinci Türk olmuştur.

İbrahim Şinasi, İstanbul'a döndükten sonra Meclis-i Maarif azalığına getirilir. Bunun dışında devlet memuriyetlerinde bulunmuş olsa da bunlar siyasi nedenlerden ötürü uzun süreli olmamış, özellikle sadrazam Ali Paşa ve dönemin padişahı Abdülaziz'le olan sürtüşmesi huzursuzluğuna yol açmıştır.

Bütün bu akademik ve resmî faaliyetlerinin yanında Paris'te Fransız edebiyatını yakından okuma ve tanıma fırsatı bulan İbrahim Şinasi, Türk edebiyatını Batı tarzında yeni bir anlayışa kavuşturmak düşüncesiyle hareket eder. Bunun için klasik Türk edebiyatının ağıdalı dilinden ve soyut dünya anlayışından uzaklaşarak gittikçe halkın anlayacağı bir dille yaşanan hayatı ifade edebilecek, gerçekçi, akla dayanan, sosyal konulara geniş yer ayıran bir edebiyat kurmak ister. Bir yandan yazı dilini sadeleştirerek konuşma diline yaklaştırırken diğer yandan klasik Türk edebiyatının hayal sisteminden uzaklaşır. Üslupta yeniliğe gider. Şiire yeni ve değişik kelimeleri, kavramları ve temaları sokar. Onun manzumelerinde akıl, kanun, hak, adalet, millet, devlet, medeniyet, reis-i cumhur, taassup, cehl, encümen-i dâniş gibi o güne kadar şiirde pek rastlanmayan, her biri makale konusu olabilecek kelime ve kavramlar yer tutmaya başlar. Şiir estetiğinin ve lirizmin geri plana düştüğü bu manzumelerde düşünce öne çıkar. Klasik Türk edebiyatının nazım şekillerini önemli ölçüde sürdüren şair, bu nazım şekillerinin iç düzenlenişinde değişiklik yapar. Onun başlatmış olduğu yenilik, kendisinden sonra gelen şair ve yazarlar tarafından genişletilerek sürdürülür. Böylece Türk şiiri yeni içeriğe, şekle ve ifade biçimlerine kavuşmaya başlar.

"Şinasi'nin şiirlerinin en mühim cephesi devrine yeni görüşler aşılacak istediği 1855-1857 yılları arasında Reşid Paşa için yazdığı kasideler ile dini manzumelerinde ortaya koyduğu fikrî muhtevadır" (Akün, 1979, s. 555) denilebilir. Şair, bu kasidelerinde siyasi, hukuki, sosyal ve felsefi fikirlerini ortaya koyar. Bu kasideler, birçok beyitte şahsa yer vermeyişleri, fikri öne çıkaran âdeta küçük bir makale özelliği taşımalarıyla klasik edebiyattan ayrılır. Diğer taraftan Şinasi'nin yeni anlayışın ilk örneklerinden biri olan "Münacat"ı, klasik tevhitlerden çok ciddi farklarla ayrılmaktaydı. Klasik şairler, "Tanrı'nın kudretini göstermek için teferruata inerler, hemen bütün mahlukları sayarlardı: Öküz, vaşak, yılan, örümcek, ipekböceği, kuşlar, bitkiler, buğday, ağaçlar ve çiçekler, çimen; kıymetli taşlar; inci, misk, şeker ve bal... Sonra peygamberlerin mucize ve hayatlarından: İsa, Musa, İbrahim, İsmail, Süleyman, Zekeriya! Bu varlıklardan her biri eski şairler için bir 'mazmûn' yapma vesilesi idi." (Kaplan, 1995, s. 257). Böyle olunca da Tanrı fikri teferruatın arasında boğulup gidiyordu. Şinasi'ye gelince o, "her şeyden önce, eski münacatları dolduran malzeme yığınına ayıklıyor. Tanrı fikrini yeryüzüne ait teferruatla değil, kâinatın bütünlüğü içinde ortaya koyuyor. Gayesi, sanat göstermekten ziyade Tanrı ile kâinat arasındaki münasebeti anlatmaktır. Bundan dolayı fikri örten ve dağıtan kelime oyunlarını da bırakıyor. Minyatüre çok benzeyen eski münacatların karşısında Şinasi'nin 'Münacat'ı sade çizgilerle yapılmış bir desene benzer." (Kaplan, 1978, s. 33). Fakat Şinasi'yi "Münacat"ında eskilerden ayıran en önemli tarafı, modernleşmenin beraberinde getirdiği akılcı ve şüphecî bakış açısı idi. Nitekim Reşid Paşa için yazdığı kasidelerinin değişik yerlerinde

Âsafâ aklına dil-bestedir akl-ı fa'âl

Cevher-i hilkatine olmuş araz izz ü celâl

(Ey yüce vezir, dinamik, çalışkan düşünce senin aklına gönül bağlamıştır, yücelik ve ululuk yaratılışının özüne bir nişan olmuştur.)

veya

Dilin iradesini başta akl eder tedbir

Ki tercümân-ı lisândır anı eden takrîr

(Gönlün arzu ve isteğini baştaki akıl düzenler/ yoluna koyar, onu da söz biçimine getiren dildir.)

ya da

*Ziyâ-yı akl ile tefrîk-i hüsn ü kubh olunur
Ki nûr-ı mihrdîr elvânı eyleyen teşhîr*

(Güneşin ışığının renkleri gözler önüne sermesi gibi güzelliğin ve çirkinliğin ayrımını da aklın ışığı yapar.)

diyen ve zaman zaman “akl-ı fa’âl”, “akl-ı küll”, “akl-ı beşer”, “akl-ı hâkimâne”, “ziyâ-yı akl”, “akl ü irfân” gibi tamlamaları da kullanan Şinasi’nin şiire getirdiği önemli kavramlardan biri –belirtilen tamlamalardan da anlaşılacağı üzere- akıldır. Şair, Fransız klasiklerinden ve yaşadığı dönem Fransa’sında yaygın olan pozitivist felsefeden hareketle akla ve akılcılığa önem vermiş; bu felsefeyi hayatı değerlendirmede birinci sıraya almış, bütün hayatı, hatta Tanrı’yı akıl yoluyla anlamak ve değerlendirmek isteyen bir anlayışa ulaşmıştır. “Eskiler için Tanrı’nın varlığı bedihî bir hakikattir; bunu ispata kalkmak hem abes hem de günahtır. Fakat Şînâsî, birdenbire, XVIII. yüzyılın akılcı filozoflarını hatırlatan şöyle bir mısra yazıyor: ‘Vahdet-i zâtına akılcıma şehâdet lâzım’” (Kaplan, 1995, s. 257-258). Modern düşüncenin edebiyatımızdaki en veciz ifadesini içeren Şinasi’nin bu dizesi, peşin kabul-lerin dışında soran, eleştiren, endişe duyan ve ikna edilmeyi bekleyen bir anlayışı karşımıza çıkarmakla birlikte “öte karakterli” zihniyetten “akılcı-şüpheci” zihniyete doğru bir dönüşümün veya her ikisini bir arada bulundurma zorunluluğunun ortaya çıkardığı trajediğin de bir örneğini veriyordu. Çünkü o zamana kadar böylesi bir tereddüdün ifadesi pek mümkün olmadığı gibi kendisinden bir hayli zaman sonraya kadar da bu tarzdaki bir çıkışa rastlanmayacaktır. Nitekim ilerleyen beyitlerde Şinasi de bu söylemden rahatsızlık duyar veya yanlış anlaşılmaktan korkarak durumu kurtarmaya çalışır:

*Ne dedim tövbeler olsun bu da fi’l-i şerdir
Benim özüüm günehimden iki kat bed-terdir*

(Ne dedim, tövbeler olsun, bu da bir kötü iştir, benim özüüm günahımdan iki kat beterdur.)

Her şeye rağmen bu iki dize, bütün bir Tanzimat hareketinin içine girmiş olduğu medeniyet krizini de özetler niteliktedir.

Akl, eskiler tarafından daima aşağı görülmüş bir melekedir. Onun Tanrı’yı anlamasına imkân yoktur. Şinasi ise Tanrı’nın birliğine inanması için aklın “şehadet”ine lüzum olduğunu ileri sürer. Böylece onun şiirleriyle klasik anlayıştan farklı, yeni bir kâinat ve deist bir Tanrı anlayışı ortaya çıkmaya başlar.

Onun şiirin ifade alanı içerisine sokmaya çalıştığı uygarlık (medeniyet) ve meşrutiyet düşüncesi, diğer düşünceleri gibi, kaynağını döneminin Avrupa hayatında bulur. Nitekim **Mustafa Reşit Paşa**’yı “medeniyet resulu” ve faziletli insanların “reis-i cumhuru” şeklinde değerlendirmesi ve

✓ 1800-1858 yılları arasında yaşayan Mustafa Reşit Paşa, Paris ve Londra büyükelçiliği yapmış, dışişleri bakanı olmuş, altı defa sadrazamlığa getirilmiş devlet adamıdır. Osmanlı Devleti’nin yenileşmesinde ve Batılı bir kimlik kazanmasında dönüm noktası olan Tanzimat Fermanı’nın hazırlanıp okunmasında etkili olmuştur.

Eyâ ehali-i fazlın reis-i cumhurû

Revâ mı kim kalayım ehl-i cehl elinde esîr

(Ey erdemli insanların cumhurbaşkanı (önderi), benim cahil kimselerin elinde esir kalmamı uygun görüyor musun?)

söyleyişi geleceğe dönük birtakım sosyal ve siyasi beklentilerin içerisinde olduğunun sezgisini verir. Bu toplum düzeninin modeli Batı’da meşruti devlet sistemi olarak mevcuttur.

Şiiri, Batı’dan gelen sosyal ve siyasi fikirlere açan Şinasi’nin üzerinde durduğu yeni kavramlar arasında kanun, hak ve adalet de önemli bir yer tutar. Şiirlerinde bu kavramları yücelterek öngördüğü ileri toplum modelinin âdeta programını yapmak ister. Birincisi çeviri (tercüme) olmak üzere *Terceme-i Manzume* (1859) ve *Müntehabât-ı Eş’âr* (1862) adlı iki küçük kitapta toplanan şiir tecrübeleri sanat yönüyle değilse de yarattığı etki ve yerleştirmeye çalıştığı düşünce ile yenileşme yolunda önemli birer adım olur. Her ne kadar Doğu ve Batı arasında bir sentez kurmanın gerekliliğini “Asya’nın akl-ı pira-

nesiyle Avrupa'nın bîkr-i fikrini izdivaç ettirmek" (Mermutlu, 2003, s. 287) şeklinde ifade etse ve bu düşüncesi hemen bütün Tanzimat aydınları tarafından benimsenen bir hareket noktası olsa da onda bu sentez fikrinin Doğu tarafı zayıf kalır.

✓ Şinasi'nin amacı, yazı dilini konuşma diline yaklaştırmak ve sade Türkçeyle edebî eser ortaya koymaktır.

Özellikle Mustafa Reşit Paşa'ya yazdığı kasidelerinde zaman zaman Mustafa Reşit Paşa'yı, Batılı modern bir aydın tipini yerleştirme bağlamında bir rol model olarak kullandığı söylenebilir. Eski kasidelerde de karşımıza çıkan kişisel bağlamdaki abartılı yüceltmeleri bir tarafa bıraktığımızda Şinasi'nin yeni bir birey ve toplum modeli öngördüğünü anlamak mümkündür.

Örneğin,

*Hakk u insâf ile kan etmeden ettin kanun
Oldu bâtil işi cellâd-ı leîmin battâl*

(Sen, hak ve insaf ölçüleri içinde kan dökmeden kanunları yaptın, böylelikle alçak celladın bilinçsiz işi ortadan kalktı.)

*Öyle kanûn-ı müebbed ki verir ez-ser-i nev
Devlet ü mülke bekâ saltanata istiklâl*

(Bunlar yeni baştan ülkeye, devlete kalıcılık, saltanata egemenlik sağlayan ebedî kanunlardır.)

beyitlerinde bir taraftan Mustafa Reşit Paşa'nın Tanzimat Fermanı'na olan katkısından söz ederken aslında diğer taraftan kanun merkezinde şekillenmiş bir birey ve toplum yapısının gerekliliğine işaret ediyordu. Bu aslında kendi devri için oldukça ciddi bir değişimi gerektiren bireysel ve sosyal yapılanma teklifi idi. Bu konuda Montesquieu'nün *Kanunların Ruhu* (*Ruh'u'l-Kavanîn*) isimli eserinden etkilendiği anlaşılan Şinasi, tıpkı onun gibi birey ve devlet arasındaki ilişkilerin sağlıklı bir şekilde yürütmesinin yine ancak bu kanunlar aracılığıyla olacağına inanmaktaydı (Mermutlu, 2003, s. 352). Fakat iş en nihayetinde gelip yine bir zihniyet değişimi meselesine dayanmakta idi. Çünkü kanun fikri, cemiyetçi bir toplumda değil, kendi iradesini kendi kullanabilen, bir toplumsal yapı içinde sorumlu-

luklarını bildiği gibi, haklarının kendisine tanıdığı üstünlüklerin de farkında olan bireyci bir toplumda anlam kazanabilirdi. Nitekim Tercümân-ı Ahvâl Mukaddimesi'nin ilk paragrafında "Mâdam ki bir hey'et-i ictimaiyede (sosyal toplulukta) yaşayan halk bunca vezaif-i kanuniye ile mükelleftir (yasal görevlerle yükümlüdür), elbette kalen ve kalemen (sözle ve kalemle/yazıyla), kendi vatanının menafisine (yararına) dair beyan-ı efkâr etmeği (düşüncelerini açıklamayı) cümle-i hukuk-ı müktesebesinden addeyler (kazanılmış hakları arasında görür). Eğer şu müddeaya (iddiaya) bir sened-i müsbit (ispatlama belgesi) aranılacak olsa maarif kuvveti (eğitim gücüyle) ile zihni açılmış olan milel-i mütemeddeninin (medeni milletlerin) yalnız politika gazeteslerini göstermek kifayet edebilir (yetebilir)." (Şinasi, 1860, s. 1) derken bir toplumsal yapı içerisindeki bireyin bu sorumluluklarına ve haklarına işaret etmekteydi. Diğer taraftan,

Adl ü hikmetle eden sen gibi re'y ü tedbir

Kahramandır ne kadar etmese de ceng ü cidal

(Senin gibi adaletle ve bilgece düşünüp hareket eden kimse her ne kadar savaş meydanında savaşmamışsa da gene de kahramandır.)

derken yepyeni bir çağa ve Osmanlı toplumu için yepyeni bir insan tipine işaret etmekteydi. Adaletin ve akli düşüncenin egemen olduğu bir toplum aydınlanmış modern toplumdur ve böyle bir toplumun oluşmasına ön ayak olan kimse de savaş meydanlarında savaşmamış bile olsa kahraman sayılmalıdır. Bu yeni çağın kahramanının, örnek kişinin silahı artık kılıç değil; kâğıt ve kalemdir. Kâğıdı ve kalemiyle, yani düşünceleriyle toplumun önünü aydınlatacak insanlar, birer kahraman olarak kabul edileceklerdir.

Dolayısıyla bu toplumsal ve bireysel zihniyetin değiştirilmesine yönelik hedefin bir gereği olarak gördüğü için, Şinasi'nin sade Türkçeyle yazma çabası üzerinde de durmak gerekir. Yenilik düşüncesi onu dilde de değişiklik yapmaya götürmüştür. Mazmunları çözenin yanında kolayca anlaşılabilir bir şiir dili kurmak arzusuyla hareket eder. Safi Türkçe şeklinde adlandırdığı, Türkçeye mal olmamış Arapça ve Farsça kelimelere yer vermeden halkın anlayabileceği bir dille yazmayı dener. Onun bu yolda yazdığı manzumeler arasında üzerinde "bililtizam lisan-ı âvâm üze kaleme alınmıştır" notu bulunan

“Karakuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi” anılmaya değer. Onun sade Türkçe yazma çabası 17. yüzyıldaki mahallîleşme hareketiyle benzerlik taşır. Dönem içerisinde bu anlayış çerçevesinde Namık Kemal’in arkadaşı Hâlet Bey de sade Türkçeyle yazmayı dener. Bununla birlikte Şinasi’nin açtığı bu yolu Namık Kemal, Ziya Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit gibi genç kuşaktan şairler gereğince devam ettiremez.



Resim 5.3

İçerikle birlikte şiirde dilin, şeklin ve üslubun değişmesi de Şinasi ile başlar. Onun birer deneme olarak değerlendirebileceğimiz yeni anlayıştaki şiir tecrübeleri sanat eseri olarak pek başarılı gözükmezse de kendisinden sonra gelenler üzerinde bıraktığı etkiyle önemli bir işlev üstlenir. Klasik şiir geleneğini devam ettirmek amacıyla kurulan Encümen-i Şu’ara şairleri içerisinde yer alan Namık Kemal’in, onun “Münacat”ıyla karşılaştıktan sonra sanat anlayışında değişmelere rastlanması, bu etkinin sınırlarının ne derecede olduğunu gösterir. Eski nazım şekilleri üzerinde bazı tasarruflar yapılırken Batı edebiyatlarından yeni şekiller alınmaya başlanır. Bir taraftan da sosyal konular ve politik fikirler şiirin dünyasına girer.

Klasik Türk şiirinde nazım şekilleri, sınırları belirlenmiş, değişmez çizgilerle çizilmiş birer çerçevedir. Şairler sınırları önceden çizilmiş bu çerçevenin içerisinde, sınırları aşmadan şiirlerini yerleştirmek durumundaydılar. Eski edebiyatımız içerikte olduğu gibi nazım şekilleri bakımından da sınırlıydı. Bu sınırlı şekiller yüzyıllar boyu şairlerimizin duygu ve düşünce dünyasını ifade etmesinde aracı olmuştur. Fakat XIX. yüzyılın ortalarına gelindiğinde yeni gelişmeye başlayan medeniyet, sosyal hayat ve hayat anlayışı yeni şekil arayışlarını gerekli kılmıştır. Türk şiiri yavaş yavaş bir değişikliğin içerisinde girmeye başlar. Böylece klasik şiirden belirli ölçüde uzaklaşmanın ve kopmanın yaşandığı görülür. Asıl itibarıyla klasik edebiyatta çözülme daha XVIII. yüzyıldan itibaren başlamıştır. Kendi dairesi içerisinde sıkışıp kalan klasik şiir, son büyük temsilcisi Şeyh Galip’ten sonra büyük ve orijinal sanat eseri ortaya koyamamış; estetik anlayışta, dilde ve zevkte çözülmeye başlamıştır. XIX. yüzyılın ilk yarısında kendini belirli bir şekilde gösteren bu çözülme ve değişim, yüzyılın ikinci yarısında şekilde de görülür. “Şekiller ve şekillerin gerektirdiği kafiye örgüleri üzerinde birtakım aksamalar veya şuurlu tasarruflar kendisini gösterir. Beyit veya bendlerin sayı bakımından arttığına veya eksildiğine, bazı şekillerde fazladan, farklı yapıda mısra veya beyitler eklendiğine, şekillere tahsis edilen konular bakımından bir genişlemeye, kafiye şemalarında gerçekleşen birtakım değişikliklere şahit oluruz.” (Andı, 1997, s. 17).

Klasik Türk şiirine ait şekillerde gerçekleşen değişimin yanında Türk şiirine Batı edebiyatlarından “ottova-rima” gibi yeni şekiller de girmeye başlar. Yeni şekillerin girmesinde de öncülüğünü gördüğümüz Şinasi, bunları daha çok Batı’dan yapmış olduğu çevirilerinde kullanır. Onun Lamartine’in “Les Méditations poétique”undan Türkçeye tercüme ettiği “Kıt’a”lar yanında “İlâhî”, “Münacat”, “Eşek ile Tilki Hikâyesi”, “Arz-ı Muhabbet” adlı manzumelerinde yeni şekil denemelerine giriştiğini görüyoruz. Bu konuda devri içinde Şinasi yalnız kalmaz. Aynı yıllarda Edhem Pertev Paşa’nın Victor Hugo’dan yaptığı “Tıfl-ı Naim” çevirisi Batı’dan gelen nazım şekillerinden “ottova-rima”nın ilk örneğini oluşturur.

Şinasi, klasik şiirin kaside şeklinde bazı değişikliklere gitmiş; kasidelerinin üçünde nesib kısmını kaldırarak doğrudan doğruya medihte (övgüde) bulunmuş, birinde de mesnevi nazım şeklini kullanmıştır. Medih sırasında kullandığı sıfatların klasik edebiyatta olduğu gibi herkes için kullanılabilir

olmaları anlayışından ayrılarak methinde bulunduğu kişinin özelliklerine göre sıfatlar kullanmıştır. Eski mazmunların yanında yeni mazmunlara yer vermiş, yeni bir ifade tarzı getirmeye çalışmıştır.

Mehmet Kaplan, Şinasi'nin Türk şiirinde yaptığı yeniliği şu maddeler altında dile getirir:

- Şinasi kendinden önceki Türk şiirinden ayrı bir şiir vücuda getirmiştir.
- Bu şiir, muhteva bakımından eskilerden ayrıdır. Şinasi münâcaat ve kasidenin "madde"lerinde bir tasfiye yapmış, yeni fikir temleri kullanmıştır.
- Şinasi'nin ön plana aldığı fikirler ve diğer "madde"ler, içinde yaşadığı devrin ileri hâkim fikirleridir: Modern kâinat görüşü, demokrasi, akılcılık gibi.
- Şinasi'nin şiirleri üslup bakımından da yenidir:
 - a. Şinasi divan mazmunlarını büyük çapta terk etmiştir.
 - b. Çıplak bir ifade tarzı yaratmağa çalışmıştır.
 - c. Yeni imajlar bulma yolunu açmıştır.
 - d. Arapça, Farsça tamlamaları çözmeye gayret etmiş, bilhassa halkın kullandığı kelime ve ifade tarzlarına kıymet vermiştir.
 - e. Canlı, hareketli, konuşma sentaksına yakın bir mısra yapısı kurmayı denemiştir (Kaplan, 1995, s. 274).

Klasik şiirin değişmesi yolunda Şinasi'nin gazel tarzında kaleme aldığı "Arz-ı Muhabbet" adlı küçük manzumesi onun yapmak istediği yeniliği gösteren iyi bir örnektir:

"Arz -ı Muhabbet"

Eşi yok bir güzeli sevdi beğendi gönlüm

Kıskanır kendi gözümden yine kendi gönlüm

(Gönlüm benzeri olmayan bir güzeli sevdi, kendi gönlüm onu kendi gözümden kıskanır.) (...)

Gâhi hasret iken ol sîneye sînem kavuşur

Sanma gönlümde olan derd-i muhabbet savuşur

(Kimi zaman ona hasret duyarken göğsüm göğsüne kavuşur, gönlümdeki aşk derdi ortadan kalkar sanma.)

Yâseminden bile nâziktir o boy bos anda

Sarmaşık-vârî sarılsam eğilir ol anda

(Onun boyu yasemin çiçeğinden bile naziktir, ona sarmaşık gibi sarılsam eğilir.)

Candan ülfet edeli öyle civân dil-ber ile

İstemem gayrisini hûr ü melek olsa bile

(Öyle bir genç sevgiliyle candan (samimi bir şekilde) birlikte olduğumdan bu yana huri ve melek olsa bile başkasını istemem.)

(Şinasi, 2005, s. 24)

Şair, klasik Türk edebiyatının gazel nazım şekline şiirine başlık koymakla daha baştan ayrılır. Sade bir söyleyişin içinden dile getirdiği aşk teması çevresinde eski şiirin klişeleşmiş değişmez unsurlarını ayıklar, mazmunları çözer, kadına mazmunların dışında bir varlık ve anlam kazandırır.

Şinasi'den aktararak ünitenin sonuna koyduğumuz "Eşek ile Tilki" başlıklı manzume, dönemi içinde onun dilde yapmak istediği yeniliği göstermesi bakımından dikkate değerdir. Bu manzumede İbrahim Şinasi'nin klasik edebiyatın halktan kopuk dil anlayışını değiştirerek edebî sanatlardan olabildiğince arındırılmış sade bir söyleyişe gitmek arzusunda olduğunu görürüz. Onun dil ve üslupta açtığı yol, kimi zaman kısmen kimi zaman da ileri düzeyde izlenerek Türkçenin kelime servetinin öne çıktığı, sade söyleyişi esas alan bir şiir dili kurulmaya başlanacaktır. Fakat bu, hiç de kolay olmayacaktır. Sanatkârların alışmış oldukları klasik şiirin külfetli dilinden vazgeçerek sade söyleyişi gerçekleştirmeleri emek isteyecektir.

Şinasi'nin Türk şiiri açısından yerini belirlemek istediğimizde öz olarak şunu söylemek mümkündür. O, Türk şiirinin Doğu edebiyatları geleneği içinden çıkarak Batı tarzı bir yapı kazanmasında yol açıcı olmuştur. Yeni konu ve temaları şiire sokmuş, akı ve düşünmeyi öne almıştır. Şiir dilini sadeleştirerek konuşma diline yaklaştırmıştır. Klasik şiirin klişe söz varlığından uzaklaşmış, şiiri mazmunlardan çözerek yaşanan hayatın gerçekliğine yaklaştırmıştır.

Öğrenme Çıktısı

3 İbrahim Şinasi'nin dilde, biçimde ve üslupta yaptığı yenilikleri ifade edebilme

Araştır 3

İbrahim Şinasi'nin Batı tarzı bir edebiyat kurmak istemesini nasıl açıklayabilirsiniz?

İlişkilendir

İbrahim Şinasi'nin şiirlerinin biçim ve içerik açısından divan edebiyatıyla ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

İbrahim Şinasi'nin Türkçe'nin sadeleşme çabası içindeki yerini anlatın.

NAMIK KEMAL

Türk edebiyatının Batılı bir kimlik kazanmasının yolunu açan İbrahim Şinasi'den sonra üzerinde durulması gereken isim Namık Kemal'dir. O, her ne kadar ilk gençlik yıllarında divan edebiyatı dairelerinde yetişmiş, Encümen-i Şuarâ toplantılarına katılmışsa da Türk edebiyatının divan edebiyatı geleneğinden çıkarak yenileşmesinde etkili olmuştur. Gür bir sesle ülkenin güç şartları içerisinde bulunduğu bir dönemde vatan, millet, hürriyet gibi yeni sosyal ve siyasi kavramlara geniş yer vermiş, insanlara vatan sevgisi ve insani değerler yüklemek gayreti içinde olmuştur. Kendisinden sonra gelen ikinci kuşaktan Recaizade Mahmut Ekrem ile Abdülhak Hâmit üzerinde de sürekli etkisi olan ve onları yönlendiren şair, Şinasi'nin erken ölümü üzerine yeniliği temsil eden başlıca sanatkar durumuna gelmiştir.

Şiire çok küçük yaşta başlayan Namık Kemal, Şinasi'yle karşılaşınca kadar klasik anlayış doğrultusunda eserler verir. Bu ilk kalem ürünlerinden sonra İbrahim Şinasi'nin açtığı yolda yürüyen Namık Kemal (1840-1888), yenileşmenin önemli temsilcileri arasında yer alır. Klasik şiir zevkiyle yetişen, Encümen-i Şuarâ toplantılarına katılan, hatta bir divançe oluşturacak kadar eski tarz şiir yazar Namık Kemal'in sanatı ve edebî kişiliği üzerinde divan şiirinin 19. yüzyıldaki önemli temsilcilerinden Leskofçalı Galip'in derin etkisi vardır (Akün, 1960, s. 58). Encümen-i Şuarâ mensubu Namık

Kemal, klasik anlayışla yetişmiş, bu yolda şiirler yazmış olmasına rağmen 1862'de Şinasi ile tanıştıktan sonra sanatında değişikliğe gider. Bir süre sonra içinden geldiği klasik edebiyata dava adamı kimliği ile şiddetle karşı çıkarak Şinasi'nin öngördüğü doğrultuda Batı tarzı bir edebiyatın gelişmesi ve yerleşmesi için çaba harcar. Ancak onda klasik edebiyat, özellikle Leskofçalı Galip kanadından gelen tasavvufi hayal dünyası ve estetik yapı uzun yıllar etkisini sürdürür, hatta hayatının sonuna kadar peşini bırakmaz, yeninin içinde gizli bir şekilde varlığını devam ettirir. Batı edebiyatını tanıdıktan sonra coşkun mizacına uygun düşen romantik anlayışa bağlanır. Şinasi ile tanışmasından bir süre sonra **Yeni Osmanlılar Cemiyetine** de giren Namık Kemal, böylece siyaset alanına da geçmiş olur. Artık onun hayatı edebî arayışlarla siyasi mücadeleler arasında geçer. Bu hayatın önemli bir tarafını da gazetecilik mesleği ve sanatından hiç ayrılmayan aksiyoner düşünce adamlığı kimliği kurar.

✓ **Yeni Osmanlılar Cemiyeti**, Genç Osmanlılar tarafından 1865'te kurulmuş gizli bir cemiyettir. Bu cemiyet ülkenin içinde bulunduğu güç durumdan kurtulmasını, meşrutiyetin ilan edilmesini isteyen gençlerden oluşur.



Resim 5.4 Namık Kemal (1840-1888)

Kaynak: <http://mediasinematurk.com/person/f/47bd1edb63f520/>

Baba tarafından köklü ailelerin birinden gelen Namık Kemal, annesini erken yaşlarında kaybedince dedesinin yanında özel dersler alarak yetişir. Dedesinin görevi gereği bulunduğu Tekirdağ'da dünyaya gelen şair, Afyonkarahisar, Kars ve Sofya gibi Osmanlı coğrafyasının çeşitli bölgelerini dedesinin yanında çocuk yaşta dolaşma ve görme fırsatı bulur. Genellikle dedesinin iki görevi arasında İstanbul'da kalır. Daha sonraki yıllarda onun sanatında bu gezdiği, gördüğü ve çocukluğunu geçirdiği yerlerin izlerine rastlanır. Şiirle ilgilenmeye başlaması, bir defter dolduracak kadar şiir yazması yanında fikrî gelişimi bakımından da on beş, on altı yaşlarında kaldığı Sofya'nın hayatında ayrı bir yeri vardır.

Dedesinin ölümünden sonra İstanbul'a yerleşen ve Tercüme Odasında çalışmaya başlayan Namık Kemal, klasik edebiyat terbiyesi alarak yetişir. Batı edebiyatını henüz tanımadığı bu ilk gençlik yıllarında kabiliyetli bir klasik şair adayı kimliğiyle belirir. Encümen-i Şuarâ şairlerinin şiirleri yanında önceki yüzyıllardan Fuzulî, Nef'î, Nâilî, Fehim gibi ünlü şairlere nazireler yazar, tasavvufî ilhama bağlı ürünler ortaya koyar. Kâzım Paşa, Ârif Hikmet, Hâlet ve Faik Memduh gibi şairlerle ortak gazeller kaleme alır. Klasik edebiyatın mazmunlarını, remizlerini ve hayal sistemini kullanır. O, yirmi iki

yaşında İbrahim Şinasi'yle tanışınca kadar klasik edebiyat dairesinde genç bir sanatkar olma özelliğine sahiptir. Bu dönemde,

*Şöyle hayranım ki bilmem hayretim hâlâ nedir
Ben kimim idrâk ne dünya vü mâfihâ nedir*

(Öyle şaşkınlığım ki hâlâ şaşkınlığım nedir, ben kimim, aklın ermesi ne, dünya ve onun özü nedir, bilmiyorum)

*Cân ü dil bahşeyledim cânâna ammâ sad dirîğ
Bilmedim cânâne kim cân kim dil-i şeydâ nedir*

(Sevgiliye can ve gönül verdim ancak çok yazık ki sevgili kim, can kim, çılgın gönül nedir bilmedim.)

*İlm-i esmâdır mücerred sanma şânı âdemin
Âdem oldur bilmeye âdem nedir esmâ nedir*

(İnsanoğlunun durumu yalnızca Allah'ın adlarını öğrenmek olduğunu sanma: İnsan odur ki, insan nedir, adlar nedir bilmesin, bunlarla uğraşmasın.)

*Gamze müstağnî cünûn mühlik gönül müştâk-ı merk
Bir avuç hâke bu rûtbe derd-i cân-fersâ nedir*

(Gamze nazlı, çekingen, delilik tehlikeli, gönül ölüm düşkünü; bir avuç toprak için böylesine can dayanmayan dert nedir?)

*Nâmık eyle himmetin âlî ise ağıyârı yâr
Bir denî dünyâ için dünyâ ile gavgâ nedir*

(Namık, eğer himmetin yüceyse düşmanını dost edin, bir rezil dünya için dünya ile kavga nedir?)

(Göçgün, 1999, s. 255-256)

tarzında gazeller ve kasideler yazar. Fuzulî'nin ünlü,

*Eyle ser-mestem ki idrâk etmezem dünyâ nedür
Ben kimem sâkî olan kimdir mey-i sahbâ nedür*

(Kendimi aşk içkisiyle öyle kaybettim ki anlamıyorum dünya nedir? Ben kimim, saki olan kimdir ve içki kadehi nedir?)

(Fuzulî, 2004, s. 474)

beytiyle başlayan gazeline nazire olarak yazdığı bu şiirinde Namık Kemal'in ne kadar acemi kaldığı görülmektedir. Fakat genel itibarıyla bu dönemdeki şiirlerinde klasik edebiyatın estetiğine bağlı, onun dil ve hayal sistemini kullanan bir şairle karşılaşırız.

Sahaflardan aldığı Şinasi'nin "Münacat"ını okuduktan sonra daha önce düzyazılarını görüp beğenmediği Şinasi'yle görüşmek için 1862'de onun çıkarmakta olduğu *Tasvir-i Efkâr* gazetesine giderek tanışır ve onunla birlikte çalışmaya başlar. Genç Namık Kemal'i eski hayat anlayışı ile klasik şiirin estetik dünyasından çıkararak modern Batı düşüncesinin dünyasına, aynı zamanda yeni şiir anlayışına taşıyan hadise Şinasi'nin yazdığı "Münacat" şiiri ve bu tanışma olur.

Şinasi ile tanışmasından sonra Namık Kemal, düzyazıda ve şiirde değişik bir anlayış benimser. Artık klasik edebiyatın söz oyunlarından, külfetli dilinden ve marifet göstermeye dayanan düzyazı geleneğinden uzaklaşmaya başlar. Şiirin şeklinde pek değişikliğe gitmemekle birlikte klişelerinden ve hayal sisteminden uzaklaşmaya başlar. "Kelime oyunlarının yerine fikir ve hayallerin doğrudan doğruya ifadesi ve kuvvetli bir benlik duygusu bu şiirlerin başlıca vasıflarındandır." (Akün, 1960, s. 65). Klasik edebiyatın temalarının yerini sosyal ve siyasi konular almaya başlar.

Namık Kemal, Tanzimat Dönemi Türk şiirine vatan, millet, halk, hak, hürriyet, istiklal, eşitlik gibi kavramları getiren ve bu konular etrafında heyecanlı bir hatip edasıyla yüksek sesle haykıran devrin gür sesi olur. İmparatorluğun içinde bulunduğu zor şartlar, savaşların getirdiği büyük yıkımlar ve toprak kayıpları; yüksek vatan sevgisinin yarattığı heyecan içinde kurtuluş çareleri arayan şairin bir taraftan politik meselelere yönelmesine, sanatını sosyal ve siyasi konulara açmasına, diğer yandan vatan sevgisini ve kahramanlık duygularını haykırmasına zemin hazırlar. Bu tür şiirleri içerisinde ilk bakışta "Hürriyet Kasidesi", "Vatan Şarkısı", "Vatan Türküsü", "Murabba", "Vaveylâ" ile yine aynı temalar etrafında şekillenen birkaç gazeli dikkat çeker. Onun bu, vatan temini işleyen şiirlerinin *Hürriyet* gazetesinde 1869'da yayımlanan "**Marseillaise**" çevirisinden izler taşıdığı söylenebilir. Ayrıca 1853-1854 Kırım Savaşı sırasında Kars'ta dinlediği türkülerin ve askerî marşların da etkisi düşünülebilir (Akün, 1960, s. 65).

✓ "La Marseillaise", Fransızların millî marşıdır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Namık Kemal'in şiir anlayışının üç dönemden geçtiğini söyler. Yukarıda söz ettiğimiz birinci döneminde, örnekte de görüleceği üzere, güçlü bir şekilde klasik şiirin etkisi altındadır. Hatta 15-16 yaşlarında iken bir divan dolduracak kadar bu tarzda şiire sahiptir. Ancak bu şiirlerinde gerek divan şiirinin düşünsel atmosferini gerekse imaj dünyasını başarıyla aktaracak beceriden henüz mahrumdur. Doğrusu yeni edebiyatın simge bir ismi hâline gelmesinde Şinasi ile tanışması ve onun etkisiyle yazdığı şiirler, daha önce söylendiği gibi, önemli bir yer tutar. Bu dönemin sembol şiiri olan "Besâlet-i Osmaniyye ve Hamiyyet-i İnsaniye" [Hürriyet Kasidesi, 1876] şiiri, ondaki değişim ve dönüşümün açık izlerini taşır. Hem Şinasi'nin etkisiyle hem de bu etkinin sonucu olarak kendisinin Fransız kültür ve edebiyatına açılmasıyla onun şiirine girmeye başlayan birey ve Batılı toplum anlayışına uygun sosyal romantik kavramlar Şinasi'nin yanı başında hem onunla ortak hem de ondan farklı bir yeniliğin ipuçlarını verir:

*Görüp ahkâm-ı asrı münharif sıdk u selâmetten
Çekildik izzet ü ikbâl ile bâb-ı hükûmetten*

(Çağın değer yargılarını doğruluktan ve samimiyetten sapmış görerek kendi isteğimiz ve saygınlığımız ile devlet kapısından ayrıldık.)

*Usanmaz kendini insan bilenler halka hizmetten
Mürüvvet-mend olan mazlûma el çekmez
i'ânetten*

(Kendini insan bilenler halka hizmet etmekten usanmaz, mürüvvet sahibi olanlar (insaniyetli) zavallılara yardım etmekten kaçınmaz.)

*Hakîr olduysa millet şânına noksan gelir sanma
Yere düşmekle cevher sâkıt olmaz kadr ü kıymetten*

(Eğer millet, hor görülmüşse onun şanına bir eksiklik geleceğini sanma; yere düşmekle cevher, özünden, değerinden bir şey kaybetmez.)

*Vücûdun kim hamîr-i mâyesi hâk-i vatandır
Ne gam râh-ı vatanı hâk olursa cevri ü mihnetten*

(Vücudun mayası, vatan toprağındandır; bu vücut acı ve sıkıntı içinde vatan yolunda toprak olursa, en küçük bir üzüntü duyulmaz.)

(Göçgün, 1999, s. 7).

Bu ilk dört beyit, çok güçlü bir şekilde modern olduğu kadar millî de olan yeni sosyal ve evrensel değerleri oldukça gür bir sesle tabir caizse haykırıyordu. Kanunun ve kanun adamlarının doğruluktan sapmış olmasının millet ve toplum için getireceği felaketten; halk, millet, vatan kavramlarının fert ve cemiyet hayatındaki önemine kadar pek çok yeni sosyal kavramı söz konusu etmeye başlıyordu. Bütün bu beyitlerde ve devam eden beyitlerde Namık Kemal'in, Şinasi'nin bir "masa başı" adamı gibi görünmesine karşılık, bir "meydan adamı", "cemiyet adamı", bir "kürsü adamı" edasıyla kalabalıklara hitap eder tarzda konuştuğunu görürüz. Şinasi gibi birey merkezli bir Batılı toplum yapısını benimsemiş görünmekle birlikte Namık Kemal'de bu birey, her durumda cemiyet hayatı için, milletin geleceği için, vatanın menfaatleri için kendisini her zaman feda etmeye hazırdır. Namık Kemal hakkında şunu söylemek uygun olacaktır: O, şiirinin birinci dönemindeki mistik havayı ikinci dönemde millet ve vatan kavramları etrafında yeniden keşfederek kendisini bir "cemiyet mistiği" (Kaplan, 1978, s. 41), topluma, millete, vatana adanmış bir modern birey olarak takdim eder. Bu birey halka hizmet etmekten geri durmaz; çünkü mensup olduğu halka hizmet etmek insan oluşunun bir gereğidir. Bu birey, milletin zor zamanlarında ona sırtını çeviren bir birey değildir; çünkü bilir ki millet denilen şey bir mücevher gibidir ve yere düşmekle değerinden hiçbir şey kaybetmez. Yine bu birey bilir ki var oluşunun temel kaynağı vatan toprağıdır. Bu onun hem dinî hem de millî inancının bir neticesidir. Dolayısıyla kendi varlığını bu toprak uğruna feda etmesi onun için bir sıkıntı olmayacaktır.



dikkat

Aksiyoner bir dava adamı kimliği ile karşımıza çıkan Namık Kemal'in şiirleri, *Vatan yahut Silistre* piyesiyle birleştiğinde dönemi içinde ve sonraki bunalımlı yıllarda geniş halk kitlesi üzerinde derin etkiler yaratır.

Şiirin devamında benzer sosyal kavramların aynı ruh ve ses tonunda dile getirildiğini görürüz. Fakat dönemin siyasal gelişmelerinin etkisi ve hakim millete mensup bir aydın olmanın sorumlulu-

ğuyla Namık Kemal'in burada bir "Osmanlı milleti" kavramı ortaya attığını görürüz. Onun şiirinin bu ikinci dönemi aynı zamanda Osmanlıcılık ideolojisini ön plana almaya çalıştığı bir dönemdir.

Nitekim,

Biz ol nesl-i kerîm-i düde-i Osmânîyânız kim

Muhammerdir serâpâ mâyemiz hûn-ı şehâdetten

(Biz o Osmanlılar boyunun ulu soyundanız, mayamız, bütünüyle şehadet kanıyla karılmıştır.)

Biz ol âlî-himem erbâb-ı cidd ü içtîhâdız kim

Cihângirâne bir devlet çıkardık bir aşiretten

(Biz o yüce hamiyetli çalışkan ve güçlü kişileriz ki bir küçük aşiretten dünyaya hükmeden bir devlet çıkardık/meydana getirdik).

(Göçgün, 1999, s. 8).

beyitlerinde bunu açıkça görmek mümkündür. "Biz o yüce hamiyetli çalışkan ve güçlü kişileriz ki bir küçük aşiretten dünyaya hükmeden bir devlet çıkardık (meydana getirdik)" derken yaşanan çağın bu tarihsel perspektiften görülmesi gerektiğine işaret eder. Şiirin devamı bu düzlem üzerinde vatan ve hürriyet temalarına geri dönerek büyük oranda soyut ve zaman zaman somut örneklemelerle son bulur. Namık Kemal'in vatan konusunu işlediği çok sayıda şiiri bulunmasına rağmen kendisine vatan şairi sıfatının verilmesine sebep olan şiiri "Hürriyet Kasidesi" olmuştur.

Daha önce Mehmet Halis Efendi, Süleyman Şâdi ve Osman Nevres gibi birkaç şairin kaleminde beliren vatan temi, onun şiirleriyle gerçek temsilcisine kavuşur.

Onda vatan fikrinin kazandığı değer mürceretten müşahhasa (soyuttan somuta) döndüğü "Vaveylâ" şiirinde, vatan fikrinin insan imgesiyle birleşmesi dikkat çeker. Haritada görülmüş vatan coğrafyasının getirdiği hayalle birleşen yüksek heyecan ve lirizm, ittihat-ı İslam fikrine bağlı bu vatan mistiğinin elinde şiiri daha da ilgi çekici kılar:

"Nevha I"

Feminin rengi aksedip tenine

Yeni açmış güle misâl olmuş

İn'itâfıyla bak! Ne âl olmuş!..

Serv-i sîmin safâlı gerdene.
O letâfetle ol nihâl-i revân
Giriyor göz yumunca rü'yâma
Benziyor, aynı, kendi hülyâma.
Bu tasavvur dokundu sevdâma
Âh böyle gezer mi hiç cânân?
Gül değil arkasında kanlı kefen...
Sen misin sen misin garîb vatan?..

(Ağzının rengi tenine yansıyarak
 Yeni açmış bir güle benzemiş,
 Bak! Yansımasıyla ne renge bürünmüş,
 Işıklı, berrak boynuna.
 O güzellikle, salınarak yürüyen o sevgili
 Gözlerimi yumunca rüyama giriyor.
 Aynıyla kendi hülyama benziyor.
 Bu tasavvur, sevdama dokundu.
 Ah, sevgili hiç böyle gezer mi?
 Arkasındaki kanlı kefen, gül değil...
 Ey garip vatan, bu sen misin?..)

“Nevha II”

Bu güzellikte hiç bu çağında
Yakışır mıydı boynuna o kefen?
Cisminin her mesâmı yâre iken
Tuttun evlâdını kucağında.
Sen gidersen bizi kalır sanma!
Şühedân oldu mevt ile handân
Sağ kalanlar durur mu hiç giryân?
Tende yaştan ziyâdedir al kan.
Söyleyen söylesin sen aldanma!
Sen gidersen bütün helâk oluruz
Koynuna can atar da hâk oluruz...

(Bu güzelliğinde, bu çağında,
 Boynuna o kanlı kefen hiç yakışır mıydı?
 Teninin üzerindeki en küçük delikler yaralıyken,
 Gene de evladını kucağında tuttun.
 Sen gidersen, bizi kalır sanma!
 Senin uğruna şehit olanlar, ölüme gülerek gitti.
 Sağ kalanlar hiç ağlamaklı durur mu?
 Tende al kan, yaştan daha fazladır.

Her kim ne derse desin, sen aldanma!
 Sen gidersen biz bütün bütün yok oluruz,
 Senin koynuna can verir, toprak oluruz...)

“Nevha III”

Git, vatan! Kâ'be'de siyâha bürün
Bir kolun Ravza-i Nebî'ye uzat!
Birini Kerbelâ'da Meşhed'e at!
Kâinata o hey'etinle görün.
O temâşâyâ Hak da âşık olur.
Göze bir âlem eyliyor izhâr
Ki cihandan büyük letâfeti var.
O letâfet olursa ger inkâr
Mezhebimce demek muvâfık olur:
Aç, vatan! Göğsünü İlâh'ına aç!
Şühedânı çıkar da ortaya saç ..

(Vatan, git! Kabe'de siyahlara bürün,
 Bir kolunu Ravza-i Nebi (Peygamberimizin kabri)'ye uzat!
 Öbürünü Kerbela'da Meşhed (Hz. Hasan ve Hüseyin'in şehit edildikleri yer)'e at!
 Dünyaya o şekilde görün!
 O görünüşe Tanrı da hayran kalır.
 Göze bu duruş yeni bir âlem sergiliyor,
 Bunun cihandan büyük bir güzelliği var.
 O güzellik eğer inkâr edilirse,
 İnancıma göre şunu demek daha uygun olur:
 Aç, vatan! Göğsünü Allah'ına aç!
 Senin uğrunda şehit olanları çıkar da ortaya saç!..)

“Nevha IV”

De ki: “Yâ Rab! Bu Hüseyin'indir!
“Şu mübârek Habîb-i Zîşân'ın.
“Şu kefansız yatan şehidânın
Kimi Bedr'in kimi Huneyn'indir .
“Tâzelensin mi kanlı yâreleri?
Mey dökülsün mü kabr-i Ashâba?
Yakışır mı sanem bu mihrâba?
Haç mı konsun bedel şu mizâba?
Dînin kalmasın mı bir eseri?

*Âdem evlâdı birtakım cânî ...
Senden alsın mı sâr-ı şeytânî?*

(De ki: “Ya Rab! Bu Hüseyin’indir,
“Şu, kutlu, sevgili Peygamberinindir.
Şu kefensiz yatan şehitlerin
“Kimi Bedr (savaşı)’indir, kimi Huneyn
(savaşı)’indir.
Onların kanlı yaraları yeniden tazelensin mi?
Peygamberin sahabelerinin mezarına mey mi
dökülsün?
Bu mihraba put yakışır mı?
Su oluşunun üzerine haç mı konsun?
Dinimizin bir izi kalmasın mı?
İnsanoğlu bir sürü canavar...
Şeytanın öcünü senden alsın mı?
(Şeytanın inkârına telmih)
(Göçgün, 1999, s. 401-403)

diyen şair, mersiye atmosferi içinden inanç sisteminde ve Tanrı fikrine yükselir. Ülkenin güç şartlar altında bulunduğu ve buna bağlı olarak şairin oldukça bunalımlı bir döneminde yazıldığı anlaşılan şiir, kurtuluşu Tanrı’da arayan yönelişle tamamlanır.

Aynı zamanda “Vaveylâ” onun sanatının üçüncü döneminin de simgesel bir şiiri kabul edilir. Bir Avrupa tecrübesi yaşamış, görsel ve plastik sanatları yakından görmüş, sosyal kavramların tiyatrolarda zaman zaman simgeleştirilerek anlatıldığını keşfetmiş bir şair olarak Namık Kemal, burada bütün anlatımı artık somut örnekler üzerinden kurar. Aslında konu yine vatandır, hürriyettir. Fakat bunları anlatışta zaman zaman bir anne, zaman zaman bir sevgili genç kız motiflerini kullanır. Nitekim birinci “Nevha”da teni kıpkırmızıya dönmüş bir sevgili imajı karşımıza çıkar. Bu sevgilinin aslında vatan olduğu bölümün sonunda ifşa edilir. İkinci “Nevha”da bu sevgili, yaralı bir anne imajına döner; her tarafı yara bere içinde iken bile yavrularını kucağından bırakmak istemeyen cefakâr anne motifi, üçüncü ve dördüncü “Nevha”larda göğsünü açmış, Allah’a yalvarır bir vaziyettedir. Bu trajik motif aslında Anadolu’da yaygın olarak görülebilen ölüm ve benzeri çaresizlikler karşısında Anadolu kadınların yalvarma yakarma hâlini temsil eder. Fakat “Hürriyet Kasidesi”nde olduğu gibi burada da şiirin ikinci bölümüne dönemin ideolojik etkisi eş-

lik eder. Bu bölümlerde İslamiyet’le bağlantılı kutsal değerler İslamcılık ideolojisinin etkisi sonucu şiire girer. Şair artık kurtuluşu milletin İslam birliği düşüncesi ile hareket etmesinde bulmaktadır.

“Hürriyet Kasidesi”nde Namık Kemal, politik tercihinin yanında yeni insan tipinin davranış tarzını da sergiler. Şiirde insanın yüksek yaratılış özellikleri ile vatan, millet, hamiyet ve halk kavramı üstün değerler çizgisinde birleşir. Bunu hürriyet fikri ile adalet ve hak düşüncesi tamamlar. Benzeri eserlerinde çoğu kez ortak bilinci temsil yeteneği olan, ülkenin kötü gidişini görerek “biz” adına konuşan Namık Kemal, vatan kavramı etrafında kitleleri arkasından sürükleyecek üstün değerler bütünü kurmanın ve bunların etrafında heyecan yaratmanın peşindedir. Dönemi içinde klasik zevkin dairesinden tamamen kurtulamamış olmasının; gazel, kaside, kıt’a ve diğer klasik nazım şekilleriyle şiirler yazmasının yanında asıl Namık Kemal’in ortaya çıkmasını sağlayan, ona edebî kimliğini kazandıran da bu şiirleridir.

Birtakım siyasi faaliyetlerin içinde bulunan, gizli kuruluşlara üye olan, yazı ve şiirlerinde siyasi düşüncelerine geniş yer veren Namık Kemal, çoğu kez dönemin yönetimiyle ters düşer, takip edilir, yurt dışına kaçır ve sürgüne gönderilir. O, Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamit Dönemi’nin muhalif gür sesidir. Nitekim bir sürgün sırasında söylediği şu dizeler,

*Zalim olsa ne rütbe bî-pervâ
Yine bünyâd-ı zulmü biz yıkarız
Merkez-i hâke atsalar da bizi
Kürre-i arzı patlatır çıkarız*

(Zalim ne kadar pervasız olursa olsun, yine zulmün binasını yıkarız. Bizi yerin/dünyanın merkezine atsalar da yerküreyi patlatır çıkarız.)

(Göçgün, 1999, s. 378).

vatan ve millet yolunda siyasi düşüncelerinde ki kararlılığını gösterir. Onu, kendi kuşağı ve daha çok da sonraki kuşaklar üzerinde etkili kılan yönlerinden biri de bu muhalif sese sahip olması yanında kararlılığıdır.

Klasik şiirden gelen nazım şekillerine uzun süre bağlı kalan şair, Abdülhak Hâmit’in Sahra (1879) adlı kitabından sonra Batı tarzı nazım şekillerini deneme yoluna gider. Nitekim yukarıdaki “Vaveylâ”

şiiirinde Abdülhak Hâmit'in etkisi kendini açık bir şekilde gösterir. Hem şekil yapısı hem de kafiye yapısı Sahrâ'dan büyük izler taşır. Tasvirici (resimci) anlayışla Sahrâ'da Abdülhak Hâmit'in yaptığı gibi alt başlıklarda müziği çağrıştıran başlıklar kullanması, şiiiri müziğe yaklaştırmak istemesi romantik estetiğin etkisiyledir.

Namık Kemal, ölçü olarak aruzu kullanmakla birlikte kimi zaman heceyi de dener. Sayısı onu bulan hece ölçüsüyle yazdığı manzumelerinde sanat gücünden pek söz edilemez. Onun bu kalem ürünleri daha çok hiciv ve mizah özelliği taşır. Her ne kadar bu ölçüyle yazdığı manzumelerde pek başarı gösterememiş ise de bu manzumeler sade söyleyişi ve yeni şiiirin gideceği yollardan birini işaret etmesiyle dikkate değer.

Namık Kemal, yeni anlayışa geçtikten sonra klasik şiiirin üslubundan da uzaklaşır. Aslında kalıplara sığmayan yaratılışı da eski anlayıştan uzaklaşmasını gerektirir. Toplumcu sanat anlayışına bağlı şairi, geniş kalabalıklar üzerinde etkili konuma getiren de coşkun mizacının ifadesi olan bu üslubu olur. O, daha çok Victor Hugo etkisini taşıyan romantizmle sosyal ve siyasi dava adamlığını birleştirme yoluna gider.

Şiiirinin muhtevasında yeniliğe giden Namık Kemal, şekil ve üslupta fazla değişiklik yapmamış, klasik edebiyattan gelen şekillere bağlı kalmış görünür. Ancak yine de bu şekiller üzerinde sınırlı değişikliklere gitmiş, bazı şiiirlerinde ise Batılı

yeni şekilleri denemiştir. Onun “Vaveylâ”, “Hilâl-i Osmanî”, “Ukab-nâme” gibi kalem ürünleri bunlar arasında sayılabilir. Bu tür manzumelerinde üslup yönünden de değişikliklere giderek klasik şiiirin üslubundan uzaklaşır. Dilde ise konuşma diline yaklaşır. Bunun yanında onun üslubunda görülen özellikleri şöyle anlatabiliriz:

Şinasi'nin üslubunda görülen kuruluk, âdeta iskeleti andıran takırtılı durum da giderilerek dil fonksiyonel, dinamik, canlı bir özellik kazanır.

Namık Kemal'in yeni dönem dil anlayışı, üslubu; hitabeti esas alan ve hiçbir şeyden çekinmeyen gür bir erkek sesidir. Düşüncelerinde samimi olduğu için, Şinasi'de görülen koyu didaktizm; öğreticilik, burada yerini vatan ve millet yolunda heyecanla bütünleşen engin bir lirizme bırakır. Bunların yanı sıra, Fransız edebiyatından ve özellikle şiiirinden yeni duygular, imajlar, hayaller de Kemâl bey vasıtasıyla artık şiiirimize girer (Göçgün, 1999, s. XLIV).

Türk edebiyatının modern görünüm kazanmasında Namık Kemal, İbrahim Şinasi'nin açtığı yolu genişletmesiyle, şiiire duyguyu ve heyecanı getirmesiyle, vatan ve millet gibi kavramları gür bir sesle terennüm etmesiyle, şiiirde siyasi dilin yerleşmesinde etkili olmasıyla, Şinasi gibi kendisinden sonra gelen kuşakların yetişmesi için çaba harcamasıyla önem kazanır. Nitekim başta Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit olmak üzere çok sayıda genç sanatkâr üzerinde sürekli etkisi olacaktır.

Öğrenme Çıktısı

4 Namık Kemal'in şiiirinin niteliklerini yorumlayabilme

Araştır 4

Namık Kemal'in vatan temini kuvvetli bir dille ifade yönelmesi ne anlama gelir?

İlişkilendir

Namık Kemal'in edebî anlayışının Şinasi'nin edebî anlayışı ile ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Namık Kemal'in şiiirlerindeki biçim ve içerik uyumunu ya da uyumsuzluğunu anlatın.

ZİYA PAŞA

Şinasi ile Namık Kemal'in yanında fakat onlardan biraz farklı olarak klasik edebiyat anlayışını önemli bir tarafıyla sürdüren ve eski ile yeni arasında gidip gelen zevkiyle Abdülhamit Ziya Paşa (1825-1880), dikkate değer diğer bir Tanzimat Dönemi şairidir. Teknik şartlar bakımından eskiye geniş ölçüde bağlı kalırken içerik yönünden şiirini yeni fikirlerle ve temalara açar. Onda eski bilgiyle modern astronomi, rindane tavırla felsefi düşünce, inanmış insanın rahatlığıyla huzursuz insanın bunalımı ve arayışı birlikte görünürlük kazanır. Duygularıyla daha çok klasik zevkin dairesinde yer alan, aklıyla Batılı fikirlere gitme çabası içinde olan şair, Yenileşme Dönemi Türk edebiyatında gönlüyle aklı arasındaki çelişkiyi ve buna bağlı olarak çatışmayı derinliğine yaşayanlardandır. Onun iç dünyasında ortaya çıkan bu çelişki ve çatışma, sanatında da geniş olarak yansıma alanı bulur, eserinin ikili şekilde yürütmesine yol açar. Bu yönüyle denebilir ki Ziya Paşa, Tanzimat Dönemi Türk edebiyatının düalitesini (iki-liğini) geniş olarak kişiliğinde yaşayan ve bu kültürel trajediyi eserlerinde de çok derin kırılmalarla yansıtan bir sanatkârdır. Şiirleri, Eş'âr-ı Ziyâ ve Külliyyât-ı Ziyâ Paşa adlarıyla kitaplaştırılmıştır.



Resim 5.5 Ziya Paşa (1825-1880)

İstanbul'da doğan Ziya Paşa, özel öğrenimle Arapça ve Farsça öğrenir. Lalesinin etkisiyle çocukluğunda saz şiirini tanıyarak yetişir. Erken yaşlarında şiirle uğraşmaya başlar. Sadaret Mektubi Kaleminde memurluk yapar. Bu sırada tezkireci Fatîm Bey'den aruzu öğrenir. Sadaret Mektubi Kalemindeyken dönemin önemli yazarları ve şairleriyle tanışır. İhtiraslı yaratılışı ve ikbal düşkünlüğü devlet kademelerinde görevler almasına, arkasından azillerine (görevden uzaklaştırılma) sebep olur. Yazı ve şiirlerinin yanında siyasi düşünceleri peşinde mücadele verir. Esasen onun yazı ve şiirlerini daha çok siyasi düşünceleri ve hayat tecrübesi şekillendirir.

Klasik edebiyat anlayışı içinde yetişen Ziya Paşa, Encümen-i Şuarâ'nın önemli temsilcilerindendir. Öncelikle o, dönemi içinde çok sayıda şiiriyle klasik edebiyatın dikkatleri üzerinde toplayan temsilcisi olarak belirir. Şiirlerinin bir kısmında şair, Şinasi'nin başlattığı çizgide yeni muhtevanın kapısını aralar. Asıl edebî kişiliğini hazırlayan eserlerinde, Âkif Paşa'nın kasidesinde karşılaştığımız huzursuz, memnun olamayan, tereddütler/ikilemler içinde kıvranan, ızdırap çeken dramatik insanın mistik ve metafizik karakterli endişelerini dile getirir. Sadullah Paşa'da da karşımıza çıkan bu insan tipi, öte karakterli-kutsal merkezli-cemiyetçi bir zihniyetten birey esaslı, akıl-şüphe merkezli bir zihniyete geçişin bireysel ve kültürel trajikini üzerinde taşır. Bir tarafıyla Doğu kültürünün uyumcu-simetrik insan tipini yansıtırken diğer taraftan artık asimetrik, huzursuz, dünya ve nesne karşısında sorular soran; var oluşu rasyonel anlamda sorgulayan, cevap bulamayınca da umutsuzluğa, huzursuzluğa kapılan tarafıyla yeni ve Batılı bir kimliğe sahiptir. Klasik şiirde soyut (mücerret) sevgilinin yüz vermemesi sebebiyle veya tasavvufi çile anlayışına bağlı olarak ızdırap çeken insanın yerini bu yeni dönemde hayatın içinde, madde ve dünya karşısında ızdırap çeken insan alır. Namık Kemal'deki dışa yönelen aksiyoner dava adamı tipi, böylece onda içe, insanın iç dünyasına, psikolojik sorunlarına döner. Bu da şiirinin felsefi ve psikolojik alanda derinleşmesine zemin hazırlar.

Gençlik dönemi şiirlerinde klasik edebiyatın öne çıkan temsilcilerinden biri olarak beliren Ziya Paşa, geleneğe bağlı gazeller, kasideler, münacatlar, mersiyeler, şarkılar yazar. Gençlik yıllarında duyuş, düşünüş ve hayal sistemi bakımından eskinin devamıdır. Klasik edebiyatın teknik unsurlarını da aynı şekilde sürdürür. Onun bu dönem şiirlerinde

Fuzûlî, Nâilî, Nâbî, Nedîm, Şeyh Galip etkisi görülür. Dönemi içinde hikemî şiirin de önemli temsilcisidir. Onun,

Âyinesi işdir kişinin lâfa bakılmaz

Şahsın görünür rütbe-i akli eserinde

(Kişinin nasıl biri olduğu işinden anlaşılır, söze bakılmaz. Kişinin aklının derecesi eserinde görünür.)

yahut

Bî-baht olanın bağına katresi düşmez

Bârân yerine dürr ü güher yağsa semâdan

(Gökten yağmur yerine mücevher yağsa şanssız olanın bağına bir damlası düşmez.)

gibi hikemi söyleyişleri döneminden başlayarak toplumda yayılma alanı bulmuş, şaire sürekli bir şöhret sağlamıştır. Ziya Paşa, ilerleyen zamanla klasik edebiyatın dairesini tamamen terk etmeden sanatını Batılı anlayışa sınırlı olarak açar. Batı'dan bazı eserler çevirmesi, Fransa'da ve İngiltere'de bulunmuş olması Batı zihniyeti ve sanatıyla temas kurmasını kolaylaştırır. O, eskiyle yeni arasında gidip gelen eski zevki sürdürürken yeni fikirlerle de yer veren eklektik bir anlayış geliştirir. Bu özelliğiyle Şinasi ile Namık Kemal'in arasında yenilikçi yönü olan bir şair kimliği kazanır.

Ziya Paşa, edebî şöhretini sağlayan "Terci-i Bent"i 1859'da yazar. Klasik İslam felsefesiyle modern Batı bilimlerini, özellikle astronomiyi başarılı bir şekilde birleştirdiği şiirine o,

Bu kârgâh-ı sun' aceb dershânedir

Her nakş bir kitâb-ı ledünden nişânedir

(Bu yaratılmış dünya ne tuhaf ders alınacak yerdir; onun her görünüşü Allah kitabından bir nişan/belirtidir.)

(Göçgün, 1987, s. 197)

şeklinde varlığa geniş bir açıdan bakan dikkatle girer. Şair, "Terci-i Bent"te kâinata ve hayata karşı zihnî tavır takınarak birçok soru sorar. Fakat bunlara aklıyla hiçbir cevap bulamaz. Her şey ona abes gibi görünür. Fakat o, abesi kabul etmektense aklın anlama kuvvetinden şüphe eder. Aklın anlama kuvvetinin iflası yahut yetersizliği hayret hâlini doğurur. Sonuçta Ziya Paşa, hayret merhalesin-

den imana erişir gibi görünürse de metnin bütünü onun bu merhalede asılı kaldığını gösterir. Mehmet Kaplan, hayata bedbin bir gözle bakan Ziya Paşa'yı ilgilendiren asıl meselenin kâinatın akıllara şaşkınlık veren düzeninden çok, "insanların durumu, hayatın mantık dışı, tezatlı, ızdırap verici ve kötü oluşu meselesi" olduğunu belirtir (Kaplan, 1978, s. 57). Kötünün daima galip gelmesi, iyinin ezilmesi Ziya Paşa'yı kuşkuya düşürür:

Gerdûn bir âsiyâb-ı felâket-medârdır

Gûyâ içinde âdem-i âvâre dânedir

(Dünya, felakete sebep olan bir değirmendir; sanki onun içinde insan başıboş bir tahıl tanesidir.)

Mânend-i div beççelerin iltikâm eyler

Köhne ribât-ı dehr aceb âşiyânedir

(Bu köhne dünya ne tuhaf bir yuvadır, dev benzeri yavrularını yemektedir.)

Tahkik olunsa nakş-ı temâsîl-i kâinât

Ya hâb ü ya hayâl yahut bir fesânedir

(Kâinatın suretlerinin görüntüsü iyi incelenirse bu ya uyku ya hayal ya da bir efsanedir.)

Müncer olur umûr-ı cihân bir nihâyete

Sayfın şitâya meyli bahârın hazânedir

(Yazın kışa, baharın hazana dönüştüğü gibi dünyanın işleri bir sona ulaşır.)

Kesb-i yakîne âdem için yoktur ihtimâl

Her itikâd akla göre gâibânedir

(İnsanoğlu için kesin bilgiyi kazanmak ihtimali yoktur, her inanış akla göre boştur.)

Yâ Rab nedir bu keşmekeş-i derd-i ihtiyâç

İnsanın ihtiyâcı ki bir lokma nânedir

(Ya Rab, ihtiyaç derdinin yarattığı bu keşmekeş nedir? Aslında insanın ihtiyacı bir lokma ekmeğedir.)

(Göçgün, 1987, s. 197).

Ziya Paşa, âdeta isyanın eşliğinde konuşarak aklın kâinat ve hayat karşısında aczinden doğan -imanla inkâr arasındaki- boşlukta bir süre kalır. "Bütünüyle düşünüldüğünde ne akla güvenir ne imana teslim olur." (Aktaş, 1996, s. 37). Onun kâinat ve hayat karşısındaki duygu ve düşüncele-

rini şüphe ve hayret sürükler. Hayata ve kâinata karşı zihni bir tavır takınan şair, hayatı, varlıkları ve bütün evreni aklın süzgecinden geçirir. Astronomik varlıkları ve olayları Copernic ile Newton'un buluş ve görüşlerine dayanan pozitif bakış açısıyla değerlendirir. Böylece yüzyıllardır süregelen skolastik zihniyetle modern bilimlerin öngördüğü kâinat algısı şairin şahsında karşı karşıya gelir. Onun bu açmazını, mensup olduğu medeniyet dairesine ait küçük yaştan itibaren edinilmiş bilgiyle arzu nesnesine dönüşen Batı medeniyetine ait sonradan kazanılan bilgilerin çatışmasından doğan travma kurar. Ziya Paşa'nın yaşadığı iç çatışma da daha çok bu alanda gerçekleşir.

Ziya Paşa, "Terci-i Bent"inde kâinat ve insan karşısında duyduğu şaşkınlığını, Allah'ın eserleri karşısında aklın idrakteki yetersizliğini dile getirir ve tezatlarla örülmüş bir muamma olarak gördüğü hayat karşısında hayret içerisinde kalır. Şair, her bendin sonunda tekrarlanan vasıta beytinde görüldüğü gibi, Tanrı'nın eserleri karşısında aklın âciz kaldığını ifade eder ve Tanrı'ya sığınmaktan başka yol bulamaz. Bu eser, bir taraflıyla modern Batı bilimine gitmesi diğer yandan klasik Türk edebiyatında daha önce karşılaşmadığımız bir kompozisyon bütünlüğü içinde hayatı ve kâinatı sorgulamasıyla yenidir.

"Terci-i Bent"te isyanın eşiğinde konuşan, fakat onu aşmaya cesaret edemeyip kurtuluşu Tanrı'ya sığınmada bulan Ziya Paşa, 1870'te İsviçre'deyken **Bağdatlı Rûhî**'nin,

Sanman bizi kim şîre-i engûr ile mestiz

Biz ehl-i harâbatdanuz mest-i elestiz

(Bizi şarapla sarhoş olmuş sanmayın, biz elest meclisinin sarhoşuyuz.)

✓ Bağdatlı Rûhî, 16. yüzyıl divan edebiyatı şairidir. Daha çok "Terkib-i Bend"iyle tanınan şair, sosyal konuları ele almış, döneminin çarpıklıklarını yansıtan hicivler yazmıştır.

matlalı "Terkib-i Bent"ine nazire olarak kaleme aldığı "Terkib-i Bent"te huzura ermiş ve durulmuş görünür. "Terci-i Bent"teki "fikirler teknik ve es-

tetik itibarıyla biraz daha gelişmiş ve genişlemiş olarak, burada da kendini hissettirir." (Göçgün, 1987, s. 25). Temelde "adalet" kavramı üzerine kurulan şiirde şair, Bağdatlı Rûhî'den gelen "harâbât neşvesi"ni sürdürür. Onun gösterdiği başarı Namık Kemal ve Muallim Nâci gibi sanatkarlar tarafından takdirle karşılanmış ve ününü pekiştirmiştir. Namık Kemal'e göre Ziya Paşa, 'Terkib-i Bent'le yalnız şiiri ihya etmemiş, kendisi de ihya olmuştur. Bu şiirinde o, bir taraflıyla insanın yazgısını felsefi planda dikkatlere sunar. İçinde hikemi sözlerin de bulunduğu şiir, adalet fikri çevresinde insanı idealle eder." (Göçgün, 1987, s. 25):

Bir katre içen çeşme-i pür-fenâdan

Başın alamaz bir dahi bârân-ı belâdan

(Yokluk kanıyla dolu çeşmeden bir damla içen bir daha bu dünyanın belalarından kurtulamaz.)

Âsûde olam dersen eğer gelme cihâna

Meydâna düşen kurtulamaz seng-i kazâdan

(Mutlu olayım diyorsan bu dünyaya gelme, çünkü dünyaya gelen kaza ve kaderden kurtulamaz.)

(Göçgün, 1987, s. 210)

Ziya Paşa'nın devri içinde Doğu-Batı tezaadını iyi bir şekilde veren,

Diyâr-ı küfrü gezdim beldeler kâşâneler gördüm

Dolaştım mülk-i İslâmı bütün vîrâneler gördüm

(Kafirler ülkesini gezip dolaştım, orada yapılmış/bakımlı şehirler gördüm. İslâm dünyasını da gezip dolaştım, fakat baştanbaşa harap bir dünya gördüm.)

(Göçgün, 1987, s. 281)

beytiyle başlayan gazeli, aslında Batı'yla karşılaşan Türk aydınının bu yeni dünya karşısındaki açmazlarını dile getirir. Çünkü yüzyıllardır kapıldığı büyüklük kompleksiyle içine kapanmışlık, onu dünyanın değişim ve gelişimini takip etmekten uzaklaştırmıştır. Gelişmiş Batı medeniyetiyle karşılaşan aydın, önce şaşırır, sonra mensup olduğu medeniyet dairesiyle karşılaştırmalara gider, tereddüt yaşar. Bu karşılaştırmada kaybeden, mensup olduğu medeniyet dairesi olur.

Klasik edebiyatın aşk temini işleyen gazelinin medeniyet fikrini ele alışı ve döneminin bürokrasisine eleştiri getirişiyle ayrılan bu gazel, Doğu'nun yıkılmışlığı, köhnemişliği karşısında Batı'nın ihtişamını sergilemesi bakımından yaşanan ezilmişlik psikolojisine ve yönelinmesi gereken yeni dünyaya örtük olarak işaret eder. Fakat gazelin Doğu geleceğine yaslanan rindâne söyleyişle dünyanın üstüne yükselen bir eda ile bitirilişi, diğer yandan gelenegî arayan yanı çelişkili şairin Doğu-Batı arasında iç dünyasının parçalanmışlığını gösterir. Namık Kemal'in "biz" adına konuşan tok sesinin yerini bu kez Ziya Paşa'da "ben" in kalıpları içinden konuşan; sadece içinde bulunduğu toplumu anlamaya, yargılamaya çalışan değil; aynı zamanda bütün bir Batılı yaşama biçimini, medeniyetini Doğu ile karşılaştırıp Doğu adına ızdırap çeken ve en nihayetinde Âkif Paşa tarzında bir yokluğa düşen trajik sesi alır. Bu gazel, Ziya Paşa'nın hem Tanzimat Dönemi şiirinde hem de bütünüyle Tanzimat Dönemi kültür hayatında kendisiyle birlikte dönem entelektüelinin içine girmiş bulunduğu girdabın da sembolik bir örneğidir. Doğu ve Batı arasında gidip gelen şair, bir çıkış yolu bulamayınca da yok edici bir tavırla kendisine yönelir ve bize kültür ve medeniyet değişiminin arka planındaki zihniyetin kırılmasının acılarını aktarır. Ziya Paşa'nın bu küçük gazelle -kendisi ortada olmak üzere- hem bireysel hem sosyal hem de evrensel bir kırılmayı aktarabilmekteki başarısı, onun şiir kuvvetinin de bir göstergesidir. Şinasi'nin bir teknokrat pratikliği ile önerdiği değişim, Ziya

Paşa'da derinden kavranmışlığı ve bunun getirdiği huzursuzluk ile dikkat çeker.

"Harâbât Mukaddimesi"nde çocuk yaşta halk şiiriyle karşılaştığı bilgisini veren, hatta "Şiir ve İnşâ" makalesiyle halk edebiyatını Türklerin asıl edebiyatı olarak gösteren Ziya Paşa, bu alanda bir türkû kaleme almaktan öteye gitmez.

Âkif Paşa'dan itibaren gelen huzursuz insan tipi, Ziya Paşa'da asıl temsilcisini bulur. Onun huzursuzluğu, içinde yaşadığı değişim süreciyle ilgili olduğu gibi, siyasi düşüncelerine ve ihtiraslı yaratılışının getirdiği ikbal arayışına da bağlıdır. Şair, yaşadığı hayatın bir yığın problemi içinden klasik şiirin teknik özelliklerine bağlı kalarak yer yer yeni ve Batılı özellik taşıyan fikirleri ifade etme yoluna gider. Onun felsefi düşüncüsü ve bunalımı ikinci kuşak şairlerinden Abdülhak Hâmit'te daha da derinleşerek devam eder.

Ziya Paşa da Namık Kemal gibi şiirin dil, şekil ve üslubundan çok, içeriğini yenileyen sanatkârdır. Bununla birlikte onun hayalleri ve mazmunlarıyla daha çok klasik edebiyatın dairesinde kaldığı söylenebilir. Onun kelime kadrosu da geniş olarak klasik edebiyattan gelir. Bu alanda Şinasi'nin "safî Türkçe" yolunda gösterdiği titizliği Ziya Paşa'da, hatta Namık Kemal'de gereğince göremeyiz. Bütün bunlara rağmen onun edebiyat dünyasında ve edebiyat tarihinde yerini alması daha çok yenilikçi yolda yazdığı kalem ürünleriyle olur.

Öğrenme Çıktısı

5 Ziya Paşa'nın şiirinde eski ve yeni şiirin nasıl iç içe geçtiğini açıklayabilme

Araştır 5

Ziya Paşa'nın akılla gönül arasında yaşadığı ikilemi nasıl açıklayabiliriz?

İlişkilendir

Ziya Paşa'nın edebî hayatı boyunca divan şiiriyle kurduğu ilişkiyi değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Ziya Paşa ile Namık Kemal'in Batı edebiyatı ile kurduğu ilişkinin farklılıklarını anlatın.

SADULLAH PAŞA

Türk edebiyatının yenileşmesinden çok, zihniyet değişiminde rol oynayan kişilerden biri olan Sadullah Paşa, bir devlet adamıdır. Batı'nın gelişmişliğini ve ileriliğini elçilik görevi vesilesiyle görmüş, Osmanlı'da da değişimin ve gelişmenin gerekliliğine inanmıştır. "On Dokuzuncu Asır" manzumesiyle dönemin aydınlarının bağlandığı yeni dünya görüşünü önemli ölçüde yansıtır. Bu manzumede o, Orta Çağ'ın bilgi birikiminin karşısına Batı'da pozitif bilimlerin ürettiği bilgiyi çıkarır. Böylece Doğu-Batı karşılaşmasında Batı'nın üstünlüğü ortaya konarak girilmesi istenen Batı medeniyetinin bilim ve teknoloji alanındaki cazip yönleri gösterilmiştir.

Tanzimat Dönemi'ndeki yenileşme çabaları içerisinde Sadullah Paşa (1838-1891)'nın da gayretleri unutulmamalıdır. Eserlerinin çoğu bugün elimizde bulunmayan Sadullah Paşa, Tanzimat Dönemi'nin yenilikçi fikirlerine açık, Batı'nın müspet bilimlerine inanmış bir devlet adamıdır. Edebiyat alanında yaptıklarından ziyade, zihniyet değişiminin temsilcilerinden biri olarak dönemi içinde işlev üstlenir. Batı edebiyatıyla da yakından ilgilenen Sadullah Paşa, **Alphonse de Lamartine**'den "Göl" (Le Lac) şiirini çevirmiştir. Onun "Homeros'un İlyada destanının ilk on beytinin manzum çevirisi, ayrıca destanın kırk altı-kırk yedi sayfalık bir bölümünün nesir olarak tercümesi bilinmektedir." (Akyıldız, 2008, s. 433).

Sadullah Paşa, "On Dokuzuncu Asır" manzumesiyle dikkatleri üzerine toplamış, dönemin aydınlarının yöneldiği Batı dünyasının temel değerlerini bu manzumesiyle ortaya koymuştur:

✓ Alphonse de Lamartine, 19. yüzyıl Fransız romantik şair ve yazarıdır.

"Erişti evc-i kemalata nur-ı idrakat

Yetiştirdi rütbe-i imkânâ kısm-ı mümteni'ât

(İnsanoğlunun anlama kabiliyeti (artık bu asırda) varabileceği en üst seviyeye ulaştı; gerçekleşmesi imkânsız zannedilen şeylerin büyük bir kısmının da (yine bu yüzyılda) gerçekleştiği görüldü.)

Ne kaldı çeşme-i hayvan, ne dâru-yı Suhrâb

Ne kaldı nüsha-ı efsun, ne hüküm-i tılsımyyat

(Artık ne Hızır'ı ebedî hayata ulaştırdığına inanılan ölümsüzlük suyu (âb-ı hayat), ne bütün hastalıklara şifa olan 'dâru-yı Suhrâb' ne büyü ve sihir ne de tılsım kaldı.)

Ne kaldı sa'd-ı tevâli, ne kaldı nash-i kırân

Ne kaldı remil ü kehanet, ne kaldı cıfriyyat

(Artık ne münecimlerin yıldızlarla insan talihi arasında buldukları münasebetlere ne remil ve kehanetle gelecekte haber vermeye ne de gaipen haberler veren fala inanılıyor.)

Ne Âmr Zeyd'in esiri ne Zeyd Âmr'a velî

Müesses üss-i müsâvâta nass-ı mevzûât

(Artık ne Amr Zeyd'in kölesi ne de Zeyd Amr'ın efendisidir. Artık kanunlar eşitlik prensibine göre hazırlanıyor.)

Münevver eyledi ezhânı intişâr-ı ulûm

Mükemmel eyledi noksânı feyz-i matbûât

(İlim ve irfanın dünyanın her tarafına yayılması bütün kafaları aydınlattı. Özellikle matbaa sayesinde bütün eksiklikler giderilmeye çalışıldı.)

Megarib oldu dirîğa metâli'-i irfân

Ne kaldı şöhet-i Rûm u Arab, ne Mısır-ı Herât

(Bütün bu yenilikler ne yazık ki Doğu ülkelerinde değil de Batı ülkelerinde gerçekleşti. Artık Doğu âleminin hiçbir hükmü kalmadı. Ne Anadolu'nun ne Arabistan'ın ne Mısır'ın ne de Herat'ın şöhreti kaldı.)

Zaman zaman-ı terakki, cihan cihan-ı ulûm

Olur mu cehl ile kabil beka-yı cem'iyât

(İçinde yaşadığımız dönem ilerleme dönemi, dünya ilim âlemi hâlinde; böyle bir çağda toplumlar hiç bilgisizlikle varlıklarını sürdürebilirler mi?)

(Kaplan, Enginün, Emil, 1993, s. 651-652)

Aktardığımız bu dizelerden de anlaşılacağı üzere, "On Dokuzuncu Asır" adlı manzum metin, eski çağların bilgisinin, hayat anlayışının ve hurafelerinin yıkılarak 19. yüzyılda bilimin ve aklın belirleyici olmaya başladığı anlamına gelir. Şiirden çok düzyazının alanına giren düşüncelerin ortaya konduğu bu manzumede, uzun yıllar Almanya'da elçilik görevinde bulunan, Batı'daki değişimi ve gelişmeleri yerinde görerek tanıyan Sadullah Paşa'nın pozitivist bir bakışla Orta Çağ'ın bilgi birikimi ve dünya algısının karşısına modern bilimi çıkardığı görülür.

"On Dokuzuncu Asır", söz konusu yüzyılda düşünce ışıklarının en son noktaya eriştiğini be-

lirterek başlar. Olmaz zannolunan birçok şey, bu yüzyılda mümkün hâle girmiş, yeni keşif ve buluşlar, eski anlayışları altüst etmiştir. Kimyasal araştırmalar, madde hakkındaki görüşleri tamamıyla değiştirmiştir. Eskiden basit sanılan şeylerin karmaşık, karmaşık sanılan şeylerin de basit olduğu görülmüştür. Bu yüzyılda bilimin esası tecrübe olmuştur. Mantığın yerini tecrübe almıştır. Tecrübe sayesinde birçok bilinmezler apaçık hâle gelmiştir. Eskiden mecaz olarak değerlendirilenler gerçek, gerçek sanılanlar mecaz olmuştur. Eski bilgiler belki de temelden yıkılmıştır.

Astronomi, coğrafya, fizik ve kimya artık zihni vesveselerden ve vehimlerden ibaret değildir. Nazari meseleler denemeye dayanmaktadır. Deneme nazari fikirler için bir senet vazifesini görür. Bu sayede eskiden zanna dayanan şeyler, kesin bilgiler olmağa başlamıştır. Bu asırda parlak akıllar gökyüzüne yükseliyor. Çekim kanunu âdeta bir merdiven vazifesini görüyor. İnsan düşüncesi yerin derinliklerine de inebiliyor. Dünyanın yaratılışına ait deliller din kitaplarında değil, yer tabakası arasında araştırılıyor. Bilgi sayesinde, elektrik, ziya, buhar, mıknaatıs, insanın elinde bir hareket unsuru oluyor. Işık eskiden sanatkarlar tarafından haberciye benzetilirken bugün gerçekten bu işi görüyor. Ses, mesafelerin tayininde sadık bir haberci olmuştur. Buhar karanlıkları aydınlatıyor. Elektrik dört bir cihete haberler taşıyor. Buhar kuvveti, karada ve denizde bir taşıma Hızır'ı oluyor. Bütün bu keşiflerin yapıldığı asır, evvelki yüzyıllardan üstün olmakla övünse yeri değil midir?

Bu yüzyılda artık eski çağlardan kalma efsane ve bilgilerin hiçbir değeri kalmadı. Ne Hızır'ı ebedi hayata ulaştırdığı söylenen 'çeşme-i hayvan', ne bütün hastalıkları iyi eden 'dâru-yı Sührâb', ne efsun nüshası, ne tılsım, ne münecimlerin yıldızlarla insan tâlihi arasında buldukları münasebetler, 'nahs-ı kıran' ve 'sâd-ı tevâlî', ne remil ve kehanet, ne cifriyat kaldı. Artık ne hüma kuşunun saadet getirdiğine, ne de baykuşun uğursuzluğu haber verdiği inaniyor. Ne Atlas, omuzlarında gökyüzünü taşıyor, ne Zühre yıldızı bir Tanrı.

Eflâtun'un ideleri kâinatın yaratılışı için bir esas telakki olunmuyor. Hıristiyanlığın ekanimi de artık kendisinden hâcet dilenilen bir kıble değil. 19 uncu asrın ilmi, bütün bu bâtil inançları yıktı. Tanrı'nın birliği fikri bu asrın felsefesine temel oldu. (Kaplan, 1978, s. 71).

✓ Hızır, Hz. Musa döneminde yaşadığı varsayılan, kendisine bilgi ve hikmet öğretilen kişidir.

Görüldüğü gibi “Orta Çağ zihniyeti ve inanışları ile Yeni Çağ’ın gelişmelerinin karşılaştırıldığı bu manzumede şair, insan aklının kudreti üzerinde durmakta, Batı’nın müsbet bilimlerde kaydettiği gelişme karşısında Doğu dünyasının durumunu etraflıca gözler önüne sermektedir. Sosyal hayatta hürriyet, eşitlik, kanun hâkimiyeti ve insan haklarının gözetilmesi, bilimsel gelişmeye ve ilerlemeye yol açmıştır. Bu itibarla Türk toplumunun da bu gelişme ve değişmeye ayak uydurması gerekir.” (Parlatır, 1988, s. 365).

Sadullah Paşa’nın getirdiği bu düşünceler, İbrahim Şinasi’nin rasyonalist/akılcı görüşleriyle benzerlik gösterir. O, kendisinden sonra yetişen Beşir Fuad’la birlikte pozitivist zihniyetin 19. yüzyıldaki önemli temsilcilerinden biridir.

Batı’nın 18. yüzyıl aydınlanmacı filozoflarının ve bilimsel gelişmelerin etkisi altında ortaya konan “On Dokuzuncu Asır” manzumesi, dönemin yenilikçi düşünce ve sanat adamlarının zihniyet değişimini yansıtır. Ülkenin ve insanımızın içinde bulunduğu şartları değerlendiren Sadullah Paşa, zanların ve hurafelerin üzerine kurulmuş eski dünya anlayışının yerine modern bilimin getirdiği yeni dünya anlayışının hâkim olmaya başladığını dile getirir. Aslında onun bu tespiti, toplumu için bir tekliftir. Ona göre Batılı devletler gibi Osmanlı da aklı ve bilimi merkeze alan bir yenileşmenin içine girmelidir.



yaşamla ilişkilendir

EŞEK İLE TILKI

Çıktı bir bağın içinden yola bir yaşlı hımâr
Nakl için beldeye yüklenmiş idi rûy-i nigâr

Derken aç karnına bir tilki görünce geldi
Böyle bir tâze üzüm hasreti bağrın deldi
Öteki çiftiyi attı bu yanaştıkça biraz
Sonra lâkin aradan kalktı bütün nâz ü niyâz

Tilki

“Gelsem olmaz mı huzûra a benim aslanım?
Tâ yakından bakayım hüsnünüze hayranım

Dâim olsun beyimin sâye-i lutf u keremi
Gül biter bastığı yerlerde mübârek kademi

Benzer ol hoş kokulu kuyruğu a'lâ miske
Koklarım efendim burnuma urmazsa fiske
Eyler irfânını î mâ o suhan-gû gözler
Yakışır ağzına mevrûn u mukaffâ sözler!”

Eşek ifrât-ı neşâtından anırdı der iken.
Sanki karpuz kabuğu gördü yahut tâze diken

Tilki

“Cânıma işledi gitti bu ferah-nâk hava
Siz sükût etseniz ammâ yine var başka sefâ
Çünkü bülbül işitip nağmenizi sirkat eder
Çağırır belki gelir dinleyene hüzn ü keder!”

Tilki böyle nice diller dökerek zevk etti
Eşeği bir kuyunun başına kadar sevk etti

Tilki

“Burada bir güzel ahur ile yemlik vardır
Neyleyim yükle girilmez kapısı pek dardır
Uyuyup yatma gibi zevk u sefâ çok anda
Anda sakın dişilerde o letâfet başka
Hele bir kere bakın düşmeyin ammâ aşka”

Yaklaşınca eşek âyine-i âba baktı

Yüzün aksin sezerek ağzı suyu pek aktı

Eşek

“Vâkıâ görmedeyim dilber ü nâzik bir baş”

Tilki

“Çağırın tez anı gelsin size olsun oynas”
“Buraya gel” diye feryâd ederek taşıtı hımâr
Kuyudan aks-i sedâsın işitip şaştı hımâr

Tilki

“Gördünüz mü sizi şimdi ediyorlar da’vet
Bu ziyafette aceb yok mu bana bir hizmet
Bunda kalsın yükünüz tek ininiz siz aşağı
Arkanızdan gelirim olmağa tavla uşağı”

Eşek attı yükünü yerlere kendin kuyuya
Tilki mirâs yedi tâ ana rahmet okuya

Kaynak: İbrahim Şinasi (2005). *Bütün Eserleri*. İsmail Parlatır-Nurullah Çetin (Haz.). Ankara: Erkin. s. 44-46

Öğrenme Çıktısı

6 Sadullah Paşa’nın şiirlerinde açığa çıkan farklı içeriği yorumlayabilme

Araştır 6

Sadullah Paşa’nın eski zihniyet karşısında geliştirdiği yeni dünya anlayışını nasıl açıklayabiliriz?

İlişkilendir

Sadullah Paşa’nın pozitivist dünya görüşü ile ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Sadullah Paşa’nın Tanzimat şiirindeki konumunu anlatın.

1

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatı
birinci kuşak şiirinin genel
özelliklerini açıklayabilme

Tanzimat Dönemi Türk
Edebiyatı Birinci Kuşak Şiirinin
Genel Özellikleri

Edebiyat alanındaki değişime öncelikle medeniyet hayatımızdaki değişimin devamı olarak bakmak gerekir. Medeniyet alanında başlayan değişim, edebiyatı da içine alır. Tanzimat'tan sonra Türk edebiyatı 1859-1860'tan itibaren Batı edebiyatını model alarak değişim içerisine girer. Böylece Doğu geleneği içerisinde oluşturduğu klasik edebiyat anlayışından çıkarak farklı bir estetik anlayışa yönelir. Doğu geleneğinin yaşanan hayatın gerçekliğine uzak, soyutlayıcı, mazmunlarla örülü dünya algısı çözülmeye, onun yerine yaşanan hayatı, günlük gelişmeleri de içine alan yeni ve modern bir anlayış yerleşmeye başlar. Buna bağlı olarak insan, evren ve hayat anlayışı değişim içerisine girer. Fakat değişim ve bu değişime bağlı olarak modern şiir anlayışına geçmek kolay olmaz. Çünkü bu bir süreç ister. Önce insanın hayat algısı, estetik anlayışı, varlığı, nesneleri algılayış ve değerlendiriş biçimi bakımından değişmesi gerekir. Tanzimat edebiyatının birinci kuşağı bunu başlatmıştır.

2

Âkif Paşa'nın divan şiirinden farklı
olarak yaptığı yenilikleri dile
getirebilme

Âkif Paşa

18. yüzyılın sonlarıyla 19. yüzyılın ilk yarısında yaşayan Âkif Paşa, divan edebiyatı geleneği içerisinde yetişmiş bir şairdir. Her ne kadar divan şiiri geleneğine bağlı ürünler verse de onun iki şiiri divan edebiyatı ve geleneksel anlamda Türk insanının dünyayı algılayışını/anlamlandırışı bakımından farklılık gösterir. Şair, "Kaside-i Adem"de varlığın karşısında yokluğu yüceltir. Böyle bir temaya daha önce divan edebiyatında rastlanmaz. O, bu şiiriyle Türk edebiyatına farklı bir tema getirmiş olur. Ölüm düşüncesi çevresinde yazdığı "Mersiye"sinde ise mezarlığın içine eğilip cesetteki değişimi ele almasıyla ilk örneklerine 13-14. yüzyılda rastlanan bir bakış geliştirmiştir.

3

İbrahim Şinasi'nin dilde, biçimde
ve üslupta yaptığı yenilikleri ifade
edebilme

İbrahim Şinasi

Türk şiiri İbrahim Şinasi'nin öncülüğünde Batı şiirini örnek alarak yenileşme yoluna girer. Modernleşme sürecine bağlı olarak içerikte başlayan yenileşme nazım şekillerini, dili, hayal dünyasını ve dünya algısını içine alır. Bu değişimde çevirilerin de rolü olur. Türk şiiri yeni bir hayal dünyasına kavuşurken şiire vatan, hürriyet, adalet gibi yeni temalar girer. Şiirde soyut dünya algısının yerini yaşanan hayat almaya başlar. Şinasi'nin çabalarıyla divan şiirinin dilinden ve mazmun sisteminden uzaklaşarak yaşanan hayatı ifade edebilecek daha sade söyleyişe geçilmeye çalışılır. Batı edebiyatlarından gelen yeni nazım şekilleri denenir. Tanzimat edebiyatında yenileşmeyi başlatan ve yürüten birinci kuşağın kaleminde şiir, çağdaş görünüm kazanmaya başlar. Böylece Türk şiiri yüzyıllardır içinde kaldığı Doğu uygarlığı dairesinden çıkarak Batı uygarlığı dairesine geçişte ilk adımı atmış olur.

4

Namık Kemal'in şiirinin niteliklerini yorumlayabilme

Namık Kemal

Namık Kemal, Türk şiirine gür ve yüksek bir sesle vatan, millet sevgisiyle hürriyet fikrini getirmiştir. Osmanlı Devleti'nin yıkılış sürecinde Türk edebiyatının yeterince tanımadığı bu kavram ve temaları şiire sokarak şiirin sınırlarını genişletmiştir. O, şiirin etki gücünden yararlanarak Batı'dan aldığı kavramları, vatan ve millet sevgisini yaymak düşüncesiyle hareket etmiştir. Kimi şiirlerinde hece ölçüsü kullanmakla birlikte aruza bağlı kalmış, yer yer ideolojik ve politik bir dil kullanmıştır. Dönemin siyasi anlayışıyla ters düştüğü için içinde bulunulan dönemin şartlarına sert ve eleştirel bir dikkatle yaklaşmıştır.

5

Ziya Paşa'nın şiirinde eski ve yeni şiirin nasıl iç içe geçtiğini açıklayabilme

Ziya Paşa

Ziya Paşa, divan edebiyatı terbiyesiyle yetişmiş bir şairdir. Bununla birlikte İbrahim Şinasi'nin başlattığı yeniliğe katılmayı tercih etmiştir. Zevk bakımından Doğu geleneğine, divan şiirine bağlı olmasına rağmen Batı tarzı şiir anlayışına geçmiş fakat Doğu'yla Batı arasında sürekli tereddüt yaşamış bir şairdir. Bu sebeple divan şiirinden kopamamış, zaman zaman divan şiiri anlayışıyla yeni şiir zevkini birlikte yürütmüştür. Onun "Terc-i Bent"iyle "Terkib-i Bent"i yeni edebiyat anlayışının özelliklerinin ve kötümser ruh hâlinin kuvvetle hissedildiği metinler olmuştur. Nitekim edebiyat dünyasında yer almasını sağlayan kalem ürünleri de bu yenilikçi yolda ortaya koyduğu metinler olmuştur.

6

Sadullah Paşa'nın şiirlerinde açığa çıkan farklı içeriği yorumlayabilme

Sadullah Paşa

Viyana'da elçilik görevinde de bulunan Sadullah Paşa, özellikle "On Dokuzuncu Asır" manzumesiyle dikkatleri üzerine toplamıştır. Bu manzumesinde o, Orta Çağ'ın rasyonel bulmadığı hayat anlayışını yermiş, onun yerine aklın ve bilimin öngördüğü değerlerle yaşama biçimini yüceltmıştır. Pozitivist dünya anlayışının ürünü olan "On Dokuzuncu Asır" manzumesi, girmekte olduğumuz Batı medeniyetinin kimi özelliklerini, buluş ve icatlarını yansıtmaları ve hatta yüceltmesi bakımından dikkat çeker. Bu manzume Doğu ile Batı arasındaki farkı önemli ölçüde yansıtmaları, yıkılan eski dünyanın karşısında yükselen yeni dünyayı dikkatlere sunması yanında 19. yüzyılda Osmanlıların içine girdiği zihniyet değişimini göstermesi yönüyle de önemlidir.

1 Aşağıda Tanzimat Dönemi şairleri ve bu şairlerin eserleri hakkında bilgiler verilmiştir. Buna göre aşağıda verilen bilgilerden hangisi doğru **değildir**?

- A. Şinasi, "Münacat"ında Tanrı fikrine tabiattan yola çıkarak ulaşmaktadır.
- B. Âkif Paşa'nın, torunu için yazdığı "Mersiye", klasik mersiyeden ve halk şiirindeki ağıttan farklı olmasıyla dikkat çeker.
- C. Yokluk kavramı Âkif Paşa'nın "Kaside-i Adem"inde ve Ziya Paşa'nın "Terci-i Bent"inde aynı düşünce çerçevesinde işlenmiştir.
- D. Namık Kemal, "Vaveylâ"da vatan fikrini insan imgesiyle birleştirerek dile getirmiştir.
- E. Sadullah Paşa, "On Dokuzuncu Asır" manzumesiyle bilimin ve aklın belirleyiciliğini ön plana çıkarmıştır.

2 Aşağıdakilerden hangisi İbrahim Şinasi'nin şiirinin özelliğini yansıtır?

- A. Şiirlerinde dönemin padişahına övgü vardır.
- B. İngiliz şiirini kendine örnek almıştır.
- C. Alman edebiyatından çeviriler yapmıştır.
- D. Serbest ölçü kullanmıştır.
- E. Dilde ayıklama ve sadeleşme yoluna gitmiştir.

3 "Diyâr-ı küfrü gezdim beldeler kâşâneler gördüm
Dolaştım mülk-i İslâmı bütün vîrâneler gördüm

Bulundum ben dahi dârüşşifâ-yı Bâb-ı âlî'de

Felâtun'u beğenmez anda çok divâneler gördüm"

Ziya Paşa'nın yukarıda yer alan mısralarından yola çıkarak aşağıdaki sonuçlardan hangisine **ulaşılabilir**?

- A. Ziya Paşa, devrin içinde bulunduğu Doğu - Batı tezini dile getirmiştir.
- B. Bu mısralar ile Doğu'nun Batı karşısındaki üstünlüğü dile getirilmiştir.
- C. Ziya Paşa'nın gazeli medeniyet fikrini ele alışı açısından klasik edebiyatın aşk temini işleyen gazelinden ayrılmaktadır.
- D. Ziya Paşa bu gazel ile dönemin bürokrasisine eleştiri getirmiştir.
- E. Bu gazel, şairin Doğu - Batı arasında iç dünyasının parçalanmışlığını gösterir.

4 İşlediği metafizik temalarla eski ile yeni arasında kabul edilen şair aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Ziya Paşa
- B. Recaizade Mahmut Ekrem
- C. Muallim Naci
- D. Âkif Paşa
- E. Namık Kemal

5 Aşağıdakilerden hangisi Şinasi'nin şiirinin özelliklerinden biridir?

- A. Şiirlerinde sosyal konulara yer vermemesi
- B. Şiirlerinde sık sık gönlüyle aklı arasındaki çatışmayı ve ızdırabı dile getirmesi
- C. Şiire "akıl", "kanun", "adalet", "medeniyet" gibi yeni kavramları ve temaları getirmesi
- D. Şiirlerinde Batı edebiyatının nazım şekillerine yer vermesi
- E. Şiirlerinde klasik şiirimizin mazmunlarını savunması

6 Türk şiirine Batı edebiyatının şekillerinin girmesinin öncülüğünü yapan şair aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Namık Kemal
- B. Şinasi
- C. Ziya Paşa
- D. Muallim Nâci
- E. Recaizade Mahmut Ekrem

7 Eski mazmunları terk ederek yeni imajların yolunu açan şair aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Ahmet Hâşim
- B. Namık Kemal
- C. Şinasi
- D. Recaizade Mahmut Ekrem
- E. Ziya Paşa

8 Aşağıdakilerden hangisi Namık Kemal'in şiirinin özelliklerinden biri **değildir**?

- A. Klasik şiirden yararlanması
- B. Batı tarzı bir edebiyatın gelişmesi ve yerleşmesi için çaba harcaması
- C. Türk şiirine vatan, millet, halk, hak, hürriyet, istiklal, eşitlik gibi kavramları getirmesi
- D. Sanatını sosyal ve siyasi konulara açması
- E. Şiirinin muhtevasında yeniliğe gitmiş, ancak şekil ve üslupta Batılı yeni şekilleri denememiş olması

9 Şinasi'nin görüşleriyle yakınlık gösteren, aynı zamanda pozitivist zihniyetin de önemli temsilcilerinden biri olan Tanzimat Dönemi şairi aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Âkif Paşa
- B. Ziya Paşa
- C. Sadullah Paşa
- D. Hersekli Ârif Hikmet Bey
- E. Beşir Fuat

10 Dilin ve üslubun değişmesinde yol açıcı olan şair aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Âkif Paşa
- B. Namık Kemal
- C. Ziya Paşa
- D. İbrahim Şinasi
- E. Sadullah Paşa

1. C

Yanıtınız yanlış ise “Ziya Paşa” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

2. E

Yanıtınız yanlış ise “İbrahim Şinasi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

3. B

Yanıtınız yanlış ise “Ziya Paşa” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

4. A

Yanıtınız yanlış ise “Ziya Paşa” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

5. C

Yanıtınız yanlış ise “İbrahim Şinasi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

6. B

Yanıtınız yanlış ise “İbrahim Şinasi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

7. C

Yanıtınız yanlış ise “İbrahim Şinasi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

8. E

Yanıtınız yanlış ise “Namık Kemal” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

9. C

Yanıtınız yanlış ise “Sadullah Paşa” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

10. D

Yanıtınız yanlış ise “İbrahim Şinasi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

5

Araştır Yanıt Anahtarı

Araştır 1

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında önce içeriğin değişmeye başlaması zihniyet değişimiyle açıklanabilir. Batı edebiyatının dünya algısıyla ve kavramlarıyla karşılaşan şairler değişimi önce içerikte başlatırlar. Şekil değişmesi ilerleyen yıllarda, özellikle Tanzimat’ın ikinci kuşağında kendini gösterir.

Âkif Paşa, “Mersiye”sinde şu dörtlüklerde ölümle değişmeye yer verir:

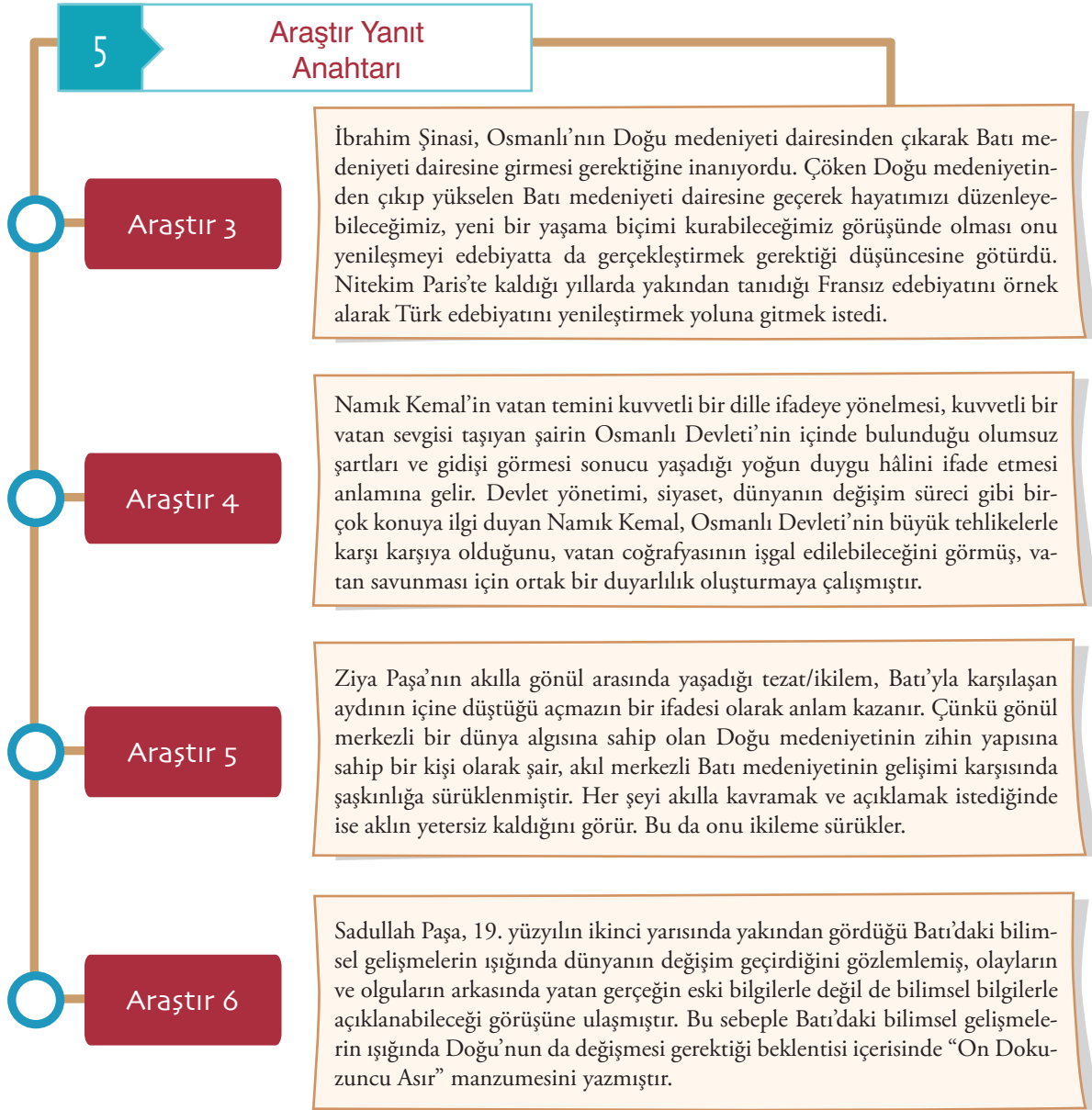
*Tagayyürler gelip cism-i semîne
Döküldü mü siyâh ebrû cebîne
Sırma saçlar yayıldı mı zemîne
Dağıldı mı kokladığım sümbüller*

(O değerli cisim değişmeye başlayıp o siyah kaşlar alınına düştü mü? O sırma gibi sarı saçlar toprağa döküldü mü? Kokladığım o sümbül kokulu saçlar dağıldı mı?)

*Feleğin kînesi yerin buldu mu
Gül yanağın reng-i rûyun soldu mu
Acaba çürüdü toprak oldu mu
Öpüp okşadığım o pamuk eller*

(Böylece feleğin intikamı yerini buldu mu? Güle benzeyen yanağının, yüzünün rengi soldu mu? Öpüp kokladığım o pamuk gibi yumuşacık eller acaba çürüyüp toprak oldu mu?)

O, ölen küçük torununun bedeninin mezardaki değişimini sorgular. Felsefi düzlemde torununun kaşlarının ve kirpiklerinin dökülmesinin, saçlarının deriden ayrılarak dağılmasının, yüzünün solmasının anlamını çözmeye çalışır. Küçük çocuğun ölerken mezarda değişime uğramasını bütün güzelliğini ve canlılığını kaybetmesini anlamakta güçlük yaşayarak bunu kendisinden feleğin intikam alması olarak yorumlar.



Kaynakça

- Âkif Paşa (1997). *Âkif Paşa Divançesi*. M. A. Y. Saraç-M. F. Andı (Haz.). *İlmî Araştırmalar* 4, s. 135-178.
- Aktaş, Ş. (1996). *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi (1860-1920) I*. Ankara: Akçağ.
- Andı, M. F. (1997). *Servet-i Fünûn'a Kadar Mecmualarda Nazım Şekilleri*. İstanbul: Kitabevi.
- Akün, Ö. F. (1993). Namık Kemal. *İslâm Ansiklopedisi* içinde (C. 9). İstanbul: MEB. (s. 54-72).
- _____ (1979). Şinasi. *İslâm Ansiklopedisi* içinde (C. 11). İstanbul: MEB, 545-560.
- Akyıldız, A. (2008). Sadullah Paşa. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (C. 35) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. (s. 432-433).
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri I 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp.
- Akyüz, K. (1970). *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: İnkılâp.
- Birand, K. (1998). *Aydınlanma Devri Devlet Felsefesinin Tanzimatta Tesirleri*. Kamıran Birand Külliyyatı. Ankara.
- Fuzulî (2004). *Leyla ve Mecnun: Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar*. Muhammet Nur Doğan (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Gariper, C. (2005). Âkif Paşa ve Torunu İçin Yazdığı Mersiye Üzerinde Bir Değerlendirme. *HÜ Türkiyat Araştırmaları* 3, 51-70.
- Göçgün, Ö. (1987). *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Şahsiyeti ve Bütün Şiirleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Göçgün, Ö. (1999). *Namık Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- İbrahim Şinasi (22 Ekim 1860). Mukaddime. *Tercümân-ı Ahvâl* 1, 9 Teşrinievvel 1277.
- İbrahim Şinasi (2005). *Bütün Eserleri*. İsmail Parlatır-Nurullah Çetin (Haz.). Ankara: Erkin.
- Kaplan, M. (1995). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh.
- _____ (1978). *Şiir Tablilleri I*. İstanbul: Dergâh.
- _____ Enginün, İ, Emil, B. (1993). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Kolcu, A. (2002). *Türk Şiirinde Yokluk Fikri ve Âkif Paşa'nın Adem Kasidesi*. Ankara: Akçağ.
- Okay, O. (1988). Edebiyatımızın Batılılaşması yahut Yenileşmesi. *Büyük Türk Klasikleri* içinde (C. 8). İstanbul: Ötüken-Söğüt, (s. 301-3016.)
- Parlatır, İ. (1989). Tanzimat Nesri. *Büyük Türk Klasikleri* içinde (C. 9). İstanbul: Ötüken-Söğüt.
- Sazyek, H., Sazyek, E. (2008). *Yeni Türk Edebiyatında Önsözleri Bir 19. Yüzyıl Seçkisi*. Ankara: Akçağ.
- Tanpınar, A. H. (1993). Âkif Paşa. *İslâm Ansiklopedisi* içinde (C. 1.). İstanbul: MEB, (s. 242-246).
- Tanpınar, A. H. (1982). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.
- Uçman, A. (1989). Âkif Paşa. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (C. 2). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. (s. 261-262).



Bölüm 6

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (I. Kuşak)

öğrenme çıktıları

Modern Hikâye ve Romana Geçiş Sürecinde Türk Edebiyatında İlk Anlatılar

- 1 Tanzimat Dönemi'nde modern hikâye ve romana geçiş sürecindeki anlatıların özelliklerini ifade edebilme

Şemsettin Sami: Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat

- 3 Şemsettin Sami'nin Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat adlı romanını değerlendirebilme

Namık Kemal ve Romanları

- 5 Namık Kemal'in romanlarını yorumlayabilme

Türk Edebiyatında Hikâye ve Romanın Doğuşu ve İlk Ürünleri

- 2 Türk edebiyatında hikâye ve romanın doğuşunu ve ilk ürünlerin niteliklerini açıklayabilme

Ahmet Midhat Efendi

- 4 Ahmet Midhat'ın hikâye ve romanlarının Tanzimat edebiyatındaki yerini dile getirebilme

Anahtar Sözcükler: • Hikâye ve Roman • Müsameretname • Şemsettin Sami • Namık Kemal • Letaif-i Rivayat • Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar • Henüz On Yedi Yaşında

• Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş • Muhayyelât-ı Aziz Efendi • Akabi Hikâyesi • Ahmet Midhat Efendi • Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat • Felâton Bey ile Râkım Efendi • Cezmi • İntibah



GİRİŞ

Tanzimat Dönemi'nin başlamasıyla Türk edebiyatına tiyatroyla birlikte yeni giren türler arasında modern hikâye ve roman da yer alır. Batı edebiyatında romanın, 17. yüzyılın başlarından itibaren ortaya çıktığı kabul edilir. Önceki dönemlerde yaşayan insanların yaşama biçimi ve dünyayı algılayış tarzından doğan anlatma esasına bağlı mit, destan, efsane, masal, halk hikâyeleri ve mesneviden sonra ortaya çıkan roman, modern insanın dünyasını konu alan, onun yaşama koşullarını ve sorunlarını dikkatlere sunan, ihtiyaçlarına cevap arayan bir tür olarak belirir. Bu sebeple romanın, Rönesans'ı, Aydınlanma Dönemi'ni ve makine çağını yaşayan Batı'da ortaya çıkması tesadüf değildir. Nitekim Türk edebiyatında da roman, Batı'yı model olarak alıp modernleşme sürecine girilmesiyle birlikte görülmeye başlar.

Rönesans ve arkasından gelen Sanayi Devrimi'yle insanların hayat anlayışı da hızla değişir. Değişen insanın ve toplumun yeni bir edebiyat vücuda getirmesi kaçınılmaz olur. Artık destanın, halk hikâyesinin, mesnevinin ifade alanının dışında bir hayat yaşanmaya başlanmıştır. Bu hayat tarzı, dünyayı ve evreni algılayış tarzındaki farklılıktan kaynaklanır. Yeni insan, mana âlemi yerine madde âlemine yönelmekte; gönül yerine aklı ön plana almaktadır. Yani modern insan artık seküler (dünyevi) bir hayat tarzına geçmektedir. Diğer edebî türlerdeki değişimle birlikte roman ve hikâyenin hayatımıza girmesinin anlamı burada aranmalıdır. Bu, değişim süreci içerisine giren insanı ve onun hayatını geniş bir şekilde anlatacak ve yansıtacak edebî türlere duyulan ihtiyacı ortaya çıkarmıştır. Bu ihtiyacı karşılayacak türlerin başında hikâye ve roman yer alır.

MODERN HİKÂYE VE ROMANA GEÇİŞ SÜRECİNDE TÜRK EDEBİYATINDA İLK ANLATILAR

Batı edebiyatlarında roman, 17. yüzyılın başlarından itibaren ortaya çıkar. Roman türü, genellikle Miguel de Cervantes (1547-1616)'in ünlü *Don Kişot* (1605) adlı eseriyle başlatılır. Fakat *Don Kişot*'a gelmeden önce onun hazırlayıcısı durumundaki olağanüstü kahramanlıkların anlatıldığı şövalye hikâyeleri bulunmaktadır. Şövalye romanlarından sonra çoban romanı diye adlandırılan anlatıların İtalya'dan başlayarak Portekiz, İngiltere ve Fransa'da benzerleri verilir.

18. yüzyıla gelindiğinde Fransa, İngiltere ve Almanya'da psikolojik ve duygusal yönü ağır basan romanlar görülür. Bu alanda anılabilecek ilk roman Contesse de La Fayette'in *Princesse de Cleves* (1678)'dir. Ardından Fenelon (1651-1715)'un Türkçeye de çevrilen *Telemaque* (1699), Lesage'nin *Gil-Blas* (1715-1735), Daniel Defoe'nun *Roben-son Crusoe* (1719), Jonathan Swift'in *Gulliver'in Seyahatnamesi* (1726), Prevost'un *Manon Lescaut* (1731) adlı romanları yazılır.

Fransa'da Voltaire (1694-1778)'in *Candide ve Micromega* gibi kısa romanlarına benzer şekilde konusu uzak mekânlarda geçen, döneminin inanışlarıyla ve insanlarıyla alay eden serüvenler anlatılır. Jean Jacques Rousseau (1718-1778) *Julie-yahut-Nouvelle Héloïse* (1761)'le, Almanya'da Goethe (1749-1832) *Genç Werther'in İstirapları* (1774)'yla toplum üzerinde etkide bulunan eserler oluşturur.

Roman türünün asıl gelişme göstermesi ve atılım yaşaması 19. yüzyılda olur. Başta Fransız edebiyatı olmak üzere İngiltere, Almanya, İspanya ve Rusya'da romantiklerin ve realistlerin kaleminde roman, bugünkü formuna kavuşur. Türün gelişmiş örnekleri Stendhal, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Charles Dickens, Balzac, Flaubert, Dostoyevski, Tolstoy, Zola, Gogol, Turgenyev gibi yazarların kaleminde ortaya çıkar. Roman sosyal hayatı, tabiatı, insan psikolojisini geniş şekilde yansıtmaya ve ifade etme imkânı bulur. Olayları aktarmaktan ibaret olan yapısı, karakter sentezleyici ve insanın psikolojik derinliklerine nüfuz edici bir nitelik kazanır.

Roman, Türk edebiyatı bu türde ilk eserlerini vermeye başladığı yıllarda, Batı edebiyatında çok gelişmiş, biçim ve içerik anlamında önemli mesafeler kazanmış durumdaydı.



dikkat

Türk yazarları, tanımaya başladıkları Batı romanının benzerini ortaya koymadan önce ara metinler/geçiş metinleri yazma süreci yaşarlar.

Modern Hikâye ve Romana Geçişte Ara Anlatılar

Muhayyelât-ı Aziz Efendi

Ali Aziz Efendi'nin *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* (*Muhayyelât-ı Ledünn-i İlahî*, 1796-1797) adlı eseri, eski hikâye geleneği içinde varlık kazanan fakat kimi özellikleriyle bu gelenekten ayrılan bir yapıda belirir. *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'yi klasik hikâye geleneği içinde ortaya çıkan değişmenin ilk örneği olarak değerlendirmek mümkündür. Dönemine göre sade bir dilin kullanıldığı eserde, kahramanlar mensup oldukları sosyal tabakaya uygun biçimde konuşturulmuşlardır. Eser, bu özellikleriyle erken dönem Türk romanının hazırlayıcısı ve müjdeleyicisi olabileceken geç yayımlanması sebebiyle bu fırsatı kaçırmıştır.

✓ Ali Aziz Efendi

Girit'in Kandiye şehrinde doğan Ali Aziz Efendi (1749-1798/1799), Berlin elçisiyken orada ölmüştür. Varidat adlı bir eseri daha bulunmakla birlikte Muhayyelât'la tanınır.

Eser, 1211 (1796-1797)'de tamamlanmasına rağmen 1852'de Takvim-i Vekâyi Matbaası'nda basılır. Yoğun bir ilgi görek kısa sürede tükenir ve iki baskısı daha yapılır. *Bin Bir Gece ve Bin Bir Gündüz Masalları*'nı hikâyeleştirme yöntemi, üslubu ve havası içinde kaleme alınmış olan *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, "üç hayal" (üç bölüm) üzerine kurulmuştur. Birbirinden bağımsız olan her bölüm iç içe girmiş hikâyelerle, değişmeyen kişilerle, bütünlük havasından çok merak unsurunu kamçılayan bir yapı gösterir.

Ali Aziz Efendi, kitabının ön sözünde bu kiptaki konuları *Hulasatü'l-Hayal* adlı Süryanice ve İbranice derlenmiş bir kitaptan aldığını söylüyorsa da bu adla bir kitaba rastlanmamıştır. Yine yazar, ön sözde eserinin *Bin Bir Gece Masalları*'na benzediğini, parlak ibretler, uyarıcı öğütler, hikmetler, manevi haberler taşıdığını belirtir. *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* üzerine yapılan araştırmalar, kimi hikâyelerin konuları ile *Bin Bir Gece ve Bin Bir Gündüz Masalları*'ndakiler arasında benzerlikler olduğunu ortaya koyar.

Hikâyelerde olağanüstü varlıklar, akıl dışı ve olağanüstü olaylar bulunduğu gibi gözleme dayalı, gerçekçi unsurlar da yer alır.

✓ *Bin Bir Gece ve Bin Bir Gündüz Masalları*, Arap edebiyatının dünyaca tanınan masal koleksiyonudur. 8. yüzyılda Bağdat'ta ortaya çıkmaya başlayan bu masallara zamanla eklemelerde bulunulmuş, Batı dillerine çevirileri yapılmıştır.

Eserin olay örgüsünü kısaca şöyle gösterebiliriz: Kamercan, kadınların kararsız ve vefasız olduklarına inandığı için ömrünü İsa gibi tek başına geçirmeye karar verir. Fakat hikmet-i hükûmet bunun evlenmesini buyurmaktadır. Babası oğlunu zorlar, biraz şiddetli davranır, hapse atar. Kamercan, hapishaneyken cin ve peri oyununa uğrar: Bir gece uyanınca koynunda bir genç kız görür (bu kız Çin şahının kızı Gülruh'tur), hayal mi gerçek mi olduğunu anlamak için kızın parmağındaki yüzüğü kendi yüzüğüyle değiştirir. Periler bu defa onu uyutup kızı uyandırır. Kız da kendi sarayına bedel bir hapishane odası yerine yakışıklı bir delikanlı koynunda olmayı ilkin rüya sanır, parmağındaki yüzüğe bakar. Ertesi sabah delikanlı, babasına başvurur, gece hapisteye gördüğü kızla evlenmek istediğini söyler. İlkin pek tuhaf ve imkânsız buldukları bu hayale onlar da inanırlar. Diğer yandan kız da yataklara düşmüştür. Kamercan birçok olaydan sonra kızın kim olduğunu öğrenir ve aramaya çıkıp uzun zahmetlerden sonra muradına erer. Kızla beraber babasının yanına dönerken bir gün yolda bir kuşun ardına takılıp kervandan uzaklaşır. Gülruh, Kamercan'ın kaybolduğunu fark edince birbirlerine çok benzedikleri için, onun elbiselerini giyip yola devam eder. Basra'ya gelirler. Basra hâkimi, Şah Şüca'nın oğlu Kamercan bildiği Gülruh'a, kendi kızı Ferruh'u vermek için ısrar eder. İşin ortaya çıkmaması için buna razı olan Gülruh, zıf gecesi Ferruh'a durumu anlatır. Öte yandan Kamercan ardına düştüğü kuşun peşinden Hindistan'a gider. Orada ihtiyar Müslüman bir bahçıvan, Kamercan'ı yanına alır. Bir süre sonra o da Basra'ya gider ve Gülruh'la buluşur. Basra hâkiminin kızını da alır. Bu iki kadından Asil ve Nesil adlı iki oğlu olur. Memleketi adaletle yönetir. Delikanlılık çağına gelmiş olan oğulları da işlerinde babalarına yardım eder ama vezirlerden biri fitne çıkararak delikanlıla-

rın, dedeleri olan Çin hükümdarına ve İsfahan'daki Şah Şüca'nın yanına gönderilmelerini ister. Bundan sonra Asil ile Nesil'in maceraları başlar.



Resim 6.1

Muhayyelât-ı Aziz Efendi, Tanzimat Dönemi Türk edebiyatı üzerinde etkili olmuştur. Ahmet Midhat Efendi, *Çengi* (roman ve tiyatro oyunu) adlı eserinde aklını cinlerle ve perilerle bozan kahramanına bol bol *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* okutur. Asıl adı Ömer olan Muallim Naci, *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'yi okuduktan sonra bu eserin "Üçüncü Hayâl"indeki Naci Billâh adlı kahramanından etkilenmiş ve onun adını mahlas olarak kullanmıştır.

"İkinci Hayal"ın "Şahpur'la Hüma" hikâyesinde, Şahpur Şah'ın büyücü cadı ile karıştırdığı karısını tanıyabilmek için "gizli yerinde ben" araması ile Namık Kemal'in *İntibah*'ında, Dilaşub'un "gizli yerindeki ben" in Mehpeyker tarafından görülmesi arasında bir benzerlik kurulabilir. Yine "İkinci Hayâl" in "Hoca Abdullah" hikâyesinde, çok güzel olan vezir kızının yırtık pırtık elbiselerle gelip Abdullah'ı baştan çıkarmak (böylece definenin yerini öğrenmek) istemesi ile Recaizâde Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yamılır* adlı tiyatro oyununda kaymakamın kızı Lutfiye Hanım'ın Tiryaki Hasan'ın kızı Ayşe kılığında Maraş naibini baştan çıkarmak istemesi arasında benzerlik bulunur. Ayrıca Recaizâde M. Ekrem'in "Saime" başlıklı uzun hikâyesinde de *Muhayyelât*' in izlerine rastlanır.

Aynı hikâyede, Mısır sarayında sultandan nefret ederek kurtuluş duaları içinde esir yaşayan Dürdane'nin Nil'e atılmaya ramak kalan macerasıyla Samipaşazade Seza'nın *Sergüzeşt* romanının

kahramanı Dilber'in Mısır'daki son günleri arasında benzerlikler kurulabilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Abdullah Efendi'nin Rüyalari* ile *Aziz Efendi'nin Hayâlleri* arasında isim benzerliği ve hayâl arayışında yakınlık olduğu düşünülebilir. Behçet Necatigil de *Hayâl Hanım* adlı radyo oyununun konusunu "İkinci Hayal" de bulunan ilk üç hikâyeden yola çıkarak yazar (Duymaz, 1999, s. 5).

Akabi Hikayesi

Asıl adı Hovsep Vartanyan olan **Vartan Paşa** tarafından Ermeni harfleriyle 1851'de Türkçe yazılan *Akabi Hikayesi* (*Hikâye*), *Muhayyelât*'tan sonra baskısı yapılan anlatıların ilkidir. Eser, A. Tietze'nin çabalarıyla ancak 1991'de gün ışığına çıkarılabilmektedir. Tietze'nin "Türkiye'de yazılmış ve basılmış bu hakiki ilk modern roman" (Vartan Paşa, 1991: X) dediği *Akabi Hikayesi*, sadece bu özelliği ile değil, döneminin İstanbul Ermenilerinin yaşayışına tanıklık etmesi bakımından da önemli bir kaynak durumundadır. *Akabi Hikayesi* olay örgüsü bakımından basit bir anlatı olmasına rağmen sadece başkışilerin serüvenlerinin aktarılması esere renkli bir yapı kazandırır. Eserde mezhepler arasındaki düşmanlığın kurbanı olan Akabi ile Hagop'un aşkı anlatılır. Ailelerin araya girerek iki âşğın kavuşmalarını engellemeleri, trajik sonu hazırlar. Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'inden izler de taşıyan *Akabi Hikayesi*, XIX. yüzyıl Fransız romantik eserlerinin etkisinde kaleme alınmıştır. Tanzimat Dönemi'nde yaygınlık kazanmadığı ve geniş okuyucu kitlesine seslenmediği için Türk romanının gelişiminde önemli bir etkisinden söz etmek mümkün görünmemektedir.

✓ Vartan Paşa

Osmanlı Devleti'nde üst düzey devlet görevleri almış, Türkçe ve Ermenice *Mecmua-i Havadis* gazetesini çıkarmış Ermeni asıllı Osmanlı yurttaşıdır.

✓ Romeo ve Juliet

Shakespeare'in iki gencin aşkını sahneleyen ünlü oyunudur.

Hayâlât-ı Dil

“Bahriye Mektubi Odası hulefasından” Hasan Tevfik Efendi tarafından 1285/1868’de yazılan *Hayâlât-ı Dil*’de görünürde bir aşk macerası vardır. Mürğ-i Dil ile Canan arasındaki konuşmalar ve âşığın (Mürğ-i Dil) çektiği ızdırabı sevgilisine anlatmasıyla başlayan metinde, sevgilisi bilinmez bir diyara gidince onun peşi sıra yollara düşen ve bu sırada başından pek çok macera geçen âşığın, sonunda sevgilisine kavuşması hikâye edilir. Sevgilisinin peşinden giderken önce vahşilerin eline düşen, sonra iki ülke arasındaki savaşta komutanlık yapmak zorunda kalan ve Cezire-i Nehr-i Hoşgâvari’yi işgalden kurtaran âşık, maymunlar tarafından götürüldüğü Mestandil kentindeki güzel sakiye gönlünü kaptırmaktan kendini son anda kurtararak tekrar yola çıkar. Uzun süren yolculuğu sırasında karşılaştığı bütün maddi ve manevi imtihanları verdikten sonra nihayet Canan’ın yaşadığı Kamertab şehrine varan âşık, gönderdiği mektupların ardından sevgilisine kavuşur ve onunla birlikte memleketine dönmek üzere yola çıkar. Dönüş için bindikleri gemide âşığın başından geçenleri Canan’a anlatmaya başlaması sırasında anlatı sona erer.

Yirmi altı bölümden oluşan *Hayâlât-ı Dil*’de halk hikâyesi kurgusunun kullandığı görülür. Fakat birtakım anlatım ve kurgu özellikleriyle halk hikâyesinden ayrılır. Divan edebiyatından (pend-nâmeler ve **Hüsn ü Aşk**) gelme kurgu tekniği, halk hikâyelerinden gelen öğeler ve *Tercüme-i Telemak*’tan bazı özelliklerin eklenmesiyle kendi içerisinde orijinal bir yapıya kavuşur. *Hayâlât-ı Dil*, bir yandan aşk hikâyesi anlatırken diğer yandan Osmanlı Devleti’nin, devri içindeki içte ve dışta karşılaştığı problemleri konu edinen alegorik bir eser görünümü kazanır. Bu yönüyle eser, imparatorluğun son döneminde yaşanan siyasi gelişmelerin ironik bir anlatımını sunar.

✓ Hüsn ü Aşk

Şeyh Galip’in mesnevi nazım şekliyle yazdığı tasavvufi manzum bir hikâyedir.

Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş

Eser, Evangelinos Misailidis adında Kulalı bir Osmanlı-Rum gazeteci ve yayıncı tarafından Rum alfabesiyle Türkçe olarak 1872’de yazılmıştır.

Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş, Favini adındaki başkahramanın serüvenlerinin anlatıldığı bir eserdir. Oradan oraya savrulan ve bin bir türlü zorlukla mücadele eden kahramanın maceralarını içeren roman, kurgu olarak basit bir yapı göstermez. “Başkişinin mutlu sona ulaşan macerasındaki tek merkezlilik zaman zaman kırılır; Favini’nin tımarhanede, genelevde, hapiste karşılaştığı ve hikâyesini dinlediği deliler, fahişeler, mahkûmlar sayesinde okurun dikkati kimi kez küçük odaklarda toplanır. Anlatılan hikâyelerin kimi uzun kimi kısadır ama her biri diğerinden ayrı, orijinal ve gerçekçidir.” (Gökalp, 1999, s. 197). Eser, Türk sözlü geleneğinden çok, Batı’nın yazılı geleneğinin ilk dönemlerinin izlerini taşır.

Hikâye ile romanın henüz ayrımının yapılmadığı bir dönemde ortaya çıkan bu ürünler, Doğu hikâye geleneğinden Batı tarzı romana geçişin özelliklerini taşımanın yanında, sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş sürecinin ürünleri olma niteliğine de sahiptir. *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* ile birlikte 18. yüzyılın sonlarından itibaren Türk edebiyatında romana geçiş için ön hazırlıkların yapılmaya başlandığı söylenebilir. *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*’yle *Akabi Hikayesi*, *Hayâlât-ı Dil*, *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş* Türk edebiyatında yaklaşık yetmiş yıl kadar romana zemin hazırlar. Şüphesiz burada Türk yazarlarının Batı edebiyatını çeviriler yoluyla ve doğrudan tanımasının da etkisi büyüktür.

Müsameretname

Emin Nihat’ın eseridir. Hariciye Nezaretinden daire arkadaşı Yusuf Neyyir Bey’in *Gülzâr-ı Hayal* adlı eserine koyduğu sunuş yazısından Dışişleri Bakanlığı görevlisi olduğu anlaşılan Emin Nihat hakkında kaynaklarda pek bilgi bulunmamaktadır. 1872-1875 yılları arasında yayımlanan *Müsameretname*, kelime olarak gece sohbetleri anlamına gelir. Emin Nihat, kitabının başında, kış gecelerinde hoşça vakit geçirmek için kafa dengi birkaç arkadaşın her gece başka bir evde buluşarak önce çeşitli gazete haberleri üzerinde sohbet ettiklerini, bu arada bazı gecelerde de toplantıya katılanlardan her birinin gençliklerinde başlarından geçen bir macerayı anlatmaya karar verdiklerini ifade eder.

Yazar, birinci cüzün sonuna koyduğu notta *Müsameretname*’nin gerçek hadiselerden ibret verici on adet hikâyeyi içine alacağını bildirmektedir. İlk hikâyelerin başındaki ve sonundaki notlardan

anlaşıldığına göre bu toplantılara on kişi katılmış ve on hikâye anlatılacakmış gibi gösterilmiştir. Bu tarz kurgu, *Bin Bir Gece Masalları*'nı hatırlatmanın yanında Boccaccio'ın *Dècamèron* hikâyeleriyle Geoffrey Chaucer'in *Canterbury Hikâyeleri*'nin kuruluşunu düşündürür.

✓ Dècamèron

Boccaccio tarafından yazılmıştır. 1348'de Avrupa'da baş gösteren veba salgını sırasında önce bir evde sonra bir şatoda on gün boyunca anlatılan yüz hikâyeden oluşur. 1351'de tamamlanmıştır. Salgın günlerinin Floransa'sı anlatılır.

✓ Canterbury Hikâyeleri

Geoffrey Chaucer tarafından 14. yüzyılda Dècamèron'un etkisinde yazılan İngilizce bir eserdir. Saint Thomas Bechet Mabedi'ne doğru yapılan yolculuk sırasında anlatılan yirmi hikâyeden oluşur.

Emin Nihat, eserinde kuvvetli bir gerçeklik duygusu yaratmanın peşindedir. Gerek girişte yer alan cümleler gerekse çeşitli notlar, birinci cüzün sonunda bulunan herkesin başından geçen bir hikâyeyi anlatacağını açıklaması, eserin sonunda yer alan "İntiha-yı Müsameretname Hatime" başlıklı kısımda anlatılan hikâyelerin yedide kaldığı, diğer üç kişinin hikâye anlatmaktan vazgeçtiği ifadeleri hep bu gerçeklik duygusunu kurmaya yönelik ifadelerdir. Eserde gerçeklik fikrini ibret alma takip eder. Fakat bunlar hep **üst kurmaca** (meta-fiction) ögesi durumundadır. Çünkü Alexandre Dumas Fils'in *Kraliçenin Gerdanlığı* adlı eserinin özetleme yoluyla aktarımı olduğu anlaşılan "Mecmua-i Kıtaat-ı Tevarih-i Gerdanlık Hikâyesi" bu on kişiden birinin başından geçmiş olamaz.

✓ Üst Kurmaca (Meta-Fiction)

Bir romanda anlatılan olaylar dizisinin yanı sıra romanın yazılışını da konu eden anlatım tekniğine verilen addır.

Anlatılacak hikâye sayısının on olarak belirlendikten sonra yedi hikâyede kalmasıyla eserin kurmaca dünyasında kazandığı bir anlamdan daha söz edilebilir. O da bu uzayan hikâye dizisinin yayım-

lanmasından yazarının bıktığı, bu sebeple son üç hikâyeyi yayımlamaktan, hatta yazmaktan vazgeçmiş olabileceğidir.

Müsameretname'de yer alan hikâyelerden bir kısmı elli altmış sayfa tutan uzun hikâye, bir kısmı da 130-140 sayfalık kısa roman görünümündedir. Henüz hikâye ile roman ayrımının yapılmadığı bir dönemde yazılan bu metinlerde hikâye özelliği daha belirgindir.

Emin Nihat'ın hikâyelerinde divan edebiyatının hikâyeleri (mesneviler, mensur hikâyeler) ile halk hikâyelerinin, özellikle meddah hikâyelerinin izlerini bulmak mümkündür. Yazar, yer yer secili, ağır bir üslup kullanırken tasvirlerde ve bilhassa konuşmalarda daha sade bir ifadeyi tercih eder. Bunun yanında hikâyelerin bazıları eski halk hikâyelerinin konusuna yakinken bazı hikâyeler yeni meseleler üzerinde durur. "Müsameretname edebiyatımızda, intikal (geçiş) devresinin eski ile yeninin birçok bakımlardan yan yana bulunuşunun tipik örneğidir." (Okay, 1990, s. 60).

Eser, dil ve üslup bakımından daha çok divan edebiyatı hikâyelerinin dil ve üslubunu yansıtan bir karaktere sahiptir. Bunun yanında halk söyleyişine yaklaşan, hatta konuşma diline kadar varan ifadelerle de karşılaşılır.

Müsameretname şu hikâyelerden oluşur:

1. Zâbitân-i Askeriyyeden (...) Paşazâde Binbaşı Rifat Bey'in Sergüzeşti: Başlığı bulunmayan, araştırmacılar tarafından konusu dolayısıyla "Zâbitân-i Askeriyyeden Paşazâde Binbaşı Rifat Bey'in Sergüzeşti" şeklinde adlandırılan hikâye, bir Türk subayının misyoner bir aile tarafından Hristiyan yapılmaya çalışılmasını ve bunda başarılı olunamamasını ele alır. Hikâyenin kahramanı Rifat Bey'dir. Tematik güç durumundaki Rifat Bey, Doğu'nun temsilcisi durumundadır. Karşıt güç, yabancı ile kızlarıdır. Böylece iki zıt güç bir araya gelince çatışma doğar.

Hikâye, işlediği konu bakımından Türk edebiyatında dikkati çeken bir kalem ürünü olma özelliği taşır. Tanpınar bunu, Batı'yla ilişkilerimizin "az çok derinleştiği bir devrin, hikâyeci muhayyilesine ilk ilham edeceği" konulardan biri olması bakımından önemli bulur (Tanpınar, 1982, s. 290). Hikâye konusunu sosyal hayattan alır. Ni-

tekim aynı yıllarda Namık Kemal, *Diyojen* gazetesinde çıkan bir yazısında (nr. 6, 9 Şubat 1871) Cizvitlerin İstanbul'da çıkardığı *Esprit* gazetesinin propagandaları üzerinde durur. Bu ilk hikâyenin dili, sonrakilere göre daha ağıdalıdır.

2. **Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti:** Bir aşk hikâyesi olan “Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti”ni bazı bakımlardan *Leyla ile Mecnun* mesnevisinin çağdaş bir versiyonu olarak değerlendirmek mümkündür. *Leylâ ile Mecnun* mesnevisinde olduğu gibi, aynı mahallede oturan ve aynı okula giden Behçet Efendi ile Makbule Hanım birbirlerine ilgi duyarlar. Dedikoduların artması, çevredekiilerin ve hocaların şikâyeti üzerine okuldan alınırlar. Kısa bir ayrılıktan sonra nişanlanırlar. Behçet Efendi'nin babasının ölümü üzerine evlilik ertelenir. Bu zaman zarfında araya bazı engeller girer ve âşıklar tekrar birbirlerinden uzak düşerler. Behçet Efendi, halk anlatılarında olduğu gibi para kazanmak için gurbete çıkar. Makbule Hanım ise başka birine nikâhlanır. Neden sonra Bosna'da bir araya gelirlerse de Behçet Efendi, Makbule Hanım'ın yakalandığı ağır hastalık neticesinde onu kaybeder. Makbule Hanım'ın vasiyetine uyarak bir daha evlenmez. Bu hikâyede Tanzimat Dönemi yazarlarının mesnevi geleneğinden kopmadığını görürüz. Merak ögesinin canlı tutulduğu hikâyede, halk hikâyelerine yaklaşan şekilde âşıkların kendilerini sevgililerine saklamaları, önlerine çıkan zorlukları aşmaları, sonunda bir araya gelmeleri gelenek dairesinde anlam kazanır (Çağın, 2010, s. 16).
3. **Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti:** Bu hikâye, “Zâbitân-i Askeriyyeden Paşazâde Binbaşî Rif'at Beyin Sergüzeşti” hikâyesinde olduğu gibi, farklı iki kültürün uyuşmazlığını evlilik konusu etrafında işler. Avrupa'ya kaptanlık stajına giden bir Türk kaptanının İngiltere'de tanıştığı bir İngiliz kıızıyla evlenmesi sonucu ortaya çıkan problemlere dikkat çekilir. Tanzimat yıllarında Batı kültür ve medeniyetinin zararlı görünen yanları üzerinde durulmaya başlandıktan sonra

buna karşı bir refleksin geliştiğini gösteren hikâyelerden biridir. Örneğin, Ahmet Midhat Efendi'nin *Felâtn Bey ile Râkım Efendi* adlı romanı böyle bir dikkatin ürünüdür. Osmanlı gençlerini Batı kültürünün olumsuz etkilerinden koruyabilmek için davranış modelleri gösterilir.

4. **Mecmua-i Kıtaat-ı Tevarih-i Gerdanlık Hikâyesi:** Alexandre Dumas'nın *Kraliçenin Gerdanlığı* adlı eserinin çevirisidir. Yazarın bildirdiğine göre Ermeni harfli bir kitaptan aktarılmıştır. Hikâye anlatma sırası Hamparsun Ağa'ya geldiğinde o, başından geçen bir serüveni anlatmak yerine çeviri bir hikâyeyi anlatacağını söyleyerek *Kraliçenin Gerdanlığı*'nı anlatır. Orada bulunan dinleyicilerin beğenisini kazanır.
 5. **Vasfi Bey ile Mukaddes Hanımın Sergüzeşti:** Birbirinin devamı olan iki cüzden meydana gelen bu hikâye, dönemin evlenme geleneğindeki temel problemi ele alır. Mukaddes Hanım'la Vasfi Bey öğrenim gördükleri yerde birbirlerini tanır. Daha sonra birbirlerine âşık olurlar. Fakat bu iki genç insanın ailelerinin anlayışsızlıkları, çocuklarını başkalarıyla evlenmeye zorlamaları, bunun yarattığı sorunlar dikkatlere sunulur. Bu konu, Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* romanı başta olmak üzere, daha sonra birçok yazar tarafından roman, hikâye ve tiyatro eserinde işlenecektir (Çağın, 2010, s. 18).
- Hikâyede halk söyleyişine yaklaşan sade bir üslupla klasik edebiyatın secili söyleyişini hatırlatan dil özellikleri bir arada kullanılmıştır. Sınırlı olarak psikolojik çözümlemelere yer verilmesi de dikkat çeker. Özellikle Vasfi Bey ile Lütfi Dede'nin konuşmaları ve davranışları onların iç dünyalarını yansıtmak şeklinde aktarılmıştır.
6. **Fâik Bey ile Nuridil Hanımın Sergüzeşti:** Bu hikâyede esaret konusu ele alınır. “Asıl adı Beyçuk olan Faik Bey'in on iki yaşında bir çocukken Çerkezistan'daki ailesi tarafından bir esirciye satılması, İstanbul'da satıldığı bir doktor tarafından yetiştirilmesi, komşu konaktaki Nuridil'e âşık olması, Nuridil'in uzak bir yere satılması, Faik Bey'in Girit savaşına katılması ve ya-

ralanarak geri dönmesi, esirci tarafından kaçırılırken yolda yardım ettiği bir kızın kendisine yardım etmesi ve onu Nuridil'le evlendirmesiyle son bulur.” (Çağın, 2010, s. 20). Halk hikâyelerinin izlerini taşıyan bu hikâye, daha sonra çok sayıda hikâye, roman ve tiyatrodan işlenecek olan esaret konusuna yer vermesiyle dikkat çeker.

7. **İhsan Hanım -yahut- Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti:** Aile içerisinde mutluluğun kurulabilmesi için eşler arasında karşılıklı sevginin gerekli olduğu tezinin işlendiği bir hikâyedir. Özellikle erkeği evinden uzaklaştıran Beyoğlu hayatı, kumar, içki ve tiyatroların olumsuz etkileri üzerinde durulur. Kadının ve erkeğin aile içinde karşılıklı görevlerini yerine getirmelerinin gerekliliğine dikkat çekilir. Alafranga insan tipi, eleştirel bakışla dikkatlere sunulur. Eser, karmaşık yapısıyla hikâyeden çok romana yaklaşır.

Müşameretname'nin Özellikleri

1. Yazar, bir yandan belli ve klasik konular dışına çıkmış (mesela bir Hristiyan kızın bir Müslüman gencini baştan çıkarıp Hristiyan etmeye çalışması veya bir Türk kaptanının bir İngiliz kızıyla evlenmesi gibi iki ayrı geleneğin karşılaşmasını edebiyatımızda ilk defa ele almış); öbür yandan da mesnevilerdekilere benzer olaylar anlatmıştır (*Leyla ve Mecnun*'da olduğu gibi, aşkın okulda başlaması, dedikodu üzerine kızın okuldan alınması, sevgilisinden ayrıldığını öğrenen gencin düşüp bayılması).
2. Mekân tasvirlerinde bir yandan klasik edebiyatın klişeleşmiş anlatım tekniklerinden faydalanırken diğer yandan bu tür soyut mekân anlayışından sıyrılarak az da olsa gözlemlere dayanan mekân tasvirlerinde bulunur. Kâğıthane mesiresini gerçekçi bir gözle tanıtırken gezinti arabalarındaki kadınlarla erkeklerin ilişkilerini de ayrıntıyla işler.
3. Hikâyelerde yer alan kişiler klasik Türk edebiyatından gelme duhter-i perîpeyker (peri yaratılışlı kız), gonca-i nev-küşâde (yeni açılmış gonca), hüsn-i dil-ârâ (gönül süsleyici güzellik) gibi kalıplaşmış sözlerle anlatılırken diğer yandan hikâye kişilerinin dış görünüşleriyle iç dünyaları arasında ilgi kurulur. Kişilerin gerçekçi bir gözle tasvir edildiği satırlara rastlanır.

4. Hikâyelerde yalnızca başkışilerin değil, ikinci, üçüncü dereceden kahramanların da üzerinde durulur, portreleri çizilir.
5. Olaylar karşısında kahramanların psikolojik dünyalarını anlatırken bir yandan klasik edebiyatın klişeleşmiş söz varlığını kullanır, diğer yandan kişilerin ruh hâlini gerçekçi bir çizgide yakalar.
6. Hikâyelerde hemen her dönem edebiyatının ele aldığı türden aşk hikâyelerinin anlatılmasının yanında evlilik problemini, evlilik dışı sevgiyi, toplum baskısını dile getiren metin halkaları da bulunur.
7. Hikâyelerde anlatıcı, geleneksel Türk hikâyelerinde olduğu gibi kendini gizleme ihtiyacı duymaz. Meddah hikâyelerindeki meddahın anlatım tutumuna bu hikâyelerde de rastlanır.
8. Emin Nihat, hikâye anlatmada “hoşça vakit geçirme düşüncesi” içerisinde. Bu da edebiyatta eski zihniyetin devamıdır. Bunun yanında hikâyelerden ders çıkarma anlayışı da Doğu geleneği içinde değerlendirebileceğimiz bir yapı olarak dikkat çeker.
9. *Müşameretname*'de dönemin sosyal ve kültürel alanında beliren Doğu-Batı çatışması da varlığını gösterir. Bunu “Zâbitân-i Askeriyyeden Paşazâde Binbaşı Rif'at Bey'in Sergüzeşti” ile “Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti” adlı hikâyelerde açıkça görürüz.
10. Dil ve üslup olarak da yazarın ikiliği sürdürdüğüne tanık oluruz. Hikâyelerin bazı yerlerinde klasik edebiyatın düzyazı özellikleri kendini gösterirken bazı kısımlarda halk dili ve konuşma dilinin özellikleri öne çıkar. Bu da *Müşameretname*'de yer alan hikâyelerin her iki edebiyat geleneğinden izler taşıdığını, geçiş dönemi hikâyeleri olduğunu gösterir.
11. “Binbaşı Rif'at Beyin Sergüzeşti” ile “Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti” hikâyeleri, “Müşlüman Osmanlı ile Hristiyan Avrupa'nın karşı karşıya gelmesinde, farklı iki kültür ve medeniyetin çatışmalarına ilk örnek teşkil etmeleri bakımından önem taşırlar. Bu çatışma Türk romanının günümüze kadar uzanan en çarpıcı konularından biri olacaktır.” (Okay, 2005, s. 69).

12. “Müsameretname, Türk halk anlatıları ve Doğu anlatma geleneğiyle Batı tarzı anlatı arasındaki geçişin ilginç örneğidir. Eser, çerçeve anlatı biçimiyle Doğu’nun, her anlatının kendi içinde halk hikâyesine benzer bir kurgu taşımasıyla Türk sözlü kültürünün, güncel sorunları yeni bir anlayışla aktarmasıyla Batı’nın bireşim noktasındadır.” (Gökalp, 1999, s. 197).
13. *Müsameretname*’de yer alan hikâyelerin bir kısmında dönemine göre ileri denebilecek realist konular ele alınır. Esaret, misyonerlik faaliyetleri, evlenme, aile saadeti, kültürler arası çatışma gibi Osmanlı toplumunu dönemi içerisinde rahatsız eden sorunlar üzerinde durulur. Bu konular işlenirken sanat endişesi ikinci plana düşer. Misis, captain, prezante, adiyö, reverans, girl, mister, admiral, thank you gibi yabancı kelimeler kültürel argüman olarak kendini gösterir.
14. Fransızcadan nakledilen “Gerdanlık Hikâyesi” hariç hikâyelerin konusu genellikle İstanbul’da geçer. “Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti”nde İngiltere’ye, Londra’ya ait izlenimler yer alır. Fakat bunlar silik kalır.
15. Daha çok Ahmet Midhat Efendi’de gördüğümüz, bilmediği şeyler konusunda okuyucuya bilgi verme isteği Emin Nihat’ta da kendini gösterir.

Öğrenme Çıktısı



1 Tanzimat Dönemi’nde modern hikâye ve romana geçiş sürecindeki anlatıların özelliklerini ifade edebilme

Araştır 1

Batı tarzı hikâye ve romanın yazılmaya başlanmasından önce ara anlatıların ortaya çıkmasını nasıl yorumlayabilirsiniz?

İlişkilendir

Tanzimat Dönemi’nde üretilen anlatıların geleneksel tahkiye geleneği ile ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Tanzimat Dönemi’nde üretilen anlatılarda yeni olan öğeleri anlatın.

TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYE VE ROMANIN DOĞUŞU VE İLK ÜRÜNLERİ

Türk edebiyatına roman ve hikâyenin girmesi ve yerleşmesi için belirli bir sürece ihtiyaç duyulmuştur. Bunda geleneksel hikâyeciliğin önemli bir rolü vardır. Çünkü daha önce hem halk hikâyesi hem de mesnevi türünde güçlü eserler verilmiştir. Bununla beraber roman ve hikâye yazarlarının, Batı’dan aldıkları bu türün özelliklerini kavrayıp sanat eserine dönüştürmelerinde belirli bir süreci yaşamaları gerekmiştir. Ayrıca toplumun geleneksel anlatılardan modern anlatıya geçiş sürecinde hazırlanması, yeni türe uyum sağlayabilecek duruma gelmesi de birdenbire mümkün olamamıştır. Sonuçta yenileşme bir zihniyet değişimini ifade eder, roman ve hikâye de bu zihniyet değişiminin

ürünü olarak belirir. Yüzyıllardır yakından tanıma ihtiyacından çok fethetme, yönetme gibi fikirlerle ilişki içinde olduğumuz Batı’yı tanıma çabası içine girmemiz, ontolojik bir değişimin de yaşanması gerçeğini ortaya koyar.

Yenileşmenin erken döneminde hikâye ile roman tür olarak henüz ayrıma tabi tutulmamış, her iki tür de hikâye kelimesiyle karşılanmıştır. Bu sebeple hikâyeye romanın ortak özelliklerini gösteren kalem ürünlerine dönem içerisinde çokça rastlanır. Ahmet Midhat Efendi’nin uzun hikâyelerinde bunu görmek mümkündür. Ayrıca roman alanında ortaya konan ilk kalem denemelerinde geleneksel anlatılardan, özellikle halk hikâyeciliğinden gelen kurgu ve teknik özellikler bir süre devam eder. Bu durum, roman yazarlarının alışageldikleri hikâye geleneğinden hemen kopamamaları yanında henüz

okuyucuların Batı tarzı romanı okumaya yeterince hazır olmamalarıyla ilgili görünmektedir. Bunun için önce Batı'dan yapılan roman çevirilerinin okuyucuyla buluşması gerekecektir.

Batı dillerinden yapılan çevirilerle başlayan Batı edebiyatı örnekleri şiir, hikâye, roman, tiyatro ve öteki türlerde ilk örneklerini vermeye devam ederken etkileri de Türk yazarlarının eserlerinde kendisini gösterir. Bu etki kimi zaman taklit, kimi zaman uyarılma, kimi zaman da millî ve mahallî unsurlarla bir araya gelerek yeni bir birleşim hâlinde Tanzimat sonrası Türk edebiyatında önemli rol oynar. Ahmet Hamdi Tanpınar, bizde hikâye/roman türünün başlamasını çeviriye bağlar. Gerçekten de Türk edebiyatında Batı tarzında ilk hikâye ve roman, ilk çevirilerden ancak on yıl kadar sonra görülür. Bunlar, Ahmet Midhat Efendi (1844-1912)'nin 1870'te yayımlanmaya başlanan *Kıssadan Hisse ile Letâif-i Rivâyat* serisinde yer alan uzun hikâyeleri, Şemsettin Sami (1850-1904)'nin 1872-1873'te çıkan *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'ı ile Namık Kemal (1840-1888)'in 1876'da yayımlanan *İntibah* ve 1880'de baskısı yapılan *Cezmi* romanlarıdır. Bu yıllarda romanların ortaya konması sürecinde okuyucuların da hazırlanması gerekir. Türk edebiyatına modern romanın girişinde iki yol izlenir:

“Batı romanından Tanzimat devrindeki ilk tercümeleri ve ilk Türk romancıları, karşılarında böyle çeşit çeşit okuyucular buldular. Bu okuyucuların ayrı bir teknikteki batılı hikâye ve romana alıştırmaları iki ayrı yoldan olmuştur. Birinci yol; aydın olmayan geniş halk topluluğunun Avrupaî hikâye ve romana yadırgamadan alıştırılması için Ahmet Midhat Efendi tarafından açılan ve Batılı hikâye ve romanla Türk halk hikâyelerini uzlaştırmaya çalışan yoldur. Bu, halk hikâyelerinin bir çeşit modernleştirilmesidir ve Şinasi'nin Orta Oyunu ile batılı komediyi uzlaştırmaya çalışmasının yerli unsura daha çok kayan şeklidir.

İkinci yol ise; Batı kültürü ile değişik ölçülerde temasa geçmiş olan sınırlı aydınlar topluluğu için Namık Kemal tarafından açılan ve yerli hikâye ve roman örneklerini dikkate almadan, doğrudan doğruya batılı hikâye ve roman tekniğini uygulamaya çalışan yoldur.” (Akyüz, 1995, s. 68).

Tanzimat romanının ele aldığı konuları ana hatlarıyla şu başlıklar altında toplamak mümkündür:

- Yanlış Batılılaşma
- Aşk
- Görücü usulüyle evlilik
- Köy hayatı
- Kölelik
- Tarihî dönemlerden seçilmiş kişi ve olaylar
- Fen bilimlerine ve tekniğe bağlı gelişmelere dayanan konular

Öğrenme Çıktısı



2 Türk edebiyatında hikâye ve romanın doğuşunu ve ilk ürünlerin niteliklerini açıklayabilme

Araştır 2

Batılı tarzda hikâye ve romana geçişte çevirilerin yol açıcı olmasını nasıl yorumlayabilirsiniz?

İlişkilendir

Batı tarzı hikâye ve romanların ilk ürünlerinin Batılı edebî gelenekle ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Batı tarzı hikâye ve romanların ilk ürünlerinin estetik özelliklerini anlatın.

ŞEMSETTİN SAMİ: TAAŞŞUK-I TALAT VE FİTNAT

Türk edebiyatında Batı tarzı ilk romanın Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı eseri olduğu kabul edilir. Ahmet Midhat Efendi'nin hikâyelerinin çıkmaya başladığı yıllarda Şemsettin Sami'nin 1872 sonuyla 1873 başında üç cüz olarak yayımladığı *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ın hikâyeden romana doğru yaklaşan karakteriyle bir yenilik getirdiği söylenebilir. Bu türde ilk deneyim olduğu için teknik bakımından bazı acemilikleri içinde barındırır. Bu eser, geleneksel hikâyeden Batı tarzı romana geçişte ara metin özelliği taşır. Nitekim daha adından başlayarak (*Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat - Leylâ ve Mecnun*), vaka ve romanın üslubuna kadar birçok motif eski hikâyeleri hatırlatmaktadır. Bunun yanı sıra insana bakış tarzı, genel anlamıyla özgürlük teması üzerinde ısrarı, ailelerin baskısı sonucu sevmedikleri insanlarla evlendirilen gençlerin hayat boyu çektikleri ızdırabın anlatımı romanın yeni taraflarını oluşturur.

Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat'ın olay örgüsünü kısaca şöyle ifade edebiliriz:

Aksaray'daki mütevazı evlerinde Saliha Hanım, oğlu Talat ve Arap dadısı Ayşe Kadın birlikte yaşamaktadır. Saliha Hanım, oğlu Talat'ı, onun beğeneceği bir kızla evlendirmeyi düşünür. Çünkü kendisi de ölen kocasıyla okulda tanışarak anlaşmış ve evlenmiştir. Anne şefkatiyle babasız büyüyen Talat, bir kalemde memur olarak çalışmaktadır. Talat, bir gezinti sırasında, bütün satan Hacı Baba'nın üvey kızını evin cumbasında görür ve ona âşık olur. Hacı Baba dul bir kadınla evlenmiş, kadın ölünce üvey kızı Fitnat ve kendi analığı Emine ile birlikte yaşamaya başlamıştır. Olayların gelişme seyri içinde kızın asıl babasının ölmüş olduğunun bilgisi verilir. Hacı Baba, kapalı toplum modeli içerisinde sürdürdüğü hayat anlayışına bağlı olarak Fitnat'ı sokağa çıkarmaz. Evde dikişle meşgul olan Fitnat, cumbadan Talat'ı görür ve ona gönlünü kaptırır. Talat da Fitnat'ı cumbada görüp ona âşık olur. Kızla görüşme arzusuna kapılan Talat, onunla görüşebilmek için kadın kıyafeti giyerek Fitnat'a nakış öğreten Şerife Hanım'ın evine gider. Şerife Hanım'ın Fitnat'a okuma yazma öğretme teklifini sevinçle kabul eden Talat, Râgibe adıyla Hacı Baba'nın evine gidip gelmeye başlar. Böylece kimliğini gizleyerek Fitnat'la görüşme ve bir araya gelme fırsatını bulmuş olur. Talat, bir konuşma sırasında, cumbadan görüp kendisine benzettiği gençten bahseden Fitnat'a bir erkek kardeşinin olduğunu söyler.

Olay örgüsünün ikinci halkasını teşkil eden kısımda, Üsküdar'da büyük ve zengin bir konakta oturan Ali Bey, daha önce evlenip kendi titizlik ve geçimsizliği yüzünden boşadığı karısını pişman olarak geri çağırmak istemişse de bulamamıştır. Karısının evlendiği, bir sene sonra da öldüğü haberini almış olduğu için hayatını vicdan azabı içerisinde geçirmektedir. Şerife Hanım ise ayrıca Ali Bey'in konağında bir cariyeye nakış dersi vermektedir. Böylece Şerife Hanım, iki vaka halkasını birbirine bağlayan aracı figür olur.

Bir gün Ali Bey'i evlendirmeye niyet eden Şerife Hanım, namzet olarak da Fitnat'ı düşünür. Hacı Baba da Şerife Hanım'ın teklifini uygun bulur. Fitnat'ın karşı çıkmasına rağmen nikâh kıyılır. Bu sırada bir fırsatını bulan Fitnat, Râgibe'ye bütün olanları ve Talat'ı sevdiğini anlatır. Râgibe kılığındaki Talat da kıyafetini çıkarıp atarak durumu açıklar. Bu arada Hacı Baba, üvey kızının perişan hâlini fark eder. Onu Ali Bey'e vermekten vazgeçmiş görünerek biraz dinlenmesi için Fitnat'a Üsküdar'daki bir dostunun evine gitmesini ve bir müddet orada kalmasını teklif eder. Teklifi bir kurtuluş olarak gören Fitnat, kendini Ali Bey'in konağında bulur ve bu entrika karşısında bir daha yıkılır. Durumu bilmeyen Ali Bey ise Fitnat'ın ızdırabına bir anlam verememekle birlikte anlayış göstererek ona yaklaşmaz. Ölen karısına benzettiği Fitnat'ın başka birisini sevdiğini düşünür. Bir ara Fitnat'ın boynundaki muskayı ele geçirerek okur. Bu, ölmüş annesinin Fitnat'a son nasihatidir. Fitnat'ın annesi, Ali Bey'in boşadığı karısı; Fitnat da kızıdır. Bu durumda artık kızı Fitnat'ın gönül macerasını da öğrenen Ali Bey, Fitnat'la Talat'ı evlendirmeye karar verir. Fakat bu sırada gelişmelerden habersiz olan Fitnat, bıçakla intihar eder. Kısa süre sonra başucuna gelen Talat da karşılaştığı felaketlere dayanamayarak ölür. Ali Bey ise çıldırır.

Şemsettin Sami, bu tek roman denemesiyle işe sosyal hayattan, toplumun en küçük birimi aileden ve görücü usulüyle evlilikten başlar. O, genç kızlarla genç erkeklerin birbirleriyle görüşüp tanışmadığı toplumsal hayatın içerisinde görücü yoluyla evliliğin ne gibi olumsuz sonuçlara yol açabileceğini göstermek istemiş görünmektedir. Günümüzde dahi toplumsal bir yara olarak görülen duruma daha o dönemde parmak basan roman, hiç şüphesiz örnek olarak sunduğu vakadan hareketle topluma bir mesaj verir. Bu mesaj, kapalı toplumun içinde bulunduğu yanlışların ne gibi felaketlere yol aç-

bileceğidir. Romanda olay örgüsünün dramatik bir sonla bitirilmesi mesajın gücünü artırmaya yönelik görünmektedir. Batı'da olduğu gibi yazar, aydın sorumluluğuyla topluma öncü olmak, hayatın içerisinde gördüğü aksaklıklara dikkat çekmek ve doğru davranış modellerini sergilemek istemektedir.

Görmeden evlenmenin sakıncalarının eleştirel bakışla sergilendiği romanda bu sorun Fitnat'ın istemediği biriyle nikâhlandırılmasıyla sınırlı kalmaz. Geriye dönüş tekniği ile Talat'ın annesi Saliha Hanım, kendi evlilik sürecindeki güçlükleri hatırlayarak anlatır. Görmeden, birbirini tanımadan evlenmenin sakıncaları, evlenirken genç kızların düşüncesine değer verilmemesi ve evlilikte daha çok erkeğin hatalı oluşu gibi konular roman kişilerinin konuşmalarıyla verilir. Bu yolla romanın yazıldığı dönemin sosyal eleştirisi yapılır.

Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat'ta evlilikle birlikte dönemin başka problemlerine de dikkat çekilir. Kölelik, özgürlük düşüncesi, kız çocuklarının eğitim görmesi ve terbiyesi, aile konusuna kadınının bakış açısından da yaklaşılması gerektiği bunlar arasındadır.

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında, özellikle tiyatro ve romanda sık rastlanan kölelik konusu fazla dikkati çekmeyecek şekilde eleştirilir. Arap asıllı olan Ayşe Kadın, memleketinden kaçırılışını bir hasret duygusu içinde hatırlar. Kız çocuklarının öğrenim görmesi ve terbiyesi de yine bu dönem edebiyatının konularından biri olarak romanda belirir. Kız çocukları için özel okul olmayışından yakınılır. Bunun gibi konu ve sorunlar romanın yazıldığı dönem içerisindeki sosyal problemlere dikkat çekme arzusundan kaynaklanmaktadır.

Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat'ta eski hikâye geleneğinden gelen bazı motiflerle de karşılaşılır. Bunlar arasında kıyafet değiştirme, birbirine kavuşamayan sevgililerin kendilerini öldürmeleri veya öldürmeye teşebbüs etmeleri (Talat'ın babası Rif'at ile annesi Saliha'nın gençliklerindeki teşebbüsleri, bizzat Talat ile Fitnat'ın intihar teşebbüsleri); aşk ve aşırı üzüntü nedeniyle hastalanma, saatlerce ağlama ve bayılmalar; olağanüstü tesadüfler (Fitnat'a nikâhı kıyılan Ali Bey'in gerçek babası çıkması; Şerife Hanım'ın hem Fitnat'a hem Ali Bey'in konağına nakış dersine gitmesi); ayrıca olay örgüsünün son anında kazanılan veya kaçırılan imkânlar, fırsatlar romanı gerçekçi yapıdan uzaklaştırır (Okay, 1990).

Roman, ebcet usulü ile işaretlenmiş otuz altı küçük bölümden meydana gelmektedir. Her bölümün başına muhtevasına uygun düşen (Talat Bey, Taaşşuk-ı Talat, Hacı Babanın Evi gibi) başlıklar konulduğu gibi kimi zaman da (Tesadüfe bak!, Tenha Konuşmak, Beni Sevmiyor gibi) dikkat çekici başlıklara yer verilmiştir.

Romanın kuruluşu düzenli ve simetrik bir yapı gösterir. Önce Aksaray'daki ev tasvir edilir, sonra anne Saliha'nın hikâyesi geçmişe dönülerek anlatılır. Talat'ın aşkının başlaması ve hikâyesi ile bu simetrimin bir tarafı tamamlanır. Daha sonra öbür yüze geçilir, bu defa Laleli'deki Hacı Baba'nın dükkânı anlatılır, burada da Fitnat'ın hikâyesi ortaya konulur. Nihayet iki simetrik yapı bir noktada birleşir ve Talat'la Fitnat'ın ortak hikâyelerine geçilir. Üçüncü parça Üsküdar'daki konağın tasviriyle başlar. Burada da Ali Bey'in geçmişini anlatılır. Bundan sonra Şerife Hanım aracılığıyla önceki maceranın, yani birinci vaka halkasının Üsküdar'a taşınmasına sıra gelir. Fitnat da Üsküdar'a geçer. Böylece olay örgüsünün iki ucu birleşir. İçine düştüğü durumu öğrenen Fitnat'ın hastalanıp yatağa düşmesi ile gerilim artar, nihayet Fitnat'ın muskasının Ali Bey tarafından okunmasıyla çözüm hazırlanır.

Romanda Aksaray, Laleli ve Üsküdar'daki evler arasında da bir simetriden söz edilebilir:

Aksaray'daki ev	Laleli'deki ev	Üsküdar'daki ev
Dul Saliha	Dul Hacı Baba	Ali Bey (dul)
(Ölmüş kocası Rif'at)	(Ölmüş karısı Zekiye)	
Talat	Fitnat	
(İyi yetişmiş ideal bir tip)	(Çok güzel, hassas bir kız)	
Arap Dadı Ayşe	Analık Çerkez Emine	Cariye (Okay, 1990, s. 84-85).

Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat romanında kişiler, düz karakterler olarak anlatılmışlardır. Kendi içlerinde önemli değişim yaşamazlar. Psikolojik dünyalarının fazla yansıma alanı bulmadığı romanda, başta olumluluk yüklenen roman kişisi olay örgüsünün sonuna kadar olumlu yanlarıyla dikkatlere sunulur. Olumsuzluk yüklenenlerse olumsuz davranışlarıyla romanın kurmaca dünyasındaki yerini alır. Yazar, olaylar dizisini anlatmaktan karakter sentezleyici bir anlatıma gidemez. Fitnat ve Talat masum, hayat tecrübesi olmayan, kendi hayatları üzerinde karar hakkını ellerinde bulunduramayan kişilerdir. Yazar, romanın yazıldığı dönemin sosyal hayatı içinde genç kız ve erkek tipini sergileme yoluna gitmiştir. Buna karşılık aile büyükleri çocukları hakkında karar verme gücünü ellerinde bulunduran, bununla onların felaketini hazırlayan kişiler konumundadır.

Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* romanında, Ahmet Midhat Efendi'nin eserlerinde olduğu gibi, yazarın varlığı ortadadır. Yazar, kurmaca dünyanın içerisinde kendisini gizleme ihtiyacı duymaz. Romanda meddah hikâyelerini hatırlatan bir anlatım tekniği kullanılmaya çalışılır. Olaylar, her şeyi bilen ve bütün kahramanların düşüncelerini okuyan **hâkim bakış** açısından aktarılır.

✓ Hâkim Bakış Açısı

Hikâye ve romanda olayları ve kişileri her yönüyle görüp aktaran anlatıcının anlatım tarzına verilen addır.

Roman, özensiz bir üsluba sahiptir. Bu bakımdan çağdaşı Ahmet Midhat Efendi ile Emin Nihat'ın eserlerinden daha zayıftır. Konuşmaların daha sade olması bile bu yazarlarda daha başarılıdır. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nden sonra mahallî ağız özelliği ilk defa bu eserde dikkat çeker (Okay, 1990, s. 81).

Buraya kadar söylenenlerden anlaşılacağı üzere Şemsettin Sami, Türk edebiyatında ilk roman denemesi olan *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ta geleneksel anlatılarla Batı tarzı romanın çeşitli özelliklerinin üst üste çakıştığı bir yapı ortaya koymuştur. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, roman sanatı bakımından pek başarılı bir eser olmasa bile Batı tarzı romana geçişte ilk denemelerden biri olması bakımından önemlidir. Eser, ayrıca döneminin toplumsal sorunlarına dikkatleri yöneltmesi bakımından da üzerinde durulmaya değer bir görüntü arz etmektedir.

Öğrenme Çıktısı

3 Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı romanını değerlendirebilme

Araştır 3

Tanzimat edebiyatında kölelik (esaret) konusunun işlendiği başka eserler olup olmadığını araştırın. Bulgularınızı değerlendirecek kısa bir yazı hazırlamayı deneyin.

İlişkilendir

Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı romanının mesnevi türündeki eserlerle ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı romanının roman kurgusu açısından özelliklerini anlatın.

AHMET MİDHAT EFENDİ

Kıssadan Hisse

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında hikâye, roman, tiyatro ve gazete yazılarıyla önemli bir yer tutan Ahmet Midhat Efendi, İstanbul'da dünyaya gelmiş, ağabeyinin memuriyeti dolayısıyla Balkanlar'da, Bağdat'ta ve Basra'da bulunmuş, çeşitli işlerde çalışmış, kendi kendini yetiştirmiş biridir. Öğrenme ve öğretme arzusuyla hareket eden yazar, İstanbul'da kurduğu matbaada kalem ürünlerini yayımlama yoluna gitmiştir. Halkın bilgi ve kültür seviyesini yükseltmek düşüncesiyle hareket eden Ahmet Midhat, sanat değeri yüksek eserler yerine halkı eğitecek, onların kültür seviyelerini yükseltecek, onlara okuma zevki aşılayacak eserler yazmıştır. Onun *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivâyât* serisinde yer alan hikâyeleri, romanları bu yolda yazılmış kalem ürünleridir.

Ahmet Midhat Efendi, Bağdat'ta bulunduğu sırada Sanayi Mektebi öğrencileri için *Kıssadan Hisse* adıyla bir kitapçık hazırlayarak yönettiği matbaada 1870'te bastırır. Bu kitapta bir kısmı **Ezop** ve Fénelon'dan

✓ Ezop

MÖ 6. yüzyılda Yunanistan'da yaşayan, alegorik masallarıyla tanınan biridir.

çeviri, bir kısmı da kendisinin yazdığı "Bir Türk" ve "Ahmet Midhat" imzalarıyla küçük fıkralara yer verir. Fıkraların "sonunda insana ılımlılık, azla yetinme, zorbalık gibi, insanın tutması veya bırakması gereken yolları gösteren hisseler açıkça çıkarılmıştı." (Özön, 1985, s. 157). Yazar, İstanbul'a döndükten sonra bu kitapçığını yeni baskısını yapar.



Resim 6.2 Ahmet Midhat Efendi

Kıssadan Hisse'de yer alan hikâyeler, konu ve teknik bakımından daha çok geleneğe bağlı yapı gösterir. Ahlaki ve hikemi çizgide ders vermeyi amaçlar. Adına uygun düşen şekilde her hikâyenin sonunda çıkarılacak ders vardır. Gerek bu özellikleri gerekse anlatım teknikleriyle *Kıssadan Hisse* serisi, yeniliğin izlerini taşımakla birlikte, geleneğin sınırları içinde kalan hikâyelerinden oluşur.

Letâif-i Rivâyât

Tanzimat Dönemi Türk hikâyeciliğinin gelişiminde Ahmet Midhat Efendi'nin önemli yeri vardır. Onun, *Müsamere-name*'yle aynı yıllarda yayımlanmaya başlayan *Letâif-i Rivâyât*'taki hikâyeleri geleneksel anlatıyla modern hikâyeciliğin birleşiminden doğan, geleneksel hikâyeden modern hikâyeye ve hatta uzun hikâyeden romana geçiş döneminin ürünleri olarak anlam kazanır.

Letâif-i Rivâyât serisinde Ahmet Midhat Efendi, Batı hikâyesinden gelen bazı anlatım teknikleri, konu ve izlekleri geleneksel anlatı formuna bilinçli şekilde aşlamak ister. Ayrıca halk hikâyeciliğinin iki

önemli kolu olan âşık tarzına ait hikâyenin kuruluş özellikleri ve motifleriyle meddah tarzına ait dramatize etme geleneğinden vazgeçmeyen yazar, bir tarafıyla geleneği Batı tecrübesiyle kendi içerisinde yenilemek isterken diğer taraftan da hace-i evvel unvanıyla halka yakın durur ve onu kendisine çekecek bir üslup geliştirmenin peşinde görünür. Halkın içerisinde gelen ve okuyucusunu dikkatten hiç kaçırmayan yazar, seslenmek istediği geniş okuyucu kitlesiyle ancak onun alışageldiği anlatım tekniği aracılığıyla iletişim kurabileceğinin farkındadır. Sonuçta o, estetiği, sanatı merkeze almak yerine öğretici ve yararlı olmayı tercih etmiş öncü bir sanatkârdır.

Yazar, halkın büyük çoğunluğunun cahil olduğu bir toplumda sanat değeri yüksek eser vermenin gereğine inanmaz. Bu sebeple önce halka okuma zevkinin aşılması gerektiği kanaatindedir. Sanat eseri yoluyla onlara ahlak değerlerinin yüklenmesi, bazı davranış kalıplarının kazandırılması gerektiğini düşünür. Bu sebeple hikâyeyi bilgi aktarmada aracı olarak kullanır. Dünyadaki çeşitli gelişmeler, tarihî dönemlerde olup biten olaylar, yabancı ülkeler ve şehirler, özellikle fen bilimlerindeki yeni buluşlar, ilk defa onun hikâye ve romanları aracılığıyla geniş halk kitlesinin ilgisine sunulur. Böylece onun hikâyeleri ve romanları bütün dünyaya, gelişmelere ve değişmelere açılan pencere olur. 19. yüzyılın ikinci yarısındaki iletişim araçlarının henüz gereğince gelişmediği, yabancı ülkelere gezilerin sınırlı olduğu kapalı toplum yapısı düşünülürse Ahmet Midhat Efendi'nin dönemi içerisinde yapmak istediği işin anlamı daha iyi anlaşılır.

Ahmet Midhat Efendi, *Letâif-i Rivâyât* serisinde yer alan hikâyelerinde meddah tarzı anlatıma bağlı laubali bir üslup kurma yoluna gider. Amacı okuyucuları eğlendirmek, eğlendirirken de eğitmek ve bilgilendirmek olduğu için geniş halk kitlesini bu yolla hikâyelerinin dünyasına çekmeyi hedefler. Sanat endişesine, yapmacık söyleyişlere düşmez. Bu halk adamı, içinden geldiği halkın zevkini, alışkanlıklarını, ilgi alanını keşfetmiştir. Gözle yönelmekten çok kulakla yönelme eğilimi içinde olan insanımız için, âdeta karşısında dinleyiciler varmış gibi, sohbet havasında bir ifade tarzı geliştirir. Okuyucularını âdeta karşısında bulan bu kıssahan, zaman zaman onlarla diyalog kurar, sorular sorar, şaka ve espriler yapar. Kimi zaman da tıpkı meddah gibi, olay örgüsünün akışını keserek gerekli gördüğü bir konuda uzun uzun açıklamalarda bulunur. *Letâif-i Rivâyât*,

Hikâye tekniği bakımından Müsameretname'den farklı değildir. Yani, yazar, vak'anın içinde dâima vardır; müdahale eder, ikaz eder, okuyucu ile konuşur. Sık sık vak'anın dışına çıkarak veya araya girerek hikâyenin ibret (ana fikir) tarafını okuyucuya gösterir. Hiç şüphesiz bu üslup, eski geleneklerimiz için mevcut olan meddah sisteminin yeni hikâyenin tekniğine tesir etmesinden doğmuş olmalıdır. Bilindiği gibi meddah da karşısındaki dinleyici kitlesi ile konuşur, fikirlerini söyler, arada gereken bilgileri verir. (Okay, 1990, s. 78-79)

O, hikâyelerinde gerekli gördüğü zaman bilgiler de aktarır. Verdiği bilgiler bir şekilde olay örgüsüyle ilişkilendirilir. Bu bilgiler, daha çok ansiklopedist tavırla başka toplumların yaşama tarzlarını, gelenek ve göreneklerini; icat ve buluşlarını içine alır. Okuyucularının büyük kısmı onun hikâye ve romanları aracılığıyla dünyaya açılır, gelişmelerden haberdar olur.

Onun hikâyelerinin gözden kaçırılmaması gereken yanlarından biri de yerli hayatı ayrıntılarıyla konu edinmesidir. Yerel hayattan yana tavrını koyan yazar, onun olumsuz yanlarını teşhir etmekten kaçınmaz. Ancak bu teşhir, aynı zamanda teşhistir. Hastalığı teşhir ve teşhis eden anlatıcı, sosyal bünyedeki arızayı göstererek sağaltıcı çözümler aramaya koyulur. Sağaltıcı çözümlerin başında ise eğitim ve çalışma düşüncesi gelir. Fakat çalışma fikri, ekonomik düzen ve onun işleyişinin sosyal bünye ve siyasi düzenle olan bağına kadar inen derin bir analizi içermez. Bu dönem Türk yazarlarının ekonomik yapının politik sistemle ve sosyal düzenle olan derin bağını keşfetmesi için henüz erkendir.

Ahmet Midhat Efendi'nin *Letâif-i Rivâyât* serisinde yirmi beş kitap içerisinde otuz ayrı eser yer alır. Bunlar arasında otuz ile kırk sayfalık uzun hikâyeden iki yüz sayfayı aşan kısa romana ve tiyatroya kadar değişik türlerde kalem ürünlerine rastlanır. Bu eserlerin içerisinde çeviri ve uyarlama olanlar önemli yer tutar. Sayısı on biri bulan çeviri ve uyarlamalar dönem içerisinde Batı edebiyatlarının Türk edebiyatını ne kadar geniş ölçüde beslediğini ve etkisi altına aldığını gösterir. Onun hikâye ile roman ayırımına gitmediği *Letâif-i Rivâyât* serisindeki hikâyelerini "Suizan", "Gençlik", "Teethül", "Gönül", "Mihnetkeşân", "Felsefe-i Zenân", "Bir Gerçek Hikâye", "Bir Fitnekâr", "Nasip", "Bekârlık Sultanlık mı Dedin?", "Bir Tövbekâr", "Çifte İntikam", "Esaret", "Obur", "Para", "Kısmetinde Olanın Kaşığında Çıkar", "Diplomalı Kız", "Emanetçi Sıtkı", "Cankurtaranlar", "Ana Kız", "Bir Acibe-i Saydiye", "İki Hud'ekâr" olarak belirlemek mümkündür.

Bu hikâyeler yaklaşık yirmi beş yılda yazıldığı için seride konu birliğinden söz etmek güçtür. Dili, ilk kalem ürünlerinde eski ve ağdalı, uzun cümlelerden kurulu iken sonraları nispeten sade bir ifadeye yönelir. Serideki *Eyvah* oyununun dışında kalan ürünler hikâye ve romandan oluşmaktadır.

Letâif-i Rivâyât'taki hikâyelerinde Ahmet Midhat Efendi, değişik konulara yer verir. Evlilik ve aşk başta olmak üzere, kadın, kadının eğitimi, esaret, başkaları hakkında kötü düşüncelere sahip olmanın doğuracağı olumsuz sonuçlar, başkalarını dolandırma ve cezasını görme, alafrangalık, eski örf ve âdetler, eğlence, eğitim, namus, kölelik gibi farklı konular onun hikâyelerinde yer alır. Yazar, hikâyelerinde kendisini bir konuyla sınırlandırmaz. Merkeze aldığı konunun yanında ikinci, üçüncü dereceden başka konulara da yer verir. Bu yolla ana konunun yanında ikinci üçüncü dereceden konularla ana konuyu destekleme ve zenginleştirme yoluna gider. Bağlandığı sosyal fayda (toplumsal yarar) ilkesi çerçevesinde genellikle sosyal konuları ele alır. Halk arasında yaşayan yanlış inanışlara, gelenek ve göreneklere eleştirel bakış getirir.

Letâif-i Rivâyât serisinin “Gençlik”, “Teethül”, “Gönül”, “Mihnetkeşân”, “Felsefe-i Zenân”, “Bir Fitnekâr”, “Nasip”, “Bekârlık Sultanlık mı Dedin?”, “Bir Tövbekâr” hikâyelerinde evlilik, asıl konu durumundadır. “Gençlik”te hayatı ve insanların pek tanımayan, gözü açılmamış birinin başlangıçta evliliğe karşı oluşu, sonra yaşadığı gülünç çapkınlığa bağlı olarak bir carie ile evlendirilişi anlatılır. İkinci kitabın ikinci hikâyesi olan ve evlilik anlamına gelen “Teethül”de, “Gençlik”te komik öğelerle ele aldığı evlilik konusunu bu kez dramatik şekilde işler. Geleneksel evlilik usulüne eleştirel bakış getirir.

Konusu Fransa’da geçen “Gönül” adlı hikâyede “Avrupa’da sınıf farklarının kuvvetle yaşandığı bir dönemde halktan bir gençle asilzade sınıfından bir kızın birbirini sevmesi ve aralarındaki sınıf farkının getirdiği engellere başkaldırarak evlenmeleri” (Gökçek, 2001, s. XIII) anlatılır.

“Mihnetkeşân”da, eğlence hayatına düşkün birinin serbest yaşama tarzını değiştirerek evlenmesi işlenir. Hikâyenin başkişisi aradığı kadını bulamamanın yanında serbest yaşamayı kısıtlayacağı düşüncesiyle evliliğe karşıdır. Ancak uygunsuz yaşama biçimini sürdüren bir kadınla karşılaşan başkişi, acıma duygusuna bağlı olarak o kadınla evlenir. Bu hikâyede evliliğin hayatın bir gereği olduğu düşüncesi ileri sürülür. Bu hikâyeden sonra yazdığı *Henüz On Yedi Yaşında* ve *Yeryüzünde Bir Melek* romanlarında genelev kadınlarına merhamet duygusuyla yaklaşarak onların evlilik yoluyla içinde bulundukları bataklıktan kurtulacaklarını ve düzgün bir hayat yaşayabileceklerini göstermeye çalışır.

Ahmet Midhat Efendi’nin dikkate değer eserlerinden biri de uzun hikâye ile kısa roman özellikleri taşıyan “Felsefe-i Zenân”dır. Türk hikâye ve romanına mektup tekniğini getiren “Felsefe-i Zenân”da evlilik ve kadın konusuna kadın bakışıyla yaklaşılır. Hikâyenin öne çıkan kişileri Fâzıla, Âkile ve Zekiye mutluluğu kitap okumada arayan çalışkan, kültürlü ve zeki hanımlardır. Evlenmeye karşı olan Fâzıla tarafından yetiştirilen Âkile ve Zekiye için evlilik, kişisel hürriyeti kaybetmek ve kocaya esir düşmek anlamına gelir. Bu iki karakter, olay örgüsü içinde kitaplara bağlı bir hayat sürmekle evlenmek arasında çatışma yaşar. Özel öğretmen olarak Halep’e giden Zekiye, evlenir, aldatılır ve arkasından ölür. Âkile ise kitaplarına bağlı bir hayat sürer. Böylece yazar, evlilik konusunu esaret-hürriyet zıtlığı içerisinde ele alır.

“Bir Fitnekâr”da aşk ve evlilik entrikasıyla birlikte yürüyen dolandırıcılık ve soygun, bunun sonucunda kişinin yaptıklarının cezasını görmesi anlatılır. Dönemin sosyal hayatının bir özelliği olarak konak sahibinin kızı uzaktan dürbünle gördüğü bir gence âşık olmuştur. Dolaylı yoldan bu bilgiyi edinen ve konakta yaşayan bir köle olan Mansur, o gençle kızın evlenmesini sağlayacağı vaadiyle entrikalar çevirir. Paralarını alır, konağı yağmalar ve yakar. Sonuç tam bir felakettir. Konağın sahibi intihar eder, kızı üzüntüsünden ölür, karısı çıldırır. Kendisine beddua edilen Mansur ise önce dilencilige, daha sonra dilenemeyecek kadar güç duruma düşer.

Yazarının, konusunu bir Fransız şairinin fıkrasından aldığını belirttiği “Nasip”, insanın nasibi neyse onun dışına çıkamayacağı şeklindeki görüşü ispatlamak için yazdığı hikâyesidir. Sanat değeri bakımından zayıftır.

“Bekârlık Sultanlık mı Dedin?”de ve “Bir Tövbekâr”da evlilik konusu, alafrangalık ve bohem hayat tarzıyla birleştirilerek ele alınır. “Bekârlık Sultanlık mı Dedin?” hikâyesinde evliliğe karşı olan hikâyenin başkişisi on beş yıl kadar Anadolu’daki memuriyetten sonra İstanbul’a gelir. Beyoğlu’nda eğlence âleminde birkaç yıl alafranga hayat sürdürür. Sonra mutluluğun evlilikle mümkün olacağı düşüncesiyle evlenerek aile kurar. Hikâyede onun daha sonra sıkça işleyeceği konulardan biri olan yanlış Batılılaşmaya ve alafrangalığa eleştirel bakış getirilir.

“Bir Tövbekâr”, “evli bir kadını baştan çıkar-maya çalışan, bunda başarılı olamayınca tehditle genç kadına sahip olmak isteyen bir adamın başına

gelenlerin yine komik bir tarzda anlatıldığı” (Gökçek, 2001, s. XII) hikâyedir. “İki Huda’kâr”ın konusu yabancı bir eserden alınmıştır. Şehirdeki insanların davranışlarının yapmacıklığından ve şehir hayatının sıkıcılığından kaçan bir kızla bir erkeğin bir kasabada karşılaşmaları, varlıklı ve soylu olmalarına rağmen yoksul insanlarmış gibi evlenmeleri anlatılır.

Letâif-i Rivâyât’taki hikâyelerde evlilikle birlikte sıkça ele alınan konulardan biri de aşktır. Aşkın önemli yer tuttuğu hikâyeler “Bir Gerçek Hikâye”, “Gönül”, “Gençlik”, “Bir Tövbekâr”, “Teehhül”, “Emanetçi Sıtkı”dır. Bu hikâyelerde aşk, romantiklerde olduğu gibi, yüce bir duygu şeklinde anlam kazanır.

“Bir Gerçek Hikâye” aşk ve evlilik konusu üzerine kurulur. Rum halkın bulunduğu Ege adalarından birinde yaşayan İslam inancına bağlı hikâye kişisi, Hristiyan bir kıza âşık olur ve evlenir. Fakat bu evliliğin halk arasında infiale yol açtığı şeklinde merkezî idareye rapor gönderilmesi üzerine Hristiyan kızla evlenen genç, adadan sürülür. Evli gençler böylece ayrılmış olur. Hikâyenin devamında gençlerin ayrılmasına yol açan memurun çeşitli sebeplerle yaptığı kötülüğün karşılığı olarak nasıl güç durumlara düştüğü anlatılır. Hikâye, böylece kişilerin yaptığı kötülüklerin cezasız kalmayacağı mesajıyla sona erer.

“Emanetçi Sıtkı”, bir aşk hikâyesidir. Hikâye, ahlak güzelliğinin yüz güzelliğinden üstün olduğu tezi üzerine kurulur. Aynı evde evlatlık olarak yetişen iki gençten fiziki güzelliğe sahip olanın evin kızıyla evlenmesine karşılık fizikçe çirkin fakat ahlakça güzel olanının uzun yıllar evlenmeyip beklemesi, fiziki güzelliğe sahip gencin bir süre sonra evlendiği kızın ailesine ait serveti harcarıp bitirmesi, kadının yoksulluktan sokağa düşmesi ve sonunda ahlakça güzel olan kişinin onunla evlenişi aktarılır. Hikâye, aşkın ve sabrın gücünü, ahlak güzelliğinin üstünlüğünü gösterme yoluna gider.

Letâif-i Rivâyât serisinde dikkate değer konulardan biri de ailedir. Gençlerin evlenmesi gerektiği tezine bağlanan yazar, bunun sonucu olarak aileye de hikâyelerinde önemli yer ayırır. Aile içi dayanışma ve yardımlaşma, bu hikâyelerdeki önemli sosyal mesajlardan birini oluşturur. Hikâye kişileri evlilik ve aile hayatı üzerine uzun uzun konuşur. Bu yolla okuyucuların da evlilik üzerinde düşünmesi amaçlanır.

Onun üzerinde durduğu konulardan biri de kadın konusudur. Kadını genellikle namuslu ve yüksek değerlere bağlı bir varlık olarak ele alır. Bu tutumu, ahlakçı anlayışı yanında modern dünya anlayışından kaynaklanır. Genç kızların eğitime ve evlilikte söz sahibi olmalarının gereğine özellikle vurgu yapar.

“Diplomalı Kız” hikâyesi, eğitimin önemini göstermek düşüncesini taşır. İyi bir eğitim alarak yetişen bir genç kız iş bulamamış, ailesi ve kendisi yoksul bir hayat yaşamaya sürüklenmiştir. Hayatını çiçekçilik gibi sıradan bir iş yaparak sürdürmek zorundadır. Fakat aldığı eğitim sayesinde çiçekçilik işinde önemli başarı yakalar ve çok para kazanır. Yazar, bu hikâyesiyle eğitimin, özellikle de kız çocuklarının eğitiminin önemi üzerinde durur. İyi eğitim görmüş kişilerin hayatın içerisinde daha başarılı olacağı düşüncesini taşır.

Fransızcadan çevrilen “Suizan”da kötü niyete bağlı yanlış anlama konu edinilir. Hikâyeden “gerçeği anlamadan kötü fikirlere düşüp evham ve hayallere fazla kapılanların sonunda gülünç olacakları” hissesi çıkarılır.” (Özön, 1985, s. 158).

Letâif-i Rivâyât’ta yer alan konulardan biri de esaret (kölelik)tir. Yazar, daha sonra roman ve tiyatrodan çokça işlenecek olan bu konuyu “Esaret” adlı hikâyesinde ele alır. “Esaret”te ikinci dereceden konu olarak aşk ve evlilik yer tutar. Kölelik konusunu ilk kez ele aldığı bu hikâyede köleliğin insan hayatındaki yerini bireysel yönüyle işler. Romantik özellikler taşıyan hikâyede Kafkasya’dan kaçırılan, sonra satılan kız ve erkek çocuklar, olağanüstü karşılaşmalarla buluşan kardeşler, efendi ile cariye arasında tek taraflı aşk, kölelerin uzaklarda kalan memleketlerine özlem duymaları dile getirilir.

“Gençlik”te arabada gördüğü bir kadına çeşitli işaretler yapan bir gencin bu hareketlerine karşılık alması, davet edildiği evde işaret ettiği kadının teyzesi çıkması üzerine içine düştüğü komik durum anlatılır. Bu hikâyesiyle yazar, kapalı toplum yapısında erkeklerin kadınlara karşı sergilediği davranışların yanlış taraflarını ortaya koyarken aynı zamanda kapalı toplumlarda kadın-erkek ilişkilerinin nasıl olumsuz sonuçlara yol açabileceğini göstermek istemiştir.

Adından da anlaşılacağı üzere “Obur”, doymak bilmeyen, fazla yemek yediği için alay konusu edilen bir kişinin hikâyesidir. Bu hikâyeyle aynı zamanda Türk insanının şaka ve espri kültürünün de kritiği yapılır.

İki farklı tipin karşılaştırıldığı “Para”da paranın önemi vurgulanmakla birlikte başkalarının biriktirdiği zenginlik üzerine oturan kişilerin bir gün bu parayı yok edebileceği düşüncesi işlenir. Mirasa konan kolaycı kişilerin karşısına okuyarak kendini yetiştiren, kendi emeğiyle çalışarak para kazanan sorumluluk sahibi bir kişi çıkarılır.

“Kısmetinde Olanın Kaşığında Çıkar”ın konusu Fransa’da geçer. Hikâye tekniği ve konusu bakımından yenilik getirmez. “Çifte İntikam”ın da konusu Fransa’da geçer. Şaşırtıcı bir sonla bitmesinin dışında kurgusu ve anlatımı yönünden önemli bir özellik göstermez.

“Cankurtaranlar”, üç ayrı kişinin anlattığı üç farklı olay üzerine kurulur. Hikâye hakkında şunlar söylenebilir: “Hikâyede anlatılan üç olaydan her biri, dinleyiciler tarafından, merak ve gerilimin canlı tutulması ve sürpriz bir sonla bitişle bir öncekinden daha fazla beğeni kazanır. Böylece bir bakıma Ahmet Midhat Efendi, devrin okuyucusunun bir hikâyeden beklediği en önemli unsurun, merak ve gerilimin bir hikâyeci tarafından nasıl ayarlanabileceğinin bir örneğini vermiş olur.” (Gökçek, 2001, s. XXIV)

“Bir Acibe-i Saydiye” serinin zayıf kalan hikâyelerden biridir. Hikâye anlatmak yerine Afrika’nın coğrafi yapısı hakkında bilgi vermek için yazılmış izlenimi uyandırır. Bu da onun zaman zaman okuyucularının merak duygusuna seslenmek, ansiklopedist bir tavırla onları bilgilendirmek istediğini gösterir.

Konusunu Fransız hayatından alan “Ana Kız” hikâyesi, dürüst ve namuslu yaşamakla fuhuş ve ahlaksız hayat tarzının karşılaştırılması üzerine kurulmuş yapıya sahiptir. Edebî yönü zayıf hikâyeleri arasındadır.

Onun, Namık Kemal’in *Cezmi* romanından önce tarihî bir dönemi ele alarak tarih konusunu hikâyeye soktuğu eseri *Yeniçeriler*’dir. 1871’de *Letâif-i Rivâyât* serisinde yayımlanan, uzun hikâye ile kısa roman özellikleri taşıyan bu eserinde Ahmet Midhat Efendi, tarihçi Mustafa Necati Efendi’nin *Vakâ-i Selimiye*’sinden alıntılar yaparak Yeniçeri Ocağının bozuluşunu anlatır. Konusu III. Selim döneminde geçer. Ocağın düzeninin bozulmuşluğu ve halkın yönetim üzerindeki baskısı hikâye kişilerinin ağzından başarıyla verilir. İnsan-mekân ilişkisinin iyi kurulduğu bu hikâyede yazar, şehir hayatından bazı sahneleri aktarmada, olay örgü-

sünün geçtiği yerleri tanıtmada belirli bir düzey yakalamıştır. Bunun yanında konuşma üslubunun rahatlığını başarıyla kullanır.

Ahmet Midhat Efendi’nin hikâyeleri, *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivâyât* serisiyle sınırlı değildir. *Letâif-i Rivâyât* serisi devam ederken o, Şinasi’nin *Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye* adlı atasözleri kitabının ‘a’ harfinde yer alan atasözlerinden on sekizini *Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye Hikemiyâtının Ahkâmının Tasvir* başlığı altında hikâyeleştirir. Bu da yazı makinesi gibi çalışan yazarın halka seslenebilecek ve yararlı olabilecek konulardan hikâye çıkarmak isteğiyle ilgilidir. Sonuçta o, “hace-i evvel” sıfatına uygun olarak her vesileyle halkı eğitmeyi, onun bilgi ve kültür seviyesini yükseltmeyi hedefler.

Daha sonraki yıllarda kendisi ve başka yazarlar tarafından ele alınarak işlenecek ve zenginleştirilecek çok sayıda konuyu ilk defa o, edebiyatın dünyasına sokar. Bu konular, Türk toplumunun içinde yaşadığı problemlerden hareketle ortaya çıkar. O, hayatla edebiyatı buluşturmasını bilir. Türk edebiyatına katkısı daha çok burada aranmalıdır.

Buraya kadar ele aldığımız eserlerde üslup kaygısının bulunmaması, yer yer laubali bir edayla konuşulması, tesadüfe fazla yer verilmesi, özellikle Ahmet Midhat Efendi’nin hikâyelerinde yazarın araya girip okuyucuyla diyalog kurarak birtakım açıklamalara girişmesi, bunların topluluk önünde anlatılan meddah hikâyelerine bağlanabilecek özellikleridir. “[H]emen tümünde, aynı sıklıkla olmamakla birlikte, sözlü aktarımın getirdiği” tavır açık şekilde görülür. “A. Midhat’tan Nabizade Nazım’a tedricen gelişme gösteren hikâyeler, bir tür ‘tarif’ten ‘tasvir’e; sözlü anlatı formundan yazılı anlatı formuna doğru olumlu bir istikamet takip eder.” (Demir, 1995, s. 131).

Gelenek-modernizm, Doğu-Batı çatışması ile sosyal hayatta varlığını duyuran problemler, bu dönem hikâyelerinin ortak özelliğidir. Bunun yanında kır-şehir karşılaştırması, romantizmden alınma tabiatın içinde sürdürülecek mutlu hayat, natüralistlerden gelen genetik mirasın insan hayatı üzerinde belirleyiciliği gibi sosyal hayatta karşılığını gerektiği şekilde bulamadan kalan taşınmış konularla da karşılaşılır.

Yenileşmenin ilk dönem sanatkarlarının hikâyeleri, biraz da sosyal edebiyat anlayışının etkisiyle, daha çok tip çizmeye yönelik yapıda varlık kazanır. Bu sebeple hikâye kişileri canlı ve değişken

birer şahsiyet olmaktan çok, kendilerine verilmiş rolü oynayan silik kişilikler olarak kalır. Ahlakçı anlayış doğrultusunda sosyal hayattaki iyi-kötü, olumlu-olumsuz, doğru-yanlış ayrımının figürlerine dönüşürler. Bunun yanında çoğu zaman da bir fikrin taşıyıcısı durumundadırlar.

Çerçeve hikâye içinde müstakil hikâyeler anlatma geleneği de bu ilk eserlerde bir yöntem olarak kendini göstermektedir. Buna rağmen bu eserler, yavaş yavaş şekillenmeye başlayan yeni bir dünya görüşü yanında eski hikâyede rastlanmayacak Batılı anlamdaki hürriyet fikri, evlilik meseleleri, tahsil ve terbiye, birbirine zıt törelerin karşılaştırılması gibi problemleri gündeme getirmesiyle yeni sayılır. (Kahraman, 1998, s. 494)

Bütün bunların yanında Ahmet Midhat Efendi'nin öğretici tavrında, Aydınlanma filozoflarından gelen "halkı aydınlatma" düşüncesinin önemli yer tuttuğunu söylemek gerekir.

Ahmet Midhat Efendi, dönemin toplumsal sorunlarına modern bir açıdan bakması, geçiş dönemi yazarlığının tüm sıkıntılarına rağmen kendine mahsus bir üslup oluşturmaya ve geniş bir okuyucu kitlesini sonraki yazar kuşağına hazırlaması yönüyle modern Türk hikâyeciliğinin zeminini oluşturanlar arasındadır. O, Batı tarzı hikâye ve roman tekniğinin edebiyatımıza girmesinde, bunun sonucu olarak da Servet-i Fünun romanının doğmasında rol oynamış olması dolayısıyla gerek çeviri gerekse telif eserleriyle Batı edebiyatı ile Türk edebiyatı arasında âdeta bir köprü görevi görmüştür. Bu bakımdan o gerek hikâyeciliğimizin gelişmesinde gerekse yeni bir okuyucu kitlesinin oluşmasında olumlu katkılarından dolayı önemli bir yere sahiptir.

✓ Letâif-i Rivâyât serisi meddah hikâyeleriyle modern hikâye arasında geçiş ürünü olarak değerlendirilmelidir.

Roman Anlayışı

Letâif-i Rivâyât serisinin tamamlanması yirmi beş yıl gibi bir süreye yayılmıştır. Burada yayımlanmaya başlanan uzunlu kısıklı hikâyelerinin yanı sıra romana yönelen Ahmet Midhat Efendi, hikâyelerinin devamı olarak Türk edebiyatında

romanın dikkate değer örneklerini verir. Dönemi içerisinde roman türü hakkında görüş de geliştiren yazar, zaman zaman hikâye ve roman ayrımı yapmadan tür hakkında düşüncelerini açıklama ihtiyacı duyar.

Ahmet Midhat Efendi, çeşitli yazılarında ve romanlarının ön sözlerinde roman hakkındaki görüşlerini ortaya koymuştur. *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* adlı romanının mukaddimesinde şu cümleleri söyler: "İşte ben kariha-i milliyemizin (millî tabiatımızın, zihin gücümüzün) bugünkü vüs'atinde (genişlik, bolluk, rahatlık) bir numune-cik (örnekçik) olabilmek üzere şu 'Hasan Mellah' yahut 'Sır İçinde Esrar' serlevhalı (başlıklı) hikâyeyi kaleme aldım ve meydana koydum. Tercüme değildir, taklit dahi değildir."

Bu cümlelerden anlaşılacağı üzere Ahmet Midhat roman ve hikâyeyi henüz teknik bir terim olarak ayırmadan kullanmaktadır. Ayrıca taklit veya tercüme romanlardan uzaklaştığını daha bu ilk romanında iddia etmektedir. Roman *Monte Kristo*'ya bazı yönlerinden benzerlik gösterse de bunu muharrirler arasındaki tabii sayılabilecek tesire bağlamak mümkündür.



Monte Kristo

19. yüzyıl yazarı Alexandre Dumas Fils'in macera romanıdır.

Ahmet Midhat, romanda olay örgüsünün bir kişinin üzerine kurulmasına karşı çıkar. Ona göre bir romanda farklı karakter ve tiplerin bulunması gerekmektedir. *Müşahedât*'ın "Kariin ile Hasbihal" başlığını taşıyan ön sözünde roman ile tarihi birbirinden ayırır. Aralarındaki farkı şu şekilde belirtir:

*Meşhur Daniel Huet'nin dediği gibi hikâye ve rivayet denilen şey ya bir mevcudu tarif veyahut bir muhayyeli tasvir demek olup, şey-i mevcudu tarife 'tarih', şey-i muhayyeli tasvire 'roman' yani masal derler. Asrımızda natüralist sınıfını teşkil eyleyen romancıların piri addolunan **Emile Zola**, romanlarına 'bir familyanın tarih-i tabii ve ictimâisi' namını vermiştir ki, işte Daniel Huet'nin bu hükmüne tevfiq-i harekette bulunmuş demektir. (...) Tabii romanlar öyle bir zamanın sırf hayal üzerine mebni ve cinler, periler, sihirler, tılsımlar ile memlu romanlarına müşabih olmak*

şöyle dursun, şövalye romanları, aşıkane romanlar ve politik romanlar ve filozofik romanlardan bin türlü nâmlarla bin sınıfa ayrılan romanlara kat'a benzemeyerek cemiyât-ı aide-i mütemeddinesinin ahval-i hakikiyesi ve vukûat-ı sahibası neden ibaretse romanların da ondan ibaret olması icap eder. (Ahmet Midhat, 2000, s. 3-4)

✓ Emile Zola

19. yüzyıl Fransız roman yazarıdır. Natüralizmin öne çıkan temsilcisi konumundadır.

Ahmet Midhat Efendi, natüralistlerin toplumun olumsuz yanlarını anlatarak onları gösterdiklerini, düzeltilmesi için hizmette bulunduklarını düşünür. Fakat yalnızca olumsuz yanları göstermenin doğru olmayacağı görüşündedir. Roman yazarı, insan hayatının aksayan, çirkin yanları yanında iyi taraflarını da anlatmalıdır. O, romancıdan iyi bir gözlemci olmasını bekler. Roman yazarı, çevresinde gördüğü olayları ve kişileri iyi bir şekilde anlatarak okuyucularının dikkatini canlı tutmasını bilmelidir. Ona göre roman, güzel ve merak uyandırıcı olmanın yanında eğitici, bilgilendirici de olmalıdır. Okuyucuların bilgisini geliştirmeli, onları eğitmelidir. O, romanları, özellikle de realist romanları birer ibret levhası olarak değerlendirir.

Romanları

Romanları ve hikâyeleri ile birlikte düşünüldüğünde gelenekle yeniliğin sentezini yapmaya çalışan Ahmet Midhat Efendi'nin Tanzimat'ın hatta bütün Yenileşme Dönemi edebiyatının etrafında döneceği konu ve sorunların önemli bir kısmını edebî eser seviyesinde ele alıp işlediği görülür. Batılılaşma sorunu, görücü usulüyle evlilik, köy hayatı, köy ve şehir yaşayışının karşılaştırılması, mirasyedi hayat anlayışı, çalışma fikri, kadının toplumsal hayata karışması, esaret ve cariyelik, azim ve başarı, eğitim, kız çocuklarının okutulması, sağlık, ekonomi, levantenlerin yaşama tarzı, mürebbiyenin aile içine girişi ve yarattığı sorunlar gibi sosyal hayatı ve bireyin yetişmesini ilgilendiren çok sayıda konu ya ilk defa onun tarafından ele alınmış ya da işlenerek geliştirilmiştir.

Kendisinin de bir ferdi olduğu 'Osmanlı' toplumunun hayatı her şartta ve kulvarda karşılama biçimi yazarı doğrudan ilgilendirmiş; bireysel sahibiciliği yaşamaya çalışırken din, dil, ırk farklılığıyla imparatorluk çatısı altında bir araya gelen insanların da aynı sahibilikle buluşmalarını hedeflemiştir. (Tüzer, 2014, 46-47)

Bunların yanında köy romanının ve daha önce söylendiği gibi tarihî romanın ilk denemelerine onun eserleri arasında rastlanır. Batı'da gelişen roman sanatına bağlı olarak romantik, realist ve natüralist ekollere bağlı bir kısmı iddialı romanlar Ahmet Midhat Efendi'nin kaleminden çıkar. Devrinde Batı'da moda olan serüven (macera), fantastik (harika), gezi ve fen romanı (bilim kurgu) Türk edebiyatında karşılığını onun kaleminde bulur.

Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarında olay örgüsü, sadece bir kahramanın serüveni üzerine kurulmaz. Birden çok kahramanın serüveni, birbirinin içine geçecek şekilde düzenlenir. Birden çok metin halkası, kimi zaman tek başına bir hikâye olabilecek metin halkaları, çekirdek bir hikâye veya olay etrafında birleşir. Realistlerden ve natüralistlerden gelen bir dikkatle kahramanların yetiştiği ve bulunduğu çevre ile karakterleri arasında ilgi kurulur. Önemli bir kısmı hayattan alınmış tipler durumundaki kahramanlarının özellikleri de buna zemin hazırlar. Bununla birlikte bazı romanlarında olağanüstü tiplere de rastlanır.

Ahmet Midhat, kendisinden sonra gelen Hüse-yin Rahmi Gürpınar gibi popülist bazı sanatkarlar üzerinde de etkili olmuştur.

Ahmet Midhat Efendi'nin eserlerinin özellikleri şöyle sıralanabilir:

- Ahmet Midhat Efendi, romanlarında okuyucuyu âdeta bir seyahate çıkararak değişik mekânları, farklı durumları ve olayları göstermek ister.
- Ahmet Midhat Efendi'nin hikâye ve romanlarında olay örgüsü, birden çok kahramanın serüveni üzerine kurulur.
- O, yalnızca olayları anlatmakla, onları nakletmekle yetinmez. Kahramanların psikolojik dünyalarını, düşüncelerini, istek ve arzularını da anlatır.

- Ahmet Midhat Efendi'nin hikâye ve romanlarında kendi kişiliğini gizlemediği, zaman zaman yazar kimliğiyle ortaya çıktığı, okuyucuya hitap ederek onunla diyalog kurduğu; olay örgüsüne veya kahramanlara müdahale ettiği görülür.

a) Sık sık okuyucuya “Ey kâri!”, “Ey kârie!” diye seslenir. Okuyuculara anlatılan mesele hakkında bilgi, düşünce ve görüşlerini söyler veya ele aldığı konu hakkında onların fikirlerini sorar. Kendisini meddah gibi okuyucularının karşısında hisseden Ahmet Midhat Efendi de meddahlar gibi okuyucunun dikkatini anlatılan konu üzerinde toplayabilmek için onlarla diyalog kurma yolunu seçer:

“Ehemmiyetli davranmalı, dedik. Bu tavsiyeyi tekrar ederiz.” (Yeryüzünde Bir Melek)

“Felâtun Bey'i tanır mısınız? Hani ya şu Mustafa Merakî Efendizade Felâtun Bey! Galiba tanıyamadınız.” (Felâtun Bey ile Râkım Efendi)

“İsmi de tesmiye eyledik ya! Artık Melek Hanımı büyütmede biraz isticâl edelim. Malumunuzdur ki bir hikâye-nüvis murat eder ise bir çocuğu iki üç satırda büyütebilir. Fakat biz Melek Hanımı yalnız bir ‘büyüdü’ demekle büyütmeyi tecviz edemeyiz.” (Çengi)

“Bu seyahatnamede biraz da muhabbetname çeşnisi bulunursa fena mı olur?” (Acâyib-i Âlem)

“Ah ey kâri! Hayalen değil, hakikaten dahi imkân mutasavver olabilse idi de sizi şu yazıhanenin karşısındaki yaldızlı, nazik iskemenin üzerine oturtsa idim; Hanım'ın yazı yazışını oradan temaşa etse idiniz.” (Taaffûf)

b) Ahmet Midhat Efendi, hikâye ve romanlarının kimi bölümlerinde zaman zaman kendisine de seslenir:

“Vah muharrir efendi, yalnız bu kadar mı oldu?” (Felâtun Bey ile Râkım Efendi)

“Aman muharrir efendi, korkarım kendine kıyacak!” (Karnaval)

c) Yazar/anlatıcı, kimi zaman hikâyesini anlattığı kahramanlara kendisi de kızar yahut acır; yapılan hareketi beğenir veya beğenmez. Böylece olay örgüsünün akışına sık sık karışır:

“Hiç Catherine hesap etmez mi ki Nasuh'u soğuk bir muamele ile telâkki eder ise, bu hal huzzar beyrinde Nasuh'la aralarında bir dargınlık olmasına delâlet eder?” (Paris'te Bir Türk)

Bîçâre Hasan Mellah! Bîçâre ki bîçâre! Her şeyden maada, o kadar rikkat-i kalbe mâlik olduğu içindir ki bîçâredir.” (Hasan Mellah)

“Aferin Peyker! Yine zekâvetli kız imiş be!” (Taaffûf)

- Ahmet Midhat Efendi, sanat değeri yüksek eserler yazma yoluna gitmemiş, edebî yönü güçlü eserler kaleme almak yerine öğretici eserler yazmayı tercih etmiştir. Belirttiğine göre bu konuda o “Sizin eserleriniz arasında edebî olanlar hangileridir?” sorusuna şöyle karşılık verir:

Ben ‘edebî’ sayılacak hiçbir eser yazmadım. Çünkü benim eserlerimin çoğunu yazdığım sıralarda, memlekette edebiyattan anlamayanlar nüfusumuzun bilâ-mübalağa yüzde doksan dokuzunu teşkil ediyordu. Benim emelim de ekseriyete hitap etmek, onların dertlerine tercüman olmağa çalışmaktı. Zaten ‘edebiyat’ yapmağa ne vaktim, ne de kalemim müsait değildi. Edebiyatı Hâmitlere, Ekremlere, yani erbabına bıraktım. Fakat ne yalan söyleyeyim, eğer elimde olsaydı, onları da, o devirde ‘edebiyat’ yapmaktan men ederdim. Çünkü bence, nüfusun yüzde doksan dokuzu koyu cehaletten tamamiyle kurtulamamış olan bir memlekette, henüz en aydınlık ve basit fikirleri bile sökemeyen kimselere ‘edebî eser vermek, karnını doyuramamış bir kimseye meyve ikram etmek kadar garip bir hareketti. (Yazgıç, 1940, 24-25)

Görüldüğü gibi Ahmet Midhat Efendi, sanat değeri olan eser kaleme almak yerine halkı eğitecek ve bilgilendirecek hikâye ve romanlar yazmayı tercih etmektedir. Bunda da başlıca sebep, henüz halkın sanat eserini anlayacak düzeyden uzak olduğunu düşünmesidir.

- Yazdıklarında ders verme amacı güttüğü için eserlerinin sonunda bir “kıssadan hisse” çıkarır.
- Eserlerinin sonunda iyileri mutluluğa kavuşturur (çoğu zaman sevgilileri evlendirir). Kötüleri cezalandırır (çoğu zaman öldürür). Bu da onun ahlakçı tavrının sonucudur.
- Çok sayıda hikâye ve roman yazmış olmasına rağmen tekrara düştüğü pek görülmez. Bu da ancak onun, geniş bilgisi, zengin hayal gücü ve hayat tecrübesiyle açıklanabilir. O, hemen her eserinde yeni konu, yeni kahramanlar yaratmakta sıkıntı çekmemiştir.

- Batı romanları arasında çok beğendiği romanlar olduğunda hemen onlara karşı bir benzerini yazma yoluna gitmiştir (Monte Kristo'ya karşı Hasan Mellah, Don Kişot'a karşı Çengi, Jules Verne'in romanlarına karşı Ahmet Metin ve Şirzat yahut Roman İçinde Roman).
- Kahramanlardan bir bölümü hayattan alınmış tiplerdir (Felâtun Bey ile Râkım Efendi, Henüz On Yedi Yaşında). Bunun yanında onun romanlarında bazı tiplerin olağanüstü olduğu da dikkat çeker. Bu tür kahramanlar insanın yapamayacağı işleri yaparlar (Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar, Dünyaya İkinci Geliş, Dürdane Hanım vb.).
- Bazı olaylar günlük hayattan alınmış alelade olaylardır.
- Bazı eserlerinde olmayacak tesadüflere yer verilir (*Hasan Mellah, Hüseyin Fellah, Esaret* vb.).
- Eserlerinde yer yer başarıyla tasvir edilmiş yerli hayat sahneleri bulunur (*Müşahedat*).
- Ahmet Midhat Efendi, devrinde moda olan birçok edebî akımın etkisinde kalmıştır. O, ilk eserlerini romantizmin, daha sonraki kalem faaliyetinde realizmin (*Henüz On Yedi Yaşında*) ve natüralizmin (*Müşahedat, Taaffüf*) etkisi altında yazmıştır. Bununla birlikte eserleri bütün olarak değerlendirildiğinde onun hayatının sonuna kadar romantizmin etkisinden sıyrılmadığı görülür.
- Romanlarında üslup kaygısı pek görülmez. Meddah tarzı anlatım yolunu seçtiği için laubali bir söyleyiş kendisini gösterir.
- Halk tabakasını gözетerek eser verir. Hikâye ve romanlarında halka seslenmek istediği için halkın rahatlıkla anlayabileceği sade dil kullanma yoluna gider.

İnci Enginün, Olcay Önertoy gibi pek çok araştırmacı Ahmet Midhat'ın romanları için çeşitli tasnif denemeleri yapmışlardır. İnci Enginün'ün *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* adlı kitabındaki tasnifinden hareketle onun romanları şöyle bir tasnife tabi tutulabilir:

- Aile romanları
- Tarihi romanlar
- Macera romanları
- Biyografik romanlar
- İmparatorluğu oluşturan kavimlerle ilgili romanlar (Enginün, 2006, s. 197-198).

Bu söylediklerimizden sonra Ahmet Midhat Efendi'nin *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* (1874), *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* (1875), *Henüz On Yedi Yaşında* (1881) ve *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş* (1905) adlı eserlerini kısaca incelemek yararlı olacaktır (Cevdet Kudret, 1977, s. 31-37).

Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar

Geniş bir coğrafyaya yayılan mekânı ve masal türünü andıran diğer unsurlarıyla *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* romanı pek çok karakteri ve olayı içinde barındıran ve halk hikâyelerinin kurgu yapısına yaklaşan bir romandır. Geriye dönüşlerle zenginleşen ve Monte Kristo'ya "tanzir" olarak ya-zıldığı belirtilen eserde;

"Olay, Cezayir, Fas, İspanya, Paris, Mısır, İstanbul ve Şam'ı içine alan geniş bir mekânda geçtiği için kalabalık şahıs kadrosunu da İspanyollar, Mağripliler ve Cezayir dayıları oluşturur. Kuzella 'mukaddemat-ı füsûnu' öğrenmiş, bin beş yüz ciltlik kütüphanesi olan genç ve güzel bir İspanyol kızıdır. Hasan ise, korsanlar tarafından denizden kurtarılmış, konakladıkları limanda zorla hırsızlığa yollanmış yakışıklı bir gençtir. Hırsızlık için girdiği evde Kuzella'ya derhal vurulur. Kuzella da, tıpkı masallarda olduğu gibi, antika bir resimde gördüğü bir delikanlıya ki Hasan'a çok benzer, âşıktır. İki genç evlenmeye karar verirler; ancak Kuzella kendisini seven kötü kalpli Pavlos tarafından kaçırılır. Hasan yıllarca Kuzella'yı arar, bu arada başından türlü maceralar geçer. Sonunda Kuzella'yı bulur ama bin bir kılığa giren kurnaz Pavlos'u elinden geçirir. Eser iyiliğin daima kötülüğe galip geleceği ana fikrine dayanır." (Kerman, 2006, 607).

Felâtun Bey ile Râkım Efendi

Ahmet Midhat Efendi'nin eserleri içinde en çok tanınmış ve okunmuş, üzerinde en çok inceleme yapılmış eser şüphesiz *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* (1875)'dir. Bu roman, Türk edebiyatında Tanzimat'tan sonra başlayan yanlış Batılılaşmayı konu alan ilk romandır. Yazar, birbirinin zıddı Râkım Efendi ile Felâtun Bey tipleri etrafında son yüzyıl Osmanlı toplum hayatını gerçekçi bir gözle değerlendirme yoluna gider.

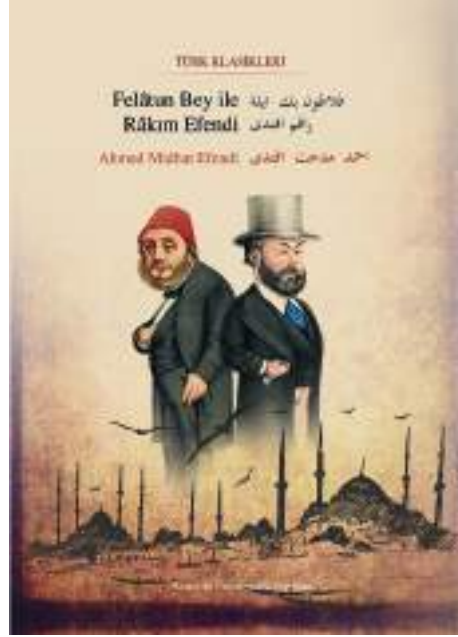
Roman, kutupluluk üzerine kurulmuş; çift zincirli olay örgüsüne sahiptir. Birinci kupta Felâtun Bey, ikinci kupta Râkım Efendi yer almaktadır.

Yazar, romanın birinci bölümünde iki önemli kahramandan biri durumunda olan Felâtun Bey'i, ikinci bölümünde diğer önemli kahramanı Râkım Efendi'yi aile çevresi, yetişme ortamı ve kişisel özellikleriyle dikkatlere sunar. Geriye dönüş tekniğiyle çocukluk yıllarından itibaren tanıttığı kişilerin olay örgüsü içindeki yerlerinin ve işlevlerinin belirlmesini sağlar. Böylece anlatıcı, roman dünyasının iki temel kahramanı ve onların temsil ettiği hayat anlayışını karşılaştırma imkânı hazırlar.

Felâtun Bey, alaturkalıktan alafrangalığa aniden geçen, öğrenim düzeyi düşük bir babanın çocuğu olarak iyi bir öğrenim görmeden yetişir. Gerçi rüştiyeye gitmiş, bir Fransızca hocası haftada iki defa eve gelip ders vermiştir. Ama onunla babasının yakından ilgilenmemesinin sonucunda iyi bir öğrenim görememiş; babasının yolunda alafranga hayat anlayışı içinde yetişmiştir. Büyükçe bir kalemde çalışıyor olmasına rağmen eğlenceden, gezmeden kaleme gidecek vakit bulamaz. Ancak çarşamba günleri uğradığı kalemde arkadaşlarına saat altıdan dokuzaya kadar hafta içinde ne yaptığını anlatır. Birkaç arkadaşını alarak eve misafirlğe getirir. Kendisini Felâtun'dan akıllı bulan, kibirli, kendini beğenmiş biridir. Babasının yirmi bin kuruşluk geliriye güvenmektedir. Kitaplara karşı özel bir merakı olan Felâtun Bey, çıkan kitapları aldirtır ve A. P. (Ahmet Plâton) harflerini bastırdıktan sonra kütüphanesine koyar. Kitapları okuma yoluna gitmez. Aslında kitap okuyacak kadar birikimi de yoktur. O, hayatını Batı tarzı yaşama biçimine özentiyile geçiren, lüks yerlerde eğlenmekten ve para harcamaktan başka bir şey yapmayan biridir. Kız kardeşi Mihriban da kendisi gibi şımarık yetiştirilmiş, sorumsuz biridir.

Romanın ikinci bölümünde anlatılan Râkım ise Felâtun Bey'den farklı yetişme tarzına sahiptir. Kavas olan babasını daha bir yaşındayken kaybetmiş, annesi ve Arap dadısının bakımıyla yetişmiştir. Beş yaşında Salıpazarı'nda Taş Mekteb'e başlayan Râkım, on birinde rüştiyeye girer. Genç yaşında burayı bitirerek Hariciye kalemine kendisini kabul ettirmeye yol bulur. Delikanlı çağına girdiği sırada annesini de kaybeden Râkım, dadısı ile kalakalmıştır. Zengin olan ve bu zenginliğe dayanarak hiçbir iş yapmadan gününü gün eden Felâtun Bey'in tam tersine Râkım Efendi, Hariciye'den başka bulduğu her işe koşar. Bir yandan da öğrenimine devam eder, Ermeni dostunun kütüphanesinde kitap okur. İyi öğrenmiş olduğu Fransızcadan yüksek para karşılığında kitaplar çe-

virir, ecnebilerin çocuklarına Türkçe dersi verir. Felâtun Bey'in tersine kendi kültürüne bağlı, aşâğılık duygusuna kapılmayan birisidir.



Resim 6.3

Olay örgüsünün akışı içerisinde Felâtun Bey madden ve manen iflas eder. Aileden kalma bütün mal varlığını kaybeder. Toplumda itibarı kalmaz. Buna karşılık Râkım Efendi, maddi imkânsızlıkları aşmış, toplum içinde saygın biri olarak belirir.

Aynı devlet dairesinde çalışmaları dolayısıyla birbirlerini tanıyan, zaman zaman yolları kesişen Felâtun Bey'le Râkım Efendi'nin anlatımı her ikisinin sürdürdüğü yaşama şeklinin görünürlük kazanmasına yarar. Râkım Efendi, Felâtun Bey'deki olumsuzlukların olumluluğa dönüştüğü kişidir. Bu yönüyle romanın tezi ortaya çıkar. Bu da insanın çalışarak kendi emeğiyle hayatını sürdürmesi, kültürel değerlerine bağlı kalması gerektiği düşüncesidir.

Ahmet Midhat Efendi, hikâye ve romanın yapı, teknik özellikleri gibi içeriği üzerinde de durmuş, bazı konuları edebiyatımızda ilk defa ele alan yazar olmuştur. Bu yönüyle Ahmet Midhat'ın bir yol açıcı olduğu söylenebilir. İç içe geçmiş olayların bir serüven hâlinde sunulduğu eserleriyle hem kendisinin hem de Türk edebiyatının yolunu açan sanatkârlardandır. Bu konuda onun pek çok eserinden söz etmek mümkündür. Bunlardan biri *Hasan Mellah* (1874) ve *Zeyl-i Hasan Mellah* (1875) iken

bir diğeri *Hüseyin Fellah*'tır (1875). Bununla beraber onun pek çok eserinde bu yapıyı bulmak mümkündür. Burada onun başka bir eseri olan *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş* (1875) hakkında bilgi verilecektir.

Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş

Yazar, bu eserinde Kabakçı İsyanı'nda yaşanmış olan bir aşk hikâyesini konu alır. Roman kişileri ve olaylar zaman zaman bir masal havasına bürünse de tarihî bir olayın içine yerleştirilmiş olması bakımından gerçeklikten kopmaz. Monte Kristo'nun izlerini taşır. Romanda Veysel Efendi'nin oğlu Osman Bey ile Çerkez cariye Nergis'in aşk macerası, bir adada mağaraya atılmaları, yedi yıl sonra kurtulmaları ve İstanbul'a gelmeleri anlatılır.

Müşahedat

Ahmet Midhat Efendi'nin *Müşahedat* (1891) adlı eseri hem romanın yazılışı hem de olay örgüsünün sunulduğu yönüyle dünya edebiyatında ilk olma iddiası taşır. Ondan daha önemlisi yazılış tarzı ve kurgulanışı bakımından ilgi çekici bir roman olmasıdır. Romanın yazılış tarihi göz önünde bulundurulduğunda, yazarının da belirttiği gibi, kurgulanışı yönüyle yalnız Türk edebiyatı için değil, dünya edebiyatı için de yeni ve farklı bir teknikle yazılmış olma özelliğine sahiptir. Bu özellik, romanın yazılışının romanın konusuna dönüştürülmesidir. Yani roman kendi yazılışını konu alır. Daha önce böyle bir tekniği yalnızca Laurence Sterne'ün gerçekliğin parodisini yapmak için *Tristram Shandy*'de denemiş olduğu düşünülürse Ahmet Midhat Efendi yaptığı bu işle övünmekte haklıdır.

✓ Tristram Shandy

İngiliz roman yazarı Laurence Sterne'ün 1759'da yayımladığı küçük küçük, iç içe geçmiş hikâyelerden oluşan, kendi yazılışını konu alan romanıdır.

Ahmet Midhat Efendi'nin bu romanı, Emile Zola natüralizmine karşı yazılmış natüralist bir roman olma özelliğini taşır. Yazar, *Müşahedat*'la natüralist bir roman yazmayı istemiş fakat Avrupa'da

natüralist eserlerde hâkim olan kötümser anlayışın dışında bir içerik ortaya koyma düşüncesiyle hareket etmiştir. Böylece natüralist romanın önemli temsilcisi Emile Zola'nın kötümser bir bakış açısıyla hayatın çirkinliklerini, kötülüklerini, ahlak bozukluklarını, insanın iç dünyasının arızalarını aksettiren romanının karşısında iyilikle fenalığın, güzellikle çirkinliğin, insan ruhunun kötü yanlarıyla iyi taraflarının birlikte gösterilmeye çalışıldığı bir eser ortaya çıkmıştır. Üstelik Batılı natüralistlerin kötümser yönü ağır basan romanlarına karşılık *Müşahedat*'ta iyimser taraf öne çıkarılmıştır.

Yazarın yeni bir roman tekniğini kullandığı usul dönemi eseri olan *Müşahedat*, "Takip" başlığını taşıyan bir bölümle başlar. Anlatıcı, Beykoz'daki evinden İstanbul'daki matbaasına gitmek için Şirket-i Hayriye'nin vapuruna biner. Yolculuğun ayrıntılı bir şekilde anlatıldığı bu bölümde, anlatıcı kimliği ile karşımıza romanın yazarı Ahmet Midhat Efendi çıkar. Ahmet Midhat Efendi, her gün evinden iş yerine gitmek için vapurla yaptığı yolculuğu edebî eserin kurmaca dünyasına taşımış, kendisini de gerçek kimliği ile anlatıcı olarak kurgulamıştır. Anlatıcı, yani Ahmet Midhat Efendi, devamlı yolculuk yaptığı vapurda itibarlı mevkiye sahip şöhretli bir yazar olarak tanınmaktadır. Bir buçuk saatlik yolculuk sırasında vapur görevlilerinin ona yazı yazabilmesi için bazı imkânlar hazırladığını öğreniriz.

Anlatıcı, vapur yolculuğu sırasında yanlarında yaşlı bir kadın bulunan biri esmer, diğeri sarışın iki kadının aralarında Fransızca konuşmalarına şahit olur. Gizlice dinlediği konuşmalardan bu iki kadının merak uyandıracak hikâyelerinin olduğunu anlar. Uzun zamandır yazmayı planladığı natüralist roman için bu kadınların hikâyelerinin oldukça uygun olacağını düşünerek vapurdan indikten sonra kadınları takip eder. Onların Beyoğlu'ndaki evlerinin önüne kadar gelir. Kısa bir tereddütten sonra kapıyı çalar. Kapıyı açan hizmetçiye kartvizitini vererek eve giren hanımlarla görüşmek istediğini bildirir. Kadınlardan birinin ismi Agavni, diğeri ninki ise Siranuştur. Kartviziti alan Siranuş, daha önce yazılarından tanıdığı Ahmet Midhat Efendi ile görüşmeyi kabul eder.

Ahmet Midhat Efendi, yazacağı roman için bu hanımdan yardım ister. Kadının yardımı kabul etmesi üzerine önce Agavni'nin hikâyesini dinler. Agavni'nin hikâyesinin içinde sıkça ismi geçen Refet'i bulur ve onun da hikâyesini dinler. Daha

sonra diğer roman kişileri Seyit Mehmet Numan ve Siranuş da buna katılır. Bu yolla Agavni ve Siranuş'un ilişkiler ağı çerçevesinde, birbiriyle ilintili olduğu için, diğer kişiler de romanın dünyasına girer. Anlatıcı kimliği ile kurmaca dünyada yer alan Ahmet Midhat Efendi, roman karakterlerini bir araya getirerek anlattığı iç içe geçmiş olaylar dizisini romanlaştırır. Daha sonra roman kişileri toplanarak yazıya geçirilen metni düzeltirler. Böylece romanın yazılışına roman kişileri de katılmış olur. Bu yolla *Müşahadat* hem roman kişilerinin serüvenlerinin hem de yazılışının anlatıldığı romana dönüşür. Ahmet Midhat Efendi, romanı biri "şimdi"yi, diğeri "geçmiş"i anlatan iki metnin üst üste çakışması üzerine kurar (Moran, 2005, s. 65).

Ahmet Midhat Efendi'nin babacan üslubu, araya girerek yorumlarda ve öğütlerde bulunması, okuyucularla sürekli iletişim kurmaya çalışması bir yana roman, olay örgüsünün aktarılmasında ve gerilimin sağlanmasında belirli bir başarıyı yakalar.

O, bu romanında da iki uygarlığın karşılaştırılmasını roman kişileri üzerinden yapar. Kurmaca dünyanın düşük kişisi Novart ve serbest yaşayışı sürdüren Agavni olumsuz davranışlarıyla eleştirel bakışla değerlendirilir. Buna karşılık Siranuş, ölçülü davranışlarıyla öne çıkar. Eğlencelere gider, dans eder fakat insanlarla ilişkilerinde ölçüyü kaçırmaz. Sonunda uzun araştırmalarının neticesinde İslam inanç sistemine geçer. O, idealize bir tiptir. Romanda öne çıkan kişilerden biri de Refet'tir. Doğu'yu temsil eder. Mirasyedi bir gençtir. Fakat çalışkanlığı, dürüstlüğü ve ticaretteki başarısıyla zorlukları aşar. *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* romanındaki Râkım tipinden izler taşıyan Refet, emeğiyle hayatını kurar. Roman, bir taraflıya Refet'in değişim ve gelişiminin anlatımı üzerine kurulur. Anlatıcı Refet'in kişiliğinde ideal Doğulu genç tipini çizer. Romanın kurmaca dünyasında gerçek kimliğiyle yer alan yazar, manevi kızı olarak kabul ettiği Siranuş'la Refet arasındaki aşkı da konu edinir. Refet'in sadakatinden emin olduktan sonra bu iki genci evlendirir.

Romanda Doğu-Batı karşılaştırılmasında daha çok toplumdaki sosyal problemler üzerinde durulur. Bunlar, düşmüş kadınların sürdürmek zorunda kaldığı yaşama biçimi, "ev, aile, karı-koca geçimsizlikleri, ideal eş seçme hürriyeti, genç kızların eğitimi ve okutulması, roman yazarlarının eğitimdeki görev ve sorumlulukları, namusla açlık meselesi ikileminde bir sonuca bağlanmaya çalışılır." (Aktaş,

1997, s. IX). Romanda ticaret hayatı bu konuların önüne çıkar. Özellikle "Seyit Mehmet Numan" başlıklı bölüm ticaret hayatı üzerine kurulmuştur. Yazar, ticaret hayatı etrafında Osmanlı'nın içinde bulunduğu ekonomik durumu, olumsuzlukları, bunun sebeplerini roman kişileri aracılığıyla ortaya koyma fırsatı bulur. Aslında ortaya koydukları onun ekonomi üzerine yıllardır geliştirdiği düşüncelerdir. Ona göre Türklerin ticaret yapmaması, hep memurluğa yönelmesi ülkeyi yoksullaştırmıştır. Öğretici olmaktan hiç vazgeçmeyen, roman aracılığıyla düşüncelerini yaymak isteyen yazar, bu yolla Türk insanının dikkatini ticaretin önemi üzerine çekmek ister.

Ahmet Midhat, bu kalabalık şahıs kadrosu arasında yer alan tüccarlar, düşürülen kadınlar, Hristiyan yetim çocuklar ile bunların barınmalarını ve eğitimlerini sağlayan kilise; genç kızların okutulması, ahlaksızlığı bir hayat tarzı hâline getiren düşük ahlaklı kadınlar vasıtasıyla dönemin eğitim, terbiye sorunlarını ele alır. Refet'i tek yanlı bir aşkla seven Feride'nin kimliğinde manilerden anlam çıkaran, 'sevdiğine söyleyeceği sözleri mutlaka birine söyleyip' yazdıran, fal baktırarak hayatını tanzim eden dönemin cahil kızlarının tenkidi yapılır. (...) Sonuç olarak yazar, iyi ile kötüyü karşı karşıya getirdiği bu romanda, insanları kötü kılan nedenler üzerinde durmuş; olumsuz şartların, kötü eğitimin ferdin içindeki iyilikleri yok edemediğini kanıtlamaya çalışmış; böylece kötülükle iyiliği bir arada göstermeyi denemiştir. Bundan dolayı kimi tasvirler, gösterilmeye çalışılan hayat sahneleri başarılı olarak kabul edilebilir. Ancak o bütün bunları yaparken natüralizmin temel öğelerinden biri olan deneysellik ne olduğunu da tam olarak bilmez. Öyle ki hacimli eserde roman kahramanlarından Refet'in özel hayatının ve sevdiği kadına olan sadakatinin araştırılması dışında, deneye ve sebep-sonuç ilişkisine dayalı hiçbir olay yoktur. Ancak kimi eleştirmenlerin 'acemice kotarılmış bir roman parodisi' olarak tenkit etmelerine rağmen *Müşahadat*, üzerinde durulması gereken ilginç, ilginç olduğu kadar da iddialı bir romandır (Aktaş, 1997, s. XII-XIII).

Romanda natüralist akımın temel ilkelerinden olan genetik (soya çekim) de önemli yer tutar. Roman kişilerinin davranışları, iyi ve kötü bir taraflıya genetiğe bağlanır.

Bunlarla birlikte denebilir ki Ahmet Midhat Efendi'nin romanları dönemi içerisinde halka oku-

ma zevki kazandırmada önemli rol üstlenir. “[B]ütün eseri bir halk okuma odasıdır. (...) Namık Kemal’de ve benzerlerinde okuma mütalâa bir nevi mücadele idi. Onda dinlenme ve hülyadan gelen sıcaklıkta ısınma oldu. Birdenbire onun kitaplarıyla, çalışan insan hayatına dinlenme girdi. Okumaya ayrılan saat. İşte cemiyetimize getirdiği şey. Ve onunla küçük insanların hayatı değişti. Küçük ahşap evlerde lâmba başındaki saatler başka bir mânâ ve hüviyet kazandılar. Bütün bir aile okuma bilen etrafında toplandı ve okunanı münakaşaya başladı.” (Tanpınar, 1982, 457-459).

Öğrenme Çıktısı



4 Ahmet Midhat’ın hikâye ve romanlarının Tanzimat edebiyatındaki yerini dile getirebilme

Araştır 4

Geniş halk kitlesine yönelik roman yazar Ahmet Midhat Efendi’nin hayatının halka uygun olup olmadığını araştırın.

İlişkilendir

Ahmet Midhat Efendi’nin hayatı ve eserleri arasındaki ilişkiyi değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Ahmet Midhat Efendi’nin eserlerinin estetik değerinin ne ölçüde olup olmadığını anlatın.

NAMIK KEMAL VE ROMANLARI

Roman Anlayışı

Ahmet Midhat Efendi, sanat endişesinden uzak, halkı bilgilendirmek ve eğitmek amacıyla geleneksel anlatılardan beslenerek hikâye ve romanlar yazar. Bu dönem içerisinde Namık Kemal de sanat yönü öne çıkan romanlar kaleme alır. Divan edebiyatına olduğu gibi eski anlatılara karşı sert eleştirilerde bulunan Namık Kemal, Batı tarzında roman anlayışının yerleşmesi için çaba harcar.



Resim 6.4 Namık Kemal

O, halk hikâyeleriyle divan edebiyatının mesnevilerini romandan ayrı değerlendirir. Onları gerçeklikten uzak bulur ve beğenmez. Ona göre roman, insanın başından geçmiş veya geçmesi mümkün olan bir olayı ahlak, âdetler, duygular ve ihtimallere bağlı olarak her türlü ayrıntılarıyla anlatmaktır. Romanlara pek az fizik ötesi varlıklar karıştırılır. Bunlara niçin başvurulduğu konunun ele alınışından açıkça ortaya çıkar.

Görüldüğü üzere Namık Kemal kendi dönemi içerisinde Avrupa’da hâkim olan roman anlayışını dile getirmektedir. Bu anlayış romantik ve realist anlayışları birbirinden ayırmaksızın, bununla beraber daha çok realist anlayışın tarifine uygun düşmektedir.

Romanları

İntibah

Namık Kemal, biri *İntibah*, diğeri *Cezmi* olmak üzere iki roman kaleme almıştır. “Ön söz”de konusunu sade tuttuğunu söylediği *İntibah*’la roman türünde bir örnek ortaya koymak istemiştir. Eserin adı *Son Pişmanlık* iken sansür kurulu tarafından *İntibah*’a çevrilerek 1876’da yayımlanmasına izin verilmiştir. Batı roman tekniğiyle yazılması, realist tasvirlerle ve mekânlara yer verilmesi, psikolojik çözümlemelere

gidilmesi bakımından Türk edebiyatının ilk edebî romanı olarak değerlendirilen *İntibah*, konusunu sosyal hayattan alır. Romantik ekole bağlı kalınarak yazılan eserde, klasik edebiyat geleneğinden gelen unsurlara da rastlanır. “İntibah aşk, kıskançlık, intikam duygularını işleyen psikolojik bir eserdir. Bu duygular eski edebiyatta da vardır. Fakat Namık Kemal onları eskiler gibi hayâller, semboller ve alegorilerden çok, Batılı romancılara has bir tarzda, tasvir ve tahlil metodu ile ortaya koyar.” (Kaplan, 1972, s. V).

İyi bir ailenin çocuğu olan ve annesi tarafından babasız büyütülen Ali Bey, arkadaşlarının ısrarı üzerine yeni açılan Çamlıca tepesindeki gezinti yerine eğlenmeye gider. Orada Mehpeyker adında uygunsuz hayat sürdüren genç bir kadınla karşılaşır. Genç ve tecrübesiz olan Ali Bey, bu kadına âşık olur. Evini ve işini ihmal etmeye başlar. Durumu anlayan annesi eve Dilaşup adında genç ve güzel bir cariye alır. Oğlunun Dilaşup’a bağlanarak Mehpeyker’den kurtulmasını arzu etmektedir. Fakat Mehpeyker’e tutulan Ali Bey, genç ve güzel Dilaşup’a yönelmez. Arkadaşı Âtîf Bey’in amcası Mesut Efendi, Mehpeyker’in nasıl biri olduğu konusunda onu uyarır. Mehpeyker’in yaşadığı hayat tarzını öğrenen Ali Bey, onu terk etmek ister. Ancak gururu incinen Mehpeyker, Ali Bey’in peşini bırakmaz. Çeşitli hilelerle onu tekrar elde etmeyi denerse de başarılı olamaz. Bunun üzerine Dilaşup’u iftiralara yıpratarak onun satılmasına yol açar. İntikam almak için de Dilaşup’u kendisi satın alır. Ali Bey’i öldürtecek bir plan düzenler. Ali Bey’i saf ve temiz bir aşkla seven Dilaşup, hazırlanan suikast planını bir şekilde kendisine haber verir. Ali Bey’in kılığına girerek bekler. Dilaşup’u Ali Bey sanan Mehpeyker’in adamları onu öldürür. Bu arada suikasttan kurtularak kaçan Ali Bey, olayı güvenlik güçlerine haber verir. Mehpeyker’i de öldürür. Bu süreçte Ali Bey’in annesi ölmüştür. Ali Bey, böylece annesini ve kendisini gerçekten seven Dilaşup’u kaybetmiş ve hapse düşmüştür. Her şeyi anlamış, pişman olmuştur ama son pişmanlık fayda etmez. Hapishanede altı ay sonra kendisi de ölür.

Döneme uygunluğu, roman kişilerinin psikolojik dünyasını yansıtmadaki başarısı ve edebî dil kullanma çabasıyla Türk edebiyatının ilk edebî romanı olma özelliğini kazanan *İntibah*, bazı problemleri de bünyesinde taşır. Hâkim anlatıcının olayları ve kişileri aktarmada zaman zaman fazlaca öznel tavır içine girdiği görülür. Anlatıcının bakış açısından yazarın ahlakçı hayat anlayışı kendisini gösterir.

Kurmaca dünyanın anlatıcısı roman kişilerine kimi zaman müdahale eder, onlara acır yahut onlardan birini okuyucuya kötüler. Özellikle romanın canlı karakteri Mehpeyker’in güzelliğiyle okuyucular üzerinde etki uyandıracağı düşüncesinden hareketle anlatıcı tarafından olumsuz nitelermelerle o, gözden düşürülmeye çalışılır. Ali Bey’le Mehpeyker’in karşılaşmasından sonra kişilerin iyiler ve kötüler olmak üzere ikiye bölünmesi dikkat çeker. İyiler Ali Bey’in, kötüler Mehpeyker’in çevresindedir.

İntibah’ta mekân-insan ilişkisi başarılı biçimde sunulamamıştır. Özellikle kasidelerin nesip bölümünden alınmış izlenimi veren ve olay örgüsüyle ilgisi zayıf kalan uzun bahar tasvirlerinin romanın başında eğreti duruşu, *İntibah*’ın zayıf taraflarından biridir. Kimi zaman yazar, romandan bağımsız bir tasvir yapma yani “sırf tasvir yapmak için tasvir yapma” (Demir, 1995, s. 83) yoluna gider.

Ayrıca edebî bir dil kurmaya çalışırken yazarın yer yer ağdalı ve sanatlı bir söyleyişe gitmesi de romanın eleştirilmesi gereken yanlarından biridir. Özellikle tasvirlerde ağdalı dil belirir. Roman kişilerinin konuşmaları daha sadedir.

Cezmi

Namık Kemal’in Türk edebiyatında ilk tarihi roman özelliğini taşıyan *Cezmi* (1880) adlı eseri iki cilt olarak planlanmış, ancak ikinci cildi yazılamamıştır. *Cezmi*, konusunu XVI. yüzyılda II. Selim döneminde başlayıp aralıklarla yarım yüzyıl kadar devam eden Osmanlı-İran savaşlarından alır. Yazarın 1877’de Midilli’ye gittikten sonra kaleme aldığı romanın birinci “fasl”ının ilk alt bölümünde, 16. yüzyıl Asya ve Avrupa’sının genel siyasi panoraması çizilir. Bilimsel buluşların, coğrafi keşiflerin bu kıtalar üzerindeki etkisi, Osmanlı’nın değişim ve gelişmeler karşısındaki durumu dikkatlere sunulur. 16. yüzyılda dünyayı, Osmanlı coğrafyasını ve siyasi koşulları okuyucuya tanıtmayı amaçlayan, olay örgüsüyle doğrudan ilgisi bulunmayan bu giriş bölümünde yazar, son paragrafta sözü romana adını veren Cezmi’ye getirerek, niçin böyle bir kişinin hikâyesini anlatmak istediğini açıklar.

Romanın tematik gücü Cezmi ve diğer öne çıkan roman kişileri tarihten seçilmişlerdir. Roman, idealize edilen Cezmi’nin Türk-İran savaşında gösterdiği kahramanlıklarla yine aynı savaşta tanışıp dost olduğu Adil Giray’ı esaretten kurtarma çabası üzerine kurulmuştur:

Cezmi, Osmanlı-İran savaşlarında gösterdiği kahramanlıklarla Özdemiroğlu Osman Paşa'nın dikkatini çeker ve takdirini kazanır. Bu savaşlar sırasında ayrıca Kırım ordusu kumandanı Kalgay Âdil Giray ve kardeşi Gazi Giray'la tanışarak dostluk kurar. Daha sonra savaşlardan birinde İranlılara esir düşen ve Kazvin Sarayı'nda tutulan Âdil Giray'la kendisine âşık olan iki kadının, şahın karısı Şehriyâr ile kız kardeşi Perihan'ın serüveni dikatlere sunulur.

Âdil Giray hem güzel hem de gerektiğinde erkekler gibi savaşılabilen bir hanım olan Perihan'a âşık olmuştur. İran, Şiilerin yönetimindedir. Perihan ise Sünnî'dir. Şehriyâr, çeşitli entrikalarla Âdil Giray'ı elde etmeye çalışırken Âdil Giray ile Perihan İran tahtını Şiilerin elinden kurtarmak için planlar yapar. Bu plana göre İran'da gerçekleştirilecek iktidar değişikliği ile Âdil Giray hükümdar olacak, böylece iktidar Sünnîlerin eline geçecek, Osmanlılarla sürekli bir barış yapılacaktır. Cezmi, bu planı gerçekleştirmek üzere İran'a çağrılır. İran'a gelen Cezmi büyük tehlikelerle karşılaşmasına rağmen Âdil Giray'la görüşmeyi başarır. Gerekli tedbirleri alarak hazırlıklara girer. Fakat Şehriyâr ile Vezir Mirza Süleyman durumdan haberdar olunca Âdil Giray'la Perihan'ı öldürmek üzere karşı bir plan yaparlar. Çatışma sırasında Şehriyâr öldürülür, Âdil Giray'la Perihan da üzerlerine gelen yüzlerce kişiyle savaşıp ölür. Bu sırada yaralanan Cezmi, Âdil Giray'la Perihan'ı aynı mezara gömerek ülkesine döner (Uçman, 1993, s. 513-514).

Namık Kemal'in, bu eserinde ilk romanı *İntibah*'a göre roman tekniğine daha hâkim olduğu söylenebilir. Fakat *İntibah*'ta olduğu gibi *Cezmi*'de de konuşmaların ve hareketin azlığı dikkat çeker. Ayrıca tasvirlerin öznel ve abartılı oluşu, psikolojik çözümlemelere gereğince yer verilmemesi ve romantizmin etkisiyle olay örgüsünün acıklı bir sonla bitirilmesi eserin zayıf kalan yanlarıdır. Tiyatro eserlerinde konuşulan dilden uzaklaşmaması gerektiği fikrinde ısrar eden Namık Kemal, aksine romanda kendisini üslup oyunlarına kaptırır, hatta *Cezmi*'de bunun aşırı örneklerini ortaya koyar.

Namık Kemal, *Cezmi*'yi, tarihe 93 Harbi olarak geçen 1877-1878 Türk-Rus savaşı sırasında yazmaya başlamış, söz konusu savaşı takip eden yıllarda yayımlamıştır. Bu savaşta Osmanlı, önemli toprak kaybına uğrar. Batı karşısında manevi çöküşü de hızlandıran 93 Harbi, yazarının siyasi alanda İttihad-ı İslam (İslam birliği) düşüncesine ağırlık

vermesini getirmiştir. *Celaleddin Harzemşah* oyunundan sonra daha güçlü olarak **İttihad-ı İslam** fikri onun bu eserinde belirir. Yazar, bu romanını ülkenin zor döneminde kimlik oluşturunca bir anlayış ve tarih bilinci çerçevesinde yazma yoluna gider.

✓ İttihad-ı İslam

İslam birliği anlamına gelir. 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin çöküş sürecinde ortaya çıkan bir düşünce akımıdır.

Cezmi, romantik bir eserdir. Ahmet Hamdi Tanpınar, eserdeki romantik duyarlılığı ve bakış açısını **J. J. Rousseau** ile Victor Hugo'ya bağlayarak açıklar. Tanzimat sonrası yeniliğinin önemli ismi Namık Kemal, *Cezmi* ile genç yazarlara konularını seçecekleri yeni bir ufuk göstermiştir. Bu ufuk, o zamana kadar yalnızca vakanüvislerin üstünkörü bir biçimde işledikleri Türk tarihidir. Böylece tarih, olmuş bitmiş bir olaylar dizgesi olmaktan çıkarak geleceği şekillendiren, olumlu rol modelleri sunan bir kültür hazinesine dönüşür. Bu kültür hazinesinin kodlarını okumak, dönüştürmek ve güncellemek; topluma zamanın sorunlarını aşmada yardımcı olacağı kadar, ümitvar bir beklenti ufkunun kurulmasını da sağlayacaktır. Batı edebiyatı tarihsel olaylardan hareketle önemli tipolojik kahramanlar yaratmış, bununla hem toplumsal kimliğin oluşturulmasına hizmet etmiş hem de zaman içinde insanın değişmezliğini göstermeye çalışmıştır. Zira romantizm, hâldeki sıkıntılardan ve memnuniyetsizlikten geçmişe duyulan bir özlemle ortaya çıkar. Romantizmi besleyen, büyüten ve geliştiren, hâldeki büyük sıkıntılardır. Sanatkâr, geçmişteki başarılı zamanlara ve ideal karakterlere dönerek oradan misyon ve rol ödünçlemesi yapar. Namık Kemal'in *Cezmi* ve *Celaleddin Harzemşah* adlı eserlerinin yazıldığı tarihte Osmanlı Devleti Avrupa ve Rusya ile yaptığı savaşları kaybetmiş ve büyük bir güven yitimine uğramıştır. Böylesine mağlubiyet zamanlarında geçmişteki başarılı zamanların ve kişilerin dayanılmaz bir çekiciliği vardır. Sanatkâr, mitik anlamıyla geçmişe dönerek geçmişle şimdi arasındaki yıpranmış zamanları, yıpratıcı zamanları ve başarısız anları yok etmek ister. Romantizmin dönem sanatçıları üzerindeki etkisini bu tarihsel gerçeklikle açıklamak mümkündür.

✓ J. J. Rousseau

18. yüzyıl Fransız düşünürü ve yazardır. Romantizmin öne çıkan temsilcilerinden biridir.

Namık Kemal, diğer edebî türlerde olduğu gibi romanda da Türk edebiyatının Batı edebiyatını örnek alarak gelişmesi yolunda çaba harcamıştır. Onun *İntibah* ve *Cezmi* adlı romanlarının, yazıldıkları dönem içerisinde değerlendirildiğinde cesaretle atılmış ileri birer adım oldukları görülür. Bu romanlar, Türk romanının gelişiminde de rol oynamış eserlerdir.

Türk romanının gelişim çizgisinde birinci kuşağı temsil eden Ahmet Midhat Efendi, geniş halk kitlesini öne alan popülist bir sanat anlayışıyla hareket eder. Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* romanını da bu çerçevede daha çok Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarıyla birlikte düşünmek gerekir. Dönemin öne çıkan diğer roman yazarı Namık Kemal ise toplumun öğrenim görmüş üst kesimini hedef alan edebî yönü daha güçlü romanlar yazma yoluna gider. Ahmet Midhat Efendi'nin romanları Hüseyin Rahmi Gürpınar'ı ve II. Meşrutiyet sonrası popülist romancıları hazırlarken Namık Kemal'in geliştirmeye çalıştığı roman çığı, başta Halit Ziya Uşaklıgil olmak üzere Servet-i Fünûn romancılarını ve daha sonraki edebî yönü öne çıkan roman anlayışını hazırlayacaktır.

Taaşuk-ı Talat ve Fitnat'la Şemsettin Sami'nin, hikâye ve romanlarıyla Ahmet Midhat Efendi'nin geleneği dikkate alma ve ondan geniş olarak yararlanma çabası karşısında Namık Kemal'in geleneksel anlatıları dikkate almadan doğrudan Batı edebiyatıyla ilgi kurduğu görülür. Bu da Ahmet Midhat Efendi'nin Doğu-Batı sentezi arayışına bağlı olarak gelenekten kopmak istemediği anlamına gelir. Fakat Namık Kemal, aynı görüşte değildir. O, geleneksel anlatıları beğenmediği, onlarda birçok kusur bulduğu için, romanı doğrudan Batı edebiyatlarından almak gerektiği düşüncesiyle hareket eder. Bu durum iki yazarın mizacıyla ve hayat anlayışıyla ilişkilendirilebilir. Ahmet Midhat Efendi, ılımlı biridir. Yumuşak geçişten yanadır. Buna karşılık Namık Kemal, coşkun heyecan adamı kimliğiyle köklü yenilikten yanadır. Köklü yenilikten yana olduğu için de edebiyatta hızlı ve temelden değişiklik yapmak arzusuyla hareket eder. Buna rağmen gelenekten bütünüyle kopamaz. Romanlarında geleceğe ait öğeler, Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarına göre daha sınırlı kalmak kaydıyla, varlığını sürdürür.

Tanzimat Dönemi'nin birinci kuşağı Batı tarzı romanın ilk örneklerini vermeye çalışmış, Türk edebiyatının Batılılaşmasında rol oynamıştır. Roman, daha sonra gelecek olan ikinci kuşak ve Ara Nesil elinde gelişmesini sürdürecektir, asıl Servet-i Fünûn mensuplarının kaleminde Batılı ve başarılı örneklerine kavuşacaktır. Bunun için de roman örneklerine ve belirli bir sürece ihtiyaç duyulmaktadır.



araştırmalarla ilişkilendir

“Roman kısmını da millete nev-zuhur (yeni ortaya çıkan) addettiğimize taaccüb olunmasın (şaşılmamasın)! Âsâr-ı kadimde (eski eserlerde) İbret-nümâ gibi, Muhayyelât gibi, Aslı ve Kerem gibi, Ferhat ile Şirin gibi birtakım hikâyeler vardı. Fakat kitabhane-i âdâbımızda (edebiyat kütüphanemiz) mevcut olan birkaç tercümeden anlaşılacağı veçhile (üzere) romandan maksad, güzerrân etmemişse (baştan geçmemişse) bile güzerrânı imkân dâhilinde olan bir vak'ayı, ahlâk ve âdât ve hissiyât ve ihtimâlâta müteallik (bağlı) her türlü tavsîlâtıyla (ayrıntısıyla) berâber tasvir etmektir.

Romanlara nâdiren mevcûdât-ı rûhâniyye (ruhi/soyut varlıklar) karıştırıldığı da vardır. Lâkin bu türlü hayallere ne fikir ile müraca'ât olunduğu, mes'elenin sûret-i tasvirinden (anlatılış biçiminden) bedâheten (birdenbire, ansızın, düşünmeden) meydana çıkar.

Halbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin (yazarın) hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külünk (kazma) ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakîkatin haricinde birer mevzû'a (konu) müstenid (dayanan) ve sûret-i tasvir-i ahlâk (ah-

lak anlatımı) ve tavsîl-i âdât (âdetleri bitişirme) ve teşrîh-i hissiyât (duyguları açma) gibi şerâit-i âdâbın (terbiye kuralları) kâffesinden (tamamı) mahrûm olduğu için, roman değil, kocakarı masalı nev'indendir (türü). Hüsn ü Aşk ve Leylâ ile Mecnûn kabîlinden olan manzûmeler de gerek mevzularına (konu) gerekse suret-i tahrîrlerine (yazılış şekli) nazaran (bakarak) âdetâ birer tasavvuf risâlesidir (kitapçık).

Avrupalılar roman yolunu o derece ileri götürmüşlerdir ki bugün her mütemeddin milletin lisanında ahlâkça hatta bir dereceye kadar maârifçe istifâde olunacak (yararlanılacak) binlerce hele içlerinde Walter Scott gibi, Charles Dickens gibi, Victor Hugo gibi, Alexandre Dumas gibi meşâhîrin (meşhurların) bazı hikâyeleri şu asr-ı medeniyete (medeniyet yüzyılı) medâr-ı mübahât (övünme dayanağı) olan âsâr-ı muhallededen (kalıcı eserlerden) addolunmaktadır (sayılmaktadır).

Şâyân-ı ibrettir ki Victor Hugo'nun Les Misérables ünvanlı hikâyesi daha telif olunurken doksan lisana tercüme edilmiş ve Fransızca birkaç defa, birkaç şekilde tab' olunduktan sonra bir de büyücek kitaba resimli basılarak yalnız bu nev'iden yüz elli bin nüsha satılmıştır. Bizde ise hikâye kısmı mahsûlât-ı edebiyemizin (edebiyat ürünlerimizin) en nâkıs (eksik) cihetidir (yönü). Lisânımızda lezzetle okunacak belki üç hikâye bulunmaz. Elsine-i Garbiyyeden (Batı'dan) aldığımız romanlar ekseriyet üzere (çoğunlukla) fena tercüme olunmuş, âsâr-ı milliyeden (milli eserler) ma'dûd olan (sayılan) hikâyeler ise ne kadar fena yazılmış ise birkaç kat fenâ düşünölmüştür. (...)"

Kaynak: Namık Kemal. (1989). Mukaddeme-i Celâl. Yetiş, K. (Haz.). *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi. s. 347-348.

Öğrenme Çıktısı

5 Namık Kemal'in romanlarını yorumlayabilme

Araştır 5

Şair, roman ve tiyatro yazarı, tenkitçi, gazeteci kimliğinin yanında Namık Kemal'in bir de düşünce adamı kimliği vardır. Onun düşünce yönünü araştırın.

İlişkilendir

Namık Kemal'in romanlarının geleneksel anlatı türüyle ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Namık Kemal'in romanlarında seçtiği karakter ve tiplerin özelliklerini anlatın.

1

Tanzimat Dönemi'nde modern hikâye ve romana geçiş sürecindeki anlatıların özelliklerini ifade edebilme

Modern Hikâye ve Romana Geçiş Sürecinde Türk Edebiyatında İlk Anlatılar

Bu dönem romanı, öncelikle Batı edebiyatından yapılan adapte (uyarlama) ve çevirilerle bir geçiş süreci yaşar. Daha sonra yerli tip ve olaylar konu edilir. Bunlar, genellikle kültür ve kimlik çatışmaları içinde bilinçsizce çırpınarak kaybolan kişiler ve bu kişilerin başına gelenler çevresinde oluşur. Kimlik oluşturunca bir anlayış ve tarih bilinci Namık Kemal ile gelişmeye başlar. Fransız İhtilali'yle yayılan milliyetçilik akımının etkisi görülür. Bu döneme ait tiplerin gerçeklikten uzak, uyarlama ve biraz da idealize tipler olduğu söylenebilir.

2

Türk edebiyatında hikâye ve romanın doğuşunu ve ilk ürünlerin niteliklerini açıklayabilme

Türk Edebiyatında Hikâye ve Romanın Doğuşu ve İlk Ürünleri

İlk dönem romanlarında meddahlıktan ve halk hikâyesi geleneğinden gelen "anlatma/hikâyeleştirme" (tahkiye) tarzı ağırlıklıdır. Bu nedenle roman kahramanları kendi iradelerini ortaya koymaktan çok, önceden belirlenmiş olayların içinde, yazarın zihnindeki fikre göre hareket ederler. Olay örgüsünün yol gösterici olduğu bu roman yapısı, ruh tahlilleri ve mekân-insan ilişkisi üzerinde pek durmaz. Bunun için Servet-i Fünûn Dönemi romanındaki *Aşk-ı Memnû*'yu beklemek gerekecektir.

3

Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı romanını değerlendirebilme

Şemsettin Sami: *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*

Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* romanı, Türk edebiyatında Batı tarzı ilk roman denemesi olarak değerlendirilir. Bu eseriyle yazar, yanlış Batılılaşan tipler ve bu tiplerin başına gelen komik/üzücü olaylar, bir birey olarak kadın, görücü usulü ile evlilik, batıl inanışlar, kölelik ve cariye, tarihî vaka ve tipler ile köy yaşamı gibi toplumsal konular üzerinde durur. Bununla beraber kimlik sorunları, tarih ve vatan bilinci pragmatist bir tarzda işlenirken Millî Edebiyat Dönemi'ni hazırlayacak temel parametrelerin (vatan ve tarih bilinci, dil, kültür ve kimlik çatışmaları vb.) de bu dönemde ortaya çıktığı söylenebilir. Belirtilen konu ve temler, Batı'nın hangi özelliklerinin alınıp hangilerinin alınmaması gerektiği, toplumumuzda var olan yanlış durumlar çerçevesinde tahkiye ve şiirin anlatı düzleminde işlenir. Burada yazarların bir yol gösterici, bir aydın olarak halkın önünde durmaya çalıştığı ve yol gösterici bir tavır takındığı hatırdan çıkarılmamalıdır.



1 Aşağıdakilerden hangisi Batı tarzı hikâyeye geçiş dönemi ürünüdür?

- A. Dècamèron
- B. Rikalda
- C. Hüseyin Fellah
- D. Müsameretname
- E. Gürcü Kızı

2 Aşağıdakilerden hangisinde misyonerlik konusu yer almaktadır?

- A. Muhsin Bey
- B. Zâbitân-i Askeriyyeden (...) Paşazâde Binbaşı Rifat Bey'in Sergüzeşti
- C. Şemsa
- D. İntibah
- E. Jön Türk

3 Aşağıdakilerden hangisi Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarında ele aldığı konulardan biri **değildir**?

- A. Halkın eğitilmesi
- B. Kültürel değer karmaşası
- C. Görücü usulüyle evlilik
- D. Savaş sahnelerinin geniş olarak yansıtılması
- E. Ahlaki değerler

4 Ahmet Midhat Efendi, Müşahedat adlı eseriyle natüralist romanın hangi özelliğine karşı çıkmıştır?

- A. Hayal ürünü olmasına
- B. Gerçekçi olmasına
- C. Hayatın olumsuz ve kötü yanlarını yansıtmasına
- D. Psikolojik çözümlemesine
- E. Geçmiş çağları anlatmasına

5 Aşağıdaki yazarlardan hangisi "fenni roman" yazmıştır?

- A. İbrahim Şinasi
- B. Samipaşazade Sezai
- C. Namık Kemal
- D. Abdülhak Hâmit
- E. Ahmet Midhat Efendi

6 Aşağıdakilerden hangisi Tanzimat Dönemi Türk romanının konularından biri **değildir**?

- A. Sanayi Devrimi
- B. Yanlış Batılılaşma
- C. Görücü usulüyle evlilik
- D. Kölelik ve cariyelik
- E. Köy hayatı

7 Namık Kemal'in roman anlayışı ile ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi **yanlıştır**?

- A. Roman, insanın başından geçen veya geçmesi ihtimali olan olayları anlatır.
- B. Roman; ahlak, âdetler ve hisleri ayrıntılarıyla anlatır.
- C. Roman, yalnızca insanın başından geçen olayları anlatır.
- D. Romanda az da olsa olağanüstülüklerle karşılaşılır.
- E. Romanda yazar her ağzına geleni söylememelidir.

8 İlk yerli roman aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Cezmi
- B. İntibah
- C. Müşahedat
- D. Hasan Mellah
- E. Taaşuk-ı Talat ve Fitnat

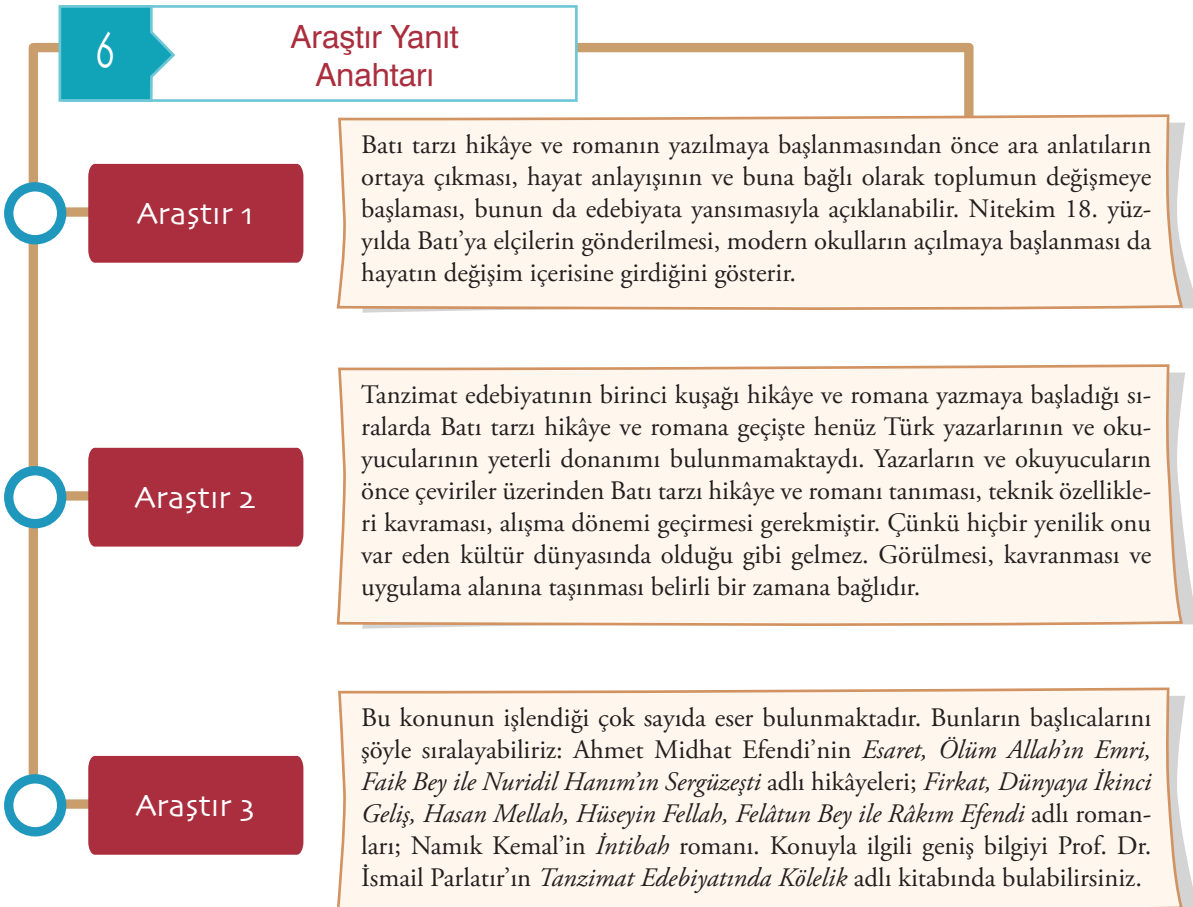
9 Namık Kemal, hangi roman kahramanı çevresinde idealist bir tipi canlandırır?

- A. Cezmi
- B. Mehpeyker
- C. Ali Bey
- D. Dilaşup
- E. Âtîf Bey

10 Tanzimat Dönemi'nin birinci kuşağındaki romancıların eserleri ile ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi doğrudur?

- A. Dönemin toplumsal sorunlarını ele almamışlardır.
- B. Romanları Cumhuriyet Dönemi'ne kadar aşılammıştır.
- C. Batı romanını model alarak romana başlamışlardır.
- D. Toplumsal konulardan çok ferdî konulara eğilmişlerdir.
- E. Türk edebiyatını İngiliz ve Rus edebiyatlarının etkisine sokmuşlardır.

1. D	Yanıtınız yanlış ise “Ahmet Midhat Efendi ve Romanları” konusunu yeniden gözden geçiriniz.	6. A	Yanıtınız yanlış ise “Türk Romanının Doğuşu ve İlk Ürünleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. B	Yanıtınız yanlış ise “Şemsettin Sami: Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat” konusunu yeniden gözden geçiriniz.	7. C	Yanıtınız yanlış ise “Namık Kemal ve Romanları” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. D	Yanıtınız yanlış ise “Ahmet Midhat Efendi ve Romanları” konusunu yeniden gözden geçiriniz.	8. E	Yanıtınız yanlış ise “Şemsettin Sami: Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. C	Yanıtınız yanlış ise “Ahmet Midhat Efendi ve Romanları” konusunu yeniden gözden geçiriniz.	9. A	Yanıtınız yanlış ise “Namık Kemal ve Romanları” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. E	Yanıtınız yanlış ise “Ahmet Midhat Efendi ve Romanları” konusunu yeniden gözden geçiriniz.	10. C	Yanıtınız yanlış ise “Giriş” konusunu yeniden gözden geçiriniz.



6

Araştır Yanıt
Anahtarı

Araştır 4

Araştır 5

Ahmet Midhat Efendi, halka mensup bir aileden gelir. Kendi kendini yetiştiren, hayatını çalışarak kazanan biridir. Beykoz'daki çiftliğinde kimsesizlere, eski suçlulara iş vermesi, kimsesizler yurdunda gönüllü olarak gece nöbeti tuttuğu sırada ölmesi de bunu gösterir. Bu konuda Kamil Yazgıç'ın *Ahmet Midhat Efendi Hayatı ve Hâtıraları* adlı kitabını okuyabilirsiniz.

Namık Kemal, çok cepheli bir yazardır. Şair, roman ve tiyatro yazarı, tenkitçi, gazetecidir. Bunların yanında o, dönemi içerisinde yeni görüşler üreten bir düşünce adamıdır. Anayasa hazırlama komisyonunda da yer alan yazar, Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu olumsuz şartlar karşısında kurtuluş çareleri arayan düşünceler geliştirmiştir. İttihat-ı Osmanlı, İttihat-ı İslam düşüncelerini ileri süren ilk kişiler arasında yer alır. 1868'de parlamenter yönetimi ve cumhuriyet fikrini tartışmaya açar.

Kaynakça

- Ahmet Midhat Efendi. (2000a). *Müşahedat*. Necat Birinci (Haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Midhat Efendi. (2000b). *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş, Felâton Bey ile Râkım Efendi, Hüseyin Fellâh*. Kâzım Yetiş-Necat Birinci-M. Fatih Andı (Haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Aktaş, Ş. (1997). Roman Hakkında. Ahmet Midhat Efendi. *Müşahedat* içinde. Osman Gündüz (Haz.). Ankara: Akçağ, V-XIII.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri I 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp.
- Aslan, P. (2011). Ahmet Midhat'ın Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş? ve Cinli Han Romanlarında 'Olağanüstü'. *JASSS* 4, s. 75-90.
- Cevdet K. (1977). *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman I*. İstanbul: Varlık.
- Demir, Y. (1995). *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*. Ankara: Akçağ.
- Duymaz, R. (1999). *Muhayyelât Üzerinde Bir İnceleme*. İstanbul: Arma.
- Enginün, İ. (2007). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh.
- Kahraman, M. (1998). Hikâye. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 17). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 493-501.
- Kaplan, M. (1972). İntibah Romanı Hakkında Birkaç Söz. Namık Kemal. *İntibah* içinde. İstanbul: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı.
- Kerman, Z. (2006). *Tanzimat Edebiyatı*. Ankara: Akçağ.
- Moran, B. (2005). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim.
- Namık Kemal. (1989). Mukaddeme-i Celâl. Yetiş, K. (Haz.). *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi.
- Okay, M. O. (1990). *Yeni Türk Edebiyatı Ders Notları, Tanzimat Edebiyatı*. Erzurum.
- Özön, M. N. (1985). *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim.
- Parlatır, İ. (1992). *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Tanpınar, A. H. (1982). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.
- Tietze, A., Önsöz. Vartan Paşa (1991). *Akabi Hikayesi*, (Haz. A. Tietze), İstanbul: Eren.
- Tüzer, İ. (2014). *Ahmet Midhat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm*. Ankara: Akçağ.
- Uçman, A. (1993). Cezmi. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 7). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 513-514.
- Yazgıç, K. (1940). *Ahmet Midhat Efendi Hayatı ve Hâtıraları*. İstanbul: Tan.



Bölüm 7

Tanzimat Birinci Kuşak Tiyatro

öğrenme çıktıları

1 Tanzimat Birinci Kuşak Tiyatrosunun Genel Özellikleri

- 1 Tanzimat birinci kuşak tiyatrosunun genel özelliklerini açıklayabilme

3 Molière Uyarlamaları Yapan ve Komedi Türünde Eser Veren Yazarlar

- 3 Molière uyarlamaları yapan ve komedi türünde eserler veren yazarlar ve eserleri hakkında bilgi verebilme

5 Yerli ve Millî Tiyatroya Yöneliş: Ebuzziya Tevfik, Şemsettin Sami ve Ahmet Midhat Efendi

- 5 Yerli ve millî tiyatroya yönelişin temsilcilerinin özelliklerini dile getirebilme

2 Osmanlı'da Yeni Bir Tür Olarak Tiyatro ve Şinasi

- 2 Osmanlı'da yeni bir tür olarak tiyatronun gelişmesini ve Şinasi'nin Türk tiyatro tarihindeki yerini açıklayabilme

4 Manzum Tiyatro ve Ali Haydar Bey

- 4 Türk tiyatrosuna manzum tiyatronun girişi ve bu türde eser veren yazarlar ve eserlerinin özelliklerini dile getirebilme

6 Namık Kemal

- 6 Namık Kemal'in tiyatro ile ilgili görüşlerini ve yazdığı tiyatro eserlerinin edebiyat tarihi içerisindeki önemini açıklayabilme

Anahtar Sözcükler: • Tiyatro • Tanzimat Dönemi • Birinci Kuşak • Uyarlama • Şinasi • Ahmet Vefik Paşa • Teodor Kasap • Direktör Ali Bey • Feraizcizâde Mehmet Şakir • Ali Haydar Bey • Ebuzziya Tevfik • Şemsettin Sami • Ahmet Midhat Efendi • Namık Kemal • Manastırlı Mehmet Rifat • Hasan Bedrettin • Hasan Nefi • Mehmet Şemsettin

GİRİŞ

Tanzimat Dönemi'nde, edebiyatımıza yeni edebî türlerin girişiyle birlikte modern tiyatro da kendine yer bulur. Gerçi geleneksel kültür içerisinde, seyirlik oyunlar, meddah geleneği, orta oyunu, Karagöz ve benzeri oyunlar bulunmaktadır. Ancak Türk kültür ve edebiyatında; tiyatronun metne dayalı bir biçimde ve oyuncuların diyaloglarının önceden yazılarak belirli kurallar içinde oynanması, ilk kez Tanzimat Dönemi'nde gerçekleşir.

Tanzimat Dönemi'nde günümüz tiyatrosuna yakın örnekler, öncelikle azınlıklar aracılığıyla yaygınlık kazanır. 19. yüzyılda yabancı oyuncuların İstanbul'a gelmeleri ve Batı sanatlarına ilgi duyan Sultan Abdülmecit'in bu oyunları seyretmesi ve daha sonra Abdülhamit'in de saray tiyatrosu kurdurması bu faaliyeti destekleyen adımlardandır (Enginün, 2013, s. 651). Başlangıçta özellikle azınlıkların ve ülkedeki yabancı elçiliklerin aktif olarak yer aldıkları tiyatro faaliyetleri, zamanla Müslüman halkın da ilgisini çekmeye başlar. Öyle ki yabancı tiyatro grupları, halkın gösterdiği ilgi nedeniyle İstanbul'a sık sık gelerek etkinliklerini sürdürürler. İstanbul'da tiyatro binalarının eksik olmasından dolayı hemen tiyatro binaları yapılmaya başlanır. 1840'ta İstanbul, bir tiyatro binasına sahip olur. Üç yıl sonra bir Fransız tiyatrosu inşa edilir, ardından yerli bir girişim olarak 1845'te Hacı Naum tarafından bir tiyatro yaptırılır.

Önce yabancı müteşebbislerin kurdukları İtalyan ve Fransız tiyatroları ile yerlilerce kurulmuş olan Hacı Naum, Hasköy, Şark ve Ortaköy tiyatrolarından sonra, 1867'de yarı resmî bir himaye görmüş olan ilk ciddi Türk tiyatrosu Osmanlı Tiyatrosu'dur. Sonraları Müslüman olup Yakup adını alan Güllü Agop tarafından İstanbul'da Gedikpaşa'da kurulan bu tiyatro, devrin devlet adamlarının ve edebiyatçıların gösterdikleri yakın ilgi sayesinde hızla gelişmiş ve zengin bir repertuarla, uzun süre devam etmiştir (Akyüz, 2013, s. 56).



Resim 7.1 Minakyan yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu oyuncuları

Şinasi, Namık Kemal ve Ahmet Vefik Paşa gibi aydın ve sanatkarlar ise tiyatroya özel ilgi gösterirler.

Bu ünite Osmanlı Devleti'nde Batılı tarzda tiyatro türünün ortaya çıkışı, bu türde eser veren yazarların tiyatroyla ilgili düşünceleri ve eserleri ile Tanzimat birinci kuşak tiyatrosunun genel özellikleri anlatılacaktır.

TANZİMAT BİRİNCİ KUŞAK TİYATROSUNUN GENEL ÖZELLİKLERİ

Tanzimat birinci kuşak tiyatrosu, tiyatro türünün modern anlamda Türk edebiyatına yeni girmesi dolayısıyla hem ilkleri hem de çeşitli eksiklikleri içerisinde barındırır. Hem yazılan hem de sahnelenen eserlerdeki yenilikler halk tarafından genellikle kabul görür. Genel anlamda Batı edebiyatının hızlı ve etkili biçimde yansıdığı Tanzimat Dönemi edebiyatında yazarlar, modern tiyatro türünün uygulanışında da Batı'ya bağlı olmakla birlikte millî tiyatro yazmak ve üretmek için gayret gösterirler. Bu nedenle yazarlar, özellikle konu seçiminde yerli ve millî olana yönelirler. Bunun yanı sıra yabancı yazarlardan İslam ve Türk geleneklerine aykırı gördükleri eserleri ya çevirmezler ya da millî kültüre uyarlama yoluna giderler.

Tanzimat birinci kuşak edebiyatının genel ilkesi olan toplum için sanat görüşü tiyatro türü için de geçerlidir. Dönem sanatçıları bu ilkedan hareketle eserlerini verirler. Bu nedenle eserlerin konuları genellikle sosyal mesaj içeriklidir. Eserlerin genelinde toplumsal yapının aksayan tarafları eleştirel gözle

verilirken bireylerin nasıl davranışlarda bulunmaları gerektiği üzerinde de durulur. *Şair Evlenmesi*'nin açtığı yolda yazılan eserlerde geleneksel yapıdaki aksaklıkların toplumda ne gibi facialara sebep olduğu gösterilir. Özellikle gençlerin istedikleri kişilerle evlendirilmemesi sonucunda yaşanan intiharlar ve hastalıklar dramatik kurgu içine yerleştirilir. *Zavallı Çocuk*, *Açıkbaş*, *Ecel-i Kaza*, *İnatçı yahut Çöpçatan*, *Felaket* bu konuyu doğrudan işleyen eserlerdir. Tanzimat Dönemi'nde değişen sosyal hayat ile birlikte evlilik kurumunun algısında da değişimlerin görülmeye başlanması edebî eserlerde kendisine konu olarak yer bulur. Gençleri kendi rızası olmadan ya da görücü usulüyle, istemedikleri kişilerle evlendirmenin sakıncaları da bu doğrultuda Tanzimat tiyatrosunun önemli konularından biri olur. Bu temanın altında yatan fakat derinlemesine dönem romanlarında işlenebilen bir diğer konu nesil çatışmasıdır.



Resim 7.2

Aile kavramının sosyal hayattaki yerinin öneminin farkında olan dönem sanatçıları, bu kurumun sağlıklı bir zemin üzerine kurulması için aşkın ve sadakatin gerekliliği üzerinde dururlar. Bu nedenle yazılan oyunların genelinde ahlaki zaafaların, sadakatsizliğin, istenmeyen eşlerin ve aldatmanın evlilik ve aile kurumuna zarar verdiği dikkat çekilir. Aşk ise kutsal bir değer olarak eserlerin temel dokusunda yer edinir. Aşkı uğruna ölen kahramanlar, Tanzimat tiyatrosunda dram ağırlıklı bir anlayışın gelişmesine neden olur. Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk*, *Âkif Bey* ve *Kara Bela*; Şemsettin Sami'nin *Besa*; Ebuzziya Tevfik'in *Ecel-i Kaza*; Ahmet Midhat'ın *Abz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti*, *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş* eserleri bu doğrultuda yazılmıştır.

Dönem eserlerinde, özellikle de Namık Kemal'de görülen diğer bir önemli tema ise vatan sevgisidir. *Vatan yahut Silistre*'nin tiyatro sahnesinde oynanması ile toplumda bir refleks hâline gelen vatan bilinci başka eserlerde de kendine yer bulur. Namık Kemal'in *Gülnehâl*, *Âkif Bey*, *Celâleddin Harzemşah*; Ahmed Midhat'ın *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*; Şemsettin Sami'nin *Besa*, *Seydi Yahya*; Mehmet Rifat'ın *Ya Gazi Ol Ya Şehit* eserlerinde vatan sevgisi ya doğrudan ya da ikincil olarak işlenen temalardandır.

Tanzimat birinci kuşak tiyatrosunda sıklıkla işlenen bir diğer tema ise batıl inançlardır. Toplumsal yapı içerisinde yerleşen ve insanların sömürülmesine yol açan batıl inançlar, özellikle Ahmet Midhat'ın oyunlarında görülür. Ahmet Midhat'ın *Açıkbaş* ve *Çengi yahut Daniş Çelebi* ile Feraizcizâde'nin *Evhâmi* adlı oyunları tamamıyla batıl inançların toplum üzerindeki etkisi üzerine kurgulanır.

Toplumsal faydanın ön plana çıkarıldığı Tanzimat birinci kuşak tiyatro eserlerinde ayrıca görgüsüz ya da cimri kişilerin çevreye verdikleri rahatsızlık (*Misafir-i İstikâl*, *İcab-ı Gurur yahut İnkılâb-ı Muhabbet*, *Görenek*, *Nedamet*); dolandırıcılık ve sömürü (*Kırk Yalan Köse*, *Yalan Tükendi*, *Sergüzeşt-i Perviz*), baskıcı ve zalim beyler ile ezilen halk arasındaki çatışma (*Gülnehâl*, *Gave*) gibi konulara da yer verilir.

Dönem eserlerinde görülen en önemli unsurlardan biri de bir tez içermeleridir. Eser ister komedi ister dram ya da trajedi tarzında yazılsın sonuçta okura/izleyiciye ders verme amacı taşır. Bu nedenle Namık Kemal'in ve dönem yazarlarının ısrarla üzerinde durdukları "tiyatronun faydalı bir eğlence" olduğu ispatlanmaya çalışılır. Tiyatro eserlerinde toplumun genel ahlaki kurallarına uymayan bireylerin eleştirisi yapılırken yanlış uygulanan gelenek ve göreneklerin sonuçları da eleştirilir.

Tanzimat birinci kuşak tiyatrosunda işlenen konulara paralel olarak dil ve üslubun devrine göre sade ve anlaşılır olduğu görülür. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* ile başlattığı bu sadelik, diğer yazarlar tarafından devam ettirilir. Ancak Namık Kemal'in tiyatrolarında romantik akımın da etkisiyle zaman zaman üslubun ağırlaştığı, konuşmaların uzadığı görülür. Karakterler arasındaki konuşmaların uzaması ise eserin sahnede oynanmasını zayıflatan unsur olarak dikkati çeker. Bu bağlamda *Celâleddin Harzemşah*'ın daha çok okunmak için yazıldığı bizzat yazarın kendisi tarafından itiraf edilir (Namık Kemal, 1993, s. 350).

Bu dönem tiyatrosunda Tanzimat prensiplerine uygun olarak sosyal eğitim ön plana çıkar. Bu amaca hizmet etmek ve doğrudan doğruya sosyal aksaklıklara dokunmak için tarihin ibret verici olaylarından ahlaki sonuçlar çıkarılmaya çalışılır. Ancak bu dönem tiyatro eserlerindeki sosyal meseleler daha çok aile çevresindeki olaylarla sınırlıdır. Bunun sebeplerinden birisi, yazarların sosyal yaşayışı gözleme ve inceleme alışkanlıklarına henüz tam olarak sahip olamamalarıdır. Doğu ve İslam tarihinden alınan konularda ise olayların ihtişamlı olmasına gösterilen dikkat, romantik tiyatrodan gelen tesirle ilgilidir. Bu tesir, 1870'lerden sonra başladığı için daha önce komediler çoğunlukta olmasına rağmen bu tarihten sonra dram türü daha çok ilgi görmeye başlar. Ancak romantik dramda bireysel ihtiraslar büyük bir yer tuttuğu için tarihî konulara önem veren Tanzimat Dönemi tiyatro yazarları, Türk tiyatrosunun bireysel konulara yönelmesi amacıyla “millî tiyatro” adını verdikleri bir tiyatro türü çıkarmışlar ve bununla da konularını “İslam tarihinden veya Osmanlı İmparatorluğu’ndaki Müslüman azınlıkların hayatlarından” alan piyesleri kastetmişlerdir. Türkler tarafından yaşayış özellikleri az bilinen etnik toplulukların yaşam tarzlarını anlatan bu eserler, bu yönleriyle bir taraftan hafif bir egzotizme büründükleri gibi, bir taraftan da –ister istemez- bir örf ve âdet piyesi hâline de gelmişlerdir (Akyüz, 2013, s.57-58).



dikkat

Abdülhâk Hâmid, Duhter-i Hindû Hatimesi’nde millî tiyatronun tanımını yapmaktadır.

Öğrenme Çıktısı



1 Tanzimat birinci kuşak tiyatrosunun genel özelliklerini açıklayabilme

Araştır 1

Tanzimat birinci kuşak yazarlarının sosyal fayda anlayışını ön plana çıkarmalarının nedenlerini araştırınız.

İlişkilendir

Tanzimat birinci kuşak tiyatrosunun Batı tiyatrosu ile ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Tanzimat birinci kuşak tiyatrosunun geleneksel tiyatro ile farklarını anlatın.

OSMANLI’DA YENİ BİR TÜR OLARAK TİYATRO VE ŞİNASI

Tanzimat’tan sonra gelişmeye başlayan Türk tiyatrosunun aşama kaydetmesinde yüzünü Batı’ya dönen ve divan edebiyatının çağın koşulları karşısında yetersiz kaldığını düşünen edebî zümrenin ciddi bir etkisi söz konusudur (Uçman, 2003, s. 52). Bununla birlikte sosyal fayda anlayışını benimseyen Tanzimat birinci kuşak sanatçıların -özellikle de Namık Kemal’in- tiyatroyu diğer türlerden ayrıcalıklı ve üstün görmesi, tiyatronun gelişmesine katkı sağlar.

Tiyatronun Türk kültüründeki varlığı eski zamanlara dayanmaktadır. Batılı tarzda tiyatro eserlerinin Tanzimat Dönemi’nde yazılmaya başlanmasından dolayı bazı araştırmacılar, geleneksel Türk tiyatrosunu bir kenara bırakarak tiyatronun Türk edebiyatındaki başlangıç tarihini Tanzimat Dönemi olarak göstermişlerdir. Ancak son zamanlarda yapılan araştırmaların sonucunda ortaya çıkan belgelere göre, Türk tiyatrosunun geçmişi çok daha eskilere dayanmaktadır. Zira dinî, mitolojik olaylar ve geleneksel tiyatro Osmanlı’daki tiyatronun kaynağını oluşturmaktadır. Ayrıca İslamiyet’ten önce Türklerin yaşam tarzları ve kültürel yapılarına ait özellikler de tiyatronun varlığını gösterir niteliktedir. Batılı anlamda tiyatronun ortaya çıkışının gecikmesinin sebepleri arasında sahne, seyirci ve oyuncular gibi faktörler sayılabilir (Aytaş, 2010, s. 1-2).

Türklerin İslamiyet’i kabullerinden sonraki kültürel yapılarında da tiyatronun varlığını görmek mümkündür. Nitekim tarikat, zikir gibi dinî ayinler, Osmanlı saraylarındaki düğün, sunnet gibi eğlencelerde

yer alan cambazlar, hokkabazlar ve sihirbazlar tiyatronun kökenine ilişkin ipuçları sunmaktadırlar. Düğün, sünnet gibi saray eğlenceleri ve şenlikleri Osmanlı toprakları içinde gösteri sanatlarının gelişmesine etki eder. Kanunî Sultan Süleyman'ın 1530'da, III. Murat'ın 1582'de, IV. Mehmet'in 1675'te ve III. Ahmet'in 1720'de hazırlattıkları şenliklerdeki gösteriler, tiyatronun gelişmesine ve tiyatro zevkinin oluşumuna hizmet eder (Aytaş, 2010, s. 5).

Batı tarzı tiyatronun Osmanlı sınırlarında yerleşmesinden önce Türk kültürüne ait geleneksel tiyatroların varlığı yüzyıllar boyunca devam eder. Geleneksel tiyatrolar; köylü tiyatrosu ve halk tiyatrosu olmak üzere iki koldan gelişim gösterir. Toprağa bağlı bir yaşam sürdüren Türk köylüsünün eski bolluk kut törenleri ve canlılık (animisme) inançlarını devam ettiren seyirlik oyunları, zamanın şartlarına bağlı olarak biçim ve öz bakımından değişime uğrasa da günümüze kadar varlıklarını korumuşlardır. Halk tiyatrosu ise daha çok kentlerde icra edilen tiyatrodur. Karagöz-Hacivat, orta oyunu gibi örnekleri olan halk tiyatrosu türleri Türkiye'nin başka kentlerinde de görülmesine rağmen özellikle İstanbul'a özgüdür (And, 2014, s.11). Köy oyunlarındaki kız kaçırma, köse oyunları, ölüp dirilme, çoban oyunları, tarımla ilgili oyunlar ve hayvan taklitleri, köy hayatının karakteristik özelliklerini yansıttıkları gibi aynı zamanda sosyal dayanışmanın da örneğidirler. Halk oyunları kategorisine giren meddahlık, hokkabazlık, kuklacılık ve Karagöz ise toplumsal unsurlara vurgu yapan, sosyal bozuklukları eleştiren ve eleştirirken eğlendirip düşündüren oyunlardır (And, 2014).

Geleneksel tiyatrodan ayrı bir düzlemde ilerlemeye başlayan Batı tarzı Türk tiyatrosunun gelişim göstermesi Tanzimat yıllarındadır. Bu yıllarda, "bir yandan gelenekli tiyatro seyircisiyle Gedikpaşa ve Direklerarası'nda buluşmaya devam ederken; diğer taraftan azınlıkların ve daha sonra Osmanlı münevverlerinin desteğiyle Batı tarzı tiyatronun bünyemizde yer etmeye ve gelişmeye başladığını görürüz" (Töre, 2009, s. 2208). Nitekim Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesiyle Batılılaşma hareketlerinin hız kazanması, tiyatro türünde de etkisini gösterir. Sosyal fayda ve "edebiyat-ı sahiha" prensiplerinden hareket eden Tanzimat yazarları, sosyokültürel yapıdaki sınırlandırmaların kaldırılması için tiyatroyu da bir aracı olarak değerlendirirler.

Bu dönem sanatçıları, halkı, özellikle de okuma yazma bilmeyenleri eğitmenin en kestirme yolunun tiyatro olduğu kanaatini taşırlar. Bu nedenle Tanzimat yazarları için tiyatro, düşüncelerini, duygularını ve görüşlerini dile getirdikleri bir kürsü gibidir (Töre, 2009, s. 2208.)



dikkat

Namık Kemal'e göre, tiyatro eğlencelerin en faydalısıdır. Medeni milletlerin ilerlemelerine ve inkılaplarına diğer türlerden daha çok hizmet eder. Bu bağlamda tiyatro, medenileşme çalışmalarında önemli bir dayanak olarak görülür.

Tanzimat'ın ilanından sonra 1840'ta Naum Tiyatrosu'nda yabancı sanatçılar tarafından oyunlar sergilenir ancak bu oyunların dili Türkçe değildir. Bu devirde İstanbul'a gelen yabancı kumpanyalar, Osmanlı tebaası içindeki yabancı topluluklara ve onları örnek alan azınlık cemaatlerine kendi dilleriyle temsiller verirler. Batılılaşma hareketlerini benimseyen, Batı'ya hayran olan Müslüman bir sınıf da bu temsillere gider. Çoğunluğu İtalyanca olan bu piyeslerin özetleri ve konuları da Ceride-i Havadis gazetesinde yayımlanır (Tanpınar, 1997, s.279). Genellikle azınlıkların ve levantenlerin yaşadığı Beyoğlu'nda başlayan tiyatro gösterilerine daha çok Osmanlı seçkin sınıfından insanlar katılır. Türk oyunlarının sergilenmesi ve Türk oyuncuların sahneye çıkması ise daha sonradır.

III. Selim döneminde, Batı tiyatrosu bilinmektedir. Ancak tiyatroya olan ilgi II. Mahmut döneminde artmaya başlar. Tiyatronun Türk gençleri tarafından icra edilmesi ise Sultan Abdülmecit döneminde gerçekleşir. Abdülmecit döneminde oluşturulan saray tiyatrosunda, Türk gençleri opera öğrenirler. Yine bu dönemde Dolmabahçe Sarayı'nda tiyatro binası inşa edilir. 1863 yılında Ermeni gençlerin kurduğu Şark Tiyatrosu'nda, Ermeni sanatçılar tarafından ramazan ayında iki gece üst üste Türkçe temsil verilir. İtalyan yazar Goldoni'nin yazdığı Don Grigorio isimli komediyle birlikte bir perdelik bir oyun olan Odun Kılıç adlı oyunlar, Türkçe olarak sahnelenen ilk eserlerdir (Tanpınar, 1997, s. 279). Sultan Abdülmecit kadar olmasa da Sultan Abdülaziz (1861-1876) de tiyatroya ilgi gösterir.

II. Abdülhamit zamanında ise devrin sosyopolitik yapısı tiyatroya da yansır. Bu dönemde sarayda tiyatroya önem verilir ancak tiyatrolarla ilgili bazı kısıtlamalar getirilir (Sevinçli, 1991, s. 3). Siyasi ve politik koşullar neticesinde bazı eserlere sansür uygulanır.

Türk tiyatrosunun gelişmesinde Güllü Agop (Agop Vartovyan) önemli bir yere sahiptir. 1868 yılında Güllü Agop tarafından Gedikpaşa'da Osmanlı Tiyatrosu kurulur. 1870-1871 ramazan ayında Türkçe olarak tercüme, telif opera, operet, trajedi ve komedi repertuarıyla işe başlanır. Bu repertuarı hazırlayanlar içinde Âli Bey ile Ahmet Vefik Paşa da vardır. Güllü Agop'un bu kadar zengin bir repertuarla işe başlamasında devletten aldığı izin ve desteğin etkisi önemlidir (Tanpınar, 1997, s. 281). Bu desteğin önemli taraflarından birisi, aynı zamanda devlet-tiyatro ilişkisini gündeme getirmesidir. 11 maddelik Şûra-yı Devlet Umumi Tezkeresi ile Güllü Agop tiyatrosuna birtakım yetkiler ve ayrıcalıklar verilir. Güllü Agop, bu ayrıcalıkların da etkisiyle tiyatrosunu büyük bir okul hâline getirir ve burada pek çok Türk tiyatro sanatçısının yetişmesine gayret eder (And, 2014, s.85). Bununla birlikte 1872'de Güllü Agop sahnesinin çevresinde Osmanlı tiyatrosunu ilerletmek için bir edebî heyet oluşur. İlk kurulduğu yıllarda aralarında Namık Kemal'in de bulunduğu bu heyet, 1908 yılına kadar Türk tiyatrosunun ilk ciddi teşebbüslerinden birisidir (Tanpınar, 1997, s. 281).

Türk tiyatrosunun gelişmesine katkı sunan bir diğer önemli kişi de Ahmet Vefik Paşa'dır. Bursa'da valilik yaptığı sırada bir tiyatro kuran Ahmet Vefik Paşa, aynı zamanda Molière'den yaptığı uyarlamalarla da Türk tiyatrosunun gelişmesine katkı sağlar. Ziya Paşa da Adana'da valilik yaptığı sırada bir tiyatro yaptırır ve temsiller verilmesine imkân sağlar (Aytaş, 2010, s. 20). Bu devlet adamlarının dışında, İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Abdülhak Hâmid Tarhan, Ahmet Midhat gibi devletin değişik kademelerinde görev alan sanatçılar da bu türün gelişmesi için çalışırlar. Batı tarzında yazılmış ve yayımlanmış ilk Türk tiyatro yapıtını Şinasi kaleme alır. *Tercüman-ı Ahvâl*'de tefrika edilen *Şair Evlenmesi*, tek perdelik komedidir.



Resim 7.3 Güllü Agop

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCll%C3%BC_Agop

Tanzimat aydınlarının ve bazı devlet adamlarının destekleri ve katkıları ile gelişen tiyatro, Osmanlı basınının da desteğini alır. *Ceride-i Havadis*'te tiyatrolarda oynanan oyunlarla ilgili bilgiler verilir. *Vakit*, *İbret*, *Tasvir-i Efkâr*, *Tercüman-ı Ahvâl*, *Hadika* gibi gazetelerde tiyatro eserleri tefrika edilir ve yazarların tiyatro ile ilgili yazılarına yer verilir. Hatta bu gazetelerde tiyatro türüyle ilgili tartışmalar da görülmektedir.

İlk Yerli Tiyatro ve Şinasi

İbrahim Şinasi'nin 1859 yılında yazıp *Tercüman-ı Ahvâl* gazetesinde 1860 yılında yayımladığı *Şair Evlenmesi* adlı eseri metne dayalı ilk tiyatrodur. *Şair Evlenmesi*'nden önce beş piyesin varlığı daha sonra tespit edilse de bu eserler, ilk tiyatro oyununun *Şair Evlenmesi* olduğu görüşünü değiştirmez (And, 1983, s.9). *Şair Evlenmesi*'nden önceki oyunlar şunlardır: Thomas Chabert'in Türkçe yazdığı ve Fransızca özeti de bulunan *Hikâyet-i İbda-i Yeniçeriyân bâ Bereket-i Pîr-i Bektaşiyân Şeyh Hacı Bektaş Velî-i Müslimân* üç perdelik dramdır.

İkinci eser, yazarı belli olmayan üç perdelik ve manzum mensur karışık yazılmış olan *Godefroï de Bouillon* adlı Türkçe ve Fransızca eserdir. Hayrullah Paşa tarafından 1844 yılında tıp son sınıf öğrencisi iken yazılan *Hikâye-i İbrahim Paşa Be İbrahim-i Gülşeni*, adlı oyun tarihî bir çerçevede yazılmıştır. Yazarı belli olmayan *Vakayî-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmed* ise üç perdelik bir eserdir. Yine yazarı belli olmayan diğer bir oyun ise *Nasrettin Hoca'nın Mansıbı* adını taşımaktadır (And, 1983, s.9-14).

✓ Bu dönemde yine yayımlanmayan ancak varlığı bilinen diğer eserlerle ilgili Metin And'ın *Şair Evlenmesi'nden Önce İlk Türkçe Oyunlar* (İstanbul: İnkılap ve Aka, 1983) adlı eserinde konuyla ilgili geniş bilgiler yer almaktadır.

Şair Evlenmesi, önce iki perde olarak düşünüldü ancak bir perde olarak yayımlanır. *Tercüman-ı Ahvâl*'in ilk sayısında “cümle-i âsar-ı mevcudesinden olan (mevcut eserlerin hepsinden) eğlenceli mensur bir komedyâ oyununun neşrine gelecek haftanın tefrikasında başlanılması tasmin olunduğu (kararlaştırıldığı)” ifadeleriyle *Şair Evlenmesi*'nin duyurusu yapılır ve gazetenin 2-5 sayılarında Şinasi'nin eseri yayımlanır. Tefrikanın başında “Meclis-i Maarif azasından İzzetli Şinasi Efendi'nin eseri (icad-ı tab'i) dır” ifadesinden sonra eserde kullanılan noktalama işaretleri tanıtılır. Tefrikalardan sonra aynı yıl (1277/1860) içerisinde *Şair Evlenmesi*, *Tercüman-ı Ahvâl* basımhanesinde kitap olarak yayımlanır (Mermutlu, 2003, s.89).



dikkat

Şair Evlenmesi, Vambéry tarafından Almacaya çevrilmiştir.

Komedi türünde yazılan eserde görücü usulü evliliğin sakıncaları ironik ve mizahi bir üslupla ele alınır. Sağlam bir yuva kurabilmek için evlenecek kadınla erkeğin birbirlerini bilip tanımaları, haklarında fikir sahibi olmaları gerektiğini savunan eser, 1858-1859 Türkiye için çok ileri bir fikirdir (Sevengil, 1961, s.30). Basit bir komedi olan eserin iki önemli özelliği bulunmaktadır. Zira *Şair Evlenmesi*, yeni bir realizmin kapısını açmış, bu kapı açılırken de mahallî unsurlardan faydalanılmıştır (Tanpınar,

1997, s. 206). Şinasi'nin yenilikçi bakış açısının bu tiyatro eserine her bakımdan yansıdığı görülür. Özellikle Tanzimat edebiyatının esasını oluşturan kaygıların başında yer alan sade bir dil anlayışı bu eserde de kendini gösterir. Bu nedenle eserde kişiler hem halk diliyle sade bir biçimde hem de yöresel ağız özellikleriyle konuşturulur.

Tiyatroya olan ihtiyacın farkında olan Şinasi'ye bu piyesi yazdıran sebepler şunlardır:

- Halkın, sahne eğlencelerine ve tiyatroya duyduğu eğilim,
- Sahnelenen oyunların genellikle yabancı dillerde olması,
- Türkçeye çevrilip oynanan eserlerin dil bakımından zayıf olmaları. Ayrıca bu eserlerin konu bakımından da yerli halkı pek ilgilendirmemeleri (Akı, 1989, s. 60).

Şinasi'nin yeni bir türü tanıtır nitelikte ortaya koyduğu bu oyun, âdeta bir rehber eser görevini de üstlenir. Şinasi, bu eseriyle yerli bir tiyatronun hem biçim hem de içerik bakımından nasıl yazılması gerektiğini de göstermiş olur.

Eserin konusu, yazıldığı dönemdeki (1860'lı yıllar) sıradan insanların gündelik yaşamlarında karşılaşılabilecekleri bir tarzda kurgulanır. Eserde, fakir ve genç bir şair olan Müştak Bey, Kumru Hanım'la evlenmek ister. Kumru Hanım'ın Sakine adlı çirkin ve kambur bir ablası vardır. Ziba Dudu ve Habbe Kadın, Müştak Bey'e bir oyun oynarlar. Müştak Bey'in karşısına düğün gününde Kumru Hanım'ın yerine ablası Sakine Hanım gelin kıyafetinde çıkarılır. Mahalle İmamı ve mahallenin diğer sakinleri de onlara yardım eder ve Müştak Bey'e tuzak kurarlar. Müştak Bey sıkıntılı bir durumda iken yakın arkadaşı Hikmet Efendi, İmam Ebüllaklaka'ya rüşvet verir ve onu bu sıkıntıdan kurtarır (Şinasi, 1996).

Tiyatronun sosyal faydaya dönük bir amaç taşıdığını göstermek isteyen Şinasi, eserin sonunda ders vermeyi de ihmal etmez. Hikmet Efendi ile Müştak Bey arasında geçen konuşmada Hikmet Efendi'nin söylediği “- İşte kendi menfaati için aşk ve muhabbet tellallığına kalkışan kılavuz kısmının sözüne itimat edenin hali budur. (...) Ya birbirlerinin ahvâlini asla bilmeyerek ev-bark olanların hâli nasıl olur; var bundan kıyas eyle.” (Şinasi, 1996, s. 25-26) sözleri bu eserin tezi niteliğini taşır. Bunun yanı sıra rüşvet alan ve dini çıkarlarına alet eden kişilerin de eleştirisi verilen mesajlardandır.

Şinasi, bu eseriyle görücü usulü evliliği yerdği gibi oyundaki kişiler aracılığıyla da genel bir toplumsal eleştiri yapmaktadır. Zira oyundaki kişilerin karakteristik özellikleri aracılığıyla dini istismar eden, suya sabuna dokunmayan, her şeye baş sallayan, kişiliği olmayan ve yığın psikolojisi içinde hareket eden insanlar ile kadınların bir meta gibi alınıp verilme töresi eleştirilmektedir (Nutku, 1972, s. 418).

Oyundaki sahnelerin bölünmesi, kişilerin sahnelerdeki rolleri ve olayların sürekliliği Batı tiyatrosunun özelliklerini gösterirken oyundaki tipler,

komedyanın göstermecî biçimde yazılması, psikoloji yerine genellemelere yöneliş, cinaslı sözler, şive taklitleri ve tekerlemeyi andıran konuşmalar ise geleneksel tiyatronun özelliklerindendir (Nutku, 1972, s. 419). Bu çerçevede oyunun malzemesinin yerli olduğu görülmektedir. *Şair Evlenmesi*'nde "Alegorik isimlerle tanıdığımız kişiler, bu isimleriyle karakteristik yönlerini belirtirler. Kılavuz kadın, imam, bekçi ve şair birer kişi olmaktan çıkarak birer tip kimliği alırlar" (Akı, 1989, s. 61-62).

Öğrenme Çıktısı



2 Osmanlı'da yeni bir tür olarak tiyatronun gelişmesini ve Şinasi'nin Türk tiyatro tarihindeki yerini açıklayabilmek

Araştır 2

Şair Evlenmesi'nin yayımlandığı devirde tiyatro sahnelerinde neden oynanmamış olabileceğini araştırın.

İlişkilendir

Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı tiyatrosunda Batılı tiyatro ile ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı tiyatrosundaki kişilerin özelliklerini anlatın.

MOLİÉRE UYARLAMALARI YAPAN VE KOMEDİ TÜRÜNDE ESER VEREN YAZARLAR

Bu başlık altında Ahmet Vefik Paşa, Teodor Kasap, Direktör Âli Bey ve Feraizcizâde Mehmet Şakir incelenecektir.

Ahmet Vefik Paşa

Tanzimat Dönemi'nde Şinasi'nin açtığı modern tiyatronun yolunda yürüyen Ahmet Vefik Paşa, Molière'den yaptığı **adaptasyon**larla (uyarlamalarla) Türk tiyatrosuna katkı sağlar. Aynı zamanda Bursa Valiliği sırasında uyarladığı oyunların sahnelenmesi konusundaki çalışmaları da Türk tiyatrosunun gelişiminde önemlidir. Zira "ilk ciddi tiyatro çeviri ve uyarlamalarını Molière'den yapan Ahmet Vefik Paşa ve Direktör Âli Bey'dir. Bu yazarların sayesinde Molière bir yabancı yazar olmaktan çıkarak âdeta yerleşir" (Enginün, 2013, s.656).

Ahmet Vefik Paşa'nın tiyatro alanındaki Molière'den yaptığı on çeviri, altı da adaptasyon (uyarlama) olmak üzere toplam 16 eseri bulunmaktadır. Çevirileri, *Savruk*, *İnfîâl-i Aşk*, *Dudukuşları*, *Kocalar Mektebi*, *Kadınlar Mektebi*, *Tartüf*, *Don Cívani*, *Adamcıl*, *Yorgaki Dandini* ve *Okumuş Kadınlar*'dır. Uyarlamaları ise *Tabib-i Aşk*, *Zoraki Tabip*, *Azarya*, *Zor Nikâhı*, *Merâki* ve *Dekbazlık*'tır (Tansel, 1964 s.261). Molière'den çeviri ve uyarlamalara "1869 yılında başlayan Ahmet Vefik Paşa'nın Türkçeye kazandırdığı 16 eser Mus-

✓ Adaptasyon

Yabancı bir eserin içeriğinin korunarak yer ve kişi adlarının, deyimlerin ve gelenek-göreneklerin yerli hayata uyarlanarak aktarılması (Karataş, 2001, s. 14).

tafa Nihat Özön tarafından 1933 yılında yayımlanmıştır” (Enginün, 2013, s. 659). Ahmet Vefik Paşa’nın Molière’in eserlerinin bir kısmını çevirip bir kısmını uyarlaması ise toplumsal dinamikler ve kültürel yapıyla ilgilidir. Ahmet Vefik Paşa, konu bakımından toplumumuza ve geleneklerimize uymayan oyunları uyarlamak yerine çevirmeyi tercih etmiştir (Güray, 1966, s. 58). Ahmet Vefik Paşa, yaşadığı toplumun değerleriyle tiyatroyu çatışma unsuru hâline getirmeden toplumsal aksaklıkları göstermek amacındadır. Oyunlarında kendi fikirlerini hayata geçirme imkânı bulan Ahmet Vefik Paşa, toplumsal konular çerçevesinde dönemin en çok eleştirilen konularına da yer vermiştir. Kendi bakış açısını ve fikirlerini tematik değerleri temsil eden oyun kişileri aracılığıyla ifade ederek oyunlarında öğretme ve sosyal fayda prensiplerini ön plana çıkarmıştır. Bununla birlikte olayların seyri içerisinde güldürü unsurunu en uygun yerlerde kullanarak komedyanın güldürürken eğitime ilkesini benimsemiştir (Burcu, 2002, s. 505). Zaten o, bu nedenle özellikle Molière’in eserlerini çevirir ve uyarlar. Zira Molière’in oyunlarının genelinde evrensel değerler ve tipler işlenir.

Ahmet Vefik Paşa’nın Molière’den yaptığı uyarlamaları, çevirilerinden daha başarılı kabul edilir. Gülünç durum, olay ve kişi yaratma yeteneği bakımından Molière’e benzeyen (Güray, 1966, s. 58) Ahmet Vefik, Türk toplum yapısını iyi gözlemlemenin avantajını da kullanır. Molière’den yaptığı uyarlamalar içerisinde öne çıkan eserleri *Zoraki Tabip* ve *Zor Nikâhı*’dır. *Zor Nikâhı* adlı eserde yaşlı ve zengin olan Pırpırlı İvaz Ağa’nın genç bir kadınla evlenme isteği işlenir. *Zoraki Tabip* eserinde ise istemediği kişi ile evlendirilmeye çalışılan kızın sahte doktor olan Oduncu İvaz sayesinde sevdiği adamla evlenmesi konu edinilir. Bu konu, Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde sıklıkla işlenen görücü usulü evliliğe tepki niteliğindedir.

Teodor Kasap

Tanzimat Dönemi’nin ilk mizah gazetesi olan *Diyojen*’i (1870-1873) çıkaran ve Kayserili bir Rum olan Teodor Kasap, özellikle Karagöz ve orta oyununun geliştirilmesinden yana bir tavır sergiler. Teodor Kasap, Molière’den *L’Avaré* (Cimri) adlı oyunu *Pinti Hamit* adıyla Türkçeye uyarlar. 6 Nisan 1873 yılında sahneye konulan oyun, orta oyunu biçiminde kurgulanır. Pinti Hamit tipi Molière’in

Cimri eserinden ilham alır. Ancak Türk kültüründe de Fatih devrine kadar giden bir Pinti Hamit tipi bulunmaktadır (Enginün, 2013, s.675).

Teodor Kasap’ın *İşkilli Memo* adlı eseri ise Molière’in *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (Hayalde Aldatılmış Koca) adlı oyunundan uyarlamadır. Yanlış anlaşılmalara zinciri ile başlayan olaylarda *İşkilli Memo*, karısının elinde gördüğü bir erkek resminden tedirgin olur ve karısı tarafından aldatıldığı düşüncesine kapılır. Bir dizi karışıklıktan sonra olaylar tatlıya bağlanır. Bu oyun da kurgu bakımından orta oyunu biçimindedir (Teodor Kasap, 2002).

Teodor Kasap, döneminde hızla gelişen tiyatro faaliyetlerine olumlu bakmakla birlikte Osmanlı örf ve âdetlerine uymayan oyunların alelacele çevrilip sahnelenmesine karşı çıkar (Enginün, 2013, s.675).

Direktör Âli Bey

Hem kendi yazdığı hem de yabancı dillerden çevirdiği eserleriyle Tanzimat tiyatrosuna katkı sağlayan yazarlardan biri de Direktör Âli Bey’dir. Komedi türünde eser veren Direktör Âli Bey’in komedileri tamamen Batılı tarzdadır. Bu oyunların toplumsal meselelere dokunan bir tarafı yoktur. Daha çok karakter komedisi özelliği gösteren bu eserler, bu tarzın Türk tiyatrosundaki ilk başarılı örnekleridir (Akyüz, 2013, s. 60).

Direktör Âli Bey’in *Misafiri İstiskal* (1869), *Kokona Yatıyor* (1870) ve *Geveze Berber* (1873) adlı oyunları komedi türüne örnektir. *Misafiri İstiskal*, Niyazi Akı tarafından *Şair Evlenmesi*’nden sonraki ilk komedi olarak kabul edilir (Akı, 1989, s. 73). Eserde misafir olarak geldiği evde ev sahiplerini huzursuz eden Abdi Ağa’nın vurdumduymazlığı ve aşırı rahatlığı işlenir. “Ters anlamalar, itişmeler ve çarpışmalarla yürüyen piyeste rahatsız eden, rahatsız edilenden daha rahattır” (Akı, 1989, s. 73). 1870 yılında basılan kitabın başında Âli Bey, konunun basit olmakla birlikte gerçekten yaşandığını dile getirir. Bu eser, Güllü Agop tarafından *Abdi Ağa* ismiyle de oynanır (Enginün, 2013, s.662).

Kokona Yatıyor konu itibarıyla Türk gelenek ve göreneklerine aykırı bir perdelik komedidir. Rum bir aile içinde geçen eserde; eşini aldatan Çelebi Kostaki’nin evde bulunmamasını fırsat bilen karısı baloya gider. Hizmetçi de evin boş olmasından istifade ederek sevgilisi Yanko’yu davet eder. Ancak

vapuru kaçırdığı için eve erken dönen Kostaki, evde hazırlanan sofraya oturur. Hizmetçi Eleniko, hanımı balodan gelene kadar çeşitli entrikalarla efendisini oyalamak zorunda kalır (Enginün, 2013, s. 662).

Geveze Berber oyununda ise bir damat adayının önce bir berberin, ardından da gelinin halasının gevezeliğine maruz kalması işlenir. Kendisini kurtarmak için gelinin evine sığınan damat adayı Firuz'un burada da berberden kurtulamaması güldürü unsurunu artırır. Ali Bey, *Misafiri İstiskal* adlı eserinde olduğu gibi bu eserinde de toplumda çok sık rastlanan rahatsız edici tiplerin eleştirisini yapar.

Ali Bey'in bu eserlerden başka *Çingirak* adlı bir oyunu daha bulunmaktadır. Yapı ve konu itibarıyla *Kokona Yatıyor*'a benzemektedir. *Çingirak*'ta eşi Naciye'yi sevmeyen Faik Bey, arkadaşı Şahin Bey'in eşi Şahende'yi sevmektedir. Naciye de Şahin Bey'den hoşlanmaktadır. Âşıklar birbirleriyle buluştukları sırada evin uşağı Abdi Ağa onlara "çalma kapıyı çalarlar kapını" misalinden hareketle bir ders vermek ister. Bu eser ayrıca *Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını*, *Çingirak Yahut İki Odalar Esrarı*, *Gizli Odalar* adlarıyla da oynanmıştır (Enginün, 2013, s. 662).

Metin And'a göre *Kokona Yatıyor* veya *Madam Uykuda* adlarıyla duyurulan oyun, Eugene Grange ile Victor Bernard'ın *Madame est couchee* (Madam Uykuda) adlı komedyasından uyarlanmıştır (And, 1970, s. 141). Direktör Âli Bey'in Molière'den uyarladığı *Ayyar Hamza* ve Molière'in *George Dandin* adlı komedyasından uyarladığı *Tosun Ağa* oyunlarının yanı sıra *Letafet* adlı bir opereti de bulunmaktadır (Enginün, 2013, s. 661).

Feraizcizâde Mehmet Şakir

Dönemin bir diğer tiyatro yazarı Feraizcizâde Mehmet Şakir'dir. Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa valiliği sırasında tiyatro ile ilgili çalışmalarda ona yardım eder. Bursa'daki Fasulyeciyan kumpanyası mensuplarına diksiyon ve edebiyat dersleri verir ve Feraizcizâde matbaasını kurar. Dünya klasik tiyatrosunun ustası sayılan Molière tarzında eserler verir. Bu nedenle Metin And ve Cevdet Kudret kendisini Türk Molière'i diye tanıtır (Enginün, 2013, s. 664). Molière'i Ahmet Vefik Paşa aracılığıyla öğrenen Feraizcizâde, Ahmet Vefik Paşa'dan farklı olarak Molière'i uyarlamak yerine ondan esinlenerek yeni bir anlayışla özgün ve yerli renklerde eserler yazmıştır (And, 1974, s. 56).



Resim 7.4 Feraizcizâde Mehmet Şakir Bey

Kaynak: <http://www.dergibursa.com.tr/feraizcizade-mehmet-sakir1852-1911/>

Feraizcizâde yazdığı tiyatro eserlerini *Menâzirü'l Letaif* (Güldürücü Manzaralar) başlığı altında toplar. Bu eserler şunlardır: *İnatçı yahut Çöpçatan* (1885), *İcab-ı Gurur yahut İnkılâb-ı Muhabbet* (1886), *Evhâmi* (1886), *Kırk Yalan Köse* (1886), *Yalan Tükendi* (1886), *Teehhül Yahut İlk Göz Ağrısı* (1886).

İnatçı Yahut Çöpçatan eserinde inatçı bir ihtiyarın ailesindeki gençlerin fikirlerini önemsememesi ve onları kendi istediği kişilerle evlendirmek için mücadele etmesi anlatılır. İhtiyarın bu inadını kırmak için karşısına bir çöpçatan çıkarılır. Sonuçta gençlerin mutluluğu kazanır (Akı, 1989, s. 76).

İcab-ı Gurur yahut İnkılâb-ı Muhabbet adlı eserde ise ölen babanın mirasına konup şımaran, çevreyi görmezden gelen ana oğulun mirası kaybedip tekrar yoksul duruma düşmeleri işlenir. Onları düştikleri zor durumdan delikanlının sözlü iken nikâhlanmaktan vazgeçtiği kızın babası kurtarır. Alacak-verecek, mahkeme ve daha başka karışık işlerden sonra akılları başlarına gelir, varlık günlerinin dostlarıyla kara gün dostlarını ayırmayı öğrenirler (Akı, 1989, s. 76). Bu bağlamda eser, eğitici bir işlev de üstlenir.

Teehhül Yahut İlk Göz Ağrısı oyununda da yine bir çöpçatanlık konusu işlenir. Çöpçatanlık işlerinde uzmanlaşan Âkile Dudu, evlenemez gözüyle bakılanları bile türlü entrikalarla bir araya getirmeyi başarır. Dört çocuklu karısını boşayan bir adam, telli duvaklı gelin ister. Boşadığı kadın Âkile Dudu'nun yeğenidir. Âkile Dudu, yeğenini telli duvaklı bir genç kız olarak boşandığı kocasıyla tekrar evlendirdiği gibi boşanmamak için senet de alır. Bu tür entrikalar piyeste bolca bulunmaktadır (Akı, 1989, s. 76-77). Âkile Dudu, Molière komedyelerindeki becerikli ara bulucu kadınları hatırlatır (And, 1974, s. 56).

Evhâmi boş inançlar üzerine kurulu bir oyundur. Feraizcizâde'nin Molière'e en yakın eseri *Evhâmi*'dir. Bu eser, karakterleri, olaylar dizisi, entrikaları bakımından Molière'in *Hastalık Hastası* ile *Tartuffe*'ünün bir karışımı gibidir (And, 1974, s. 56) Molière'in söz konusu eserlerini andırmakla beraber, kişiler ve olayın geçtiği çevre itibarıyla yerli özellikler taşır. Birbirinin devamı niteliğinde

olan *Kırk Yalan Köse* ve *Yalan Tükendi* oyunlarında ise dolandırıcılık konusu işlenir. Bu bakımdan Molière'in *Tartuffe* adlı eseriyle benzerlik gösterir. "Molière etkisinin Türk edebiyatında en belirgin örneklerini veren Feraizcizâde, *Kırk Yalan Köse* adlı oyununda, Hoca Sâfi- Köse Mahir ikilisiyle, aynı konuyu, bizim toplumumuza özgü nitelikler içinde işlemiştir" (Önberk, 1979, s.17).

✓ Molière

Jean-Baptiste Poquelin, daha bilinen adıyla Molière (15 Ocak 1622–17 Şubat 1673) Fransız oyun yazarı ve oyuncu, dünya komedi tiyatrosunun önemli yazarlarından. Eserlerinde özellikle belirli tipler üzerine yoğunlaşır. *Cimri* adlı eserindeki cimri tipi en bilinenidir. Türk edebiyatında Tanzimat kuşağı yazarları üzerinde önemli tesirleri bulunmaktadır.

Öğrenme Çıktısı



3 Molière uyarlamaları yapan ve komedi türünde eserler veren yazarlar ve eserleri hakkında bilgi verebilme

Araştır 3

Ahmet Vefik Paşa ve Teodor Kasap'ın uyarlamalarında Molière'i tercih etme sebeplerini araştırın.

İlişkilendir

Molière uyarlaması yapan ve komedi türünde eserler veren yazarların söz konusu çabalarında ne kadar başarılı olabildiğini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Molière'in Tanzimat Dönemi'nden sonraki süreçte Türk edebiyatındaki etkisini anlatın.

MANZUM TİYATRO VE ALİ HAYDAR BEY

Türk edebiyatında manzum tiyatro (şiir şeklinde) türünün ilk örneği, 1866 yılında yayımlanan Ali Haydar Bey'in "üç fasıldan ibaret trajedi" olarak kurgulanan *Sergüzeşt-i Perviz* adlı eseridir. Eserin ön sözünde "şiirimize bir trajedi yolu açtım" (Ali Haydar, 1866, s.3) diyen yazarın bu eserini yine aynı yıl manzum olarak yazılan *Sasaniyan Hükümdarlarından İkinci Ersas'ın Sergüzeşt-i piyesi* takip eder. Trajedi olarak yazılan bu eserler, şekil bakımından divan şiiri geleneğindeki mesnevi tarzındadırlar (Akı, 1989, s. 98).

Sergüzeşt-i Perviz'de, Hoşhüma adlı şuh bir kadının kendisine âşık olanların paralarını ele geçirmesi üzerinde durulur. Hoşhüma'nın son kurbanı, eserin başkişisi Perviz'dir. Mirasyedi bir genç olan Perviz'in bir süre sonra serveti tükenir. Hoşhüma da tüm malını bir yangın sonrası kaybeder. Eserde, Perviz'e akıl hocalığı yapan Âkil sonunda haklı çıkar. Âkil "dünyada mala değil yaptığın iyiliğe güvenmelisin" der (Akı, 1989, s. 98). Hoşhüma'ya ise yaptıklarının yanına kâr kalmayacağını söyler. Hoşhüma ise bu sözler üzerine

utancından düşer ve ölür. Eserin temelinde, iki zıt karakter aracılığıyla felaketlerden ders alınması gerçeği üzerinde durulur. Perviz'in bir kadını görür görmez ölesiye sevip tüm malını feda edişi eleştirilirken Hoşhüma'nın yalnızca para ve mal uğruna erkekleri tuzağına düşürmesinin nasıl felaketle sonuçlanacağı üzerinden trajedi oluşturulur. Ali Haydar Bey'in bu eseri, Tanzimat Devri yazarlarının ahlakçı, eğitici, sanattan yarar bekleyen görüşlerini içermektedir (Akı, 1989, s. 99).

Ali Haydar Bey'in yazdığı ikinci eseri *İkinci Ersas* trajedi kurallarına daha uygun olarak kaleme alınan iki perdelik bir trajedidir. Eser, toprakları İran Şahı Şapur tarafından ele geçirilen Sasani Hüküm-

darı Ersas'ın kılık değiştirerek devrin Rum Kayser'inden yardım istemesi üzerinden ilerler. İkinci Ersas, İran şahını yendikten sonra Rum Kayser'inin kızı Olimpiyat ile evlenir. Bu davranışı ile ilk eşini kıskandırır ve kızdırır. İkinci perdede gerilim yükselir ve Ersas'ın ilk eşi Peransim, Olimpiyat'ı öldürür (Akı, 19889, s. 99-100).

Ali Haydar Bey'in bu trajedi denemeleri kusurlu ve eksik taraflarına rağmen tamamen yerli olmaları bakımından önem taşır. Yazarın ayrıca *Rüya Oyunu* (1876) adlı bir eseri bulunmaktadır. Eser üç kişinin bir zenginin parasını yemek için yaptıkları plan üzerine kuruludur.

Öğrenme Çıktısı



4 Türk tiyatrosuna manzum tiyatronun girişi ve bu türde eser veren yazarlar ve eserlerinin özelliklerini dile getirebilme

Araştır 4

Ali Haydar Bey'in eserlerini manzum yazmasının sebeplerini tartışınız.

İlişkilendir

Ali Haydar Bey'in manzum eserler yazmasının kendisinden sonraki edebiyatçılar üzerinde etkisinin olup olmadığını değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Ali Haydar Bey'in eserlerindeki biçim ve içerik uyumunu anlatın.

YERLİ VE MİLLÎ TİYATROYA YÖNELİŞ: EBUZZİYA TEVFİK, ŞEMSETTİN SAMİ VE AHMET MİDHAT EFENDİ

Ebuzziya Tevfik

Ebuzziya Tevfik'in *Ecel-i Kaza* (1872) adlı eseri Tanzimat Dönemi'nin ilk yerli mensur (düzyazılı) romantik dramları arasında yer alır. Bu eser, aynı zamanda Türkiye'de Türk halkına karşı sahnelenen ilk telif eser olması bakımından da önem taşır (Gür, 2000, s. 3). Eserde aralarında kan davası bulunan iki ailenin birbirlerini çok seven çocuklarının birbirlerine kavuşamamaları ve sonu ölümle biten romantik aşkları işlenir. Beş fasıl beş perdeden oluşan eserin mukaddime (ön söz) bölümünde Ebuzziya Tevfik, tiyatro türü ile ilgili görüşlerini de belirtir. Bu bölümde tiyatronun tanımını "tiyatro denilen eser ya bir dereceye kadar hakikî veyahut bütün bütün hayalî bir veya birkaç adamın zihnince tasavvur olunan ahvâlini hariçte tecessüm ettirmekten (göstermekten) ibarettir. Bu cihetle tiyatro yazarların birinci vazifesi gerek tasdikât-ı fikriye (düşüncelerini onaylatmak) ve gerek infialat-ı kalbiyece (kalbe ait coşkunkuluklardan) kendini bütün bütün ma'dum (yok) hükmünde tutarak ahlak ve âdât (âdetler) ve efkâr (fikirler) ve hissiyatını (duygularını) tasvir etmek istediği asrın veya şahsın serairini (sırlarını) keşf ile uğraşmaktır" şeklinde yapar (Ebuzziya Tevfik, 2000).

Ecel-i Kaza'da aralarında kan davası olan iki ailenin çocuklarının (Nimet ve Pertev) birbirlerine olan aşkları anlatılmaktadır. Nimet'in babası Erzurum Valisi Laz Ahmet Paşa, kızını akrabaları olan Numan'la evlendirmek ister. Nimet'i seven Numan, genç kızın Pertev'e olan aşkını öğrendikten sonra aradan çekilir ve iki gencin kavuşmalarına rıza gösterir. Ancak Ahmet Paşa, kızını can düşmanı olan bir aileye veremeyeceğini söyleyerek kızının dileğini geri çevirdiği gibi Pertev'i de öldürtmek ister. Bu arada Nimet ve Pertev buluşup kaçmak üzere plan yaparlar. Nimet, Pertev'e kaçtığı sırada birtakım gürültüler duyar. Babasının ve adamlarının kendilerini öldürmek için geldiklerini sanarak korkudan ölür. Pertev de intihar eder.

Eserde kan davası karşıtlığının yanı sıra zalim bir Paşa'nın davranış biçimi üzerinden "hürriyet-istibdat mücadelesine yönelik bir mesaj" (Gür, 1998, s. 148) da verilmektedir. Erzurum Valisi Laz Ahmet Paşa'nın hem ailesine hem de idare ettiği halka karşı zalim tavırları da eserde ele alınır.

Ebuzziya Tevfik'in bir de Victor Hugo'nun *Angelo Tyran de Padove* (Padove Tiranı Angelo) adlı eserinden uyarladığı *Habibe yahut Semahat-ı Aşk* adlı tiyatrosu bulunmaktadır (Gür, 1998, s. 162).

Şemsettin Sami

Tiyatro türünde verdiği üç eserle bu türün gelişmesine katkı sağlayan bir diğer yazar Şemsettin Sami'dir. "Zorla evlendirme, gençlerin eğitimi gibi aile içi meselelerin piyeslerde ele alınmasına pek sıcak bakmayan Şemsettin Sami'ye göre; tiyatro eserleri için tarih yeteri kadar zengin bir kaynaktır ve ondan azamî ölçüde faydalanmak gerekir" (Töre, 2008, s.13). Bu amaçtan hareketle tiyatroya yönelen Şemsettin Sami'nin üç telif, iki de çeviri tiyatrosu bulunur. Kendi yazdığı *Gave* (1877) ve *Seydi Yahya* (1876) oyunları Şemsettin Sami'nin tarihe yönelme görüşü doğrultusunda yazılmış eserlerdir. *İhtiyar Onbaşı* ve *Galatée* ise çeviri piyesleridir.

İlk tiyatro eseri *Besa yahut Ahde Vefa* (1875) Arnavutlar arasındaki besa (yemin) kavramından konusunu alır. Eserin giriş kısmında Şemsettin Sami kendisinin de Arnavut asıllı olduğunu belirterek eserin yazılış amacını şu şekilde açıklar:

"Efradından olduğum için değil, belki hubb-ı vatan (vatan sevgisi), fedakârlık, vefa-yı ahd (ahde vefa), istihfâf-ı hayat (hayatı önemsememe) gibi sahneye lâyük evsaf-ı hamiiyetmendaneleri (onur-

lu vasıfları) meşhudum olduğu (gözle gördüğüm) için, Arnavut kavminin bazı ahlak ve âdâtını (adetler) musavver (tasarlanmış) olmak üzere, bir risale-i edebiyenin (edebî yazı) tahrîri (yazma) hayli vakitten beri kuvve-i hayâliyyemi (hayal gücü) işgal edip duruyordu" (Şemsettin Sami, 2008, s.41).

İfade-i Merâm adlı giriş kısmının ardından oyun altı perde olarak kurgulanır.

Osmanlı Dram Kumpanyasında birkaç kez oynanan (Töre, 2008, s.13) Besa yahut Ahde Vefa'nın konusu şöyledir: Zübeyr adlı bir çoban, kızı Meruşe'yi yeğeni Recep ile evlendirmek ister. Buna karşı çıkan Demir Bey, Meruşe'nin kendi adamlarından Selfo'yla evlendirilmesi için baskı uygulasa da Zübeyr, bu isteği reddeder. Selfo kızı kaçırdığı sırada Zübeyr'i öldürür. Zübeyr'in karısı Vahide ise kocasının intikamını almak ve kızını kurtarmak üzere yola çıkar. Yoldaki bir ağacın altında uyuyan Fettah Ağa'yı bir adam tüfekte vuracağı sırada Vahide onu kurtarır. Vahide, Fettah Ağa'ya yola çıkış sebebini anlatır. Fettah Ağa, Vahide'nin kendisini kurtarmasına karşılık Zübeyr'in katilini öldüreceğine besa (yemin) verir. Eserin sonunda Fettah Ağa, Zübeyr'in katilinin kendi oğlu olduğunu öğrense de yemininden dönmez ve oğlunu öldürür (Şemsettin Sami, 2008). Sonuçta genç âşıkların kavuşması uğruna anne babaların kendi hayatlarından fedakârlık etmeleri sosyal bir mesaj taşır.

Şemsettin Sami'nin ikinci oyunu *Seydi Yahya* ise konusunu Endülüs tarihinden alır. Eserde İspanya'daki Müslümanlarla Hristiyanlar arasındaki savaşlarda kahramanlık gösterip sonrasında büyük acılara maruz kalan korkusuz ve sorumluluk sahibi Seydi Yahya'nın macerası anlatılır (Töre, 2008, s. 22). Kalesi ve şehri Hristiyanlar tarafından kuşatılan Seydi Yahya adlı kumandan teslim olmamak için direnir, kaledeki halkın açlıktan ölmemesi için onların canına ve malına dokunulmayacağı sözüne karşılık beş on kişilik bir grupla iç kaleye çekilir. Bu arada Seydi Yahya küçük kızını da çok güvendiği Osman'a emanet eder. İç kalede Zeyd adlı bir hain ise para karşılığında kalenin anahtarını düşmana teslim eder ve Seydi Yahya esir alınır. Zindana atılan Seydi Yahya, burada Pedro ile tanışır. Pedro, zindandan kurtulmak için Seydi Yahya'nın kılığına girer ve onun mührünü alır (Şemsettin Sami, 2008). Bu sayede "tarihin hain olarak tanıdığı bu adam, zindanda bir kimlik değişmesine uğramıştır" (Enginün, 2013, s. 708). Pedro, on altı yıl boyunca Seydi Yahya kılığında kendi halkına ihanet eden bir hain olarak

hükümünü sürer. Bu arada Osman kendi oğlu Yusuf ve Seydi Yahya'nın kızı Halime ile birlikte bir evde hizmetkârlık ederler. Seydi Yahya'nın (Pedro'nun) ihanetleri karşısında şaşırان Osman ona nefret besler. Seydi Yahya on altı yılın sonunda hapisten çıktığında gerçekler de ortaya çıkar. Pedro cezalandırılır, Seydi Yahya şerefini kurtarır ve kızına kavuşur. Eserin sonundaki bu iyimserlik ise “yaşasın sadakat” (Şemsettin Sami, 2008, s.251) cümlesiyle verilir. Sadakatli olmanın sonucunda kötülerin cezasını bulacağı, iyilerin ve sadık olanların ise hep kazanacağı böylelikle eserin mesajını oluşturur.



Resim 7.5 Şemsettin Sami ve eşi Emine Hanım

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eemseddin_Sami

Seydi Yahya oyunundaki koro, Yunan trajedisinden alınan bir yenilik olarak Tanzimat tiyatrosunda önemli bir yere sahiptir. Eserde koroda bulunabilecek bütün kişiler vardır. “Örneğin Seydi Yahya bir (pratagoniste) Başaktördür; on beş yirmi kişiden oluşan koro başaktörle konuşan halktır; Korobaşı ise halkı peşine takarak gelen İbrahim'dir. Yapısı bu şekilde oluşan koro, piyesteki dramatik durumu bütün acı taraflarıyla açıklayarak yerine getirir” (Akı, 1989, s. 134-135).

Şemsettin Sami'nin üçüncü tiyatro eseri olan *Gave* konusunu *Şehname*'den alır. Zalim Dahhak, Cemşid'in tahtını ele geçirir ve halkın cem ayini yapmasını yasaklayarak yılanlara tapınmayı zorunlu hâle getirir. Gizlice cem ayini yapanları ise cezalandırır. Bir gün rüyasında şah olmadan önce yılanlarını koyun beyniyle beslediğini; artık insan beyniyle beslemesi gerektiğini gören Dahhak, rüyayı tabir edenlerin sözüne uyarak her gün iki çocuk öldürtmeye ve böylelikle de yılanlarını beslemeye karar verir. Gave'nin de Behram ve Rüstem adlı iki oğlu vardır. Askerler Gave'nin çocuklarını da alıp götürürler. İşte bu durum karşısında isyan eden halkın başında demirci Gave bulunmaktadır. Gave, isyan eden halka önderlik ederek Dahhak'ı ve veziri Kahtan'ı ortadan kaldırıp çocuklar kesilmeden önce yetişir. Gave'nin demircilikte kullandığı çekiç ise zulme direnen halkın simgesel anlamda isyan bayrağı olur (Şemsettin Sami, 2008). “Gave, mitolojide, haksızlığa, adletsizliğe, zulme başkaldırı sembolü olarak yerini almıştır” (Töre, 2008, s. 32). Eserde ayrıca Perviz (Feridun) ile Hubçehr'in hikâyeleri de konu edilir. Cemşid'in neslinden olan iki sevgili sonunda birbirlerine kavuşurlar. Eser, II. Meşrutiyet'ten sonra, II. Meşrutiyet'in Fransız İhtilali'yle arasında benzerlik olduğu düşünüldüğü için defalarca sahnelenir (Töre, 2008, s.33).

Kurgu yönünden başarılı sayılabilecek bu üç eserde, diyalogların kısmen fazla oluşu kusur sayılabilir. Şemsettin Sami de tıpkı Tanzimat kuşağının diğer sanatkârları gibi millî tiyatro yazmayı amaçlar. Bu nedenle eserlerinde fedakârlık, sadakat, dürüstlük, ahde vefa gibi kavramlar vatan sevgisi paralelinde içselleştirilerek sunulur.

Ahmet Midhat Efendi

Tanzimat Dönemi'nin en çok eser veren sanatkârlarından olan Ahmet Midhat Efendi tiyatro türünde de eser verir. “Ahmet Midhat'ın adı bilinen piyeslerinin sayısı on ikiyi bulmakta ise de, ancak yedisi basılmıştır” (Akyüz, 2013, s. 63). Tiyatro izlemeyi seven bir sanatkâr olarak dikkati çeken (Enginün, 2013, s.678) Ahmet Midhat Efendi, tıpkı romanlarında olduğu gibi tiyatro eserlerinde de okurunu eğitmek amacındadır. Namık Kemal'in düşüncesine paralel olarak o da ahlaki gayeyi amaç olarak görür.

İlk oyunu olan *Eyvah* (1871), iki kadınla evli olan Meftun Bey'in trajikomik hikâyesidir. Canlı bir anlatıma sahip olan eser "iki evli Meftun Bey'in acıklı macerası, tekrar evlenme şakaları ve tavla oyunuyla hemen hemen bir vodvil havasında başlar" (Tanpınar, 1997, s.473).

Beş perdelik eserin ilk iki perdesinde iki kadının (Sabire Hanım ile Leyla Hanım) sevgisi arasında kalan Meftun'un yaşadığı sıkıntılar anlatılır. Üçüncü perdede ilk karısı Sabire Hanım'ı boşamasına rağmen Meftun'un huzursuzluğu artar. Ölmek üzere olan Sabire Hanım, Meftun Bey'in Leyla Hanım'ı boşamasını ve kendisiyle yeniden nikâhlanmasını sağlar. Eser, Sabire Hanım'ın ölümlüyle biter. Bu durumda Meftun iki karısını da kaybetmenin acısıyla " - Eyvah, gitti Sabirem. Leyla da... gitti." (Ahmet Midhat, 1990, s. 53) feryatlarıyla tek başına kalır.

Temelde başkişi Meftun'un saf niyetlerle iki kadına birden âşık olması anlatılırken bu durumun nasıl sakıncalar doğuracağı gerçeği üzerinde durulur. Ahmet Midhat Efendi bir anlamda kadın haklarını eserine uygular. Çünkü çok eşle evliliğin sakıncaları üzerinde dururken topluma da ders vermek amacındadır. İki kadını ayrı ayrı idare etmeye çalışan Meftun'un iki kadının sevgisinden mahrum kalışı ise çıkarılacak en güzel ders niteliğindedir.

Ahmet Midhat'ın *Açıkbaş* (1874) adlı ikinci tiyatro eserinde de evlilik konusu işlenir. Komedi türündeki bu dört perdelik eserde, genç karısına kendisini beğendirmek isteyen Hüsnü Bey ile ihtiyar kocasını aldatmak isteyen ikinci karısının yaşadıkları konu edindir. Hüsnü Bey kızı yaşında bir kadınla evlendikten sonra kendi kızını da arkadaşısı olan Şehsuvar Bey ile evlendirmek ister. Hüsnü Bey'in karısı Hesna Hanım da Şehsuvar Bey'in oğlu Numan ile aşk yaşadığı için bu durumu desteklemektedir. Hüsnü Bey'in kızı Yekta Hanım ise Fettan Efendi adlı bir genci sevdiği için bu evliliği istemez. Fettan Efendi, Açıkbaş Hoca kimliğiyle eve girer ve iki genç birbirlerine kavuşurlar (Ahmet Midhat, 1990).

Açıkbaş oyununda yaş farkının getirdiği düzensizliklerin, batıl inançların ve medreseli kâtiplerin kullandıkları dilin tuhaflığından kaynaklanan komik öğeler yer alır (Akı, 1989, s. 82). Toplumun geneline yayılan fal bakma, üfürükçülük, muskacılık gibi batıl inanışlar, eserde ironik biçimde

sunulurken toplumsal bir eleştiri de yapılmış olur. Konuşmaları ile canlı bir yapı arz eden eser, Hüseyin Rahmi'nin müjdecisi niteliğini de taşır (Enginün, 2013, s. 679).

Batıl inançların topluma ve bireylere verdiği zararların işlendiği diğer bir eser *Çengi yahut Daniş Çelebi* adını taşır. Ahmet Midhat, Çengi adlı romanının birinci bölümünü alarak yine *Çengi yahut Daniş Çelebi* (1884) ismiyle oyunlaştırır. Daniş Çelebi adlı bir gencin batıl inançlar ve okuduğu hayal ürünü kitaplar yüzünden nasıl komik durumlara düştüğü eserin konusunu oluşturur. Eserde, üfürükçü bir annenin cinlerle, perilerle ve dev masallarıyla büyüttüğü oğlunun batıl inançlar karşısındaki zaafı söz konusudur (Ahmet Midhat, 1990). Bu bakımdan "batıl inançlara kapılmanın insanın ruh dengesini nasıl bozduğu" (Enginün, 2013, s. 679) üzerinde hassasiyetle durulur. Geleneksel yapı içerisinde kemikleşmiş olan batıl inançların istenildiği zaman nasıl bir sömürü aracı olarak kullanılacağı da verilen mesajlardandır. Yazar bu mesajı hem Daniş Çelebi'nin annesi hem de eve gelin olarak girip istediğini elde eden Peri adlı kadın kahraman aracılığıyla sunar. Eserde yer alan şarkılar ise Ahmet Midhat'ın damadı olan Muallim Naci tarafından kaleme alınır (Enginün, 2013, s.679).

Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti (1874) bir melodram niteliği taşır. İntikam alma anlamına gelen Ahz-ı Sâr adlı oyun başlığına uygun bir içeriktedir. Eserde yabancı isimlerin ve yabancı mekânların oluşu piyesin bir çeviri ya da uyarlama olabileceği izlenimi uyandıracak endişesiyle Ahmet Midhat "...henüz vatandan çıkmamış bir Osmanlının Fransa hakkındaki tasavvuratından ibarettir" (Ahmet Midhat, 1990, s.104) şeklinde bir açıklama yapar.

Dört perdeden oluşan eserde Nicolas adlı bir genç, bir derebeyinin kızı olan Virginie'e âşıktır. Ancak Virginie bir derebeyi olan Saint Honneur ile evlenir. Bu durumu hazmedemeyen Nicolas, Saint Honneur'u öldürmek ister ve bu isteğini kız kardeşi Anna'ya söyler. Saint Honneur'a âşık olan Anna sevdiği adam ile kardeşi arasında kalır. Virginie, gönderdiği adamlarıyla Nicolas'ı öldürtür. Anna, kardeşinin intikamını almaya yemin eder. Virginie'in de türlü entrikalarla kocasını aldatmasını fırsat bilen Anna, erkek kılığına girerek Jeune Fier adıyla Virginie'in şatosuna gider, onun kocasını aldattığını ispat eder

ve bütün gerçekleri Saint Honneur'a anlatır. Saint Honneur, karısının oyunlarını ortaya çıkarır ve onu intihara zorlar. Anna ile Saint Honneur da kavuşurlar (Ahmet Midhat, 1990).

Abz-ı Sâr adlı oyunda Ahmet Midhat Efendi hem kötülüğün sonuçta daima kaybedeceği gerçeğine vurgu yapar hem de seven gençlerin evlendirilmesi gerektiği konusuna dikkat çeker. Kardeşinin intikamını alan Anna, bunun yanında ödül olarak sevdiği erkeğe de kavuşur. Eserin başka bir teması ise sınıf farklılığıdır. Derebeyi kızı olan Virginie'i seven Nikola'sın aşkı ile Anna'nın yine bir derebeyi Saint Honour'e aşkı işlenirken bu sınıf farklılığı üzerinde durulur (Ahmet Midhat, 1990).

Konusunu *Şehname*'den alan *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş* (1885) adlı oyunda Ahmet Midhat Efendi, üvey oğluna âşık bir kadının yalanları ile faciaya sebep oluşunu işler. Keykavus'un karısı Sevdabe (Sûdâbe) üvey oğlu Siyavuş'a âşıktır. Siyavuş'un aşkını reddetmesi üzerine ona iftira atar. Keykavus'un karısı ve oğlunu yüzleştirmesiyle gerçek ortaya çıkar. Keykavus karısı Sevdabe'yi (Sûdâbe) önce ölüme mahkûm ederse de sonra affederek zindana atar. Babasının namusuna söz getirmemek isteyen Siyavuş, Turan iline doğru sefere çıkar. Burada zafer kazanıp Turan şahı Efrasiyâb'ın kızı Ferengis ile evlenir. Ancak Ferengis'le evlenince Turan ve İran Hükümdarlıklarının vârisi olacağı gerçeğini hazmedemeyen Efrasiyab'ın kardeşi Gerşivez, Siyavuş'a ve Efrasiyab'a bir oyun oynar. Efrasiyab kızı Ferengis ve veziri Piran'ın tüm yalvarmalarına rağmen, Siyavuş'un başını kestirir. Sonuçta Gerşivez yaptığını itiraf edince Efrasiyab pişman olur ancak iş işten geçer. Bu eserde de evlilik ve batıl inançlar odak noktasıdır (Ahmet Midhat, 1990). Siyavuş tiptemesi, Namık Kemal'in ideal kahraman tiptesine benzer biçimde onurlu, cesur, dünya hayatını önemsemeyen tavırla yüceltilir.

Konu itibarıyla **Racine**'in *Phédre* adlı eserine benzeyen *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*'un kurgusunda söz konusu eserle benzerlik görülür. İki oyunda da "üvey annenin üvey oğluna âşık olması, üvey oğlun bu aşka karşılık vermemesi neticesi gelişen olayların, üvey oğulların oyunun sonundaki ölümleriyle sonuçlandığı görülmektedir" (Sakallı, 2012, s.1361).

✓ Jean Babtiste Racine (1639- 1699) Fransız edebiyatındaki önemli trajedi yazarlarından. Fransız klasik trajedisinin gelişmesine ciddi katkıları olan ve Türk edebiyatını da etkileyen Racine, eserlerinde tarihî ve mitolojik konulara yer vermiştir.

Ahmet Midhat'ın son tiyatro eseri *Çerkes Özdenler* (1885) adını taşır. Bu eser "hem tiyatrodan oynamak hem de roman gibi okunmak üzere tertip olunmuştur" (Enginün, 2013, s. 680). Üç perdelik bir dram olan eserde korkaklıkla suçlanan Samurkaş adlı bir genç delikanlı bunu gururuna yediremez ve intihar eder. Nişanlısı olan genç kız Arslangöz ise bu olay sonrası kendisini bir esir tüccarına satarak kendini cezalandırır. İşlediği temalarla dikkat çekici olan eserde, cesur bir erkeğin dahi korkabileceği konu olarak seçilerek yeni bir psikolojik köşe açılmıştır (Akı, 1989, s.158). Eserde Çerkez toplumunun karakteristik özellikleri kısmen de olsa Samurkaş ve Arslangöz'ün şahsında verilir. Kadınlar arasında başlangıçta bir dedikodu olarak kulaktan kulağa yayılan Samurkaş'ın korkak olduğu söylentisiyle, küçük bir söylentinin kötü sonuçlar çıkarabileceği eserin mesajını oluşturur (Ahmet Midhat, 1990).

Edebiyat tarihlerinde Ahmet Midhat Efendi'nin oyunları arasında gösterilen *Hük-i Dil* adlı eser, Ahmet Midhat'ın *Gönül* adlı hikâyesinin devrin tiyatro yazarlarından olan Manastırlı Mehmet Rifat tarafından M. R. imzasıyla oyunlaştırılmış hâlidir (Enginün, 2013, s.680).

Ahmet Midhat Efendi'nin eserlerinde Tanzimat Dönemi'nin düşünceleri önemli yer tutar. Bu düşünceler şu şekilde sıralanabilir:

1. Evlilik meselesi: Gençlerin istedikleriyle evlenmeleri, evlilikte yaş uygunluğuna dikkat edilmesi ve çok eşliliğin sakıncaları
2. Batıl inançların zararları
3. Dil meselesi
4. Dürüstlüğün en büyük beşerî değer olduğu, insanın yetişmesinin terbiye ile sağlandığı
5. Asaletin aileden gelen bir unvan değil, insanın tabiatında bulunan şahsi bir özellik olduğu (Enginün, 1990, s. 13).

Öğrenme Çıktısı

5 Yerli ve millî tiyatroya yönelişin temsilcilerinin özelliklerini dile getirebilme

Araştır 5

Ahmet Midhat'ın tiyatro eserleriyle romanları arasında nasıl bir benzerlik olduğunu araştırın.

İlişkilendir

Ahmet Midhat'ın tiyatro eserlerinin Tanzimat Dönemi tiyatro anlayışıyla ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Ahmet Midhat Efendi'nin tiyatro eserlerinde estetik kaygıların mı yoksa öğreticiliğin mi ön planda olduğunu anlatın.

NAMIK KEMAL

Sosyal fayda anlayışının ön planda olduğu Tanzimat'ın ilk döneminde, daha önce bahsedildiği gibi toplumu eğitmek ve topluma hizmet etmek ilkelerinden hareketle edebî ürünler verilir. Tiyatro türü de bu faydanın araç olarak kullanıldığı yeniliklerden birisi olarak dikkati çeker. Tiyatro türünün diğer edebî türlere oranla sosyal fayda amacına daha yatkın olduğunu fark eden ve bunu bilinçli bir şekilde kullananların başında Namık Kemal gelir. Halkı bilinçlendirmek ve yeni düşünceleri edebî eser aracılığıyla sunmak isteyen Namık Kemal'in altı tiyatro eseri bulunmaktadır.

Avrupa'ya gitmeden önce tiyatro türünün önemini pek fark etmeyen Namık Kemal'in bu konuda neredeyse hiçbir yazısı bulunmaz. Yalnızca *Tasvir-i Efkâr*'da yayımlanan "Ramazan Mektubu" adlı yazısında geleneksel tiyatro hakkındaki düşüncelerine şu şekilde yer verir:

"Ortaoyunlarının halini bilirsiniz. Bunlar olsa olsa halkın fesâd-ı ahlakta haiz (ahlak bozukluğuna sahip) olduğu dereceye nümüne (örnek) olabilir. Vâkta (O zamanki) tuhaflığı inkâr olunmaz; fakat ne derece mugâyir-i edeb (edebî aykırı) olduğu da meydandadır. Ekser (genellikle) memâlik-i mütemmeddinde (medenî ülkelerde) tuhaf oyunlar oynatılır; hatta mebâhisini (konularını) en mu'teber (itibarlı) şâirler tertib eder (düzenler); fakat ânların (onların) içinde, kibar meclislerinde söylenilemeyecek kadar kabih (çirkin) ve kabahati sarîh (açık) bir kelime yoktur. Ekserisinin (genelinin) temâşası

(seyredilmesi) intibâh (uyanıklık) ve tehzîb-i ahlaka (ahlakî düzeltmeye) hizmet eder; hâlbuki mekân-i mizâcın (mizacın kuvvetinin) ehemmiyetini (önemini) lâıyıkıyla takdir eden bazı hükemâ (âlimler, bilginler), ânı (onu) bile tecviz etmemişlerdir (izin vermemişlerdir). Bizim oyunların ise ta'birâtı (ifade, anlam, terim) o derece şeni'dir (fena, kötü, ayıp) ki kibâr meclisinde değil, belki tulumbacı kahvesinde bile tefevvüh olunamaz (ağza alınmaz, söylenmez). Hayâller'in hâli kezâlik (bu da öyle)" (Tansel, 1967, s. 74).

Tiyatronun ahlaki yönden önemine vurgu yapan Namık Kemal orta oyununda bu duruma dikkat edilmediğine dikkat çeker. Özellikle orta oyunlarında ahlaka aykırı davranış ve sözlerin kullanılmasını da eleştirir. Geleneksel tiyatronun ahlaki kaygı gütmeyen kaba bir komedi düzeni içerisinde kurulduğuna dikkat çeken yazar, medenî ülkelerde oynanan oyunlarda kullanılan sözlerin seçkin ve kibar sınıfını bile rahatsız etmediğini iddia eder.

Namık Kemal'in tiyatro konusunda önemle ve özenle durması ve hassasiyet geliştirmesi Avrupa yıllarında gelişir. Özellikle Paris ve Londra'da kaldığı yıllarda tiyatronun geniş halk kitlelerine etkisini gören yazar, tiyatroyu bir okul olarak nitelendirir. Halkın eksik ve kusurlu yönlerinin tiyatro aracılığıyla düzeltilebileceğini düşünür. Nitekim "Avrupa'da bulunduğu sırada tiyatroya karşı büyük bir ilgi duyan Kemal, fikirlerini yayma konusunda tiyatronun ne kadar önemli bir araç olduğunu anlamış ve bu türe gereken ehemmiyetin verilmesine inanmıştır" (Aytaş, 2010, s. 20). Bu noktadan ha-

reketle hem türün özelliklerine hem de gelişimine katkı sağlayacak yazılar kaleme alır.

Namık Kemal, *Hadika* gazetesinde kaleme aldığı “Tiyatro’dan Bahseden Arkadaşlara” başlıklı yazısında tiyatronun faydalı bir eğlence oluşundan şu şekilde söz eder: “Fikrimce tiyatro esasen öyle marifet veya ahlak mektebi değil, adeta bir eğlencedir. Hatta birtakım hazin hazin facialar tiyatroları eğlencelikten çıkaramaz. (...) Yine tekrar ederim. Tiyatro eğlencedir, fakat fikr-i beşerin icat ettiği eğlencelerin cümlesine müreccah (tercih edilen) ve cümlesinden fâdelidir” (Namık Kemal, 2005, s.574). Yazısının devamında tiyatronun insanlığın durumlarını taklit eden bir tür olduğunu dile getiren Namık Kemal, bu sayede insanın kendi eksikliklerini, yanlışlarını ve hatalarını görerek ders alacağını ima eder. Ayrıca tiyatronun diğer edebî türlere oranla daha etkili olduğunu belirtir.

Namık Kemal, *Vatan Yahut Silistre* oyununun oynanmak üzere provaların yapıldığı sıralarda hem oyunun sahneleneceğini duyurmak hem de tiyatroyu halka sevdirmek amacıyla İbret gazetesinde “Tiyatro” başlıklı bir makale yazar. Yazısında tiyatronun edebî türleri içerisindeki önemine değinen Namık Kemal, bu yazısında da orta oyunun tiyatro olmadığını yineler. Ona göre, orta oyunu sadece güldürür. Tiyatro ise kimi zaman ağlatır kimi zaman güldürür. Bununla birlikte tiyatronun önemini, verdiği örneklerle açıklar:

“...Tiyatro edebiyatın en büyük kısmıdır. Hatta Voltaire gibi aksâm-ı fıkır ü hikmetin (fikir ve felsefe kısımlarının) her cihetinde (yönünde) izhâr-ı kemâl etmiş (yetkinliğini göstermiş) allâmelerin (çok bilgin) külliyyâtına (eserlerinin tamamı) bakılsın, daima birinci ciltleri tiyatroya mütaallik olan (ilgili olan) eserleriyle başlar. Edebiyatta tiyatroya tekaddüm edebilecek (tiyatronun önüne geçebilecek) bir kısım yoktur. Çünkü edib hayalini meydanda görünen bir vücudda tecessüm ettirdiği (görünür hale getirdiği) için gönüllere tabî daha canlı, daha bedihi (açık) bir halde tasvir eder. Kitap enîs-i تنها- nişinâne (yalnızların dostu) ise tiyatro nedîm-i cemiyettir (topluluğun arkadaşısıdır). Kitabı göz, tiyatroyu vicdan görür” (Namık Kemal, 2005, s. 497).

Tiyatro ve kitap arasında bir karşılaştırma yapan Namık Kemal, tiyatronun daha geniş kitlelere hitap ettiği gerçeği üzerinde durur. Makalesinde tiyatro tarihimiz hakkında bilgi veren ve Batı ti-

yatrosundaki seviyeyi örneklerle açıklayan Namık Kemal, Ahmet Midhat Efendi’nin *Eyvah* adlı oyununun oynanmasından duyduğu memnuniyeti de dile getirir (Namık Kemal, 2005, s.500).

Namık Kemal’in tiyatro hakkındaki düşüncelerini kaleme aldığı en önemli yazısı “Celâl Mukâddimesi” (Mukâddime-i Celâl)’dir. Celâleddin Harzemşah oyunu için Midilli’de (1874) kaleme aldığı bu ön sözde, tiyatro hakkındaki görüşleri dışında diğer konulara da yer verir. “Celâl Mukâddimesi’nin ehemmiyeti, muayyen bir tiyatro şeklini -Shakespeare dramını- müdafaa ederken, tiyatro sanatı hakkındaki derli toplu fikirler vermesindedir” (Tanpınar, 1997, s. 283). Mukâddimedede sanat görüşlerini derli toplu bir biçimde aktaran yazar, özellikle de tiyatro ve roman türleri üzerinde durarak bu iki yeni türün sosyal fayda sağlamadaki yerlerini tespit eder. Beş bölümden oluşan “Celâl Mukâddimesi”nde, üçüncü bölümden başlanarak beşinci bölüme kadar tiyatroyu ele alan yazar; tiyatronun ne demek olduğunu, tiyatronun hem kulak hem de göz için önemli bir tesir alanı oluşturduğunu, Eski Yunan tiyatrosunun bugünkü Avrupa tiyatrosuna kaynaklık edişini, klasik ve romantik olarak ayırdığı tiyatro eserleri hakkındaki görüşlerini geniş bir biçimde açıklar (Namık Kemal, 1993).

Avrupa edebiyatını özellikle de Fransız edebiyatını yakından takip eden Namık Kemal hem klasik hem de romantik yazarların eserlerini okur. “Kitap yalnızların dostu, tiyatro topluluğun arkadaşısıdır. Kitabı göz, tiyatroyu vicdan görür” şeklinde bir açıklama yapan Namık Kemal’in eserlerinde Fransız romantik yazarların –özellikle de Victor Hugo’nun- etkisi görülür. Nitekim Hugo’nun 1827 yılında, *Cromwell* adlı oyunun ön sözünde dile getirdiği düşüncelerin Namık Kemal’in tiyatro anlayışını etkilediği söylenebilir (Nutku, 1972, s. 417). Romantik dram türünü tercih eden yazar, romantizmin de ülkemizdeki ilk temsilcilerinden olur. Romantik akımın kurucusu kabul edilen Victor Hugo, *Cromwell* adlı oyunun mukaddimesinde romantizmin ilkelerini açıklayarak âdeta akımın savunmasını yaparken Namık Kemal de aynı yolu izleyerek “Celâl Mukâddimesi” ile ona nazire yapar.

Namık Kemal’in tiyatro ile ilgili düşüncelerini dile getirdiği yazılarında tiyatroyu diğer edebî türlerden ayrıcalıklı görmesi, tiyatronun sosyal fayda

anlayışına daha çok hizmet edeceği düşüncesinden kaynaklanır. Tiyatro türünü tanıtmak isteyen Namık Kemal hem yazıları hem de tiyatro türündeki eserleriyle tiyatronun halka hizmet edeceği gerçeğine inanır. “Celâl Mukaddimesi”nde de açıkladığı gibi: “Bir milletin kuvve-i nâtıkası (ifade gücü) edebiyat ise, timsal-i edebin (edebi türlerin) nâtika-i zi hayatı da (en canlı timsali) tiyatrodur” (Namık Kemal, 1993, s. 351). Namık Kemal, bu söze uygun olarak altı tiyatro eseri yazar. Bu oyunlar şunlardır: *Vatan yahut Silistre* (1873), *Zavallı Çocuk* (1873), *Âkif Bey* (1874), *Gülnehal* (1875), *Celâleddin Harzemşah* (1875), *Kara Belâ* (1876/1908).

Namık Kemal’in ilk tiyatro oyunu *Vatan Yahut Silistre* dört perdelik bir piyestir. Oynandığı sırada halkı galeyana getiren oyun yüzünden Namık Kemal Magosa’ya sürgüne gönderilir. Oyunun içerisinde yer alan “Amâlimiz efkârımız ikbâl-i vatan-dır” (Namık Kemal, 1872, s. 51) dizesiyle başlayan ve “Vatan Şarkısı” olarak bilinen şiir ile “İşte adu karşıda hazır silah/ Arş yiğitler, vatanın imdadına” (Namık Kemal, 1872, s. 123-124) şeklinde başlayan “Vatan Türküsü” Namık Kemal’in vatan şairi olarak şöhret kazanmasına sebep olur.

Vatan yahut Silistre’de Ruslarla yapılan Kırım Savaşı’nın bir cephesi olan “Silistre Savunması” ele alınır. Eserin başkişisi İslam Bey, vatan bilinciyle hareket eden ve bu çerçevede gönüllü olarak orduya katılan cesur bir askerdir. Savaşa katılmaya karar verdiği için sevdiği kız olan Zekiye ile vedalaşmak ve ona sevgisini itiraf etmek amacıyla genç kızın odasına giren İslam Bey, Zekiye’nin de kendisini sevdiğini öğrenir. İslam Bey ve Zekiye, sadece birbirlerine olan aşklarını değil vatan sevgilerini de yüceltirler. Zekiye, sevdiği adamın arkasından erkek kıyafeti giyerek Âdem adıyla gönüllülerin arasına katılır. İslam Bey Silistre’de yaralanır ve bu sırada kendisine bakan Zekiye’yi tanır. İslam Bey, Zekiye ve Abdullah Çavuş, düşman cephaneliğini ateşleme görevini alırlar ve bu görevi başarıyla yerine getirirler. Eserde bir de düğüm noktası vardır. Yıllar önce bir namus olayından dolayı komutanına itaatsizlik ettiği için görevden alınan Sıtkı Bey, ailesini terk ederek Ahmet adıyla yeniden orduya katılır. Zekiye’nin yıllar önce terk ettiği kızı olduğunu öğrenir. Zekiye hem babasına kavuşur hem de İslam Bey’le evlenir.

Vatan yahut Silistre’de vatan sevgisine kutsallık atfedildiği gibi vatan sevgisi ve beşerî aşk bir arada işlenir. Tarihî bir olaydan yola çıkılarak yazılan eserde hem Osmanlı askerinin başarısının yol açtığı sevinç hem de Zekiye’nin yıllardır görmediği babası ve sevgilisi İslam Bey’le kavuşması dramatik bir çerçevede ele alınır.

Zavallı Çocuk, Namık Kemal’in Magosa’da sürgün olduğu yıllarda yazdığı eseridir. Eserde geleksel aile yapısı içerisinde görülen aksaklıkların gençlerin hayatında trajik bir faciaya sebep olabileceği üzerinde durulur. Çocuklarının gelecekleri ile ilgili karar alırken onların fikirlerini önemsemeyen bir ailenin kızlarının ölümüne sebep oluşları anlatılır (Namık Kemal, 1960). Aile olgusunun ön plana çıkarıldığı eserde Namık Kemal “kendisinden önce *Şair Evlenmesi* ve *Eyvah* ile açılan evlenme tarzını ıslah ve çok evliliği tenkit konularına evlenecek genç kızların duyguları konusunu katar” (Akı, 1962, s. 18). Üç perdelik oyunda dil, genel anlamda dönemin diline göre sade olmakla birlikte karakterler arasındaki diyalogların uzunluğu göze çarpar. Özellikle Şefika ve Ata’nın aşklarını birbirlerine itiraf ettikleri giriş sahnesinde romantik üslubun yoğunluğu dikkati çeker. Eserin sonunda birbirine kavuşamayan karakterlerden Şefika’nın verem olması, Ata’nın ise intiharı romantik edebiyatın karakteristik özelliklerinin birer yansıması olarak düşünülebilir. Tanpınar, bu eserin edebiyatımızda ve bütün hayatımızda devam edip giden hissi edebiyata yol açtığını belirtir (Tanpınar, 1997, s. 383).

Eserde, amca çocukları olan on dokuz yaşındaki Ata ile on dört yaşındaki Şefika’nın trajik bir sonla biten aşk öyküleri anlatılmaktadır. Amcası Halil Bey’in yanında büyüyen Ata, tıp öğrencisidir. Halil Bey’in işlerinin kötüye gitmesi ve bir sarrafa borçlanması, eserde gerilime yol açan unsurdur. Şefika’ya talip olan otuz sekiz yaşındaki bir Paşa, Halil Bey’in borçlarını üzerine alacağını söyler. Birbirlerine aşklarını itiraf eden Ata ve Şefika, bu durumu ailelerinden gizlerler. Halil Bey, kızına



dikkat

Mizancı Murat’a göre, *Vatan yahut Silistre*, yapı, üslup ve tipler bakımından kusurludur. Bu konuda detaylı bilgi için Birol Emil’in *Son Osmanlı Dönem Aydınları* Mizancı Murad Bey kitabına (İstanbul: Kitabevi, 2009) bakılabilir.

gönlünde biri olup olmadığını sorar ancak Şefika duygularını babasına açıklayamaz. Genç kız, Ata'ya olan hislerini annesine açıklamasına rağmen annesi bu aşka sert bir şekilde karşı çıkar ve maddi kaygıları öne sürerek kızının Paşa ile evlenmesi için baskı uygular. Ailesi uğruna bu evliliği kabul eden Şefika, bu durumu Ata'dan saklar. Psikolojik olarak yıkılan Şefika, verem hastalığına yakalanır. Halil Bey'in her şeyi Ata'ya anlatması üzerine Ata da zehir içer. Halil Bey'in borç senedi sarraftan alınmıştır ancak iki genç için artık çok geçtir (Namık Kemal, 1960).

Âkif Bey de Namık Kemal'in Magosa'da yazdığı piyeslerdendir. Namık Kemal, Ebuzziya Tevfik Bey'e yazdığı bir mektupla önce roman olarak tasarladığı eseri tiyatroya uyarladığını belirtir (Akı, 1989, s. 152-153). Tezli bir oyun olan ve ahlaki yozlaşmanın toplumu nasıl etkilediği üzerinde duran eser, beş perdelik dramdır. Ahlaki yozlaşmanın toplumsal düzlemdeki yeri ele alınırken sadece düşmüş bir kadının değil, aynı zamanda toplumun da suçlu olduğu tezi üzerinde durulur. *İntibah* romanındaki düşmüş kadın tipindeki Mahpeyker'e özdeş bir şekilde bu oyunda Dilerbâ rol alır. Eserde bir yanda aşkın kutsallığına ve saflığına inanarak gerçeklerden kopan bir erkeğin (Âkif Bey'in) dramı işlenirken öte taraftan düştüğü yerden kalkmayı beceremeyen ve bataklığa saplanan Dilerbâ'nın toplum içerisindeki konumu eleştirel bir biçimde sunulur. Dilerbâ'nın ahlaksız bir biçimde tasviri yanında onu bu durum içerisine terk eden ve gerçekler karşısında susmayı tercih eden Âkif Bey'in arkadaşları Şahin ve Bahtiyar da eleştirilir (Namık Kemal, 1873).

Batılı yazarlar I. ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra bu konuyu piyeslerinde gündeme getirmişlerdir. Sevdiklerine kavuşabilmek için savaşın bitmesini sabırla bekleyenler, savaş bitip de geri döndüklerinde, sevdiklerini başka erkeklerin kollarında bulmuşlardır. Avrupa toplumunun değerler manzumesini yeniden gözden geçirmesine vesile olan bu durum sonrasında; edebiyatta ve sanatta yeni akımların oluştuğu görülür. Namık Kemal, kadının namus anlayışını ailenin huzuru ve devamında en önemli etken olduğunu Avrupalı yazarlardan önce görmüş; namussuz kadınlarla yapılacak evliliklerin toplumda yaratacakları depreme çarpıcı sonuçlarıyla dikkatleri çekmiştir. (Töre, 2009, s. 2225)

Eserin temelinde aile kurumunun önemi vurgulanır. Toplumun esasını teşkil eden ailenin sağlam temeller üzerine kurulması ve ahlaki değerlerin bu temelde başköşede olması oyunun tezi niteliğindedir. Bunun yanı sıra Namık Kemal'in eserlerinin tümünde görülen vatan sevgisi teması da başkişi Âkif Bey ile birlikte kişileştirilir (Namık Kemal, 1873). Vatan uğruna canını feda etmekten kaçınmayan kahraman yazarın tüm eserlerinde bir prototip olarak kendine yer bulur.



dikkat

Namık Kemal, *Âkif Bey* adlı tiyatro eserinde hece ile şiirler yazarak divan şiirinin, ölçüsüne, veznine tavrıyla tepki gösterir (Erbay, 1997, s.17).

Âkif Bey'in konusu şöyledir: Esere adını veren Âkif Bey, güzel olduğu kadar ahlaksız olan Dilerbâ adlı bir kadına âşıktır ve bu kadınla evlenir. Dilerbâ'nın kötü geçmişinden habersiz olan Âkif Bey, arkadaşlarının imalı uyarılarına tepki gösterdiği gibi kimsenin karısı hakkında olumsuz yargılarda bulunmasına da izin vermez. Âkif Bey, savaş çıkınca donanmaya katılır. O savaşta iken Dilerbâ da Esat adlı, dürüst bir memurla ilişki yaşar ve yalancı şahitler tutarak Âkif Bey'in savaşta şehit olduğu haberini yayar. Esat ve Dilerbâ'nın düğün gecesi dönen Âkif Bey, gerçeklerle yüzleşir. Esat evlilikten vazgeçmek ister ancak Âkif Bey karısını boşar. Bu sırada Dilerbâ yalanlarıyla Esat'ı ikna eder. Dilerbâ'nın gerçek yüzünü görmesine rağmen hâlâ onu seven Âkif Bey, intikam almak için gerdek gecesi gizlice Dilerbâ'nın evine gider. Esat ve Âkif Bey birbirlerini öldürürler. Âkif Bey'in babası Süleyman Bey de Dilerbâ'yı öldürür (Namık Kemal, 1873).

Namık Kemal'in *Râz-ı Dil* (Gönüldeki Sır) olarak isimlendirmesine rağmen sonra sansür tarafından *Gülnehâl* ismi verilen oyunu beş perdelik romantik dramdır. Vatan aşkı ve bireysel aşkın paralel biçimde işlendiği eser, *Vatan yahut Silistre* ile aynı dönemde yazılmasına rağmen Namık Kemal'in sürgüne gönderilmesi ile daha geç basılır. Namık Kemal "Celâl Mukaddimesi"nde eser hakkında şunları söyler: "(...) nâmı olan Râzî dil, Gülnehâl'e tahvîl olunmadıkça (değiştirilmedikçe) ruhsatât-ı zuhur (yayınlamak izni) olamadı. Hatta, Son Pışmanlık'tan bile bedbaht imiş ki, en mühim parçaları ve en güzel ibâreleri tashih ve tenkih edilmek

(düzeltmek ve çıkarmak) gibi bir mezâyâ-küşlüğe (meziyetlerini öldüren) uğradığından, beni neşrettiğime ve belki yazdığuma peşiman eyledi” (Namık Kemal, 1993, s. 350).

Namık Kemal’in sözlerinden anlaşıldığı üzere eserin önemli kısımları sansür nedeniyle yazar tarafından eserden çıkarılır. Namık Kemal, bazı kısımların çıkarılmasının eserdeki anlamın ruhunu öldürdüğünü belirtir.

Oyunun konusu Osmanlı tarihinde özellikle 18 ve 19. yüzyılın başında sık sık geçen yerel zorbalık ve isyan olaylarından alınmışa benzer (Tanpınar, 1997, s. 385). Eserde, Rumeli şehirlerinden birinde sancak beyi olan Kaplan Paşa’nın zulmünden hem sevdiği kadın İsmet’i hem de halkını kurtaran Muhtar Bey’in kahramanlığı konu edinilir. *Gülnihal*, idaresi altındaki insanlara zulmetmekte sınır tanımayan, hiçbir kanuna tabi olmayan, halkın nefret ettiği bir yönetici karşısında halk tarafından sevilen ve desteklenen hukuka bağlı bir yöneticinin mücadelesi üzerine kurulur (Yıldız, 2011, s.208). Muhtar Bey, Namık Kemal’in idealize ettiği kahraman tipinin karşılığı olarak eserde yerini alır. Muhtar Bey, aşkıdan önce vatanını düşünen, zalimin karşısında yer alan adil, ihtiraslarından arınmış, cesur birisidir. Kahraman olmanın yükümlüğünü taşıyan Muhtar Bey, Namık Kemal’in diğer oyunlarındaki İslam Bey ve Âkif Bey ile aynı kişilik yapısındadır (Namık Kemal, 1960).

Gülnihal oyununda diğer tema ise esarettir. Eser adını veren Gülnihal’in şahsında Namık Kemal, ilk defa çok bilinçli olarak esarete karşı gelir ve esirlerin çevrelerine karşı nefretle dolu olmalarını tabii bulur (Enginün, 2013, s. 673).

Namık Kemal’in neredeyse tüm piyeslerinde ön plana çıkan diyalogların uzun oluşu, zaman zaman yapay bir romantizm edasındaki tavırlar bu eserde de görülür. Bununla birlikte eserin psikolojik yönünden de önemi bulunur. Kaplan Paşa’nın anne oğul ilişkisi psikolojik bir çatışma eksenindedir. Annesi yükselme hırsını oğlu aracılığıyla karşılamak isterken oğlunu bir zalim olarak yetiştirdiğinin farkında değildir. Eserde karşı değer olarak yer alan Kaplan Paşa’nın annesi, oğlunu zalim bir evlat olarak yetiştirmenin bedelini kendi canı ile öder.

Eserde, sancak beyi olarak görev yapan Kaplan Paşa’nın zulümleri ve bu zulümlere karşı koyan Muhtar Bey, İsmet ve Gülnihal’in verdikleri mücadele anlatılır. Namık Kemal’in diğer tiyatro eserlerinde olduğu gibi burada da kişiler iyiler ve kötüler

olmak üzere ikiye ayrılırlar. Kötücül bir karakter olarak ön plana çıkan kadınlardan birisi Kaplan Paşa’nın annesi Paşo Hanım’dır. Paşo Hanım, oğlunun yaptığı zulümlere ses çıkarmaz. Eserde iyiliği ve doğruluğu temsil eden Gülnihal ve İsmet, Kaplan Paşa’nın zulümlerine boyun eğmeyen, adalete önem veren kişilerdir. Bey kızı olan Gülnihal akrabaları tarafından sevdiği kişinin öldürülmesi üzerine köle olarak satılır. Son olarak satıldığı yer İsmet’in ailesidir. Muhtar Bey’e âşık olan on sekiz yaşındaki İsmet, Muhtar ve Kaplan’ın amcasının kızıdır. Muhtar Bey’den nefret eden Kaplan Paşa, Muhtar’ı öldürerek İsmet’le evlenmek ister. Bu nedenle çeşitli entrikalarla Muhtar’ı zindana attırır, hakkında ölüm fermanı verir ve zorla İsmet’le nişanlanır. Gülnihal, kendisinde gönlü olan zindancıbaşı Zülfikar ile anlaşarak Muhtar Bey’i ölümden kurtarır. Kaplan Paşa ile nişanlandığı için İsmet’ten nefret eden Muhtar, gerçekleri öğrendikten sonra Kaplan Paşa’ya zulümlerinin bedelini ödetmek ister. Kaplan Paşa’nın İsmet’le buluşmak istediği bir gece Muhtar ve bölgenin ileri gelenleri tarafından Kaplan yakalanır. Kaplan Paşa’nın kendisine bu tuzakları kurmada etkili olan Gülnihal’i öldürmesi üzerine Zülfikar da yıllar önce kardeşini haksız yere öldüren Kaplan Paşa’yı öldürür (Namık Kemal, 1960).

Namık Kemal’in tiyatroları içerisinde ayrıcalıklı bir yer edinen eseri şüphesiz *Celâleddin Harzemşah*’tır. Piyesin kendisinden çok edebiyat tarihlerinde mukaddimesi ile ön plana çıkışının temelinde Namık Kemal’in tiyatro ve roman türü hakkında verdiği bilgiler ile sanat görüşünü ortaya koyması önemli etkindir.

Konusunu tarihten alan eser, bir sahne romanı anlayışı ile kaleme alınır. Moğol istilasının Asya topraklarının neredeyse tümünü yok etmek üzere olduğunu yansıtan tarihî bir gerçeklik üzerine kurgulanan eser on altı perdedir. Eserin kurgusu üzerine Namık Kemal “Celâl Mukaddimesi”nde şunları belirtir:

Bu oyun kendi nevinden (türünden) olan sâir (diğer) âsâr-ı âcizânem (âcizane eserlerim) gibi bizim şimdiki tiyatrodan oynanmak için yazılmadığından perdelerini, lüzumu kadar ta’addüd ettirmekte (çoğaltmakta), eşhâsını (şahıslarını) oyuncular takımının müsait olduğu dereceye kasr etmekten (düşürmekten) ise, mevzâ’un (konunun) icâb ettirdiği mikdâra iblâğ etmekte (çıkarmakta), ifadesinde âdi tarz-ı tekellümden (basit konuşma dilinden), tasvir-i hissiyât (hisselerin tasvirinden) ve telvin-i tahayyül (hayallerin

renklendirilmesinden) ve hususiyle İran fikirlerine şimdiki tarz-ı edebî (edebiyat tarzının) cevâz (izin) verebildiği kadar takarrüb (yaklaşmak) için ne kadar ihtiyaç messederse (meydana gelirse) o derece tebâ'üd edebilmekte (uzaklaşmakta) muhtar idim. (Namık Kemal, 1993, s. 350)

Oyunun oynanmasının mümkün olmadığını söyleyen Namık Kemal, eserleri içerisinde en üstünü olarak da *Celâleddin Harzemşah*'ı görür. Namık Kemal, olayların anlatımında siyasi akışı bakımından tarihî gerçeklikten ayrılmadığını özellikle vurgular. Bu bağlamda Harzemşahlar Devleti'nin son hükümdarı olan Celâleddin Harzemşah'ın Moğollara karşı savaşı ele alınırken Türk-İslam tarihinin kahraman tipolojisi de bu eserle gözler önüne serilir. Çünkü Namık Kemal İslam birliğini, idealize eden kahramanı Celâleddin Harzemşah ile zamanına taşır. Bu nedenle oyunun her perdesi Celâl'in başka bir meziyetini övmek için düzenlenmiş benzer (Enginün, 2013, s. 673).

Tarihî düzlemde savaşların ve çatışmaların yoğunluklu biçimde işlendiği piyesin birkaç düğüm noktası vardır. “Bunlar sırasıyla ikinci perdedeki suikast ve af sahnesi, üçüncü perdedeki Seyfeddin-i Irakî'nin atının başına vurulduğu için ihanetle ordudan ayrılması, dördüncü perdenin sonunda Sind nehrine karısı ve çocuğuyla atılan Celâl'in esir olmamak ve muharebeye devam edebilmek için onları feda etmesi sahnesidir” (Tanpınar, 1997, s. 389).

Namık Kemal, kendini temsil eden kahramanları ideal karakterler olarak çizer. Bunlar pozitif cephede yer alırlar (Şenler, 2011, s. 229) Namık Kemal'in tarihe olan bağlılığı ile birleşen İslam ideali, bu piyeste Celâleddin Harzemşah'ın kişiliğinde sunulur. İslam'ın bayraktarlığını yaparak Cengiz Han'ın istilalarına karşı direnen Celâleddin yine kendisi gibi Müslüman olan devletlerin kendisine savaş açmaları karşısında daha trajik bir atmosfer içerisine sürüklenir. Eserin temelini oluşturan vatan sevgisi, İslam birliği idealini örtük biçimde aktarır. Bunun yanı sıra Namık Kemal'in diğer oyunlarında da olduğu gibi vatan sevgisi ile birlikte aşk teması da kutsal bir boyutta ele alınır. Celâleddin Harzemşah'ın eşi Neyyire'ye olan aşkı eserin tümüne yayılır. Sind ırmağında eşi Neyyire ve oğlu Kutbeddin'in ölümüne vatan uğruna katlanan Celâl, kendisine âşık olan Mihr-i Cihân ile Neyyire'ye olan benzerliği yüzünden evlenir

(Namık Kemal, 1960.) Namık Kemal, eserin bu bölümünü özellikle Celâleddin'in iki eşi arasındaki benzerlik üzerine yoğunlaştırır. Celâleddin gibi eşleri Neyyire ve Mihr-i Cihân'ın da vatan sevgisi konusundaki tutumları belirgin bir şekilde çizilir. Eserdeki kadın kahramanların bu tutumları, bireysel aşkın üstünde değerler olduğunu göstermek amacını taşır.

Eserin konusu şöyledir: Harzemşah hükümdarı Mehmet Alâeddin, Tatar istilasına maruz kalınca Âb-ı Sükûn Adası'na çekilir. Babasının geri çekilmesini içine sindiremeyen Celâl babası ile tartışır. Oğlunun ağır sözlerini kaldıramayan hükümdarın bir tartışma sırasında ölmesi üzerine tahta geçen Celâl, Tatarlara karşı savaşmak için harekete geçer. Ancak Tatar ordusundaki askerlerin sayılarının fazla olması ve bazı komutanların kendisine ihanet etmesi neticesinde Celâl geri çekilmek zorunda kalır. Sind nehrini geçerken esir düşmemek için karısı Neyyire ve oğlu Kudbeddin'i nehrin sularına bırakmak zorunda kalır. Celâl, ordusunu yeniden toparladıktan sonra Tebriz'e kadar gelir. Bu sırada Tebriz melikesi Mihr-i Cihan, Celâl'e âşık olur. Kaleyi ona teslim eder ve evlenirler. Kardeşinin ve bazı komutanların ihanetine uğrayan Celâl, düşmanın hücumu karşısında aldığı yenilgiden sonra derviş kıyafetiyle dağ tepesine çekilir. Burada Hacib'in adamlarından Câbir, Celâl'i yaralar. Mihr-i Cihan, Celâl'i yaralı hâlde bulur. Gömleğini kâğıt, karısının parmağını da kalem olarak kullanarak karısına kanyla vasiyetini yazdıran Celâl, Tatarların Müslüman olmaları için dua eder. Celâl'in ölmesi üzerine Mihr-i Cihan'da kendisini hançerleyerek hayatına son verir (Namık Kemal, 1975).

Okunmak için yazıldığı gerekçesiyle *Celâleddin Harzemşah*'ta kişiler arasındaki diyaloglar çok uzun tutulmuştur. Eser, bu anlamda Hugo'nun *Cromwell*'i ile benzerlik gösterir. O da yazarı tarafından okunmak üzere yazılmış bir piyestir.

Namık Kemal'in Magosa'da yazdığı diğer bir oyunu *Kara Bela*'dır. Tek taraflı bir aşkı konu edinen eser, Tanpınar tarafından Namık Kemal'in en zayıf eseri olarak görülür (Tanpınar, 1997, s. 399). Hindistan'da Babürlüler Devleti zamanında yaşanan bir olayı anlatan eserde sınıf farklılığı yüzünden kavuşamayan gençlerin dramı anlatılır. “Çok basit yapıları olan oyunda asıl iki çatışma vardır. Behrever'le Hüsrev'in birleşmelerine engel olan sınıf farklılığı; bir diğer gizli çatışma Ahşid'in Behrever'e duyduğu iltidir” (Dinç, 1992, s. 198).

Eserde sarayda zenci bir hadım ağası olan Ahşid'in Behrever'e olan aşkı ve tutkusu da ayrı bir boyutta sunulur. Namık Kemal'in bu eseri zenci kölelerin hadım ağalarının saraylarda çevirdikleri entrikaları ortaya koymak amacıyla yazdığı söylenir (Dinç, 1992, s.196).

Eserin konusu şöyledir: Hindistan padişahlarından Şah'ın kızı Behrever Banu ile bir vezir oğlu olan Mirza Hüsrev birbirlerini sevmektedirler. Hadım ağası olarak sarayda bulunan Ahşid de tutkulu bir şekilde Behrever Banu'ya âşıktır. Azat edilerek serbest bırakılan Ahşid, aşkıdan dolayı tekrar köle olur ve saraya yeniden girmeyi başarır. Behrever Banu'nun Mirza Hüsrev'i sevdiğini öğrendikten sonra onları ayırmak için plan yapar. Mirza Hüsrev'le görüştürmek bahanesiyle kandırdığı Behrever'e tecavüz eder. Behrever'in odasından çıkmamasından endişe eden padişah, sınıf farklılığını yok sayarak kızını Mirza Hüsrev'le evlendirmeye karar verir. Düğün hazırlıkları sırasında Behrever kendini zehirleyerek intihar eder. Behrever Banu ölürken Mirza Hüsrev de Ahşid'i hançerler ve aynı hançerle kendisi de intihar eder (Dinç, 1992, s.197-198).

Yazın hayatı boyunca tiyatroyu diğer edebî türlerin üstünde tutan Namık Kemal bu türde altı eser vererek Tanzimat birinci dönem tiyatrosunun gelişimine önemli katkılar sağlar. Bu altı eserin yanı sıra tiyatro türü ile ilgili görüşleri de hem dönemin edebiyatçılarını hem de kendinden sonra gelen sanatçıları etkiler. Namık Kemal'in hem kendi dönemini hem de sonraki dönemleri etkileyen bu görüşleri şunlardır:

1. Tiyatro bir eğlencedir; eğlencelerin en faydalısıdır.
2. Edebiyatın en büyük kısmı olan tiyatro, kitap ve gazetelerden daha etkilidir.
3. Tiyatro aracılığıyla halk eğitilebilir.

4. Tiyatromuzun dili, tiyatro yazarlarımızın kaleminde ağır ve ağdalı bir hâl almakta; aktörlerimizin ağzında ise bozulmaktadır. Sadeleşmeye ve düzeltmeye yönelmeliyiz. Kurulan Osmanlı tiyatrosu zevk bakımından çok önemli ve ciddi bir girişimdir.
5. Yabancı dilden tiyatro eseri çevirmenin bir sakıncası söz konusu değildir (Akı, 1989, s. 200).

Yaşadığı dönemde verdiği eserlerle idealizmi savunan ve bu tezi eserlerine uygulayan Namık Kemal, tiyatrolarında da aynı çizgiyi devam ettirir. Sosyal faydayı ön planda tutan yazar, gelecek kurgusunu oluşturmak için de eserlerinde yeni bir toplum inşası için gereken tezleri öne sürer. Bu nedenle konularının neredeyse tümünü tarihten aldığı eserlerinde tarih bilinci ve vatan sevgisini bir arada işler. Yalnızca *Zavallı Çocuk* oyunu konusunu tarihten almaz. "Namık Kemal'in oyunları Türk tiyatrosunda bugüne kadar devam eden bir anlayışın yolunu açmıştır denebilir. Sahneyi sadece göze değil, aynı zamanda kulağa da hitap eden bir kürsü olarak kullanmak isteyen Namık Kemal'in sosyal ve siyasi görüşleri, makalelerine paralel olarak bu eserlerde anlatılmıştır" (Enginün, 2013, s. 670). Bu nedenle onun oyunlarındaki başkişiler (İslam Bey, Âkif Bey, Muhtar Bey, Celâleddin Harzemşah) Türk-İslam kimliğinin bayraktarlığını yapacak sembol isimlerdir.

Sanatın topluma hizmet etmesi gerçeğinden hareketle eser veren Namık Kemal tiyatrolarında sade ve günlük konuşma diline yakın bir dil kullanır. Ancak kendisinin de okunmak üzere yazdığını söylediği *Celâleddin Harzemşah*'ta dil ve üslup diğer eserlerinden ağırdır. Tanzimat Dönemi'nde Namık Kemal'in izinden eser veren Manastırlı Mehmet Rifat, Hasan Bedrettin, Hasan Nefi ve Mehmet Şemsettin'in tiyatro eserleri bulunmaktadır.



araştırmalarla ilişkilendir

TİYATRO

Meşâkk-ı âlem eğlencesiz çekilir belâlardan olmadığı için, zararsız eğlenceler naklen ve hikmeten dâima mubâh addolunagelmıştır. Eğlencenin zararsız mubâh olunca fâidelisi bi't-tab müstahab olmak lâzım geleceğini ise ta'rif iktizâ etmez.

Reşîd olduktan sonra dahi sabâvetindeki hâli gibi hükümsüz şeylere eğlenenler büyümüş adam değil irileşmiş çocuk hükmünde sayılır.

Âkil, me'külâtında lezzetten ziyâde gıda aramak lâzım geldiği gibi, eğlencesinde de neşâttan ziyâde fâide taharri etmek iktizâ eder.

Eğlencelerin ise en edibânesi ve binâenaleyh en fâidelisi tiyatrodur. Edeb ve mûsikî ki vicdân-ı beşerin hâkim-i hissiyât ve nedîm-i neşâtı olmak için yaratılmış iki hemşire-i dil-rübâdır. Tiyatro ma'razlarında teşahhus eder. Cân bulur. Bin şekle, bin kıyâfete girer. İnsanı ağlatır, güldürür, vicdânı açar, tenvir eder, tathîr eder.

Tiyatro edebiyatın en büyük kısmıdır. Hattâ Voltaire gibi aksâm-ı fıkır ü hikmetin her cihetinde izhâr-ı kemâl etmiş allâmelerin külliyyâtına bakılsın, dâima birinci cildleri tiyatroya mûta'allik olan eserleriyle başlar.

Edebiyatta tiyatroya tekaddüm edebilecek bir kısım yoktur. Çünkü edib hayâlini meydana da görünen bir vücûdda tecessüm ettirdiği için gönüllere tabî'î daha canlı, daha bedihî bir halde tasvîr eder. Kitab enîs-i تنها-nişînâne ise, tiyatro nedîm-i cemiyettir. Kitabı göz, tiyatroyu vicdân görür.

Bir millet umûman ahlak kitabı yazsa bir adamı pek kolay terbiye edemez. Bir edib birkaç güzel tiyatro tertîb etse bir milletin umûmunu terbiye edebilir. Memleketimizde en ciddî bildiğimiz zevât için bile başdan aşağı Ahlak-ı Alâî'yi mütâlâ'a etmek nefsi öldürürcesine cebr altında tutmağa mütevakıf görünür. Paris Fukarası'nı en hafif beylerimiz bile lezzetle seyrederek. Hem eğlenir, hem müstefid olur.

Emsâl-i edebiyadedendir ki hakikat nâmında bütün âlemiyân içinde mahbûb-ı kulûb olmağa lâyık bir kız varmış. Saçları dağınık; göğsü, bağı

açık gezdiği için delidir demişler zencîre vurmuşlar. Sonra akıl nâmında bir hakîm, çehreyi eski hâlinde bırakmakla berâber, dikkat olunmayınca anlaşılma bir tarza getirir bir düzgün icâd etmiş, adını mesel koymuş, hakikatın yüzünü onunla boyamış. Arkasına da âdet denir bir makbul biçimde libâslar giydirmiş yine kızı meydana salıvermiş. O vakit hakikat herkes'inde makbul olmaya başlamış. İşte tiyatro yüzüne mesel düzgünleri sürülmüş arkasına âdet libâsları giydirilmiş olan hakikatın teşahhus etmiş bir misâlidir. Avrupa'da zuhûr eden milyonlarca üdebâ İngilizli meşhur Shakespeare'den büyük şâir gelmediği müttetikun aleyhtir. Shakespeare ise yalnız tiyatro yazardı. Bugün cihânın en meşhûr edîbi Victor Hugo sayılır. Onunda en güzel eserleri tiyatrolarıdır.

İngiltere'nin Fransa'nın, İspanya'nın İtalya'nın Almanya'nın, hissiyâtca zuhûr eden bu kadar ulviyâta her şeyden ziyâde tiyatrolar hizmet etmiştir.

Memâlik-i Garbiyyede âdâbın bârî hayatı tiyatro sâyesindedir. Hele mûsikî bütün bütün tiyatro kuvvetiyle yaşıyor.

Tiyatro hayât-ı esâsiyye ile yaşamak şânından olan eski Yunanlılarda zuhûr etmiş ve onların mukallid-i kemâlâtı olan Romalılar arasında ihtiyâcât-ı mübremeden ma'dûd olmuştu. Çin'de dahi pek eski yapılmış birtakım mudhikeler mevcûddur. İskender'in Asya'ya istilâsından sonra Hind'in Sanskri lisanında dahi tiyatro yazılmaya başlanılmıştı. Buna bakılınca ihtimâl ki Fûrs-i kadîmin mahv-âbâd-ı nisyanâ düşen âsâr-ı edibiyyesi arasında da tiyatro bulunabilirdi.

Roma Garb İmparatorluğunun inkırâzından sonra bu kısım-ı celîl-i edeb hemen bütün bütün İstanbul'a inhisâr etmiş ve Avrupa'da birtakım hikâyât-ı mezhebiyyeye dâir kiliselerde oynatılan bazı ufak tefek oyunlardan başka bir eser meydana gelmemişti.

Tiyatronun akvâm-ı İslâmiyye arasında revâc bulamaması iki sebepten neş'et eder.

Evvelâ istidrâk-ı mehâsin ve ikmâl-i fezâille muttasıf olan ezkiyâ-yı Arab, âsâr-ı Yunanîyi tettebbu'a başlar başlamaz, mülkleri bin türlü fitne istilâsına düşmüş gördükleri için, elzem

olan ma'ârif ve hikemiyyâtan lâzım olan evzâk-ı edebiyyâta nakl-i himmet edecek kadar zaman-ı huzur bulamadılar.

Sâniyen, Yunan tiyatroları dâima manzûm olarak okumak, eş'ârı ise birtakım cürûfât-ı âlihât ile mâ-lâ-mâl olduğundan bedâi'-i edebî hakâyık-ı tabî'at içinde arayan muvahhidîn-i İslâma zevk-bahş olmak kâbil değildi.

A'câm ise Arab'dan sonra zabtettikleri yerlerden ne türlü cevâhir-i ma'rifet iğtinâm ettiler ki tiyatroyu unuttuklarına ta'acüb olunsun.

Avrupa'ya gelince, her türlü sanâyi-i nefise ve bedâi'-i fikriyyenin yeniden hayat bulmaya başlaması ciyetiyle devrân-ı haşr ünvânını ihrâz etmiş olan kurûn-ı âhîre mebâdisinde İspanya'dan, İngiltere'den, İtalya'dan kudret-i icâda mâlik birtakım a'zâm-ı edebiyat musikîyi bir mâharet-i hîred-fersâ ile ihyâya başladılar. Birbirini müte'âkib her kavmin zekâvet-i mevhuba ve ma'rifet-i meksûbesi o yollardan dahi müsâbakaya kıyâm eyledi. Şehirler müzeyyen müzeyyen tiyatrolarla, kitabçı dükkanları mükemmel mükemmel oyunlarla dolmaya başladı. Şimdi her pâ-yı tahtta beşden otuza kadar tiyatro, her lisanda beş günde otuz bine kadar oyun görülür.

Bizde ise kahvenin, tütünün zuhûruna kadar gündüzler zaman-ı kesb, geceler ise vakt-i inzivâ bilindiği için, efrâdın içtimâ'ı nâdiren vukû' bulan helva sohbetlerinin müsâmerâtı-elde okunur anlaşılır ıstılâhdan kâfiyeden yanına varılır bir tarih ve hikâye olmadığı içinya laklakıyâta veya Battal Gâzi yollu hikâyâta münhasırdı. Tütünün zuhûru üzerine şehrin ötesinde berisinde açılan cemiyet-gâhlar, Murâd-ı Râbi' devrini kanlar içinde yuvarlana yuvarlana geçirdiğinden, ahlak-ı umûmiyyede içtimâ' ile emrâr-ı vakit arzuları birleşmekle, sevk-i ihtiyâc-ı tabî'î, birtakım yeni eğlenceler peydâ ettiği sıralarda Zuhûrî kolu dahi meydana gelmişti.

Bu da bir nevî tiyatro demek ise de, tertîb ve icrâsında ne tasvir-i tabî'at ne de te'sîr-i kelâma bakılarak, arada edebî iki mânâsı dahi riâyetten sâkıt olduğundan eğlence değil ukulânın nefretini celb etmek ve cehelenin ahlakını ifsâd eylemekten başka hiç bir şeye hizmet etmedi.

Kaynak: Namık Kemal (2005). *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri: Bütün Makaleleri 1*. Nergiz Yılmaz Aydoğdu, İsmail Kara (Haz.). İstanbul: Dergâh. s. 497-501.

Öğrenme Çıktısı



6 Namık Kemal'in tiyatro ile ilgili görüşlerini ve yazdığı tiyatro eserlerinin edebiyat tarihi içerisindeki önemini açıklayabilme

Araştır 6

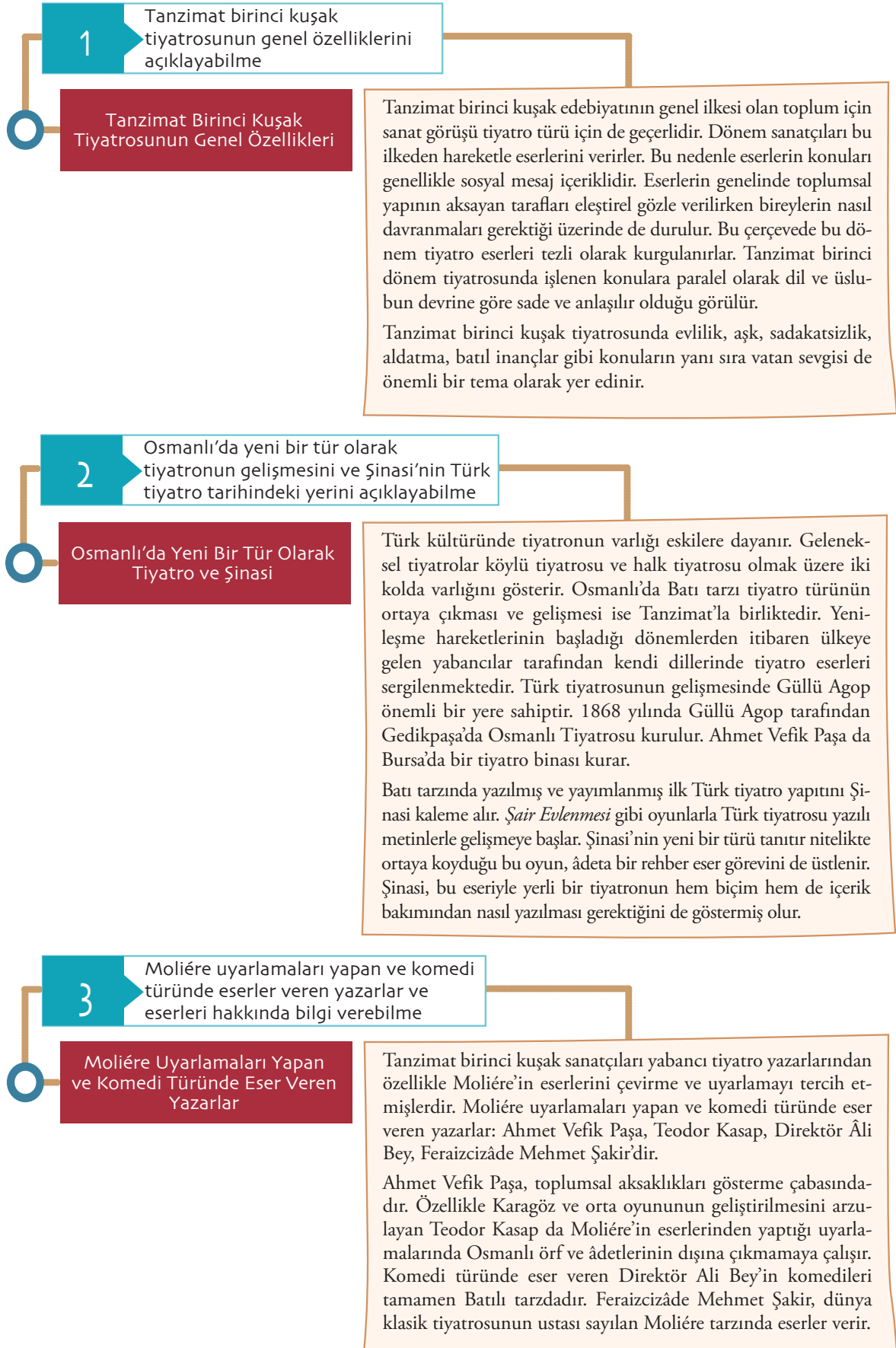
Namık Kemal'in tiyatro eserlerindeki karakterlerin en belirgin özelliklerini tartışınız.

İlişkilendir

Namık Kemal'in tiyatro eleştirisi konusundaki düşünceleriyle tiyatro eserleri arasındaki ilişkiyi değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Namık Kemal'in tiyatro eserlerinde vatan kavramının taşıdığı anlamı anlatın.



4

Türk tiyatrosuna manzum tiyatronun girişi ve bu türde eser veren yazarlar ve eserlerinin özelliklerini dile getirebilme

Manzum Tiyatro ve Ali Haydar Bey

Türk edebiyatında manzum tiyatro (şiir şeklinde) türünün ilk örneği, 1866 yılında yayımlanan Ali Haydar Bey'in yazdığı *Sergüzeşt-i Perviz* adlı eseridir. Ali Haydar Bey, eserinin ön sözünde manzum trajedinin yolunu açtığını dile getirir. *Sergüzeşt-i Perviz*'de Tanzimat birinci kuşağının ahlakçı ve sosyal fayda prensibi hâkimdir.

5

Yerli ve millî tiyatroya yönelişin temsilcilerinin özelliklerini dile getirebilme

Yerli ve Millî Tiyatroya Yöneliş: Ebuzziya Tevfik, Şemsettin Sami ve Ahmet Midhat Efendi

Ebuzziya Tevfik'in *Ecel-i Kaza* adlı eseri Tanzimat Devri'nin ilk yerli mensur (düzyazılı) romantik dramları arasında yer alır. Bu eser, aynı zamanda Türkiye'de Türk halkına karşı oynanan ilk telif eser olması bakımından da önem taşır. Ebuzziya Tevfik'e göre, tiyatro yazarların birinci vazifesi, kendi duygu ve düşüncelerini yok sayarak ahlak, âdet, fikir ve hislerini anlatmak istedikleri devirlerin ya da şahısların sırlarını keşfetmeye uğraşmak olmalıdır.

Tiyatro türünde verdiği üç eserle bu türün gelişmesine katkı sağlayan bir diğer yazar Şemsettin Sami'dir. Tiyatro eserleri için tarihi, zengin bir kaynak olarak gören Şemsettin Sami'nin *Gave* ve *Seydi Yahya* oyunları tarihe yönelme görüşü doğrultusuna yazılmış eserlerdir. Şemsettin Sami de tıpkı Tanzimat kuşağının diğer sanatkarları gibi millî tiyatro yazmayı amaçlar. Bu nedenle eserlerinde fedakârlık, sadakat, dürüstlük, ahde vefa gibi kavramlar vatan sevgisi paralelinde içselleştirilerek sunulur.

Ahmet Midhat Efendi, tıpkı romanlarında olduğu gibi tiyatro eserlerinde de okurunu eğitmek amacındadır. Namık Kemal'in düşüncesine paralel olarak o da ahlaki gayeyi ve sosyal faydayı amaç olarak görür. Ahmet Midhat Efendi'nin eserlerinde Tanzimat Dönemi'nde sıklıkla işlenen; gençlerin istedikleriyle evlenememeleri, evlilikte yaş uygunluğuna dikkat edilmesi ve çok eşliliğin zararları gibi konular görülmektedir.

6

Namık Kemal'in tiyatro ile ilgili görüşlerini ve yazdığı tiyatro eserlerinin edebiyat tarihi içerisindeki önemini açıklayabilme

Namık Kemal

Namık Kemal'in tiyatro konusunda önemle ve özenle durması Avrupa yıllarında gelişir. Halkın eksik ve kusurlu yönlerinin tiyatro aracılığıyla düzeltilebileceğini düşünen Namık Kemal'in tiyatro hakkındaki düşüncelerini kaleme aldığı en önemli yazısı "Celâl Mukâddimesi" (Mukâddime-i Celâl)'dir. Mukâddime'de sanat görüşlerini derli toplu bir biçimde aktaran yazar, özellikle de tiyatro ve roman türleri üzerinde durarak bu iki yeni türün sosyal fayda sağlamadaki yerlerini tespit eder.

Namık Kemal'in tiyatro ile ilgili düşüncelerinin dile getirdiği yazılarında tiyatroyu diğer edebî türlerden ayrıcalıklı görmesi, tiyatronun sosyal fayda anlayışına daha çok hizmet edeceği düşüncesinden kaynaklanır. Yaşadığı dönemde verdiği eserlerle idealizmi savunan ve bu tezi eserlerine uygulayan Namık Kemal tiyatrolarında da aynı çizgiyi devam ettirir. Sosyal faydayı ön planda tutan yazar, gelecek kurgusunu oluşturmak için de eserlerinde yeni bir toplum inşası için gereken tezleri öne sürer. Bu nedenle konularının neredeyse tümünü tarihten aldığı eserlerinde tarih bilinci ve vatan sevgisini bir arada işler.

1 Tanzimat birinci kuşak yazarlarından hangisinin tiyatro türünde eseri **yoktur**?

- A. Namık Kemal
- B. Ziya Paşa
- C. Ali Haydar Bey
- D. Şemsettin Sami
- E. Ahmet Midhat Efendi

2 Aşağıdaki eserlerden hangisi Ahmet Midhat Efendi tarafından yazılmıştır?

- A. Ecel-i Kaza
- B. Gave
- C. Çengi yahut Daniş Çelebi
- D. Vatan yahut Silistre
- E. Misafir-i İstiskal

3 Tanzimat Dönemi'nde ilk manzum tiyatro örneğini veren yazar aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Ali Haydar Bey
- B. Ahmet Vefik Paşa
- C. Şinasi
- D. Şemsettin Sami
- E. Namık Kemal

4 Namık Kemal'in Victor Hugo'nun Cromwell adlı eserindeki gibi giriş kısmında sanat, roman ve tiyatro hakkındaki görüşlerini belirttiği eseri aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Gülnihal
- B. Zavallı Çocuk
- C. Kara Bela
- D. Âkif Bey
- E. Celâleddin Harzemşah

5 Aşağıdakilerden hangisi Tanzimat birinci dönem tiyatro eserlerinin genel özellikleri arasında **yer almaz**?

- A. Eserlerin sonunda bir mesaj verilmesi amaçlanır.
- B. Eserler dil bakımında devrin şartlarına göre sadedir.
- C. Batıl inançların halk arasındaki yanlışlığı gösterilmeye çalışılmıştır.
- D. Yazılan eserlerin tümü oynanmak için değil okunmak için kaleme alınmıştır.
- E. Eserlerde sosyal fayda amacı ön plandadır.

6 Aşağıdakilerin hangisinde verilen yazar-eser eşleştirmesi doğrudur?

- A. Namık Kemal- Şair Evlenmesi
- B. Ebuzziya Tevfik- Gave
- C. Ahmet Midhat Efendi- Açıkbaş
- D. Ali Haydar Bey- Tedbirde Kusur
- E. Şinasi- Vatan yahut Silistre

7 Aşağıdaki yazarlardan hangisi Namık Kemal'in etkisinde eser vermiştir?

- A. Şinasi
- B. Hasan Bedrettin
- C. Ahmet Midhat Efendi
- D. Şemsettin Sami
- E. Ebuzziya Tevfik

8 Aşağıdakilerden hangisi Namık Kemal'in tiyatrolarında görülen özelliklerden biri **değildir**?

- A. Sanat için sanat görüşüne uygun tarzda oyunlardır.
- B. Eserlerinde vatan sevgisi ön plandadır.
- C. Gelenek ve göreneklere bağlılık vardır.
- D. Oyunlar sosyal fayda amacına uygun olarak yazılmıştır.
- E. Oyunlarında tarihî kahramanlara yer vermiştir.

9 Aşağıdakilerden hangisi Tanzimat birinci dönem tiyatrosunun özelliklerinden biridir?

- A. Eserler özellikle seçkin sınıfa hitap edecek şekilde yazılmıştır.
- B. Eserlerde batıl inançların zararları üzerinde durulmuştur.
- C. Bu dönemde yazılan tüm eserler mensur (düz-yazı) biçimindedir.
- D. Dönemde yazılan eserlerin tümü yazıldıkları dönemde sahnelenmiştir.
- E. Yazılan eserlerin tümü konusunu tarihten alır.

10 Molière'den çeviri ve uyarlamalar yapan sanatçı aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Ahmet Vefik Paşa
- B. Namık Kemal
- C. Şemsettin Sami
- D. Ahmet Midhat Efendi
- E. Ebuzziya Tevfik

1. B

Yanıtınız yanlış ise “Amaçlar ve İçindekiler” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

2. C

Yanıtınız yanlış ise “Ahmet Midhat Efendi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

3. A

Yanıtınız yanlış ise “Ali Haydar Bey” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

4. E

Yanıtınız yanlış ise “Namık Kemal” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

5. D

Yanıtınız yanlış ise “Tanzimat Birinci Dönem Tiyatrosunun Genel Özellikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

6. C

Yanıtınız yanlış ise “Ahmet Midhat Efendi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

7. B

Yanıtınız yanlış ise “Namık Kemal” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

8. A

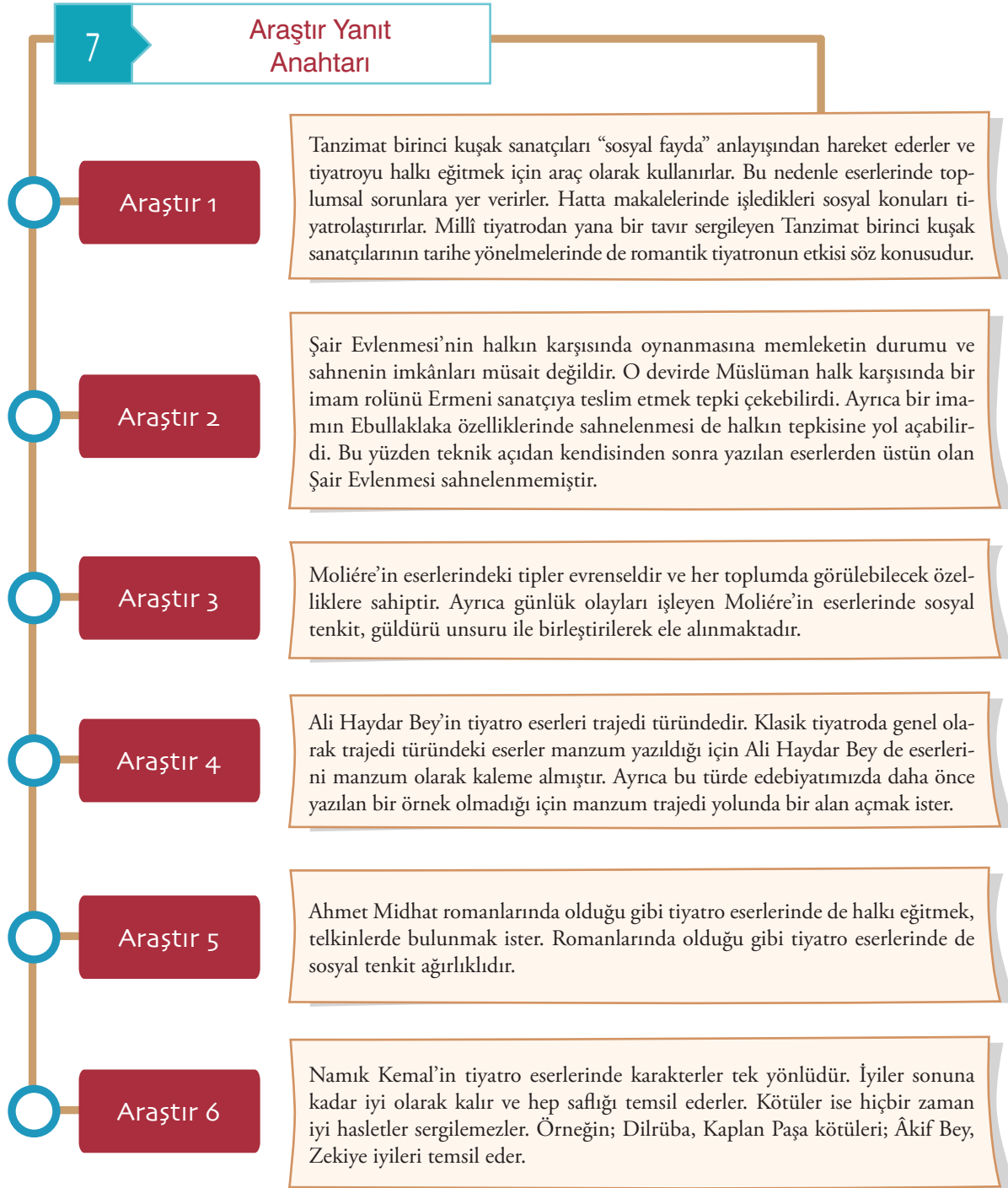
Yanıtınız yanlış ise “Namık Kemal” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

9. B

Yanıtınız yanlış ise “Tanzimat Birinci Dönem Tiyatrosunun Genel Özellikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

10. A

Yanıtınız yanlış ise “Molière Uyarlamaları Yapan ve Komedi Türünde Eser Veren Yazarlar” konusunu yeniden gözden geçiriniz.



Kaynakça

- Ahmet Midhat. (1990). *Eyvah, Ahmet Midhat Efendi'nin Tiyatroları* içinde (s. 5-53). İnci Enginün (Haz.). İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Ahmet Midhat. (1990). Açıkbaş, *Ahmet Midhat Efendi'nin Tiyatroları* içinde (s. 55-102). İnci Enginün (Haz.). İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Ahmet Midhat. (1990). Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti, *Ahmet Midhat Efendi'nin Tiyatroları* içinde (s. 103-138). İnci Enginün (Haz.). İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Ahmet Midhat. (1990). Çengi yahut Daniş Çelebi, *Ahmet Midhat Efendi'nin Tiyatroları* içinde (s. 167-202). İnci Enginün. (Haz.). İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Ahmet Midhat. (1990). Çerkes Özdenler, *Ahmet Midhat Efendi'nin Tiyatroları* içinde (s. 251-302). İnci Enginün (Haz.) İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Ahmet Midhat. (1990). Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş, *Ahmet Midhat Efendi'nin Tiyatroları*. İnci Enginün (Haz.). İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Akı, N. (1962). *Namık Kemal'in Tiyatrosu*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Akı, N. (1989). *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*. İstanbul: Dergâh.
- Akün, Ö. F. (1976). Namık Kemal'in Kitap Halindeki Eserlerinin İlk Neşirleri. *Türkiyat Mecmuası*, C. XVIII, 1973-1975, 1-78.
- Akyüz, K. (2013). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* (1860-1923). İstanbul: İnkılâp.
- Ali Haydar (1282/1866). *Sergüzeşt-i Perviz*. İstanbul: Tasvir-i Efkâr Matbaası.
- And, M. (1970). Ali Bey ve Çingirak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 1, 141-153.
- And, M. (1974). Türkiye'de Molière. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 5, 51-64.
- And, M. (1976). *Osmanlı Tiyatrosu Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi.
- And, M. (1983). *Şair Evlenmesinden Önceki İlk Türkçe Oyunlar*. İstanbul: İnkılâp ve Aka.
- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim.
- Aytaş, G. (2010). *Tanzimat'ta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ.
- Bozdoğan, A. (2001). *Manastırlı Mehmet Rifat ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme* (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Burcu, E. (2002). Yenileşme Dönemi Türk Tiyatrosu ve Ahmet Vefik Paşa, *Türkler*, c. 15, s. 502-506.
- Dinç, A. K. (1992). *Namık Kemal'in Tiyatrosu*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Ebuziyya Tefvîk (2000). *Ecel-i Kaza*. Âlim Gür (Haz.). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Enginün, İ. (2013). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete* (1839-1923). İstanbul: Dergâh.
- Enginün, İ. (Haz.) (1990). *Ahmet Midhat Efendi'nin Tiyatroları*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Erbay, E. (1997). *Eskiler ve Yeniler*. Erzurum: Akademik Araştırmalar.
- Feraizcizade Mehmet Şakir (1979). *Kırk Yalan Köse-Yalan Tükendi*. Nevin Önberk (Haz.). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Gür, Â. (1998). *Ebuziyya Tefvîk*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Güray, S. (1966). *Ahmet Vefik Paşa*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Hasan Bedreddin, Mehmet Rifat (1876). Kölemenler. *Temaşa* 2. İstanbul: Kırk Anbar.
- Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Yedigece.
- Levend, A. S. (1969). *Şemsettin Sami*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Mermutlu, B. (2003). *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*. İstanbul: Kaknüs.
- Namık Kemal, (1288, 19 Teşrin-i Evvel). *Bizde Efkâr-ı Terakki*. Diyojen, s. 1-2.
- Namık Kemal (1873, 1 Nisan). Tiyatro. *İbret*, s. 1-2.
- Namık Kemal (1289/1873). *Vatan Yahut Silistre*. İstanbul.
- Namık Kemal (1290/1874). *Âkif Bey*. İstanbul: Hayal Matbaası.
- Namık Kemal (1960). *Zavallı Çocuk*. Kenan Akyüz (Haz.) İstanbul: Dün-Bugün.
- Namık Kemal (1975). *Celâleddin Harzemşah*. Hüseyin Ayan (Haz.). İstanbul: Dergâh.

- Namık Kemal (1960). *Gülnehal*. Kenan Akyüz (Haz.). İstanbul: Dün-Bugün.
- Namık Kemal (1993). Mukaddime-i Celâl. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi 2*. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil (Haz.). İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Namık Kemal (1993). *Nesirlerden Örnekler Doğumunun Yüz Ellinci Yılında Namık Kemal*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Namık Kemal (2005). *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri Bütün Makaleleri 1*. Nergiz Yılmaz Aydoğdu, İsmail Kara (Haz.). İstanbul: Dergâh.
- Namık Kemal (1326/1910). *Kara Bela*. İstanbul: Mahmudbey Matbaası.
- Nutku, Ö. (1972). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt II (XVIII. Yüzyıl Sonundan Günümüze Kadar)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Cografya Fakültesi.
- Okay, M. O. (2010). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh.
- Poyraz, T., Tuğrul, N. (1967). *Tiyatro Bibliyografyası*. Ankara: Millî Kütüphane.
- Sakallı, F. (2012). Ahmet Midhat Efendi'nin "Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş" Oyunu İle Racine'in "Phedre" Oyunu Arasında Bir Mukayese Denemesi. *Turkish Studies* - Volume 7/2, 1353-1361.
- Sevengil, R.A. (1961). *Türk Tiyatro Tarihi III- Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul: Devlet Konservatuvarı.
- Şemseddin Sami (2008). *Şemseddin Sami'nin Tiyatroları*. Enver Töre (Haz.). İstanbul: Assos.
- Şenler, Yaşar (2011). Namık Kemal'in Tiyatrolarında Sosyal Tenkit. *Namık Kemal içinde* (s. 224-237). Turan Karataş- Orhan Kemal Tavukçu (Ed.). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Şinasi (1996). *Şair Evlenmesi*. Feyziye Abdullah Tansel (Haz.). İzmir: Akademi.
- Tanpınar, A.H. (1997). *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tansel, F. A. (1964). Ahmet Vefik Paşa'nın Eserleri. *Belleten*, 110, 249-283.
- Teodor Kasap (2002). *Eski Türk Oyunları 3 Pinti Hamit-İşkilli Memo* (Günümüz Türkçesine Uyarlayanlar Mustafa Özcan- T. Yılmaz Öğüt). İstanbul: Mitos Boyut.
- Töre, E. (2008). *Şemseddin Sami'nin Tiyatroları*. İstanbul: Assos.
- Töre, E. (2009). Türk Tiyatrosunun Kaynakları. *Turkish Studies*, Volume 4 / 1-II, 2181-2348.
- Töre, E. (2010). *Tanzimat'tan Günümüze Türk Tiyatrosunda Temalar*. İstanbul: DijitalSanat.
- Uçman, A. (2003). Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri, Hece, 77-78-79, 48-70.
- Yıldız, A. Doğan (2011). Namık Kemal'in Tiyatroları. *Namık Kemal içinde* (s. 198-223). Turan Karataş- Orhan Kemal Tavukçu (Ed.), Ankara: Kültür Bakanlığı.

Bölüm 8

Tanzimat Dönemi'nde Eleştiri

öğrenme çıktıları

1

Şinasi ve Eleştirileri

- 1 Şinasi'nin eleştirilerini ve dil anlayışını açıklayabilme

3

Ziya Paşa ve Eleştirileri

- 3 Ziya Paşa'nın eleştirilerini ve divan edebiyatına yaklaşım tarzını yorumlayabilme

2

Namık Kemal ve Eleştirileri

- 2 Namık Kemal'in eleştiri anlayışını ve divan edebiyatına yaklaşımını açıklayabilme

4

Ahmet Midhat Efendi ve Eleştirileri

- 4 Ahmet Midhat Efendi'nin eleştirilerini değerlendirebilme

Anahtar Sözcükler: • Tanzimat Edebiyatı • Divan Edebiyatı • Dilde Sadeleşme • Sosyal Fayda • Şiir ve Hakikat



GİRİŞ

Tanzimat Dönemi'nden sonra hız kazanmaya başlayan yenileşme hareketleri içinde Türk dili ve edebiyatına dair tartışmaların da yer edindiği görülmür. Batı etkisinde gelişen edebî anlayışla birlikte yeni türlerin girmeye başlaması ve edebiyatın “sosyal fayda prensibi” çerçevesinde değerlendirilmesi, Tanzimat birinci kuşak sanatçıların üzerinde durdukları konulardır. Eski edebiyatı dil, üslup ve içerik bakımından eleştiren birinci kuşak sanatçıları yazılarında da yeni edebiyatın kuramsal çerçevesini çizme çabasında olurlar. Tanzimat birinci kuşak sanatçılarını eski edebiyat karşısında doğru- dan doğruya eleştirel bir tutum takınmaya yönlendiren sebeplerden birisi, klasik edebiyatın değişen toplumsal yapıdaki meseleleri çözmede/anlamada yetersiz kalmasıdır (Uçman, 2003, s. 52).



Resim 8.1

ŞİNASİ VE ELEŞTİRİLERİ

Tanzimat birinci kuşak sanatçıları edebiyatı “sosyal fayda prensibi” çerçevesinde değerlendirirler. Hem nazım hem de nesir türündeki eserleriyle bu devrin yol gösterici isimlerinden olan Şinasi, bir eleştirmen olmamasına rağmen özellikle dil hakkındaki görüşleri ve uygulamalarıyla dikkat çeker. Şinasi'nin dilde sadeleşme çabalarını eserlerinde görmek mümkündür. Örneğin “Arz-ı Muhabbet” şiiri hem tema hem de üslup yönüyle eski edebiyatta benzeri olma-

yan bir eserdir. Şinasi, burada divan şiiri üslubundan başka bir üsluba doğru gider ve samimi bir ifade tonu inşa etmeye çalışır. Nitekim şiirlerinde ve yazılarında sade bir dil kullanan ve divan şiirinin hayal ve mazmun dünyasından uzak bir üslup benimseyen Şinasi, sade bir ifade tarzı inşa etmeye çalışır ve yeni imajlar bulma yolunu açar. Arapça ve Farsça tamlamalardan ziyade halkın kullandığı kelime ve ifade tarzlarına önem verir ve konuşma cümlesine yakın bir mısra yapısı kurmayı dener (Kaplan, 2006, s. 239- 240). Divan şiirine ilişkin net bir eleştiri yazısı olmayan Şinasi'nin nesir ve nazımda benimsediği yol, onun zihnen ve ruhen eski geleneğe bütün kurumlarıyla birlikte karşı olduğunu gösterir. “Münacât”ını divan şairleri gibi kaside şeklinde değil mesnevi şeklinde düzenlemesi de onun yenilikçi tutumuna örnektir (Erbay, 1997, s. 171).

Şinasi'nin Türk şiirinde yaptığı yenilikler, devrin yeni ve modern bir edebiyat inşa etmek isteyen şair ve yazarlarına yol gösterir, ufuk açar. Namık Kemal'in dille ilgili görüşlerinde ve eski zihniyete ilişkin değerlendirmelerinde Şinasi'nin belirgin bir etkisini görmek mümkündür. Şinasi'nin özellikle edebiyat ve ahlakı aynı paydada birleştiren “fenn-i edeb (edebiyat) bir ma'rifettir ki insana haslet-âmuz-ı edeb olduğu için (edep hasletini öğrettiği için) edeb ve ehl-i edib tesmiye kılınmıştır (adlandırılmıştır).” cümlesi Namık Kemal'den itibaren sıklıkla tekrarlanır (Uçman, 2003, s. 49). Bu cümle ile Şinasi, edebiyat ve edep arasında bir bağ kurarak edebiyatın ahlaki yönüne vurgu yapar.

Şinasi'nin *Tercümân-ı Ahvâl Mukaddimesi*, *Tasvir-i Efkâr Mukaddimesi*, *Fatin Tezkiresi*'nin yeniden yayımlanacak olması üzerine dile getirdiği görüşleri ve *Ruzname-i Ceride-i Havadis* yazarı Said Bey ile yaşadığı “Mes'ele-i Mebhûsetü'n Anha” tartışması yeni edebiyatın inşa sürecindeki önemli eleştirel unsurları içermektedir.

Tercümân-ı Ahvâl ve Tasvir-i Efkâr Mukaddimeleri

Şinasi'nin *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinin yayımlanmasından dolayı yazdığı mukaddimedeki görüşleri, Tanzimat döneminin eleştiri anlayışını içeren sosyal fayda prensibine dayanır ve eski zihniyete karşı bir tavrı barındırır (Uçman, 2003, s. 49). Zira Şinasi 1860 yılında Ağâh Efendi'nin çıkardığı *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinin ön sözünde halkın genelinin kolayca anlayabileceği sade bir dil

anlayışını ve sosyal fayda prensibini ön plana çıkarır. Mukaddime'de "halka hitap" ilkesi esas tutulur. Yeni Türkçe fikri de gazetecilik anlayışı içinde yer edinir ve dil daha önceki dönemlerden farklı olarak genişler (Tanpınar, 2003, s. 250).

Şinasi, Tercümân-ı Ahvâl Mukaddimesi'nde toplumsal yaşam içinde kanuni yükümlülüklerle sorumlu olan halkın kendi vatanının menfaatine ilişkin fikirleri açıklamasını bir hak olarak görür. Bunun için de medeni milletlerin politika gazetelerinin örnek gösterilebileceğini dile getirir. İç ve dış politikadan seçilmiş olayların ve diğer yararlı konuların halka duyurulması için de *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesini aracı olarak nitelendirir. Bu noktada dil bahsine yer veren Şinasi, düşünceleri anlatma işlevi gören sözün bir "Tanrı hediyesi" olduğunu ve bu nedenle "umum halkın kolaylıkla anlayabileceği" bir dille bu gazeteyi çıkardıklarını vurgular. Osmanlı ülkesinde yaşayan gayrimüslim unsurların serbest bir biçimde gazete çıkardıklarını "millet-i hâkime"nin ise gayriresmî bir gazete çıkarmak için herhangi bir çaba sarf etmediğini dile getirerek kendisinden önceki Osmanlı aydınlarını eleştirir (Uçman, 2003, s. 49).

Tasvir-i Efkâr Mukaddimesi'nde de gazeteci lisanından ve gazetelerin halka karşı sorumluluklarından bahseden Şinasi hem *Tercümân-ı Ahvâl*'de hem de *Tasvir-i Efkâr*'da halkın anlayabileceği sade bir dil kullanarak dille ilgili görüşlerini pratikte de gerçekleştiren bir sanatçıdır. O, Türkçeye dil ve hayal unsuru bakımından sade ve şiirle bütün bağlarını koparmış bir cümle getirir. Bu cümlemin yalnız sade olmasına çalışmayarak aynı zamanda "söylenmiş söz değil yazılmış söz" olmasını isteyen Şinasi'nin cümlelerinde, divan edebiyatı metinlerinde karışık olan ve yazarın fantezisine bağlı olan lügat kayıt altına alınır (Tanpınar, 2003, s. 191).

Hem *Tercümân-ı Ahvâl*'in hem de *Tasvir-i Efkâr*'ın bu kısa ön sözlerinde Şinasi yeni fikirler ortaya atar. Tanzimat'la birlikte belirmeye başlayan gazete anlayışını ve kültürünü tanıtır ve Türk dilini buna göre düzenlemeye çalışır. Ayrıca söz konusu mukaddimelerde dilin halka hizmet için araç olarak geliştirilmesine ve kullanılmasına da vurgu yapar (Ercilasun, 2007, s. 285). Bu mukaddimelerin bir başka önemli özelliği de Şinasi'nin devlet ve toplumla ilgili görüşlerinin özetini içermeleridir. Bununla birlikte bu mukaddimeler aracılığıyla Şinasi, basınla ilgili görüşlerini açıklar ve Tercümân-ı Ahvâl Mukaddimesi'ndeki ilk cümleyle gazetenin halkın emrine verilmesi gerektiğini ilan eder. (Mermutlu, 2003, s. 142).

Mes'ele-i Mebhûsetü'n Anha Tartışması

Mes'ele-i Mebhûsetü'n Anha, basın yoluyla yapılan ilk edebî tartışmadır. 1864 yılında ortaya çıkan söz konusu tartışma, *Tasvir-i Efkâr* ile *Ruzname-i Ceride-i Havadis* gazeteleri arasında gerçekleşir. Tartışmanın temelini dil meselesi ve Arapçanın özellikleri oluşturmaktadır. *Ruzname-i Ceride-i Havadis* gazetesinde yazılar yazan Said Bey'in yazılarında *Tasvir-i Efkâr*'ın dilini eleştirmesi bu tartışmayı başlatır. Tartışmanın ortaya çıkış sebebi, "mebhûsu anha" (bahsedilen şey), "dûr u dırâz (uzun uzadıya), "tercûme-i sâlifü'z zikr" (zikredilen, bildirilen tercûme) terkiplerinin kullanış biçimleriyle ilgilidir. Şinasi'ye göre bu terkiplerin doğrusu; "mebhûsu anha", "dûr u dırâz, "sâlifü'z zikr" şeklindedir. *Ruzname-i Ceride-i Havadis* gazetesinde ise terkiplerin "mebhûsetü'n anha", "tûl u dırâz", "tercûme-i sâlifetü'z zikr" olarak yazılması konusunda ısrar eder (Enginün, 2006, s. 88).

"Mebhûsetü'n Anha" tartışması, Şinasi'nin edebî bir münakaşadaki yeteneğini ve mantık gücünü gösterir tarzıdır. Bununla birlikte tartışmanın önemli noktalarından birisi, Şinasi'nin dil bilgisine hâkimiyetini göstermesidir. Türkçedeki yabancı kelimeleri azaltmaktan yana bir görüşü benimseyen Şinasi, hangi gramerde olursa olsun hiçbir yanlışlığa tahammül etmez (Tanpınar, 2003, s. 214). Ayrıca Şinasi, bu tartışmayla Türkçenin başka dillerden aldığı kelimeleri o dillerdeki kurallara göre değil, kendi kurallarına göre kullanabileceğini ifade eder (Ercilasun, 2007, s. 286). Şinasi'nin bu görüşü de kendisinden sonra ortaya çıkan pek çok dil tartışmasında tekrarlanır.

Namık Kemal de "Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmilidir" makalesinde bu tartışmaya atıfta bulunarak üç dilden oluşan yazı dilinde birtakım edebî hataların görüldüğünü söyler. Bu çerçevede *Tasvir-i Efkâr* gazetesinin, "mebhûsetü'n anha" tabirinin açıkça belli olan bozukluğunu ispat etmek için konuyu uzun uzadıya anlatmak zorunda kaldığını ifade eder (Namık Kemal, 1911, s. 108- 109). Namık Kemal bu cümleleri sarf ederken tartışmada gündeme gelen "dûr u dırâz" kelimesini kullanarak bu tartışmadaki tavrını aynı zamanda uygulamalı olarak ortaya koyar.

Fatin Tezkiresi ve Şinasi'nin Görüşleri

Osmanlı'nın son klasik tezkiresi olan *Tezkire-i Hâtime'ül eş'ar*'ın yazarı **Fatin Efendi**'dir. 1853 yılında biten ancak 1855 yılında yayımlanan bu tezkire, hâl tercüme (öz geçmiş) ve şiir örneklerinden oluşur. *Fatin Tezkiresi*'nde eserler ve eser sahipleri öznel bir yaklaşımla övülmüş ya da yerilmişlerdir. Dolayısıyla tezkirenin içeriğiyle ilgili birtakım eleştiriler gündeme gelir. Eser, yayımlandıktan sonra ortaya çıkan tenkitleri göz önünde bulunduran Fatin Efendi, eserin eksikliklerini tamamlayarak ve bazı kısımları düzelterek yeniden yayımlamak ister. Bu nedenle öz geçmişlerinde eksiklik olan veya tezkiredeki şiirlerini değiştirmek isteyenlere bir çağrıda bulunur. Şinasi de fikirlerini bu noktada beyan eder ve tezkirenin yeni bir anlayışla tekrar şekillendirilmesini ister (Erbay, 1997, s. 8).

✓ **Fatin Efendi (1814- 1866)** Osmanlı şairi ve devlet adamı. Ziya Paşa'da divan şiiri zevkinin oluşmasına etki eden Fatin Efendi'nin kaside, gazel ve şarkı türünde eserleri vardır.

Fatin Efendi'nin, tezkiresinin yeniden yayımlanması için yaptığı teşebbüs ile Şinasi'nin fikirleri arasında bazı farklılıklar söz konusudur. Fatin Efendi'yi eserini yeniden yayımlamaya yönlendiren düşünce, bozuk bir taşbasması yerine, devrin en iyi baskı kurumu olan Matbaa-i Âmir'e matbaa harfleri ile kaliteli bir baskı yapmaktır. Bu çerçevede Fatin Efendi, eserin yeni baskısını yaparken öz geçmişlerdeki bazı eksiklikler ile hataları gidermeye ve yeni öz geçmiş maddeleri eklemeye özellikle önem verir. Kitabını yeniden düzenlemek için verdiği ilanda en geç dört ay içinde kendisine ulaştırılmasını istediği hususları belirtir. Bu hususlar; a) Önceki baskıda tezkireye girmemiş şairlerin öz geçmişlerinin ve birkaç şiirinin gönderilmesi b) İlk baskıda tezkireye dâhil olanların o zamandan bu yana öz geçmişlerinde meydana gelen değişiklikleri bildirmeleri. c) Öz geçmişlerinde hata yapılmış olan kişilerin bunları işaretleyip düzeltmeleri d) Şiirlerine örnek verilen şairlerin eğer şiirlerini değiştirmek isterlerse seçtikleri başka şiirlerini göndermeleri (Akün, 1961, s. 76-77).

Fatin Efendi, esas olarak tezkiresine birtakım ilavelerde bulunmak ve bazı eksiklikleri düzeltmek istemektedir. Oysa Şinasi, yeniden yayımlanması

düşünülen tezkirenin özellikle içerik bakımından düzeltilmesi gerektiği fikrindedir. Şinasi, söz konusu eserde mutlaka düzenlenmesi gereken konuları beş madde olarak sıralar. Buna göre;

1. Tezkireye çeşitli edebî konularla ilgili açıklamalar eklenmelidir.
2. Tezkirede öz geçmişlere yer verilirken makam sahibi kişilerle ilgili dile getirilen mübalağalı hüküm ve sözler çıkarılmalıdır (Zira bu ifadeler objektifliğe zarar verdiği gibi aynı zamanda rüşvet hükmüne de geçmektedir.).
3. Tezkirede özellikle her şairin ilim, fen ve sanat gibi çeşitli alanlardaki başarıları ve kalem aldıkları eserlerle topluma hizmetleri belirtilmelidir.
4. Tezkirelere örnek alınan manzumelerde intihal (başka şairlerin eserlerinden alıntılar) varsa gösterilmelidir. Kim olursa olsun makam ve mevkiine, şöhretine ve unvanına bakılmadan tespit edilen intihalin açıklanması esere objektif bir yaklaşım getirecektir.
5. Tezkire, ifade ve anlam yanlışları bakımından düzeltilmelidir (Akün, 1961, s. 77-78).

Yukarıda sıralanan maddelerde modern bir biyografinin çerçevesi çizilmektedir. Bu bağlamda Şinasi, Osmanlı edebiyat tarihi içindeki mevcut tezkirelerin sonuncusu üzerinde çalışarak objektif ve yeni bir tezkire örneği vermek ister (Mermutlu, 2003, s. 97).

Şinasi, *Fatin Tezkiresi*'yle ilgili değişikliklerin neredeyse tamamını 1280 (1864) yılındaki baskıda gerçekleştirmiştir. Şinasi'nin zihniyet ve mahiyet bakımından düzeltmek istediği tezkirede yaptığı değişiklikler, onun Türk nesrinde gerçekleştirmek istediği yenilikleri açıkça göstermektedir. Bu nesir, Şinasi'nin eski nesir karşısındaki tavrını ve bu nesirde yaptığı tasfiyeyi de ortaya koyacak şekildedir. Şinasi bu tavrıyla eski tezkireleri de tenkit ederek inşa etmeye çalıştığı yeni edebiyat anlayışının ipuçlarını verir (Akün, 1961, s. 79). Fatin Efendi'nin tezkiresinin ikinci baskısında yapmak istedikleri ile Şinasi'nin önerileri birbirinden farklıdır. Fatin Efendi, ilave ve düzeltmeler olsa bile eserin gelenekten ve eski tezkire anlayışından kopmasını istemez. Şinasi, ise eserin yeni ve nesnel bir anlayışla şekillenmesini ister (Erbay, 1997, s. 9). Bununla birlikte tezkirenin geniş bir perspektife sahip olması ve örnek olarak alınan eserlerin dikkat içeren bir eleştirel süzgeçten geçirilmesi de Şinasi'nin üzerinde durduğu hususlardır.

Öğrenme Çıktısı

1 Şinasi'nin eleştirilerini ve dil anlayışını açıklayabilme

Araştır 1

Şinasi'nin Tercümân-ı Ahvâl Mukaddimesi'nde bahsettiği "umum halkın kolaylıkla anlayabileceği" dil anlayışını eserlerinde görmek mümkün müdür?

İlişkilendir

Şinasi'nin Fatin Tezkiresi ile ilgili düşüncelerini modern eleştiri içerisindeki yerini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Şinasi'nin eleştiri anlayışının Batılı eleştiri açısından yerini anlatın.

NAMIK KEMAL VE ELEŞTİRİLERİ

Edebiyatta sosyal fayda prensibinden yola çıkan Namık Kemal'in eleştirileri daha çok divan edebiyatının külfetli diline, sınırsız hayallerine ve halktan kopuk olmasına ilişkin verileri içermektedir. Türk edebiyatında ilk eleştirmen olarak gösterilen Namık Kemal'in eleştirel düşüncelerini içeren eserleri şunlardır: "Lisân-i Osmânî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şamildir", "Bahâr-ı Dâniş Mukaddimesi", *İrfan Paşa'ya Mektup*, *Mes Prison Tercümesi Üzerine Muâheze*, *Tahrîb-i Harâbât*, *Tâkib*, "Son Pişmanlık Mukaddimesi", "Celal Mukaddimesi", "Tercüme-i Hâl-i Emir Nevruz Mukaddimesi", *Mikro Mega Tercümesi Muâhezesi*.

Lisân-i Osmânî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şamildir

Namık Kemal'in *Tasvir-i Efkâr*'da yayımladığı ve yeni Türk edebiyatının beyanname (Kaplan, 1948, s. 131) sayılabilecek bu makalede Türkçede ilk defa dil ve edebiyat meseleleri oldukça kapsamlı bir şekilde değerlendirilmiştir (Tanpınar, 2003, s. 348). Sosyal fayda prensibinden ve edebiyatın hakikate uygun olması gerektiği tezlerinden hareket eden Namık Kemal, makalesinde Farsçanın etkisi ile oluşturulan yazı dilinin lisanımızı bozduğuna ısrarla vurgu yapar. Bu makalenin önemli özelliklerinden birisi, Namık Kemal'in yeni edebiyatın prensiplerini sistematize etmesi ve hayatı boyunca tekrarlayacağı ve takip edeceği görüşlerin özünü anlatmasıdır (Yetiş, 1989, s. XXXV).

Bu makalesinde Namık Kemal, geleneksel kurumlara ve eski edebiyatın eserlerine karşı eleştirel bir tavır sergiler. Eskilerin, Arap ve Fars edebiyatının etkisinde kalmalarını, topluma ve bireye fayda sağlayacak eserler bırakmamalarını büyük bir eksiklik olarak görür. Ona göre divan edebiyatının en ünlü şairleri ve yazarları ya tamamen Acemleri taklit etmişlerdir ya da âlimlerin dilini kullanmışlardır. Bu nedenle anlaşılır ve özgün bir eser bırakmamışlardır (Erbay, 1997, s. 217). Namık Kemal makalesinde üç dilin etkisinde kalarak aslı özelliklerini yitiren ve anlaşılmaz bir duruma gelen Türkçenin ıslahı için çözüm önerilerinde bulunur. Bununla birlikte içeriğe öncelik veren estetik bir anlayışın hâkim kılınmasından yana bir tavır sergiler. Ayrıca daha sonraki yazılarında da sıklıkla vurgulayacağı gibi edebiyatın ahlaki bir gayesinin olması gerektiğinin altını çizer (Bilgegil, 2009, s. 22).

Dil meselesi üzerinde ısrarla durduğu bu makalesinde Namık Kemal, öncelikle sözün insanlık tarihi açısından önemini hatırlatır. İnsanlığın inşa ettiği eserler içinde sözden daha sağlam bir hediye olmamasını, edebiyatsız milletin dilsiz insana benzediğini ifade eden Namık Kemal'e göre edebiyat ve milliyetin korunması arasında sıkı bir bağ söz konusudur (Namık Kemal, 1911, s. 102, 106). Bununla birlikte Namık Kemal, geleceğe bırakılacak eserlerin hem anlam hem de içerik bakımından eşit güzelliklere sahip olması gerektiğini vurgular (Erbay, 1997, s. 267). Bu görüş, Tanzimat birinci kuşak sanatçılarının ısrarla üzerinde durdukları ve divan edebiyatına ilişkin eleştirilerinde sık sık gün-

deme getirdikleri sosyal fayda ve hakikate uygunluk anlayışlarının yansımasıdır.

Yazısında edebiyatın, milliyetlerin muhafaza edilmesini sağlayan bir araç olduğuna işaret eden Namık Kemal, edebiyatın bu vasfına örnek olarak Arapları gösterir. Ona göre Araplar, lisanlarının gücü sayesinde milletlerini korumayı başarmışlardır. Bu çerçevede eski edebiyatı eleştiren Namık Kemal, edebiyatın faydalarından dolayı her millette bir kıymetinin olduğunu bizde ise edebiyata ilginin aşırıya vardığını ve güzel yazmanın keramet derecesinde tutulduğunu dile getirir (Namık Kemal, 1911, s. 105).

Namık Kemal, eski edebiyatı özellikle dil ve üslup özellikleri bakımından eleştirir. Bu eleştirilerini ise belli noktalarda toplar:

- Kitap olarak yazılan eserler söz süslemelerine yer vermediklerinde beğenilmiyorlar. Oysa söz süslemeleriyle, hayallerle dolu olan, tabiattan ve hakikatten ayrılan eserler unutulmaya mahkûmdurlar.
- Halk, edebiyat dilini anlamamaktadır.
- Mensur eserlerimizde sözler ve fikirler tabii değildir, bu eserlerin ahlakı arındırma, ahlaka hizmet etme özellikleri yoktur.
- Büyük kısmı gerçek dışı mübalağalar ve dış dünyanın gerçekliklerinden uzak unsurlardan oluşan manzum eserlerimiz ise ahlak bozukluğunu arttırmaktadır. Örneğin, hayalî unsurlarla ilgili örnek göstermeye bizim divanlarımız yeter.
- Edebiyatımızda anlam, sanat uğruna feda edildiği için tasavvur genişliği çok aşırıya kaçmıştır. Hatta bazen hayal gücü hiçbir sınır tanımamaktadır. Böyle eserler, asli görevi hakikati göstermek olan fikirlere zarar verirler.
- Türkçede yazılı olarak meram anlatmak için Arap ve Acem dillerinin öğrenilmesi gerekmektedir. Bu dillerin öğrenilmesi ise uzun süre çaba harcamayı gerektirir. Bir insan Arapça ve Farsçanın başlangıcına dahi altı yedi sene harcamalıdır ki hem imlası hem de anlamı yerinde bir mektup yazabilsin. İşte edebiyatımızın genel eğitime büyük zararı budur.
- Edebiyatın millî bağlara hizmetinden yoksunuz. Arapça, yayıldığı yerlerde Yunanca

gibi zamanının ilmî eserleri ile kuvvet bulan bir lisanı yok etmesine rağmen Türkçemiz henüz alfabesi bile olmayan Arnavut ve Laz lisanlarını bile unutturamamıştır. Edebî ilişkilerin yokluğundan dolayı Buharalı birisi Türkçe söylediği hâlde buradaki Türkler, bir Fransız kadar kendi dillerine aşına değillerdir.

- İstanbul'da dahi okuyup yazma bilenlerin belki onda biri bile resmî evrakları ya da kanunları anlayamaz. Çünkü edebiyatımızda Doğu ve Batı'nın lisanlarından alınan şiveler düzgün ifadeye zarar vermiş ve edatlar, tabirler, ifadelerle yazı dili anlaşılabilir bir hâle gelmiştir. Yazarların çoğu, yazdığını söylemekten ve söylediğini yazmaktan utanır. Oysa bunda utanacak bir şey varsa fikirleri açıklamada asıl unsur olan dilin konuşurken başka yazarken başka kullanılmasıdır.
- Lisanımızda edebî hataların bulunmadığı eser sayısı oldukça azdır. Yazı üslubu çok tuhaf bir hâl almıştır. Yazılarımızda sıradan düşünceleri bile izah etmek mümkün değildir. Sözlerde gariplik o kadar değer görür ki **Nergisi** gibi çok ünlü ediplerimizden birisinin yazdıklarını anlamak Farsça yazılan Gülistan'ı anlamaktan daha zordur.

✓ Nergisi

17. yüzyıl divan edebiyatı sanatçısı. Nesirlerinde; süslü/sanatlı bir üslup kullanmış, zincirleme tamlamalara, karmaşık terkiplere oldukça fazla yer vermiştir. Bu nedenle divan edebiyatını eleştirenler genellikle Nergisi'nin üslubunu örnek gösterirler.

- Edebî eserlerde sanat ve süs göstermek asli amaç olduğu için sözün asıl varlık sebebi olan anlam, pek çok eserde satılık elbiseyi göstermek için kullanılan ağaç parçalarına benzer (Namık Kemal, 1911, s. 106-111).

Eski edebiyatın söz sanatlarıyla, söz oyunları ile anlaşılabilir ve külfetli bir hâle gelmesini, anlamın geri plana itilmesini ve Türkçenin asli özelliklerini kaybetmesini eleştiren Namık Kemal, dilin ıslahı için beş madde sayar.

1. Türkçe kurallar mükemmel bir şekilde düzenlenmeli
2. Türkçeye özgü, mümkün mertebe muntazam ve mükemmel bir lügat hazırlanmalı
3. Galat-ı meşhur denilen genel kullanımlar (yani kelimelerin Türkçede kullanılan şekilleri) tercih edilmeli
4. Tabii ifadelerin güzelliğini yansıtan eserlerden oluşan bir antoloji hazırlanmalı ve okullarda okutulmalı
5. Lisanımıza özgü bir belagat kitabı hazırlanmalı (Namık Kemal, 1911, s.111-116).

Dilde sadeleşmenin programını çizen ve yazı dilindeki külfetli ifadelerin yol açtığı karmaşıklığa vurgu yapan Namık Kemal, bu fikirleri ile Şinasi'nin dilde sadeleşme yönündeki görüşlerini sistematik bir biçimde dile getirir. Kusurların gösterilip aynı zamanda çözüm önerilerinin de sunulduğu bu yazı ile Namık Kemal, daha sonraki eleştiri yazılarında da sıklıkla görülecek olan bir tavır açıkça belli eder. Bu tavır, eski edebiyatın söz süslemelerinden ibaret olan ve hakikate aykırı olan klişe anlayışına bir başkaldırı niteliğindedir.

Namık Kemal, divan şiirinin hayal dünyasındaki aşırılığa ve hakikate uygun olmayışa da ilk kez bu makalesinde itiraz eder (Erbay, 1997, s. 341). Ona göre, divan şiirinde anlam, sanat uğruna feda edildiği için hayallerde oldukça aşırıya kaçılmıştır ve hakikatin tamamen dışına çıkmıştır. Bu bağlamda Türk edebiyatında hayalin hâkimiyetini ortadan kaldırmak için İran etkisine son verilmesi gerektiğini söyler.

Bahâr-ı Dâniş Mukaddimesi

Namık Kemal, Hintli Şeyh İnâyetullah Kanbu'nun Urduca olarak yazdığı *Bahâr-ı Dâniş* adlı eserinin Farsça nüshasını Türkçeye çevirir. Bu çevirinin mukaddimesinde de İran edebiyatıyla ilgili bilgiler verir ve bu edebiyatın Türk edebiyatına etkisini örneklerle eleştirir. Ancak Namık Kemal, Acem etkisini eleştirirken edebî geleneğimizi yok sayamayacağımızı, kütüphanelerimizi yakamayacağımızı, milletimizin edebî tarihini inkâr ederek yazı yazmanın bu asırda ortaya çıkan bir marifet hükmünde sayılamayacağını da sözlerine ekler. Hatta Sinan Paşa'nın, Fuzulî'nin, Veysi'nin, Naima'nın, Asım'ın, Akif Paşa'nın, Baki'nin, Nedim'in ve pek çok edibin eserlerini yok sayıp Türkçe şiiri ve nesri

yeni edebiyatçıların ortaya çıkardıklarını söylemenin küstahlık olduğu düşüncesindedir. Bu çerçevede eski edebiyatı anlamak için İran'ın edebî dilinin bilinmesi gerektiğini söyler. 1600'lı yılların sonuna gelinceye kadar neredeyse İran taklitçiliğinden başka bir şey yapmamış olduğumuzu, Farsçadan tamamen ilişkimizi keserek lisanımızın tarihini bilmekten aciz kalacağımızı, tarihe dair yazılmış kitaplarımızı Farsça ile münasebette bulunmadan anlayamayacağımızı dile getiren Namık Kemal, bu görüşleriyle eskiyi yok saymadığını ilan eder (Namık Kemal, 1873, s. 3-12).

Namık Kemal'e göre, bir iki asırdan beri Batı'dan gelen ilim ışığı, eski fikirlerin dünyasının sonlanacağına ve yok olmaya başladığına işaret eder. Osmanlı'da Batılı fikirlerin yayılmaya başlamasıyla pek çok şeyde değişmelerin görüldüğünü dile getiren Namık Kemal, bu inkılapların özellikle edebiyatı etkilediği görüşündedir. Bu çerçevede divan edebiyatını eleştiren Namık Kemal, kusursuz söyleyişin belgesi sayılan **Hamse-i Nergisi**'nin yüz elli nüsha bile satılamadığını; oysa Hamse'nin onda biri büyüklüğünde çocuk elinden çıkma hikâyelerin basıldığını ve Hamse'den daha pahalıya satılmasına rağmen alıcısının daha çok olduğunu ifade eder (Namık Kemal, 1873, s.2-3).

✓ Hamse-i Nergisi

Nergisi'nin beş mensur eserden oluşan hamsesidir. Eser, Türk edebiyatındaki tek mensur hamse örneğidir.

Bu karşılaştırma, eski edebiyatın okur bulmasına ve halk tarafından ilgi görmemesine ilişkin bir eleştiriye barındırır. Namık Kemal'e göre bu farkın görünen birkaç sebebi vardır. Bunlardan birincisi eski edebiyatın havass (üst tabaka) için yazılmış olmasıdır. Bir kitabın çok basılmasını halkın ilgisiyle ilişkilendiren Namık Kemal, halkın kendisi için yayımlanmayan kitabı anlamayacağını; anlamayınca da ilgi göstermeyeceğini söyler. Bu yaklaşım, divan edebiyatının halktan kopuk olmasını yansıtan eleştirel bir bakış açısını barındırır. Zira Namık Kemal'e göre, yüksek tabaka için şiir yazmak abes bir durumdur. İkinci sebep ise anlaşılır bir Türkçe ile yazılan eski eserlerin edebî güzellikten yoksun olmalarıdır. Üçüncü sebep, konuşma dilimizi beğenmeyip de yazı dilinde başka

bir edebî lisan icat etmeye çalışan yazarlarımızın ifade tarzlarının konuşma dilinden daha çirkin ve kaba olmasıdır. Dördüncü sebep, Acem dilinin etkisiyle tabiata aykırı bir şekilde mübalağaların, letafetsiz teşbihlerin ve cinasların edebiyatımızın asli unsurları arasına girmesidir. Ona göre, yüksek tabaka için yazılmış veya konuşma dilinden alınmış ya da mübalağalarla doldurulan eserlere halkın ilgi göstermemesi doğaldır. Ancak Namık Kemal, bu olumsuzlukların hepsinin İran etkisine bağlanmaması gerektiği düşüncesini taşır. Farsçanın dünyada edebiyatı en bozuk lisanlardan birisi olmasına rağmen içinde güzel yazılmış kitapların da olduğunu dile getirir. Bu eserlere örnek olarak *Gülüstan* ve *Mesnevi*'yi gösteren Namık Kemal, Osmanlı şiirinde bu başarının tam olarak yakalanmadığı kanaatindedir. Onun İran taklitçiliği ile ilgili asıl eleştirdiği husus, bu edebiyattan yapılan tercümelelerin ve alıntılarının mübalağalar, cinaslar ve boş hayallerle doldurulmasıdır (Namık Kemal, 1873, s. 4-6). Zira ona göre, İran edebiyatını taklit edenler, Örfi'nin şairane düşüncelerine, Sadi'nin hikmetli fikirlerine ilgi göstermemişlerdir. Namık Kemal, İran edebiyatındaki güzel eserleri örnek verirken İran taklitçiliğini tavsiye etmek gibi bir amacının olmadığını, Farsçanın güzel eserlerini tercüme etmenin dilimize çok şey kazandıracağını söyler. İran edebiyatına ait eserlerden, makul ve makbul birtakım güzelliklerin dilimize aktarılmasının ve özellikle hikemi ve edebî özellikleri olan eserlerin seçilmesinin edebiyatımıza katkı sağlayacağı fikrindedir (Erbay, 1997, s. 221-222).

Namık Kemal'in bu yazısında değindiği hususlardan birisi de II. Mahmut zamanında Türkçenin sadeleştirilmeye çalışılmasıdır. Bu çalışmaların başarılı olmadığını söyleyen Namık Kemal, o devrin en güzel eserlerinin dahi Nef'i ve Nabi devrinin en kötü ve en muğlak eserlerinden bile aşağı olduğunu söyler. Ona göre, Sultan Mahmut dönemi şairleri sadece sözü sadeleştirmişlerdir. Yoksa hayallerinin Acem eserlerinden zerre kadar farkı yoktur. Eserlerinde; dağlı lalelerden, yakası yırtık güllerden, feleğe benzeyen nilüferlerden, kıl kadar bellerden, yılan gibi saçlardan, servden uzun (gulyabani gibi) boyunlardan, kılıç gibi kaşlardan, ok gibi kirpiklerden, hançer gibi gamzelerden, menekşe yahut zümrüt gibi bıyıklardan, su kenarında yetişmiş çimen gibi sakallardan, hiç belli olmayan ağızlardan, kuyu gibi çene çukurlarından, dünyayı yakacak kadar ateşli ahlardan, sihirbaz kalemlerden, tımar-

haneden kaçmış gibi sokaklarda çıplak gezen ve bağırarak göğüslerini döven âşıklardan, bir dilberin saçına tarak olan parça parça gönüllerden vazgeçilmez (Namık Kemal, 1873, s.10- 11). Bu görüşleriyle Namık Kemal, Türkçenin sadeleştirilmeye çalışıldığı bir dönemde bile divan şiirinin hakikatten uzak olduğunu ve hayalî unsurlarla inşa edilen bir anlayışla şekillendirildiğini iddia eder.

İrfan Paşa'ya Mektup

Namık Kemal, bu mektubunu Magosa'da iken yazmıştır. Eski edebiyata ilişkin eleştirileri içermektedir. İrfan Paşa, yeni edebiyatı eleştiren ve divan edebiyatı tarzında şiirler yazan, eski edebiyat savunucusudur. Namık Kemal, İrfan Paşa'ya hitaben yazdığı mektubunda Tanzimat birinci kuşak sanatçılarının görüşlerini örneklerle temellendirmeye çalışır. İlk olarak *Mecmua-i Ebuzziya*'da yayımlanan bu mektupta Namık Kemal, İrfan Paşa'nın *Mecmua-i İrfan Paşa* adıyla yayımlanan eski tarzdaki şiirlerini ve divan edebiyatını eleştirir (Namık Kemal, 1887). İrfan Paşa'nın şiirlerini topladığı eserinin başında yeni edebiyatı savunanları "nev-residegan" (yeni yetme) olarak nitelendirmesi Namık Kemal'i rahatsız eder (Erbay, 1997, s. 23).

Namık Kemal diğer pek çok eleştiri eserinde olduğu gibi burada da özellikle edebiyatın hakikate ve tabiata uygun olması gerektiği prensibinden hareket eder. Ona göre, edebiyatın esası hakikate uygunluktur; bir eserde hakikate uygunluk olmadığı zaman estetik süslemelerle ve şairane hayallerle doldurulan eserlerin edebiyat olarak sayılmasına imkân yoktur. Bununla birlikte Namık Kemal, "nev-residegân" (yeni yetme) sözleriyle aşağılanan yeni edebiyatçıların eski edebiyat mensuplarını eleştirmelerinin sebebinin sanat uğruna anlamın feda edilmesi olduğunu vurgular. Divan şiirinde benzetmelerin ve mübalağaların çok abartılı ve mantığa aykırı olduğunu dile getiren Namık Kemal, taklit edilen eserlerdeki benzetmelerin de gerçek dışı olmasını eleştirir (Namık Kemal, 1887, s. 9-10). Namık Kemal, İrfan Paşa'nın şiirlerini eleştirirken de onun kelimeleri yanlış anlamda kullandığını iddia eder. Örneğin "sûdâger" kelimesini sevdalı ya da sevda-zede anlamında kullandığını; ancak bu kelimenin "tâcir" anlamına geldiğini dile getirir (Bilgegil, 2009, s. 54). Bununla birlikte Namık Kemal'in eleştirdiği hususlardan birisi de beyitlerdeki mısralar arasında anlam bakımından ilişki olmamasıdır.

Namık Kemal, bu yazısında divan şiirini şekil bakımından da eleştirir. Vezin ve kafiye esir olmanın anlamı ortadan kaldırdığını, ilmî ve tarihî açıdan doğru olmayan şeylere mazmun adıyla şiirlerde yer verildiğini ifade eder. Eski şairlerimizin vezin ve kafiye oyunu yüzünden akla uygunlukta ve hikmette dahi keyfi davrandıklarını, gerçek dışı bir dünya anlattıklarını, edebiyatın asli ruhu olması gereken hikmetten ayrılarak şiiri Hristiyan ölülerini gibi güzel giyinmiş bir cenazeye benzettiklerini dile getirir. Bununla birlikte Namık Kemal, edebiyatın hissî yönü üzerinde de durur. Edebiyatın hislere tercüman olması gerektiğine işaret eder. Zira ona göre şiir, vicdanın gizli hislerini anlatan bir türdür (Namık Kemal, 1887, s. 26-30).

Mes-Prison (Me Prizon) Muâhezesi

Recaizâde Mahmut Ekrem, İtalyan şairi Silvio Pellico'nun hapishane anılarından oluşan *Mes Prison* adlı eserini tercüme eder. Namık Kemal, Ekrem'in bu tercümesini eleştirir. Silvio Pellico'nun hayatı ile kendi hayatı arasında benzerlikler bulunduğunu dile getiren Namık Kemal, hem Silvio Pellico'nun anlattığı bazı hususlara hem de Recaizâde Mahmut Ekrem'in tercümede Acem üslubunu kullanmasına itiraz eder (Bilgegil, 2009, s. 33). Bununla birlikte bazı gereksiz kullanılan kelimeleri, yanlış yapılan terkipleri gösteren Namık Kemal, aynı zamanda bazı cümlelerin de daha fasih ve açık ifadelerle düzeltilmesini önerir. Tercümenin bazı kısımlarında dilin sade olmadığını ifade eder.

Namık Kemal'in eleştirilerini genel olarak lüzumsuz teşbihler, gereksiz ve anlamsız cinas ve kafiye, Acem üslubunun devam etmesi, birçok tamlamanın art arda gelmesi, köhneleşmiş söyleyişler ve fazla uzatılmış sözler oluşturmaktadır. Ona göre bunlar ifadenin sadeliğini engellemektedir (Yetiş, 1989, s. XXXII). Namık Kemal, bu tercümeyi özellikle dilin kullanımı üzerinden eleştirir. Örneğin; aile kelimesi dururken "familya" kelimesinin kullanılmasını anlamsız bulur.

Tahrib-i Harâbât

Namık Kemal, Magosa'da yazdığı bu eserinde Ziya Paşa'nın *Harâbât* adlı üç ciltlik antolojisini ve bu antolojinin mukaddime kısmını eleştirir. *Harâbât*'ın birinci cildi çıktığı zaman *Tahrib-i Harâbât*'ı kaleme alarak itirazlarını dile getiren Namık Kemal'e göre, Ziya Paşa siyasi ve edebî tutumundan vazgeçmiştir ve Sultan Aziz'in gözünde kaybettiği itibarını yeniden kazanmak için *Harâbât* aracılığıyla ona kasideler yazarak bağlılığını bildirmiştir (Bilgegil, 2009, s. 148).

Namık Kemal, eserinin manzum kısmında eski edebiyat örneklerinin olduğu bir antoloji hazırlanmasının gerekli olup olmadığını sorgular ve birlikte çıktıkları yoldan ayrıldığı için Ziya Paşa'yı suçlar. *Tahrib-i Harâbât*'ın manzum kısımlarındaki şu dizelerde Ziya Paşa'ya serzenişte bulunur:

"Ey mefhar-i zümre-i edibân! (ey edipler zümresinin gururu)
Sensin bize tercümân-ı irfan (bize irfan tercümanı sensin)
Erbâb-ı şebâb kuvvetiyle (gençliğe sahip kuvvetiyle)
Kilk-i hünerin iânetiyle (Hüner kaleminin yardımıyla)
Tarz-ı kudemâ bütün bozuldu (eski tarzların hepsi bozuldu)
Bir tavr-ı nevîn vücûd buldu (yeni bir tavır oluştu)
Dest-i üdebâda kilik-i irfan (edebiyatçıların elinde irfan kalemi)
Oldu hele tercümân-ı vicdân (vicdanların tercümanı oldu)
Bu mesleğe sen mü'eyyid oldun (bu mesleğe sen kuvvet verdin)
Ol hikmete belki mücid oldun (bu hikmeti belki sen icat ettin)
Terci' ile fikri kıldın ihyâ (Terci-i Bend eserinde fikrini canlandırdın)
Terkib ile şiiri ettin ihyâ (Terkib-i Bend eserinde şiire can verdin)
Küttâba Risale-i Veraset (Veraset Mektupları eserin katiplere)
Olmuştu nümûne-i belagât (belagat örneği olmuştu)
Kadr-i hünerin ederdi isbat (hünerinin değerini ispat ederdi)

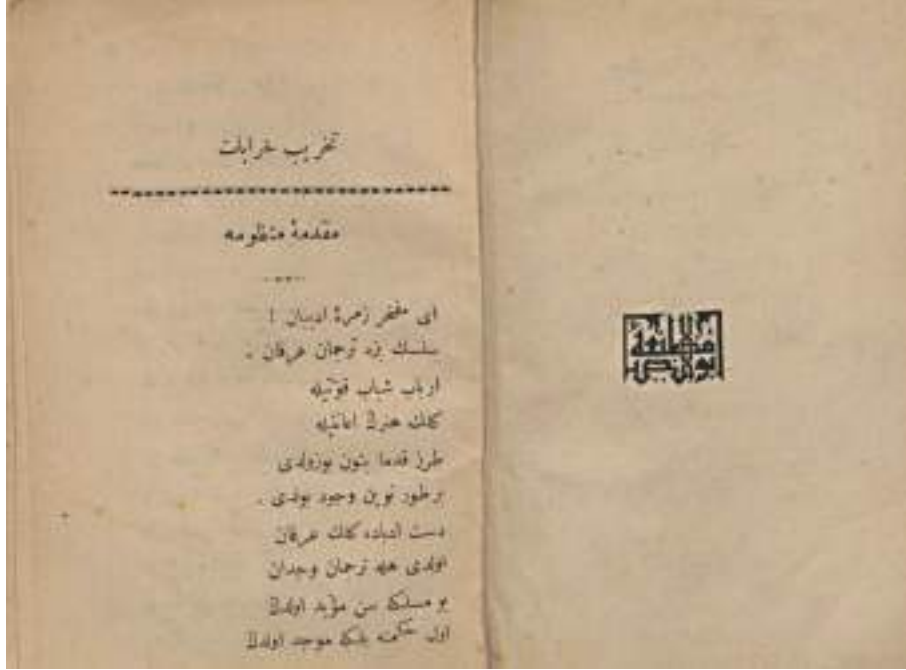
Söz var ise Name-i Zafer'dir (Söz var ise Zafername adlı eserindir)

Ya şerhi ne dil nişîn eserdir! (Zafername'nin şerhi ne hoş eserdir)

Maksad edebe olunca hidmet (maksat edebiyata hizmet olunca)

Bunlar edemez mi yâ kifâyet?" (bunlar yeterli gelmez mi)"

(Namık Kemal, 1885, s. 3-4)



Resim 8.2 Tahrir-i Harabat

Ziya Paşa'nın yeni edebiyatta bir yol açıcı olduğunu söyleyen ve Acem tarzını diriltmesini eleştiren Namık Kemal, eski edebiyata eleştirilerini de bu vesileyle yineler. Nitekim "en parlak en büyük yalandır/ doğrusunu bul beni inandır!" (Namık Kemal, 1885, s. 5) dizelerinde eski edebiyatın hayal dünyasına ve gerçekten uzak oluşuna karşı sert bir tavır içindedir. Bu şiirlerde anlatılan dünyanın gerçek dışı unsurlarla dolu olduğunu örneklerle temellendirmeye çalışır. Bununla birlikte şiirlerinde hikmet yolunu açan, nesirlerinde inciler saçan Ziya Paşa'nın eskilerin yolunu neden seçtiğini sorgular ve onun eskileri yücelterek çağdaşlarını aldattığını ifade ederek dava arkadaşının karşısında durur.

Gençliğe eski şiir örnekleri verdiği ve prensiplerinden ayrıldığı için Ziya Paşa'yı eleştiren Namık Kemal, aynı zamanda "Harâbât Mukaddimesi"nde kendisinden bahsedilmemesinden dolayı da imalarda bulunur. Eleştirilerin bir başka boyutunu ise eskiler hakkında görüşlerde bulunulduğu hâlde çağdaş şairler hakkında sessiz kalınması oluşturur (Bilgegil, 2009, s. 185-186). Namık Kemal'in itirazlarından birisi de Ziya Paşa'nın Doğu ve Batı'daki zihniyet farkına ve tiyatronun her zaman bir ahlak okulu olmayacağına dair görüşleridir (Tanpınar, 2003, s. 423).

Namık Kemal, *Harâbât*'ı bazı bilgi hataları yüzünden de eleştirir. Bunlardan birisi Erzurumlu olan Nef'i'nin Vanlı olarak gösterilmesidir. Nitekim "bir adı da Van mı Erzurum'un" (Ziya Paşa, 1885, s. 30) dizesinde Ziya Paşa ile alay eder. Bununla birlikte *Harâbât*'tan aldığı örneklerle Ziya Paşa'nın divan edebiyatıyla ilgili bilgilerinin yetersizliğini göstermeye çalışır.

Namık Kemal *Tahrir-i Harâbât*'ta aruz vezninin doğal olmadığını ve aruz açısından kusurlu yüzlerce mısra yazmanın da marifet sayılmaması gerektiğini dile getirir. Divan edebiyatı şairlerini de dalkavuklukla suçlar ve padişahlara, vezirlere, devlet büyüklerine yazılan şiirleri lakırdı olarak nitelendirir. Ona göre bu şiirler, toplumun ahlakını zedelediği gibi vezin de sanatın dışında bir amaca hizmet ettiği için bu fenalığa

ortaklık eder. Bu bağlamda Namık Kemal, divan şairlerinin vezni aracı kılarak hiç kimseye fayda getirmeyecek boş sözlerle uğraştıklarını iddia eder. Enderunlu Vasıf'ın Türkçe söyleyişte başarılı olamamasının sebebini de aruz veznine bağlar. Ona göre, Vasıf eğer hece veznini kullanmış olsaydı büyük bir şair olarak tanınacaktı. Bu yorumlarıyla Namık Kemal, eserlerinde ilk kez hece vezni meselesini ortaya atar (Erbay, 1997, s. 21-23).

Ta'kib

Namık Kemal, *Tahrîb-i Harâbât*'ta olduğu gibi bu eserinde de *Harâbât*'ı aracı kılarak eski edebiyatı sert bir üslupla eleştirir. Fars dilinin etkisine, teşbihlerin, hayallerin gerçek dışı ve abartılı oluşuna itiraz eder. Namık Kemal'in eleştirilerinden birisi de akla ve hakikate uymayan edebî eserlerin varlığıdır. Akla, hakikate, dine ve ahlaka uygun olmayan beyitlere örnek gösteren Namık Kemal, tarihsel gerçekliklere de uygunluktan yanadır (Bilgegil, 2009, s.232-239).

Harâbât'a alınan divan şiiri örneklerindeki vezin ve kafiye hatalarını gösteren Namık Kemal, vezin ve kafiye yüzünden anlamın feda edilmesini, şiirlerin gereksiz sözcüklerle doldurulmasını eleştirir. *Tâkib-i Harâbât*'ta Namık Kemal'in divan edebiyatına ilişkin eleştirileri *Tahrîb-i Harâbât*'tan daha sert ve şiddetlidir. Bu eserinde Namık Kemal, divan şairlerinin sanat uğruna yaptıkları hataları örneklerle eleştirir (Erbay, 1997, s. 27, 118).

Harâbât'ın ilk cildine Namık Kemal'den örnek alınmamıştır. İkinci ciltte ise üç beyti vardır. Namık Kemal, *Tâkib*'de bu konuyla ilgili de serzenişte bulunur. Bununla birlikte Namık Kemal, *Harâbât*'a alınan divan şiiri örneklerinden de hoşnutsuzluğunu dile getirir. Bu hoşnutsuzluk ve itirazın sebebi, seçilen metinlerin dil açısından sorunlu olmalarıdır. Namık Kemal, *Harâbât*'a alınan metinler aracılığıyla edebî sanatların kullanım tarzlarına da itirazda bulunur. Diğer yazılarında da vurguladığı gibi burada da söz sanatlarının şiirin kıymetine önemli bir şey ilave etmediğini dile getirir (Bilgegil, 2009, s. 227-232).



dikkat

Tahrîb-i Harâbât ve *Tâkib*'deki eleştirilerin temeli Ziya Paşa'ya hitaben söylediği "eskiyi hortlatıyorsun, onu beraber gömmeye azmetmiştik" cümlesidir (Tanpınar, 2003, s. 422).



Resim 8.3 Takip

Son Pişmanlık- İntibah Mukaddimesi

Namık Kemal, *İntibah* romanının mukaddimesinde yeni edebiyata ve Avrupa edebiyatına ilişkin değerlendirmelerde bulunur. Batı edebiyatını örnek almamız gerektiği noktasında ısrarla duran Namık Kemal, İran edebiyatından ise hikemî özellikteki eserlerin tercüme edilmesini tavsiye eder. Doğu'ya ait edebiyatların tamamen karşısında değildir; hatta Batılıların da Doğu edebiyatından faydalandıklarına işaret eder (Bilgegil, 2009, s. 87).

Namık Kemal, bu yazısında yeni edebiyatla ilgili değerlendirmelerini temellendirirken *Hakâyık* ve *Ceride-i Havâdis* gazetelerindeki eski ve yeni edebiyatla ilgili tartışmaları referans alır. Reşad adlı bir yazarın *Hakâyık* gazetesinde yayımlanan yazısındaki görüşleriyle aynı fikirde olduğunu beyan eder. Hem Reşad adlı yazarın hem de kendisinin itiraz ettiği hususun Osmanlı lisanı ile ilgili olduğunu dile getirir. Zira hem dünyanın en seçkin dili olarak tanımladığı Arapçanın hem de Farsçanın edebî eserler bakımından zengin olduğunu bu noktada asıl eleştirdikleri noktanın üç dilin birleşmesiyle oluşan Osmanlıca olduğunu ifade eder.

Osmanlı lisanını Arapça ve Farsça ile kıyaslayan Namık Kemal'e göre biz bu dillerdeki olgunluğa ve eserlere sahip olmadığımız için medeni Avrupa ülkeleri gibi eserler meydana getiremeyiz (Namık Kemal, 1989, s. 62-63).

Namık Kemal'in yeni edebiyatla ilgili eleştirileri cevaplandığı bu yazısında değindiği hususlardan birisi de tiyatrodur. Zira tiyatronun Şiilerin Muharrem ayında icra ettikleri mateme benzetilmesini yersiz ve ilgisiz bir benzetme olarak yorumlar. Bu yazısında dil hakkındaki görüşlerini de açıklayan Namık Kemal'e göre, lisan öyle taş kovuğundaki incir ağaçları gibi kendi kendine olgunlaşmaz. Dilin olgulaşması için fikirlerin terbiyesine hizmet etmeye varlığını adanmış birçok hikmet sahibi edip lazımdır ki bir lisanın tertibine, zenginliğine imkân hasıl olsun.

Mukaddimesi'nde edebiyatın ve romanın işlevleri üzerinde duran Namık Kemal edebiyat ve hayat arasında sıkı bir bağ kurar. Nitekim “zamanımızda yazılan hikâyeler mi ahlaka hizmet edecek” şeklindeki eleştiriye “insan öyle kuru kuruya nasihat dinlemekle tatmin olmuyor, eğlenerek istifade etmek istiyor” şeklinde bir cevap vererek edebiyatın ahlaka hizmetini vurgular. Zira ona göre hikâye, insanlar arasında gördüğü itibarı hak etmektedir. İnsanın eğlenirken aynı zamanda nasihat almasını faydalı bulan Namık Kemal, edebiyatın ahlaka hizmetine *Telemak* romanını örnek verir (Namık Kemal, 1989, s. 64-65).

Mukaddimesi'nde hikâyelerin (romanların) ve tiyatroların içerdiği hikmetlerin çoğunlukla aşka dair kıssalar içinde gizlendiğini dile getiren Namık Kemal, romanın tanımını yaptığı gibi romanların nasıl olması gerektiği üzerinde de durur. Ona göre, hikâyeler (romanlar) sadece okuru ıslah etmek ya da eğlendirmek için münasabetli münasebetsiz, akla ağıza ne gelirse söylemek değil; aynı zamanda tabiatın tahliline çalışmaktır. Romanın “tabiatı tahlile çalışmak” olduğunu vurgulayan Namık Kemal, bu tanımıyla, edebiyat ve gerçeklik arasındaki ilişkiye verdiği önemi de gösterir (Namık Kemal, 1989, s.66). Zira ona göre “insanda duygu ile düşünce bir bütündür. İnsan, duygularıyla kabul ettiği fikirleri benimser. İnsana tesir etmek için onu tanımak gerekir. Roman bunun önemli bir uygulanma sahasıdır” (Ercilasun, 2007, s. 288). Bu bağlamda “edebiyat-ı sahiha”dan yana tavrını yineleyen Namık Kemal, edebiyatta eğlendirmek ve faydalandırmak amaçlarını bir tarafa bırakmadı-

ğı gibi psikolojik dikkati de edebiyatın esası olarak alır (Tanpınar, 2003, s. 400).

Avrupa'yı edebiyat bakımından ayrıcalıklı kılan Namık Kemal, edebiyatın gerçeğe uygunluğu konusunda da Avrupa'yı referans gösterir. Avrupalıların her ilimde olduğu gibi edebiyatta da Hintleri, Yunanlıları, Arapları, Acemleri taklit ettiklerini ancak bu konuda dikkatli olduklarını dile getirir. Avrupa milletlerinin; Arapların, Acemlerin ve diğer kadim dillerin kıymetli eserlerini tercüme ettiklerini, mantık ve adaba uygun gördükleri yerleri örnek olarak aldıklarını, akla aykırı gördükleri mübalağaları ve hiçbir gerçekliği yansıtmayan teşbihleri ise makbul tutmadıklarını söyler. Namık Kemal, bu ifadeleriyle Avrupa'da edebiyatın gerçeğe uygun bir anlayışla inşa edildiğini söyleyerek kendi görüşlerine dayanak oluşturur. Nitekim Namık Kemal'e göre biz daima Avrupa lisanlarının edebiyatta seçtikleri bütün kurallara ve seçtikleri taklit tarzına uymak zorundayız. Çünkü gerek o kurallar gerekse o taklit tarzı Avrupa'nın heveslerini yansıtan hayallerden çıkma değildir. Sadece hakikate dayanırlar ve tamamen tabiatın yönlendirmesiyle oluşurlar. Bu görüşleriyle Namık Kemal, edebiyatın hayattan kopuk olmamasından yana tavrını yineler (Namık Kemal, 1989, s. 67).

Mukaddime-i Celal (Celal Mukaddimesi)

“Celal Mukaddimesi”, Victor Hugo'nun *Cromwell* önsözünden ilham alınarak yazılmıştır (Tanpınar, 2003, s. 397). Mukaddime'de Namık Kemal, edebiyat meselelerine yeni edebiyatın inşa etmeye çalıştığı sosyal fayda anlayışı çerçevesinden baktığı gibi Türk edebiyatını değerlendirirken Avrupa edebiyatından da örnekler verir. “Celal Mukaddimesi”ndeki eleştiriler şu şekilde tasnif edilebilir.

Eski Edebiyatın Eleştirisi

“Celal Mukaddimesi”ne Osmanlı'da edebiyatın gelişimini açıklayarak başlayan Namık Kemal'e göre ilerleme fikri ortaya çıktığından beri insanlık âleminin erdem hazinelerinden aldığımız sanat cevherlerinden birisi de edebiyattır. Avrupa edebiyatı ile bizim edebiyatımızı kıyaslayan Namık Kemal, bizde ifade ve üslubun gösterdiği ilerlemenin yeni konuşmaya başlayan bir çocuğun söyleyeceği üç

beş kelime kadar sınırlı olduğunu dile getirir (Namık Kemal, 1888, s. 3). Bu kıyaslama ile Namık Kemal, bizim edebiyatımızdaki edebî gelişmelerin yok denecek kadar az olduğuna vurgu yapar.

Namık Kemal, bu yazısında da eski edebiyatın söz süslemeye dayanan kalıplaşmış anlayışını ve söz süslemedeki başarısının yüksek mertebeden sayılmasını eleştirir. On beş yirmi sene evvel mektup yazan bir kâtibin kitabet (güzel yazı yazma) bilmesinin, kafiye bir dua ve birkaç beyit ile süslenmiş bir samimiyet yazısı düzenleyebilmesinin, sıfatlara hâkim olmasının büyük bir marifet olarak görülmesini eleştirel bir yaklaşımla dile getirir (Namık Kemal, 1888, s. 4-5). Bu noktada, eski edebiyatın nesir dilindeki anlaşılabilirliğini tenkit eder.

Kendisi de eski edebiyat geleneğinden gelen Namık Kemal, İstanbul'un yangınlardan korunması ile ilgili *Tasvir-i Efkar*'da yayımlanan ve pek çok övgüye mazhar olan makalesini yazarken seci ve tarsi' (süsleme) hevesine kapıldığını itiraf eder. Namık Kemal'in öz eleştirisinin temelini bu makalesindeki dili ağır ve süslü bulması oluşturmaktadır. Ancak eski edebiyat dilinin anlaşılabilirliğine karşın Osmanlı'da edebî dilin ilerlediğini ve artık bu tarz yazıların ayıplanacağını ifade eder. Bu ayıplanmanın normalliğini ise eski edebiyatımızın zor anlaşılmasının doğurduğu durumlar üzerinden örnekendirir. Zira ona göre, okuma bilenlerin çoğu, edebî eserlerimizi başka bir dilde yazılmış bir dua sandıkları için okuduktan sonra âmin derler. Sade denilen şiirlerdeki zincirleme tamlamalar arasından anlam çıkarmak ise âdeti bir dalgıcın dalgalar arasında sedef araması kadar zor bir iştir (Namık Kemal, 1888, s. 4-5).

Namık Kemal, eski edebiyatı hakikat ve tabiatın uzak olmasından dolayı da eleştirir. Nitekim ona göre eski şiirimiz, münacatlar ve na'atlar ile birkaç ufak mesnevi ile bazı güzel müfretler hariç tutulursa hakikat ve tabiat âlemlerinin dışında, hayalî şeylerden uyarlanan birtakım alakasız düşüncelerden ibarettir. Bu noktada divan şiirinde konu bütünlüğü olmamasını ise "ekser (çoğu) şiirlerimizin beyit ve mısraları beyinde (arasında) olan mânâ televvünü (değişikliği), parça boğçalarında (bohçalarında) renk televvününden (renkten renge girmeden) ziyadedir. (fazladır)." (Namık Kemal, 1888, s.6-7) cümlesiyle eleştirir.

Namık Kemal, "Celal Mukaddimesi"nde divan şiirini hayal sınırlarını zorlayan benzetmelerden dolayı da eleştirir:

"Divanlarımızdan biri mütalaa olunurken (okunurken) insan, muhtevisi olduğu (içerdiği) hayâlâtı (hayalleri) zihninde tecessüm ettirse (canlandırırsa) etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhal'ın tepesine basmış, hançerini Mirrih'in göğsüne saplamış memduhlar (övülenler/methedilenler); feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennem alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağdırdıkça arş-ı âlâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur (batan) âşıklar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı maşûkalarla (sevgililerle) mâlâmâl (dolu) göreceğinden kendini devler gulyabaniler âleminde zaneder" (Namık Kemal, 1888, s. 7).

Eski şiirimizin bu garip tarzdan kurtulamadığını ifade eden Namık Kemal, tabiata uygun ve zamanın fikirlerine layık bazı eserler görülsede bunların pek başarılı olmadığı kanaatinde. Zira Namık Kemal, yeni tarzda yazılan şiirlerde de eski edebiyatın etkisinin devam ettiğini örneklerle açıklar. Bu çerçevede kaside ve gazel taklitleri ile millet şarkısı modaları arasında güzel söylenmiş sözlerin kurbağalı bahçelerde tesadüf eden bülbüllerin nağmeleri gibi araya karıştığını ifade eder (Namık Kemal, 1888, s. 7-8).

Gazetelerin, Yeni Tarzda Yazılan Kitapların ve Siyasi Makalelerin Öneme İlişkin Değerlendirmeler

Yeni tarzda yazılan şiirleri de eski edebiyatın tesirinden tam olarak kurtulamadıkları gerekçesiyle eleştiren Namık Kemal, mensur eserleri ayrıcalıklı kılar. Zira ona göre, mensur olan edebî eserler, eski tarzın esaret zincirinden kurtulduğu için halka hizmet etmektedirler. Namık Kemal, dilde sadeleşme konusunda gazete dilindeki değişmeyi de örnek gösterir. Edebiyatı toplumsal fayda açısından değerlendiren Namık Kemal'in gazetelerin önemiyle ilgili değerlendirmeleri şu şekilde özetlenebilir:

On beş yirmi sene evvel çıkan bir gazetenin içeriği ne kadar önemli olursa olsun hiç kimse okumazdı. Ancak dilde sadeleşme eğilimiyle birlikte gazeteler, evlerde, kıraathanelerde, şehirlerde, kasabalarda hiç olmazsa on beş bin kişiye ulaşmaktadır. Yeni yazılan kitapları on üç, on dört yaşındaki çocuklar hem keyifle okumaktadırlar hem de bu kitaplardan istifade etmektedirler. On seneden beri hem kadınların hem de erkeklerin okuma ora-

nı bire yüz artmıştır. Öyle ki İstanbul'da dükkân sahipleri ve uşaklar, gazete okumaya ya da havadisleri dinlemeye başladıkları gibi devlet hukukuna, milletin bağımsızlığına, vatan sevgisine, ordunun şanına ve ilmin faydalarına dair kısa da olsa bilgi edinmektedirler. Halkın öğrenme ufkunda ortaya çıkan genişlemenin sebebi, yeni edebiyattır. Bu bağlamda edebiyat, halkta vatan bilinci uyanmasına etki eder ve vatan duygusunun yoğunlaşmasına hizmet eder. Nitekim milletin, vatanın korunması ve devletin bağımsızlığı yolunda kanının en son damlasını, malının en son kuruşunu verecek kadar galeyana gelmesine etki eden unsurlardan birisi de vicdanlara tercüman olan yayınlardır. Bizi gazeteler, hikâyeler mi terbiye edecek gibi birtakım sözler duymak üzüntü vericidir. Zira milletimiz eğitim olarak öyle her mahallesinde bir üniversite bulunacak, her sokağında bir "allâme" yetişecek seviyelerden uzak olduğu için aramızda gazeteden, hikâyeden faydalanma ihtiyacını gerekli bulmayan insanların olduğuna ihtimal verilemez. Şurasını da iddia edebiliriz ki gazeteden, hikâyeden faydalanmaya muhtaç olmayacak kadar eğitilmiş olanlar bile gazetelerin, hikâyelerin bir milletin terbiyesine olan tesirini inkâr edemez. Böyle bir fikirde bulunmak medeni ülkelerin her tarafında bulunan bir gerçeği inkâr etmektir (Namık Kemal, 1888, s. 9-11).

Gazetelerin vatan ve millet sevgisini pekiştirmede, halkın ufkunu genişletmede bir araç olduğu düşüncesini taşıyan bu fikirler "sosyal fayda prensibine" dayanır. Bu çerçevede Namık Kemal, gazeteciliği överken ülkenin erişeceği seviyeye, yeni edebiyatçıların hizmet edeceğini dile getirir. Hatta bu noktada yeniliği yapacak olanlar "divan efendisi bozuntuları değil" şeklinde sert bir çıkış yapar.

Siyasi makalenin önemine vurgu yapan Namık Kemal, İstanbul'da *Takvim-i Vekayi* ile başlayıp *Ceride-i Havadis* ile devam eden gazeteciliği hatırlatır. Ancak Namık Kemal'e göre, bunlardaki yazılar resmî ilanlar şeklindedir. Dolayısıyla Namık Kemal, bizde siyasi makalelerin ortaya çıkışını, Şinasi'nin yayın dünyasını eserleriyle süslediği zamanla başlatır.

Yeni Edebiyata İlişkin Eleştirilere Cevabı/ Yeni Edebiyatı Savunması

Namık Kemal, "Celal Mukaddimesi"nde yeni edebiyata yönelik eleştirileri de cevaplandırır. Bunlardan birisi, yeni edebiyatçıların edip unva-

nını almalarına rağmen imlayı bilmediklerine ilişkindir. Namık Kemal, imla konusunda eleştirilere cevap verirken öncelikle eski edebiyatçıların imlalarını eleştirir. Ona göre, yeni edebiyatçılar eğer asıl anlamını kaybeden ve kullanıla kullanıla telaffuzu tamamen değişen Arapça ve Farsça kelimeleri Türkçeye göre yazıyorlarsa bunun sebebi eski edebiyatımızdır. Zira yeni edebiyatı savunanlar, eski edebiyat mensuplarının ve onların hocalarının tuttuğu yoldan gitmektedirler. Nitekim yeni edebiyat taraftarlarının "Siz niçin 'aybe'yi 'heybe' ve 'dirûger'i 'dülger' yazmakta muhtar (serbest) olasınız da, biz, 'masal' yerine 'mesel', 'çamaşır' yerine (manasız olarak) 'câmeşûy' yazmakta muhtar (zorunlu) kalalım" şeklinde bir açıklama yapmalarının haklı olacağını dile getirir (Namık Kemal, 1888, s. 11-12).

Namık Kemal, yeni edebiyatçıların imla bilmediklerine dair eleştirilerin yeni edebiyat taraftarlarından değil Türkçe kelimeleri asıl köklerinden ayırmamak için Nevâî tarzının taklit edilmesi gerektiğini savunanlardan geldiğini söyler. Namık Kemal'e göre Baykara zamanına dönüş ve İstanbul'u Buhara'ya çevirmek mümkün değildir. Zira ileri gitmek için yedi sekiz asır evvelki hâllere dönmeye uğraşılsa ortaya bir tezat çıkar (Namık Kemal, 1888, s.12).

✓ Namık Kemal, "Baykara zamanına dönüş" ifadeleriyle Ahmet Vefik Paşa'nın Çağatayca kelimeler kullanmasına itiraz eder.

Namık Kemal "Celal Mukaddimesi"nde eski edebiyat taraftarlarının "dilde sadeleşme"ye ilişkin eleştirilerini de cevaplar. Eski edebiyat taraftarlarına göre, yeni eserlerin iki büyük eksikliği vardır. Bunlardan birincisi "tezyinât-ı lafziyye" (söz süslemeleri) bakımından sade olması, ikincisi ise ibarelerin kesik kesik yazılmasıdır (Namık Kemal, 1888, s.13).

Namık Kemal'in birinci eleştiriyeye karşı cevabı, eski edebiyatın dilinin zor anlaşılmasına ilişkindir. Bu bağlamda eski edebiyatı eleştiren Namık Kemal, eski edebiyatın süslü üslubunun sebebini, yersiz kullanılan kelimelere ve aynı anlama gelen gereksiz kafiyelelere bağlar. Yeni edebiyatın dilini sade olduğu için eleştirenlere karşı da eski edebiyatın külfetli dilinin anlaşılmadığını söyleyerek karşılık verir ve dilde sadeleşmeden yana bir tavır sergiler. Zira ona

göre, iki sayfalık bir yazı okumak için seksen defa Kâmus ve Burhân'a (sözlüklere) bakmak mecburiyetinde kalmak marifet sayılmamalıdır. Kullanıcıları kısa ve kesik kesik cümleleri savunurken de okurun daha kolay anlayacağı bir dil ve ifade istediklerini söyler (Yetiş, 1989, s. XXXII).

Roman Türüyle İlgili Değerlendirmeler

“Celal Mukaddimesi”nde romanı halk hikâyelerinden ve destanlardan ayıran Namık Kemal İbretnüma, Muhayyelât, Aslı ile Kerem, Ferhad ile Şirin gibi eski eserlerimizden ve hikâyelerimizden örnek verir. Edebiyatımızda yeni ortaya çıkan bir tür olarak vurguladığı romanın tanımını şöyle yapar: “Romandan maksad güzerân etmemişse (geçmemişse) bile güzerânı (geçmesi) imkân dâhilinde olan bir vak'ayı ahlak ve âdât (adetler) ve hissiyat ve ihtimalâta (ihtimallere) müte'allik (bağlı) her türlü tafsilatıyla (ayrıntısıyla) beraber tasvir etmektir” (Namık Kemal, 1888, s. 17-18).

Namık Kemal bu çerçevede halk hikâyelerini ve mesnevileri hayalde aşırıya kaçtıkları ve gerçekliği yansıtmadıkları için eleştirir. Ona göre, bizim hikâyelerimiz, tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra yazarın hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, kazma ile dağ yarmak gibi hakikatin ve tabiatın dışındaki unsurlarla doludur. Hatta bu hikâyelerdeki ahlak tasvirlerinin, âdetlerin ve hislerin açıklanmasının insani durumlardan yoksun olduğunu ve bu nedenle bu eserlerin roman değil kocakarı masalı sayılabileceklerini ifade eder. *Hüsni ü Aşk* ve *Leyla ile Mecnun* türünden olan manzumeleri ise gerek konuları gerek yazılış tarzları nedeniyle birer tasavvuf risalesine benzetir (Namık Kemal, 1888, s.18).

Bizde roman türünün gelişmediğine vurgu yapan Namık Kemal bu konuda Avrupa'yı örnek gösterir. Avrupa'da hem ahlaki açıdan hem de eğitim bakımından faydalanılacak binlerce hikâye bulunduğunu dile getirir. Burada Namık Kemal, hikâyeler aracılığıyla edebiyatın ahlaka ve eğitime hizmetine vurgu yaparak Tanzimat birinci kuşak yazarlarının âdeta sözcülüğünü üstlenir.

Avrupa'daki yazarlar arasında Walter Scott, Charles Dickens, Victor Hugo, Alexandre Dumas gibi ünlü yazarların eserlerinin kalıcı olduğunu dile getiren Namık Kemal, Victor Hugo'nun *Sefiller* adlı eserini örnek gösterir. Hugo'nun *Les Misérables*

(*Sefiller*) adlı hikâyesinin daha yayımlanırken dokuz dile birden çevrildiğini, Fransızca birkaç defa yayımlandıktan sonra resimli baskısının da yüz elli bin nüsha satıldığını söyler ve sözü *Son Pişmanlık* adlı romanına getirir (Namık Kemal, 1888, s.19-20). *Son Pişmanlık* romanını Türkçenin roman yazmaya uygunluğunu göstermek için yazdığını vurgulayan Namık Kemal, tasavvur ve tasvirde zorlanmamak için konuyu gayet sade tuttuğu hâlde istediği gibi olmadığını ifade eder.

✓ Namık Kemal'in *İntibah* adlı romanının asıl adı *Son Pişmanlık*'tir. Ancak sansür nedeniyle romanın adını *İntibah* olarak değiştirir.

Tiyatro ile İlgili Değerlendirmeler

Namık Kemal, “Celal Mukaddimesi”nde tiyatro ile ilgili düşüncelerini oldukça detaylı bir şekilde anlatır. Tiyatroyu diğer edebî türlerden daha üstün tutan Namık Kemal'e göre hayatın gerçek lezzetini bilenler, Karagöz ile Hacivat ya da ortaoyunu gibi oyunları izlemek ya da kahvelerde, komşularda laklak ile vakit geçirmek yerine ne kadar kusurlu olursa olsun tiyatroya gitmeyi tercih etmektedirler (Namık Kemal, 1888, s.21).

Namık Kemal'in “Celal Mukaddimesi”ndeki tiyatro tanımları ve tiyatro ile ilgili değerlendirmeleri şöyledir:

- Bir milletin düşünüp söyleme kudreti edebiyattır; tiyatro ise edebiyatın hayat bulduğu alandır. Yani tiyatro ete kemiğe bürünmüş lisandır. Yaratılıştaki etkiler, ruhtaki hastalıklar tiyatro sahnelerinde hayat bulur. Tabiattaki gülünçlükler, gönüldeki düşmanlıklar, nefretlerin hayali mutlaka sahnede canlandırılır.
- Tiyatro aşka benzer. İnsanı hazin hazin ağlatır fakat oluşturduğu şiddetli üzüntülerde bir başka lezzet bulunur. Tiyatro dünyanın aynasıdır. İnsanı doya doya güldürür fakat hatıra getirdiği tuhaflıklar bile –tabiatın aczini gösterdiği için- gülerken ağlatabilir.
- Tiyatro eğlencedir fakat eğlencelerin en faydalısıdır. Çünkü konunun anlatılmasında göze ve kulağa hitap ettiği için fikir ve vicdana bu iki vasıta ile tesir eder. Bu özellikleriyle tiyatro, eğlence özelliği göstermekle beraber,

medeni milletlerin inkılaplarına ve ilerlemelerine diğer yayınlardan daha çok katkı sağladılar. Tiyatro insanın birtakım ruhani zevkler içinde irfan kazanmasına hizmet eder.

- Tiyatronun dili düzeltmeye olan hizmeti öyle bir seviyededir ki Avrupa'daki öğrenciler üniversitelerinde eksik kalan konuşma terbiyelerini tiyatrolarda tamamlarlar. İşte bu kadar çeşitli özelliklere sahip olduğu için tiyatro, Batı memleketlerinde edebiyatın diğer kısımlarından üstün sayılır. Hatta Avrupa'da yazarların en güzel eserleri tiyatrolarıdır.
- İran edebiyatında ise şiirle kıyaslandığı zaman tiyatronun varlık göstermediği görülür. Zira aklın sınırlarını zorlayan Acem hayallerini bir yere sığdırmak mümkün değildir. Bu yüzden İran'da tiyatro bulmak mümkün değildir. Bunun nedeni mübalağanın hâkim olmasıdır.
- Avrupa'da ise tiyatro, on beşinci asrın sonlarında İtalya'da, bir asır sonra İspanya ve İngiltere'de, daha sonra Fransa'da ve Fransa'dan sonra Almanya'da ortaya çıkmaya başlar. Bugün ise Avrupa kıtasındaki bütün kavimler tiyatroya sahiptir (Namık Kemal, 1888, s. 28- 39).

Tiyatronun gelişimiyle ilgili bilgi veren ve tiyatroyu bütün edebî türler içinde ayrıcalıklı bir tür olarak yücelten Namık Kemal, Mukaddimesi'nde klasik ve romantik tiyatrodan bahseder. Romantik tiyatronun klasik tiyatrodan daha üstün olduğu düşüncesini örneklerle ispatlamaya çalışır. Klasik tiyatronun yazarlar tarafından konulan kurallarla oluşturulduğunu; romantik tiyatronun ise tabiat tarafından yönlendirildiğini ifade eder. Bu çerçevede bizde tiyatronun ortaya çıkışından beri görülen oyunların romantik tarzda yazıldığını; bu tarzın dünyanın her yerinde olduğu gibi Osmanlılarda da layık olduğu ilgiyi gördüğünü dile getirir (Namık Kemal, 1888, s. 39).

Tercihini romantik tiyatrodan yana kullanan Namık Kemal, klasik tiyatro ile romantik tiyatronun özelliklerini sıralar ve klasik tiyatrodaki üç birlik kuralının karşısında durur. Klasik tiyatrodaki konu, zaman ve mekân birliğini kusur olarak görür ve eleştirel tavrının sebebini örneklerle açıklar. Temel prensip olarak kabul ettiği "edebiyat-ı sahiha"nın romantik tiyatroyla gerçekleşeceğinin savunmasını yapar. Bu savunmasına göre, bir oy-

nu gerçeklikten çıkaracak bir şey varsa o da üç birlik kuralıdır (Namık Kemal, 1888, s.41).

Zamanda birlik şartının bir eserin tabiiliğine hizmet etmediğini örneklerle açıklayan Namık Kemal'e göre, sonuçları bir ömür sürecek, belki bir ailenin ve hatta bazen koca bir milletin saadet veya felaketiyle sonuçlanacak bir olayı yirmi dört saat içine sığdırmak tamamıyla tabiata aykırı bir durumdur. Namık Kemal, mekân birliği kuralına ilişkin eleştirisini de bir oyunun sadece tek bir mekânda canlandırılmasının tuhaflığı ve gerçeğe aykırılığı üzerine temellendirir. Ona göre, çoğu oyunlarda görüldüğü gibi iki sevgilinin buluştuğu bir odada padişahı dövüştürmek ya da hizmetkârıyla gizli konuşmalarını vermek toplumsal yapıda görülmeyen bir durumdur (Namık Kemal, 1888, s.42- 44).

Namık Kemal, klasik tiyatronun türleri hakkında da bilgi verir ve bu türlerin kesin sınırlarla birbirlerinden ayrılmalarını eleştirir. Tiyatronun trajedi, komedi ve trajikomik olarak üçe ayrıldığını; trajedinin facia, komedinin gülünç şey, trajikomiğin ise bunların birleşmesi olması gerekirken konusu ciddi olan fakat neticesinde ölü olmayan oyunlar demek olduğunu ifade eder. Namık Kemal'e göre, bu ayırım tabii değildir. Zira hayatta üzüntü ve sevinç bir arada bulunur (Ercilasun, 2007, s. 287). Namık Kemal, komedilerin en fazla beş bölüm olmasını, trajedilerin manzum olarak yazılma zorunluluğunu ve üç ya da beş bölüm olmalarını da eleştirir.

Namık Kemal trajedinin manzum yazılması ile ilgili eleştirisini bir facia yazılırken yeni görüşen iki kişinin birbirinin hatırını şiir ile sormasının ne kadar gülünç olacağı ile temellendirir. Zira ona göre manzum bir konuşma tarzı tabii ve gerçekçi değildir. Bununla birlikte ona göre konuyu üç ya da beş bölümle sınırlandırmak da uygun değildir. Namık Kemal'in trajedi ile ilgili eleştirilerinden birisini de dil oluşturur. Trajedinin gereği olarak konuların eski çağ tarihlerinden alındığını, sıradan sözcüklerin kullanılmasına izin verilmediğini söyler (Namık Kemal, 1888, s.49).

Namık Kemal, romantik tiyatronun üstünlüğünü ispatlamak için Shakespeare'in eserlerindeki duyguların, düşüncelerin, hakikatlerin ve hayallerin çeşitliliğini örnek gösterir. Klasik tiyatrodaki üç birlik kuralını eleştiren Namık Kemal, Shakespeare'in bu kurallara uymadığını; bazen yedi sekiz olayı birbirine bağladığını, bazen bir insanın hayat hikâyesini bir oyuna sığdırdığını, yirmi

beş otuz perde değiştirdiğini, sahneyi Roma'dan Yunan'a, Fransa'dan İngiltere'ye naklettiğini, oyunları üç beş fasla bölmediğini, faciayı gülünç şeylerden ayırmadığını ve oyunlarını sadece vezinli yazmadığını vurgular (Namık Kemal, 1888, s. 54). Namık Kemal, Shakespeare ile ilgili bu açıklamalarıyla romantik tiyatronun kural tanımayan anlayışını ispatlamaya çalışır. Bu çerçevede klasizm ve romantizm ile ilgili kıyaslamalar yaparak romantizmin tabiata uygunluğunu göstermeye çalışır.

Namık Kemal, bu yazısında Türkçenin vezinli tiyatro yazmaya uygun olmadığını; bu durumun da bir eksiklik sayılmayacağını dile getirir. Tiyatroların yazılışında gerekli olan şeyin şiir veya vezin değil şairane fikir olduğunu söyler. Shakespeare'in en önemli tiyatrolarında bile nazım arasına nesir karıştırdığını ancak onun tiyatrolarındaki şiirlerin kafiyesiz olduğunu ve nesre yakın yazıldığı için konuşma tarzına uygun olduğunu ifade eder. Manzum tiyatroyla ilgili fikirlerini desteklemek için Fransızlardan örnek veren Namık Kemal'e göre Fransızlar, Yunan tarzının herkesten çok taraftarı iken şiirlerini veznin sınırlandırmasından kurtarmışlardır. Bu bağlamda kafiye'nin de konuşmada güçlüğüne yol açtığını bu yüzden de Fransız yazarların manzum tiyatro âdetini kaldırdıklarını ifade eder. Nitekim Namık Kemal görüşlerini ispatlamak için Victor Hugo'nun manzum tiyatrolarının yarısı kadar da mensur tiyatrosu olduğunu ve mensur eserlerinin önemini ve ciddiyetinin manzumlardan aşağı olmadığını dile getirir (Namık Kemal, 1888, s.92-94).

Namık Kemal, bu açıklamalarını örnek göstererek bizim edebiyatımızda manzum tiyatro yazılmasına karşı çıkar. Ona göre, vezin ve kafiye'nin uygulanışı açısından daha kolay dil özelliklerine sahip toplumlar, tiyatronun şairaneliğini anlam ve hayalde arayarak nazım yolundan mümkün olduğunca uzaklaşmaya çalışırken bizim manzum tiyatrodan ısrar etmemiz "tiyatro yapılması" demektir. Zira bizim dilimiz hâlâ kolay bir hikâye yazmaya bile müsait değildir. Tiyatronun manzum yazılmasından gelecek güzellik ise dildeki letafet ve Şark hayallerindeki kuvvet ile telafi edilebilir (Namık Kemal, 1888, s.94).

Şiir Hakkındaki Görüşleri

Namık Kemal Mukaddimesi'nin sonlarına doğru "Şiir nedir? sorusunu sorar. Şiirin kitaplarda "mevzun (vezinli) ve mukaffa (kafiyeli) kelâmdır

(sözdür)" şeklinde tarif edildiğini ancak bu tanımın yetersiz olduğunu iddia eder. Zira Namık Kemal'e göre, vezin eğer bir sözün Arap aruzuna göre düzenlenişi ise birçok lisanda ve Fransızcada ve hatta bizim parmak hesabı (hece vezni) denilen destanlarımızda böyle bir sistem yoktur. Kafiye ise eski dillerin genelinde ve şimdi konuşulan dillerin pek çok manzum eserinde görülmez. Bununla birlikte Namık Kemal, şiire meziyet veren unsuru, hecelerin tertibindeki düzen ile birkaç kelimede bir veya iki harfin tekrarından ibaret saymanın, insanlığın güzellik zevkine büyük bir eksiklik yüklemek olduğunu iddia eder (Namık Kemal, 1888, s.88).

Namık Kemal bazı araştırmacılara göre, bir sözün-söyleyişin anlam güzelliğini içine almak şartıyla- hakikate uygun ise edibane, hakikate benzer ise şairane olduğunu ifade ettiklerini söyleyerek bu tanımın şiiri sınırlandırmadığını ancak şiirin bir şairin vicdanındaki anlamı bir dereceye kadar gösterdiğini vurgular. Bu vurgusuna ilave olarak şairane söyleyişte hakikate uygunluk yerine benzerlik şartının olduğunu dile getirir. Bu bağlamda şiirde "hakikate benzerlik" olgusunun altını çizerek şiirin çerçevesini genişletir.

Mikro-Mega Tercümesi Muâhezesi

Voltaire'in *Micro Mega* adlı eserinin Ahmet Vefik Paşa tarafından *Diyojen* gazetesinde tercüme edilmesi üzerine yazdığı bir yazıdır. Namık Kemal, bu tercümenin dilinde gazetelerin ilan sütunlarında görülen en önemsiz bölümler kadar bile letafet olmadığını iddia eder. Alaylı ve iğneleyici bir üslupla yazdığı bu yazısında söz konusu tercümeyi; yanlış kullanılan ifadeler, yanlış yazılan harfler, basit söyleyişler, anlamsız kelimeler ve tuhaf terkipler bakımından eleştiren Namık Kemal, Ahmet Vefik Paşa'nın eseri anlamadığını dile getirerek metnin yedi sekiz satırlık bir kısmını kendisi yeniden tercüme eder (Yetiş, 1989, s. LXIII).

Namık Kemal, söz konusu tercüme'ye şu noktalardan itiraz eder: Tenafür (kulağa hoş gelmeyen hece veya kelimelerin bir arada bulunması), tarsi' (süsleme), kelimelerin yersiz kullanılması, dilde olmayan kelimelerin uydurulması, halka özgü kelimenin kullanılması, Acem şivesinin taklidi ve imla hataları (Bilgegil, 2009, s. 28). İtirazlarını tercümeden aldığı örneklerle temellendirmeye çalışan Namık Kemal, iğneleyici bir dil kullanır. Nitekim "bundan sonra kimin haddine mahalle karılarının

cehlinden (cehaletinden) bahsetsin. Bakın en ‘âdi ta’birlerini (ifadelerini) üdebâmız (ediplerimiz) en güzel kitapların tercümelerinde isti’âm ediyorlar (kullanıyorlar).” cümlesinde bu durum açıkça görülmektedir (Namık Kemal, 1989, s. 260).

Tercüme-i Hâl-i Emir Nevruz Tercümesi

Bu yazısında da Namık Kemal, edebiyatın sadece bir eğlence aracı olmadığını aynı zamanda ahlakın güzelleşmesine hizmet ettiğini vurgular. Geçmişten bugüne kadar gerçekleşen tarihî olayların edebiyat sayesinde milletin hafızasına kazındığını söyler. Böylelikle edebiyat ve millî romantik duyuş tarzı arasında bir bağ kurar ve edebiyatın tarihsel belleğe hizmet eden bir görevi olduğuna vurgu yapar. Bununla birlikte bizim tarihimizde pek çok övünülecek olay ve kıymetli şahsiyetler olmasına rağmen edebiyatımızda bunlardan bahsedilmediği için haberdar olmadığımızı ifade eder. Bu nedenle de kendisinin Emir Nevruz’un hayatını tercüme ettiğini dile getirir (Namık Kemal, 1888, s.3-5).



ZİYA PAŞA VE ELEŞTİRİLERİ

Ziya Paşa, geleneksel şiir anlayışı ile yeni şiir anlayışı arasında ikilemlere düşen, zaman zaman tereddütler yaşayan ve bu ikilemleri yazılarına da yansıtan bir sanatçıdır. Ziya Paşa'nın edebiyat ve şiir hakkındaki düşünceleri ve tenkitleri “Şiir ve İnşa” makalesi ile “Harâbât Mukaddimesi”nde açıkça görülmektedir.

Şiir ve İnşa Makalesi

Ziya Paşa, 1868 yılında *Hürriyet* gazetesinde yayımladığı “Şiir ve İnşa” makalesinde divan edebiyatını mukallitlikle (taklitçilikle) suçlar ve devrinin diğer yenilikçi eleştirmenleri gibi klasik anlayışı sorgular. Namık Kemal'in “Lisan-ı Osmânî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmilidir” makalesinde dil meselesini ele alış tarzının bir benzerini “Şiir ve İnşa” makalesinde görürüz. Tıpkı Namık Kemal gibi Ziya Paşa da Arapça ve Farsça kelimelerin etkisiyle dilin çok külfetli ve anlaşılmasız bir hâl aldığını iddia eder. Makalede hem divan şiiri hem de nesri, dil ve üslup açısından eleştirilir.

Makalesinde Osmanlı şiiri ve nesrini dilin keyifleşmesi açısından sorgulayan Ziya Paşa, klasik anlayışı eleştirirken şiir hakkındaki düşüncelerini de dile getirir. Şiirle ilgili şu açıklamayı yapar: “Kelam-ı mevzunur (vezinli söz), yani iki satır sözün her birindeki sükûn ve harekâtın (harekelerin) müsavi (eşit) olmasından ibarettir. Hatta kafiye usulü milel-i müteahhire (sonraki milletler) beyninde (arasında) hadis olmuştur. Eski Yunaniler yalnız vezne riâyatle kâfiye iltizâm etmezler idi” (Ziya Paşa, 1868, s.4).

Şiiri vezinli söz olarak tanımlayan Ziya Paşa'ya göre, şiirde ahenk sağlayan asli unsur vezindir, kafiye sonradan ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede Ziya Paşa “Osmanlıların şiiri nedir?” sorusuyla eleştirisinin sınırlarını çizerek ve yeni edebiyata kaynak teşkil edecek bir perspektif oluşturur (Ziya Paşa, 1868, s. 4).

Ziya Paşa'nın yeni edebiyatın kaynağını aradığı ve asırlarca hüküm süren divan şiirini yok saydığı bu bakış açısı, klasik anlayışı eleştiren Tanzimat şairlerinin eserlerinde görülen genel bir karakteristiktir. Nitekim Ziya Paşa, Necati, Baki ve Nef'i divanlarında görülen ve aruz vezniyle yazılan kaside, gazel, kıtalar ve mesneviler ile Hoca ve İtri gibi musiki üstatları tarafından bestelenen Nedim ve Vasıf şarkılarının bizim asıl şiirimiz olmadığını iddia eder (Ziya Paşa, 1868, s. 4). Tanzimat'ın diğer birinci kuşak sanatçıları olduğu gibi o da Osmanlı şairlerinin Arap ve İran şairlerini taklit ederek melez bir şiir oluşturdukları kanaatindeydi. Bu takliden sadece üslupla sınırlı kalmadığını, düşünce ve anlama da yansıdığını ifade eden Ziya Paşa, eski şairlerimizin hem hayallerde hem de anlatılmak istenen düşüncelerde Arap ve İran edebiyatını taklit etmeyi marifet saymalarını eleştirir. Ziya Paşa bu yaklaşımla Namık Kemal'in divan şiirine ilişkin keskin eleştirilerle birleşir.

Osmanlıların asıl şiirinin ne olduğunu sorgulayan Ziya Paşa'nın eleştirdiği hususlardan birisi de Arap ve Acem edebiyatını taklit etmeyi marifet sayan şairlerimizin şiir üzerine etraflıca düşünmemeleridir. Zira ona göre divan şairleri "Bizim mensup olduğumuz milletin bir lisanı ve şiiri var mıdır ve bunu ıslah mümkün müdür?" soruları üzerine yoğunlaşmamışlardır. Bu çerçevede Ziya Paşa, Osmanlı şairlerinin İran şairlerini; İran şairlerinin de Arap şairlerini taklit ederek ortaya çıkardıkları "bu melez" eserlerin hiçbirisini Osmanlı şiiri olarak nitelendirmez.

Ziya Paşa'nın eleştirilerinden divan nesri de nasibini alır. Nitekim Feridun'un Münşeât'ında, **Veysi** ve Nergisi'nin eserlerinde ya da diğer önemli nesir kitaplarında üçte bir Türkçe kelime bulunmadığından yakınır (Ziya Paşa, 1868, s.4). Burada dikkat çekilen husus, divan şiiri gibi nesrinin de çok ağır, külfetli ve süslü bir dille yazılmış olmasıdır. Ziya Paşa'nın özellikle üzerinde durduğu nokta, divan nesrinde bir mesele anlatılırken söz sanatları, tamlamalar ve belagat arasına sıkışan ifadelerin Arapça ve Farsça sözlük kullanılmadan anlaşılmasına ilişkindir. Ona göre, Arap ve Fars gramerine hâkim olan, Arap edebiyatını iyi bilen birisi bile divan nesrini okurken âdeta ders çalışır gibi yoğunlaşmadan anlamı tam olarak çözmeyi başaramaz.

✓ **VEYSİ (1561-62/1628):** Özellikle nesir alanındaki eserleriyle tanınan divan edebiyatı sanatçısı. Nesirlerinde zincirleme tamlamalar, uzun cümleler, sanatlı ifadeler kullanan Veysi'nin nesir dili oldukça külfetlidir.

Ziya Paşa, dilin gittikçe ağırlaşması ve halkın anlayamayacağı bir noktaya gelmesiyle ilgili resmî yazışmaları da örnek gösterir. Eski nesirlerde de Arapça kelimeler, hayalî ifadeler olmasına karşın iyi kötü bir anlamın ortaya çıktığını dile getiren Ziya Paşa, içinde bulundukları devirde, fikirlerin ve politikanın incelmış olmasından dolayı bazı padişah fermanlarının ve sadrazamlıktan yazılan resmî yazılar ile diğer resmî makamlardan gönderilen mektupların anlamının sözlükle dahi anlaşamadığını vurgular. Bu çerçevede Ziya Paşa bu şekilde anlaşılacak ifadelerin kullanılmasının "hüsn-i kitabetten" (güzel yazı yazma) sayılmasını özellikle eleştirir. Onun bu eleştirileri, edebiyatın ve dilin halktan kopuk olmaması gerektiğini savunan birinci kuşak Tanzimat edebiyatına mensup yazarların genel görüşlerini içermektedir. Zira dilin halkın anlayamayacağı bir durum almasını eleştiren Ziya Paşa da Tanzimat'ın diğer birinci kuşak şairleri gibi dil meselesine yoğunlaşır. Şiir ve nesrin bu duruma gelmesinin içinde bulundukları asırda gerçekleşmediğini ifade ederek dilin ağırlaşmaya başlamasının sebeplerini tarihsel olarak açıklar. Bu açıklamaya göre, Acemler İslamiyet'i kabul ettikten sonra dinî ilimleri öğrenmek için Arapçayı taklit etmeye başlarlar. Osmanlılar ise kuruluş yıllarında İranlı âlimleri kazanmak için kendi dillerini bırakıp İranlıları taklit ederler. Ziya Paşa'ya göre insanlar arasında iletişim sağlayan dilin anlaşılabilir bir hâle gelmesinde Anadolu'da yetişen âlimlerin de ihmal ve kusurları söz konusudur (Ziya Paşa, 1868, s.5).

Ziya Paşa'ya göre, dilin ağırlaşmasının ve anlaşılabilir bir hâl almasının sebeplerinden birisi de sağlam ve derli toplu gramer kurallarının olmaması ve dolayısıyla da eline her kalem alanın dili keyfine göre kullanmasıdır. Bu noktada kâtiplerden örnek verir. Bizde yazı bilmenin başka, kâtipliğin başka olmasının tuhaflığını dile getirdiği gibi diğer lisan-

larda sadece yazı ve imla bilen kâtip olacağını vurgular. Bununla birlikte diğer milletlerde yazar olmak için pek çok bilgi, birikim gerekse de maksadı kâğıt üzerinde ifade etmek için yazı yazmanın yeterli olduğunu bizde ise yazı yazmayı öğrendikten sonra, birçok şeyleri daha bilmenin gerektiğinin altını çizer. Tanzimat Dönemi'nde sıklıkla tartışılan imla sorununa da değinen Ziya Paşa, yazı yazabilmek için Türkçe imla bilmenin gerekliliğine işaret eder ve Osmanlıca bir lügat hazırlanmadığından dolayı imla öğrenmenin güç bir iş olduğunu dile getirir (Ziya Paşa, 1868, s.6). Ziya Paşa'nın Osmanlıca lügat eksikliğine ilişkin eleştirisi Namık Kemal'in fikirleriyle örtüşür.

Ziya Paşa, imladaki karışıklıkları Osmanlıların idaresi altına aldıkları milletlerin lisanlarından unsurlar alıp kullanmalarına bağlar. Bununla birlikte her kâtipin de yazı yazarken keyfî davranmasından dolayı, imla öğrenecek kişinin hangisinin doğru olduğu konusunda şaşkınlık yaşadığını ifade eder. Dildeki bozulmaları ve keyfiliği, memurların harfleri yazarken uyguladıkları farklılıklar aracılığıyla vurgulayan Ziya Paşa, Türkçe imlanın yanında Arapça ve Farsça imlayı bilmenin gerekliliğine de işaret eder. Ona göre, bu iki lisanın imlasını bilmek de kurallarını öğrenmeye bağlı olduğundan dolayı gramer bilmeden doğru yazmak mümkün olmaz. Üçüncü olarak ise devlet memurluğunda birkaç sene çalışmak gerektiğini söyleyen Ziya Paşa, bu tecrübeden yoksun olan birisinin istenilen şekilde bir yazı yazamayacağını iddia eder (Ziya Paşa, 1868, s. 6-7). Ziya Paşa'nın bu eleştirileri, dilin ve imlanın anlaşılmasız bir durum almasıyla ilgilidir.

Osmanlı şiir ve inşasının içinde bulunduğu durumu verdiği örnekler aracılığıyla eleştiren Ziya Paşa, bizim asıl şiirimizin halk şiiri olduğu hükmünü verir ve bizim tabii şiir ve nesrimizin İstanbul halkı ile İstanbul dışında oturan halkın arasında bulunduğunu iddia eder. Ona göre "Bizim şiirimiz, hani şairlerin nâmevzun (vezinsiz) diye beğenmedikleri avâm şarkıları ve taşradaki çöğür şairleri arasında "deyiş" "üçleme" "kayabaşı" tabir olunan nazımlardır" (Ziya Paşa, 1868, s. 7). Bu ifadeleriyle asıl şiirimizin halk şiiri olduğunu savunan Ziya Paşa, divan edebiyatının karşısına halk şiirini ve dolayısıyla da hece veznini çıkarır.

Makalesinde dil meselesini ele alırken nesir dilindeki anlaşılmasızlıklardan, belirsizliklerden yola çıkan Ziya Paşa, tabii nesrimizin de *Mütercim-i Kâmus* olduğu hükmünü verir. *Mütercim-i Kâmus*'un sade

ve akıcı bir dili olduğunu söyleyen Ziya Paşa'ya göre eğer Mütercim Asım'ın yaptığı gibi Türkçeye gereken önem verilseydi dilimizin gelişmesi daha kolay olurdu.

Şiir ve nesir dilinin rahat bir söyleyişle gerçekleştirilmesinden yana tavır sergileyen Ziya Paşa'ya göre, tabii şiir, biraz düşündükten sonra kalemi eline alıp irticalen kırk elli beyit söyleyebilmekle ortaya çıkar. Millî yazı da eli kalem tutanların, zihinlerindeki düşüncelerini iyi kötü kâğıt üstünde gösterebilmeleri ile oluşmalıdır. Ancak divan edebiyatında anlamların ne şekilde düzenleneceği, sözlerin nasıl düzenleneceği zihni meşgul ettiği için şiirde de nesirde de irticalen söylemek mümkün değildir. Diğer milletlerin şairleri ile bizim halk şairlerimizin bir konuda fazla düşünmeden, birdenbire, çok şiir söylediklerini dile getiren Ziya Paşa'ya göre, divan şairleri ise vezne uygun şiir yazabilmek için beş beyitlik bir gazeli dokuz ayda bir çocuk doğurur gibi güçlükle söylerler (Ziya Paşa, 1868, s.7). Bu güçlüğü sebebi ise divan şiirinin şairi kısıtlayan kurallarıdır (Erbay, 1997, s. 12).

Ziya Paşa, süslü bir dil kullanmanın yol açtığı sorunları açıklarken mektuplardan da örnek verir. Osmanlı aydınlarının mektuplarını güzel ve süslü yazmaya çalıştıklarını, bunun da hem haberleşmeyi yavaşlattığını hem de mektubun anlaşılmasız ifadelerle dolmasına yol açtığını iddia eder. Ona göre bu yanlışlıktan kurtulmak için tabiata, doğal söyleyişe uymak gerekir. Eski şiir ve nesri bırakıp tamamıyla irticalen söyleyişe yönelmelidir.

Ziya Paşa "Şiir ve İnşa" makalesindeki bu görüşleriyle saf Türkçe akımının yol açıcılarından birisi olur. Ziya Paşa'nın makalesinde eleştirdiği resmî yazışmalardaki süslü dil ve şiir dilindeki külfet, Tanzimat sanatçılarının sık sık gündeme getirdikleri bir konudur. Ancak asıl Türk şiirinin "kayabaşı, üçleme ve deyiş" olarak tabir edilen şiirler olduğunun söylenmesi bir ihtilal niteliği taşır. Arap ve Acem etkileriyle ortaya çıkan beş asırlık bir olgunlaşmayı da bu yazısında yok sayan Ziya Paşa, divan şairlerinin şiirlerini Arap ve Acem etkisinde kalmanın dışında başka bir açıdan değerlendirmez (Tanpınar, 2003, s. 336).

Osmanlı Türkçesinde eser yazabilmek için sadece Türkçe imlanın değil Arapça ve Farsça imlanın da bilinmesi gerektiğini vurgulayan Ziya Paşa'nın lügat eksikliğine ilişkin eleştirisi de Tanzimat şairlerinin genel olarak üzerinde durdukları bir nok-

tadır. Zira Tanzimat şairleri, dilin ağır ve külfetli olmasının sebebini Arapça ve Farsçanın etkisiyle ilişkilendirirler.

Harâbât Mukaddimesi

Ziya Paşa, 1874 yılında yayımladığı üç ciltlik antoloji kitabı *Harâbât*'ın manzum ön sözünde “Şiir ve İnşa” makalesinde savunduğu görüşlerden farklı bir yaklaşım sergiler. *Harâbât*, Ziya Paşa'nın “Şiir ve İnşa” makalesinde reddettiği ve bizim olmamakla itham ettiği klasik Türk şiirinden yaptığı bir derlemedir. Antolojisine aldığı örnekler de Arap, İran, Çağatay ve divan şiirine ait eserlerdir. “Harâbât Mukaddimesi”, içerdiği bilgilerden dolayı edebiyat tarihi olarak da sayılmaktadır.



Resim 8.4 Harabat Mukaddimesi

Ziya Paşa, eserin 795 beyitten oluşan Mukaddime kısmında divan şiirinin kısa bir tarihini vererek gelişim çizgisini anlattığı gibi edebiyat, şiir ve şair hakkındaki düşüncelerini de manzum olarak dile getirir. Namık Kemal'in çok sert eleştirilerle cevap

verdiği bu antoloji ve mukaddimesi, pek çok edebî tartışmaya da zemin hazırlar. Zira Ziya Paşa'nın “Şiir ve İnşa” makalesinde Türkçe açısından eleştirdiği Necati Bey, Ahmet Paşa ve Zâti için “Türk dilinin temelini güzel bir şekilde atmışlar” demesi, buna karşın daha önce asıl şiirimiz olarak gösterdiği halk şiirini “nühak” (eşek anırması) şeklinde nitelendirmesi Namık Kemal'den başlayarak pek çok yeni edebiyat taraftarının eleştirisine yol açar (Uçman, 2003, s. 52-53). Nitekim “verdi bana evvela merakı/ meydan şuarasının nühâkı” (Ziya Paşa, 1895, s.18) mısraları Ziya Paşa'nın halk şiirini küçümseyici tavrını göstermektedir.

“Harâbât Mukaddimesi”, Ziya Paşa'nın beslen- diği kaynak olan divan şiirine dönüşünü, sempati- sini göstermesi ve divan şiirinin kısa bir değerklen- dirmesini yapması bakımından tenkitli edebiyat tarihi sayılabilir (Okay, 2005, s. 77). Zira Ziya Paşa, divan şiirinin oluşumunu anlatırken Türkçe- nin bozuluşu ve aruz vezninin kullanılmaya başlan- masından sonra dilde ortaya çıkan yenileşmelerle ilgili tespitlerde bulunur. Bununla birlikte Osman- lıcanın imkânlarına rağmen divan şiirinde zaman zaman vezin zaruretleri yüzünden kusurlar göröl- düğünü de dile getirir (Bilgegil, 2009, s. 126).

“Harâbât Mukaddimesi”; Tevhid-i Bâri ve Münâcât, Nât-ı Nebevî, Sebeb-i Tertib-i Hara- bat (Harabat'ın Düzenlenme Sebebi), Ahvâl-i Eş'ar-i Türkî (Türk Şairlerinin Durumu), Meşrû- t u Ahvâl-i Şâiri (Şairliğin Şartları), Ahvâl-i Şuarâ- yı Rûm (Anadolu Şairlerinin Durumu), Ahvâl-i Şuarâ-yı İran (İran Şairlerinin Durumu), Ahvâl-i Şuarâ-yı Arap (Arap Şairlerinin Durumu), Tahdis-i Ni'met ve İhtâr ü Ma'zeret başlıklarından oluşmak- tadır (Ziya Paşa, 1895).

Mukaddime'nin “Sebeb-i Tertib-i Harâbât” kıs- mında Ziya Paşa, henüz on beş yaşına varmadan şiir okumaktan hoşlandığını dile getirir ve beğendi- ği şiirleri bir defterde topladığını ifade eder. Kendi şairliğinin geçtiği evreleri sıralarken önceleri âşık tarzına yönelerek Garip, Gevheri ve Âşık Ömer'i benimsediğini daha sonraları ise divan şairlerinden Vehbî ve Vasîf'ın izinden giderek onlara özendiği- ni söyler. Özellikle *Gülistan*'ı ve *Hâfız*'ın eserleri- ni okuduktan sonra kapalı gözünün açıldığını ve İranlı şairlerin kendisine hoca olduğunu vurgula- yan Ziya Paşa, bu eseri hazırlama sebebini de bu kısımda izah eder (Ziya Paşa, 1895, s.18-32).

✓ **Hâfız-ı Şirazi:** İran şairi. Kaside, rubaî, kıta ve gazel türünde şiirleri vardır. Özellikle gazelleriyle ünlü olan Hâfız, gazellerinde farklı vezinler kullanmış, edebî sanatlarla ve külfetli ifadelerle anlamı boğmamıştır. Onun gazelleri Fars edebiyatının en başarılı örnekleri arasındadır. Şiirlerindeki ahenk ve akıcılıkla birlikte dilinin sade olması, şöhret kazanmasında etkilidir (Yazıcı, 1997, s. 103-106).

Türk şiirinin gelişimi hakkında kısa bilgi veren Ziya Paşa'ya göre, Osmanlı edebî dili Doğu Türkçesinden (Çağataycadan) doğmuştur. Türkler önceleri hece vezni kullanmalarına rağmen Nevalî'nin temsil ettiği edebî zümre (Çağatay edebiyatı) tarafından İran şairleri taklit edilmiş ve aruz veznine doğru bir eğilim başlamıştır. Anadolu şairleri de İran şiirini taklit ederek bu yolu takip etmişlerdir. Kullanılan bu vezinlerin Türkçenin tabiatına uymamasından dolayı dil de bozulmaya başlamıştır. Bu durum Türkçeden önce Farsçada görülür. İranlılar da Arap dilini taklit etmişler ve lisanlarını yenilemişlerdir. Ziya Paşa, mukaddimesinin devamında dildeki bozulmaları ifade ederken Nef'i ve Nabi'nin vezni aruz hatalarından kurtarmak için Farsçadan yeni unsurlar aldıklarını vurgular. Zira Farsça da daha önceleri Arapça ile zenginleşmiştir. Böylece üç dilin (Arapça, Farsça ve Türkçe) bütün imkânlarını kendisinde toplayan Osmanlıca meydana gelmiştir. Ziya Paşa böylelikle her hayalin söze çevrilebileceği muazzam bir dilin oluştuğunu iddia eder (Bilgegil, 2009, s. 125-126). Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa"da külfetli olmakla suçladığı Osmanlı lisanını bu değerlendirmeleriyle yüceltir.

Ziya Paşa "Harâbât Mukaddimesi"nin "Ahvâl-i Şuarâ-yı Türki" ve "Ahvâl-i Şuarâ-yı Rum" bölümlerinde Osmanlı şiiri üzerinde durur ve "Şiir ve İnşa" makalesinde reddettiği divan şiirinin kısa bir tarihini ve gelişim seyrini verir. Türk şiir tarihi üzerinde bir taslak denemesi özelliği gösteren bu iki bölümde Ziya Paşa, Osmanlı şiirinin temsilcilerini kronolojik olarak üç grupta toplar. Kudemâ, Evâsıt, Evâhir (Akyüz, 1995, s. 68). Çağataycadan örnek alma sebebinin de dildeki değişimleri göstermek için olduğunu ifade eder. Bu kısımda; dildeki değişme ve gelişme, mazmunlar, vezin, gazel,

kaside, Kanunî Sultan Süleyman devrinde dilin gelişmesi ve Baki'nin katkıları, Nef'i ve Nabi'nin taşralı şairler olarak Türkçeye hizmetleri üzerinde yoğunlaşır (Yetiş, 2007, s. 69). Ziya Paşa'ya göre Türk şiirinin üç büyük aşaması vardır. Birincisi Ahmet Paşa, Necati ve Zati'nin Türkçenin esaslarını kurdukları Baki'ye kadar olan devirdir. Olgunluk noktası Baki'dir (Tanpınar, 2003, s. 341). İlk döneme ait şiirlerin belirli özellikleri üzerinde duran Ziya Paşa'ya göre, başlangıç devresini oluşturan bu şiirler temel olarak güzeldirler. Ziya Paşa "Türkî sühana temel koymuşlar/ Gerçi temeli güzel koymuşlar" (Ziya Paşa, 1895, s. 32) dizelerinde bu ilk döneme dikkat çektiği gibi Türk şiirinin gelişim çizgisini de Ahmet ve Necati ile başlatır. Fakat artık bu şiirlerden uzaklaştıklarını o şivenin tasavvur edilmesinin de hayli güç olduğunu dile getirir. Bu çağa ait gazel ve kasidelerde göze çarpan ilk unsurun Arap vezni ile Türkçenin henüz uyuşmamasından doğan ahenksizlik olduğunu söyler (Bilgegil, 2009, s. 129). Ziya Paşa'ya göre, asıl büyük iki devir ise iki taşralı büyük olan Nef'i ile Nabi tarafından açılır. Bu şairler, zincirleme tamlamaları çoğaltarak, terkipleri genişleterek Türkçeyi zenginleştirirler (Tanpınar, 2003, s. 339). "Şiir ve İnşa"da divan şiirinin Arapça ve Farsça kelimeler yüzünden külfetli bir hâl aldığını dile getiren Ziya Paşa "Harâbât Mukaddimesi"nde ise Türkçenin Arapça ve Farsça ile birleşerek muazzam bir dil hâline geldiğini iddia eder. Ziya Paşa'ya göre, Türk dili Arapça ve Farsça gibi sanatta ve edebiyatta gelişimini tamamlayan, dile ait kuralları düzene koyan iki medenî milletin diline ait unsurları alarak oluşan Osmanlıcadır (Erbay, 1997, s. 278).

Ziya Paşa, "Meşrûtu Ahvâl-i Şâiri", başlıklı bölümde şair olmanın şartlarını da sıralar. Bunlardan birincisi, insanın doğuştan getirdiği kabiliyet, diğeri ise ilim ve maarif tahsilidir. İlk şart, Allah tarafından verilen yetidir. Ancak şairlik için bu yeterli değildir. Zira "ilm olmazsa şâir olmaz insan" (Ziya Paşa, 1895, s. 43) mısraıyla şairlik için ilim öğrenmeyi de gerekli gördüğünü sözlerine ekler. Dile hâkim olmayı da bedî, beyân, nahv, lügat, feshat öğrenmeye, eski nazımlarla ve tarih ilmiyle uğraşmaya bağlayan Ziya Paşa'ya göre, bir şairin bilgi çerçevesi bunlarla sınırlı kalmamalı, tarih tahsiline ağırlık verilmeli ve Batı'nın ilmi öğrenilmelidir. Bununla birlikte bir Avrupa dili öğrenmeden de tam anlamıyla şair olunamayacağının altını çizen Ziya Paşa, Avrupa'da bilimin ve sanatın ilerlediğini de

ifade ederek taassubun karşısında olmanın önemini vurgular (Ziya Paşa, 1895, 41- 55). “Bilmek gerek andaki fûnûnu/Terk eyle taassub u cünûnu” (Ziya Paşa, 1895 s.47) dizeleri bunu gösterir tarzıdır. Ziya Paşa, şairlik için şartları sıralarken dil konusu üzerinde de önemle durur (Bilgegil, 2009, s. 123).

Ziya Paşa, her ne kadar divan şiirini yüceltse de Batı şiirinin de takip edilmesinden yana bir tavır sergiler. “Harabat Mukaddimesi”nde Batı edebiyatına da değinen Ziya Paşa, Batı edebiyatının taklit edilmesinde belli kıstasların olması gerektiğine işaret eder. Bu kıstaslardan birisi de millî özelliklerin yok sayılmamasıdır. Zira ona göre, bir edebiyatı olduğu gibi taklit etmek mümkün değildir. Ziya Paşa, taklitçi anlayışa karşı olduğunu “taklid ile aslını unutmama/milliyetini hakir tutma” (Ziya Paşa, 1895, s. 48) mısralarında dile getirdiği gibi

“bilmem ki neden her işde mutlak/ Avrupalıya mukallid olmak” (Ziya Paşa, 1895, s. 49) mısralarında da her konuda Avrupa’nın taklit edilmesini eleştirir. Nitekim “kâbil mi ede Racine, Lamartine/ Nef’i gibi bir kaside tezyin”, “Mümkün mü Senâi ve Ferezdak/Moliere gibi bir tiyatro yazmak” mısralarında her milletin kendine özgü bir yapısının olduğuna dikkat çeker.

“Şiir ve İnşa”da asıl şiirimizin halk şiiri olduğunu ısrarla vurgulayan Ziya Paşa, “Harâbât Mukaddimesi”nde klasik şiir geleneğini yüceltir. Bununla birlikte “şiiri dilin temiz tarafı” olarak tanımlayan Ziya Paşa, şiiri lisanın aynası olarak gördüğünü dile getirir. Ancak “Şiir ve İnşa”da eleştirdiği Arap ve Acem dillerinin etkisini mukaddimesinde eleştirmedir (Bilgegil, 2009).

Öğrenme Çıktısı

3 Ziya Paşa’nın eleştirilerini ve divan edebiyatına yaklaşım tarzını yorumlayabilme

Araştır 3

Ziya Paşa “Şiir ve İnşa” makalesinde dil ve üslubundaki sadelik açısından *Mütercim-i Kâmus*’u beğendiğini dile getirmektedir. Bunun sebeplerini araştırınız.

İlişkilendir

Ziya Paşa’nın eserleri ile eleştiri anlayışı arasındaki ilişkiyi değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Ziya Paşa’nın eleştiri anlayışının Batı ve Doğu eleştiri anlayışındaki yerini anlatın.

AHMET MİDHAT EFENDİ VE ELEŞTİRİLERİ

Tanzimat edebiyatının en üretken yazarlarından olan Ahmet Midhat Efendi’nin eleştiri tarihi açısından önemi, dil hakkındaki görüşleri, romantizm ve realizmle ilgili düşünceleri, klasikler ve dekadanslar tartışmalarındaki tutumudur. “Hayat felsefesi bakımından Doğu-Batı sentezcisi olan Ahmet Midhat Efendi, Batı’nın tekniğiyle Doğu’nun erdemlerini eleştirileri gibi eserlerinde de birleştirmeye çalışır” (Yiğitbaş, 2015, s. 1226).

Dil konusunda tamamen sadelikten yana bir tavır sergileyen Ahmet Midhat Efendi’nin eserlerinde hem realist hem de romantik akıma ilişkin

özellikler görülmektedir. Tanzimat birinci kuşak sanatçılarının “sosyal fayda” prensiplerini Ahmet Midhat Efendi’nin de eserlerinde açıkça görmek mümkündür. Ancak o, fikirleriyle/eserleriyle ihtilalci bir tavır sergilemekten ziyade halkı aydınlatmayı ve halka yol göstermeyi amaç edinir. Halkın anlayabileceği bir dil anlayışını benimseyen Ahmet Midhat Efendi’ye göre, Arapça ve Farsça kelimeleri tamamen dilden atmak mümkün değilse bile, bu durum dilde sadeleşmeye engel teşkil etmez. Ona göre, Arapça dil bilgisi kuralları terk edilmeli ve bir kelimenin Türkçesi varsa Arapçası ve Farsçası kullanılmamalıdır. Gramer düzenlenmelidir (Ercilasun, 1994, s. 61). Nitekim Ahmet Midhat Efendi, “Os-

manlıcanın Islahı” başlıklı makalesinde, Şinasi ile başlayan sadeleşme hareketini daha ileriye götürmeyi düşündüğü gibi okurların da sadeliği tercih eden yazarları okuduklarını iddia eder. Bu çerçevede eserlerin herkesin anlayabileceği bir Osmanlıca ile yazılmasını istemektedir (Argunşah, 2012, s.5). Bununla birlikte “Osmanlıcanın Arapça kaidelerden ayrı olarak kullanılmasıyla daha da sadeleşeceğini, bu şekilde Şinasi’nin başlattığı sadeleştirme hadisesinden çok daha ileri varılabileceğine inanır” (Yiğitbaş, 2015, s. 1227).

Ahmet Midhat Efendi, roman konusunda da Namık Kemal’le benzer düşüncelere sahiptir. Roman türünü eğlendiren, aydınlatan ve ibret veren önemli bir sanat olarak tanımlayan Ahmet Midhat’a göre, her milletin romanı kendi özelliklerinden ve millî vasıflarından izler taşımalıdır. Emile Zola’nın natüralist anlayışına pek sıcak bakmayan Ahmet Midhat Efendi’nin realistlere ve Emile Zola’ya itirazları şu noktalarda toplanır: a) Realistler, romancıların eğitim alması gerektiğini iddia ederler. Bu eğitim insanın bütün hayatını kapladığı gibi roman yazmaya da fırsat vermemektedir. b) Gözlem önemlidir; ancak bunun için mutlaka seyahat etmek gerekli değildir. c) Emile Zola’nın güzellikleri bırakıp sadece kötülüklerden bahsetmesi sakıncalıdır ve ahlaki değildir. Felaketleri abartarak anlatan Zola, bunlardan yöneticileri sorumlu tuttuğu gibi zenginlerin ve kibarların da aleyhinde yazmaktadır. Ayrıca Zola’nın eleştirdiği dünyaların hiçbirisi bizde yoktur (Ercilasun, 1994, s.62). Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat* romanının ön sözünde de “Bu zamanın tabii romancılarına bakılacak olursa dünyada ve bhusus (özellikle) dünyanın Fransa denilen kısmında ve hele Fransa’nın da Paris denilen yerin fezâil-i beşeriyyeden (insanlığın erdemlerinden) hiçbir eser kalmamış olmak lazım gelir” (Ahmet Midhat Efendi, 2000, s.4). ifadeleriyle natüralistlerin sadece çirkinlikleri/kötülükleri ve toplumsal yapıdaki ahlaksızlıkları anlatmalarını eleştirir. Ona göre, bu tür olayları anlatmak ibret verse de güzelliklerin/iyiliklerin de anlatılması hakikatten uzaklaşmak anlamına gelmez. Bu çerçevede natüralistlerin insanlığın faziletlerini yok saymaları bir hatadır (Ahmet Midhat Efendi, 2000, s.5-6).

Ahmet Midhat Efendi’nin başlattığı tartışmalardan birisi, Dekadanlar tartışmasıdır. Onun Sabah gazetesinde yayımlanan “Dekadanlar” başlıklı makalesinden itibaren Servet-i Fünûn şair ve yazarları “dekadan” olarak nitelendirilmiş ve dört yıl sürecek bir tartışma başlamıştır. Dekadanlık tartışmasının temelini, bazı şair ve yazarların eserlerinin okuyucular tarafından anlaşılabilmesi oluşturmaktadır (Gökçek, 2007).

Ahmet Midhat Efendi’nin eleştiri tarihindeki önemi, klasikler tartışmasında da açıkça görülür. Onun *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde yayımladığı “Müşâbaka-i Kalemîyye İkrâm-ı Aklâm” (1897) başlıklı yazısıyla başlayan tartışmanın esasını, dünyaca ünlü klasik eserlerin Türkçeye çevrilmesine ilişkin farklı görüşler oluşturmaktadır. Ahmet Midhat yazısında, klasik eserlerin çevrilmesi gerektiğini, çeviri işini de yetenekli kimselerin yapması gerektiğini iddia eder. Klasik eserlerin yüzyıllar geçse bile değerlerini kaybetmediklerini ifade eden Ahmet Midhat, görüşlerini ispatlamak için Corneille, Molière ve Racine’in tiyatro eserlerinin hâlâ basılıyor ve sahneleniyor olmalarını örnek gösterir. Klasiklerin aradan geçen zaman dilimine rağmen hâlâ değerlerini koruduğunu dile getiren Ahmet Midhat Efendi’ye göre, bizim için klasikler devri henüz gelmemiştir. Bu nedenle şimdilik, Faust, Le Cid, Romeo ve Juliet değerinde eserler meydana getirmemizin mümkün olmadığını ifade eder ve bu eserlerin çevirilerinin yapılmasının gerekliliğini dile getirir. Zira ona göre, bu eserlerin benzerlerinin yazılmaması bir tarafa, çevirilerinden bile habersiz olmanın herhangi bir gerekçesi olamaz (Kaplan, 1993, s. 166-169).

Ahmet Midhat’ın bu yazısının ardından; Ahmet Cevdet, Cenap Şahabettin, Necip Asım, İsmail Avni, Hüseyin Daniş, Ahmet Rasim, Hüseyin Sabri ve Sait Bey, konuyla ilgili düşüncelerini dile getirirler. Klasikler konusuyla ilgili yazılan yazılarda, klasiklerin değeri, klasik eserlerin çevirilerine duyulan ihtiyaç, bizde klasik dönem bulunup bulunmadığı, klasiklerin çevrilmesinde karşılaşılabilecek zorluklar ve çözüm önerileri gibi hususlar tartışılmıştır (Kaplan, 1993, s. 170).



araştırmalarla ilişkilendir

SON PİŞMANLIK MUKADDİMESİ'NDEN

İtikâd-ı âcizâneme (âcizane inancıma) kalırsa hikâyeye hakikaten insanlar arasında nâil olduğu itibara layıktır? İnsan eğlencesinde de fâide görececek birtakım nesâyih (öğütler) bulursa zarar mı etmiş olur?

Ahlak-ı Âlâî'den terbiye görmek habisinde (hapisshanede) ıslâh-ı nefis etmeğe (nefsi düzeltmeye) Télémaque gibi hikâyâtтан (hikâyelerden) bir şey istifâde etmek ise bir muntazam bahçede ders okumağa benzer. Mahbeslerde (hapislerde), zindanlarda kaç kişi ıslâh-ı nefis edebiliyor? Muntazam bahçeli mekteplerden ne kadar erbâb-ı dâniş (bilgi sahibi) çıkıyor?

Ahlak-ı Âlâî'yi milletimize edebiyatça numûne-i ibret (ibret örneği) addeden zâtın tabiatını bilemem, fakat ben o kitabı -hâvi olduğu (içerdiği) birçok efkâr-ı hikemiyyeyi (hikmetli fikirleri) takdir ile beraber- mütâlâ'a etmekten (incelemekten) ise mütâlâ'ası için lâzım olan vakit kadar mahbesde (hapistede) kalmayı tercih ederim. Bildiğim ashâb-ı kalemin (kalem sahiplerinin/yazarların) hangisine sordumsa onlar da bu re'yimi (görüşümü) tasvib ettiler (onayladılar).

İşte eğlenceyi dahi bir medâr-ı istifade (fayda vesilesi) etmek mütâlâ'asına mebnidir ki (dayanır ki) Hindliler, İbranîler, Yunanlılar, Romalılar, Arablar, Acemler, Avrupalılar dâima hâkimâne nasihatleri şathiyyât kabilinde birtakım hikâyeler içinde setr edegelmışlerdir (gizlemişlerdir).

Hatta, Hind'den Garb'a geçmiş bir hikâyedir ki: "Hakikat" bir kız imiş, fakat çıplak gezermiş, nereye gittiyse kabul etmemişler, nihayet bir kuyuda saklanmağa mecbur olmuş. "Hikâyeye" ise dişleri dökülmüş, suratı buruşmuş, elleri çolak, ayakları paytak, beli kanbur, ağzı kokar, burnu akar bir kocakarı imiş. Lâkin yüzünü düzgünler, eğreti dişler, vücûdunu gayet zînetli (süslü) libaslarla (elbiselerle) tezyin ettiğinden (süslediğinden) daima görenlerin makbûlü olurmuş. Âkıbet, hakîkate bir gün kuyuda rast gelmiş, kendi elbise vesâire tezyinâtını vermiş. Ondan sonra "hakikat" de gittiği yerde kabul olunmaya başlamış.

(...)

Âyetle, hikmetle müsbet olduğu üzere mükevvenât (bütün mahlûkat) ezvâc (çift) olarak yaratıldığından tabiât-ı âlem fıtraten muhabbetle mecbûldür (yaratılmıştır). Binâenaleyh insanın aşka meyli her şeyden ziyâde görülür. Bu sebepten dolayı hikâyelerin, tiyatroların hâvi olduğu (içerdiği) hisse-i hikmeti (hikmet payı) ekseriyet (çoğunluk) üzere aşka dâir birçok kıssa içinde setr ederler (gizlenirler). Onun için biz de şu eser-i âcizânenin (âcizane eserin) hâvi olduğu (içerdiği) bîkr-i hayâlî (hayal temizliğini) bir hikâyeye-i muhayyele (hayali bir hikâyeye) ile yaşmaklamak istedik.

Bundan başka hikâyeye yazmakta bir başka vazife daha vardır. O da yalnız muhatabı ıslâh etmek (düzeltmek/kusurlarını gidermek) veya eğlendirmek için münâsebetli münâsebeatsız, akla ağıza ne gelirse söylemek tarz-ı kudemâ-pesendânesini (eski tarz beğenisini) terk ile tabiat-ı beşeriyyenin (insan doğasını) tahliline çalışmaktır.

Vicdân-ı beşerdeki serâiri (sırları) kalbin en gizli köşelerine nazar taalluk etmedikçe bulmak muhâldır (imkânsızdır). Serâir-i kalbiyye (kalbin sırları) bilinmedikçe bir adama söylenilen sözleri teessür ettirmek ise bütün bütün adimü'l ihtimâldir (ihtimal dışıdır). Çünkü fikir her ne tasavvur ederse bir kere zihnindeki mahfûzat (gizli şeyler) ve gönlündeki teessürâta (üzüntülere) tatbik eder. Benzerse kabul eyler, benzemezse etmez. Bir iki asırdan beri, hususiyile zamanımızda Avrupalılar ahvâl-i kalbiyyeyi (kalp durumlarını) teşrih etmekte (araştırmakta) bir mahâret-i fevkalâde (olağanüstü marifet) izhâr ederek (göstererek) gerek tiyatro ve gerek hikâyeyi edebiyatın en büyük kısımları 'idâdına idhal (dâhil) ettiler. Hatta Fransız lisanında hikâyeye "roman" derler. Edebiyatın ise vüs'at-ı hayâl (hayal genişliği) ve garâbet-i tasavvur (düşünce gariplikleri) cihetini hâiz olan (sahip olan) âsâra (eserlere) "romantik" tabir olunur ki "Shakespeare" gibi "Walter Scott" gibi "Schiller" gibi "Lord Byron" gibi "Victor Hugo" gibi "Alfred de Mousset" gibi her kitapları iki üç yılda bir kere iki üç yüz bin nüsha basılmakta olan e'âzım-ı üdebânın (büyük ediplerin) kendi lisan-

larınca ihtira ettikleri (icat ettikleri/buldukları), ilerlettikleri tarz-ı hâsıdır (özel tarzıdır).

Kuvve-i hayâl (hayal gücü) Şark'ta bittabi' Garb'a gâlib olduğundan ve Avrupalılar – her fende olduğu gibi- edebiyatta dahi Hind'in, Yunan'ın, Arab'ın, Acem'in mukallidi (taklitçisi) bulunduğundan bu tarz-ı hâsın (özel tarzın) mevcudu olmak şerefi dahi bizim ecdâdımıza kalır. Şu kadar var ki Avrupalılar taklid ederken bir şeyin hakikaten taklide şâyân (değer) olan yerlerini ediyorlar. İşte o kabilden olarak kendilerine bir nümûne-i edeb (edebiyat örneği) bulmak için Arab'ın, Acem'in vesâir (bunun gibi) elsine-i kadîmenin (eski lisanların) âsâr-ı mu'teberisini

(saygın/kıymetli eserlerini) tercüme etmişler. Mantık ve âdâba mutabık (uygun) gördükleri yerlerini misâl-i imtisâl etmişler, içlerinde akıldan hariç mübâlağa, hiçbir şeye benzemez teşbih görmüşler ise ona ittibâ etmemişler (tabi olmamışlar). Cinas-i lafzî gibi zevzeklikleri de makbul tutmamışlar.

(...)

Kaynak: *Namık Kemal (1989). Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları. Kâzım Yetiş (Haz.). İstanbul: Edebiyat Fakültesi. s. 62-67*

Öğrenme Çıktısı

4 Ahmet Midhat Efendi'nin eleştirilerini değerlendirebilme

Araştır 4

Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat* romanının ön sözünde bahsettiği hususları bu romanda uygulayabilmiş midir?

İlişkilendir

Ahmet Midhat Efendi'nin eleştiri anlayışının Batı eleştiri geleneğiyle ilişkisini değerlendirin.

Anlat/Paylaş

Ahmet Midhat Efendi'nin eleştiri anlayışında geleneksel edebiyattan nasıl yararlandığını anlatın.

1

Şinasi'nin eleştirilerini ve dil anlayışını açıklayabilme

Şinasi ve Eleştirileri

Halkın konuştuğu dille yeni bir edebiyat inşa etme arzusunda olan Şinasi, Türk edebiyatında “yol açıcı” bir isimdir. Özellikle edebiyatta sosyal fayda prensibini benimsemesi ve eserlerinde sade bir dil kullanması ile kendisinden sonra gelenlere yol gösterir. Tercüman-ı Ahvâl ve Tasvir-i Efkâr mukaddimelerinde gazeteleri halka hizmet için bir araç olarak gördüğünü söylemesi ve halkın anlayabileceği bir dil anlayışını benimsemesi devri için önemli bir adımdır. Fatih Tezkiyesi'nin yeniden yayımlanması için sunduğu öneriler de nesnel ve yeni bir tenkit anlayışı bakımından önem arz eder. Türk edebiyatındaki ilk edebî tartışma olan “Mebhûser'ün Anha” tartışması ise onun dile hâkimiyetini göstermesi açısından önemlidir.

2

Namık Kemal'in eleştiri anlayışını ve divan edebiyatına yaklaşımını açıklayabilme

Namık Kemal ve Eleştirileri

Namık Kemal'in eleştirileri divan edebiyatının hayal dünyasına, edebî sanatlarla süslenen anlatımına ve dilinin halk tarafından anlaşılmamasına ilişkindir. Eski edebiyatın, Arap ve Fars edebiyatlarının etkisi altında kaldığını vurgulayan Namık Kemal, özellikle İran edebiyatının etkisinin bizim edebiyatımızın hayatla bağını kopardığı tezini verdiği örneklerle ispatlamaya çalışır. Eski edebiyatı özellikle hakikate ve tabiata uygun olmadığı için eleştiren Namık Kemal, edebiyatta sosyal fayda prensibini esas alır. “Lisanî Osmani'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmilidir” makalesinde dil meselesini oldukça detaylı olarak değerlendirir. “Celal Mukaddimesi”nde şiir, tiyatro ve roman türleriyle ilgili görüşlerini dile getirir ve tiyatroyu bu türler içinde ayrıcalıklı kılar.



1 Şinasi'nin Fatin Tezkiresi ile ilgili önerilerinden biri aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Tezkirenin sonuna sözlük eklenmelidir.
- B. Tezkireye çeşitli edebî konularla ilgili açıklamalar konulmalıdır.
- C. Tezkirede "edebiyat-ı sahiha" konusuna özel bir bölüm ayrılmalıdır.
- D. Tezkirede yeni edebiyata ilişkin örneklerle yer verilmelidir.
- E. Tezkireye, Türk edebiyatının tarihî gelişimi ile ilgili bilgiler eklenmelidir.

2 Aşağıdakilerden hangisi Tercüman-ı Ahvâl Mukaddimesi'nde bahsedilen hususlardan biri **değildir**?

- A. Kanuni sorumluluklarla yükümlü olan halk sözlü ve yazılı olarak vatanının menfaatine ilişkin görüşlerini açıklamalıdır.
- B. Osmanlı ülkesi içinde gayrimüslim halk kendi lisansları ile gazeteler çıkardıkları halde millet-i hâkime olan Müslümanlar şimdiye kadar gayriresmî bir gazete çıkarmaya çalışmamışlardır.
- C. Bu gazete, iç ve dış olaylardan seçilen olayları ve diğer konulardaki yararlı bilgileri neşretmek için bir vasıttır.
- D. Bu gazete, umum halkın kolaylıkla anlayacağı bir dille yazılacaktır.
- E. Gazetede, şiir ve roman gibi edebî türler tefrika edilerek halkın dil zevkinin gelişmesine katkı sağlanacaktır.

3 Namık Kemal'in, klasik tiyatronun üç birlik kuralını eleştirdiği eseri aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Celal Mukaddimesi
- B. Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir
- C. Mes Prison Tercümesi Üzerine Muâheze
- D. Son Pişmanlık Mukaddimesi
- E. Bahâr-ı Dâniş Mukaddimesi

4 Aşağıdakilerden hangisi Namık Kemal'in "Lisani Osmânî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir" makalesindeki önerilerden biri **değildir**?

- A. Türkçe kurallar mükemmel bir şekilde düzenlenmeli.
- B. Türkçe bir lügat hazırlanmalı.
- C. Tabii ifadelerin güzelliğini yansıtan eserlerden oluşan bir antoloji hazırlanmalı.
- D. Türkçeye Arapça ve Farsçadan gelen bütün kelimelerin atılması için bir komisyon kurulmalı.
- E. Başka dillerden gelen kelimelerin Türkçedeki kullanım şekilleri tercih edilmeli.

5 Namık Kemal'in Ziya Paşa'yı eleştirdiği tenkit eseri aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Ta'kib
- B. Mikro Mega Muahezesi
- C. Mes Prisons Muahezesi
- D. Bahâr-ı Dâniş Mukaddimesi
- E. Son Pişmanlık Mukaddimesi

6 Aşağıdakilerden hangisi Harâbât Mukaddimesi'nin özelliklerinden biridir?

- A. Ziya Paşa, halk şiirinin bizim asıl şiirimiz olduğunu dile getirir.
- B. Ziya Paşa, mukaddimesinde divan şiirini yüceltecek ifadeler yer verir.
- C. Ziya Paşa, şiirde Avrupa'yı örnek almamız gerektiğini dile getirir.
- D. Ziya Paşa, eski edebiyatın dilinin külfetli olmasını eleştirir.
- E. Ziya Paşa, Namık Kemal'in şiir anlayışını eleştirir.

7 Aşağıdakilerden hangisi “Şiir ve İnşa” makalesinin özelliklerinden biridir?

- A. Dil meselesi ilk defa bu kadar etraflıca ele alınmıştır.
- B. Türkçe şiirlerin yer aldığı bir antoloji hazırlanması teklif edilmiştir.
- C. Hece vezni şiirin ahengini bozan bir unsur olarak değerlendirilmiştir.
- D. Divan edebiyatı dilinin ağırlığı ve zor anlaşılabilirliği nedeniyle eleştirilmiştir.
- E. Arapça ve Farsça kelimelerin Türkçeden tamamen atılması için çözüm önerileri sunulmuştur.

8 Aşağıdakilerden hangisi Ahmet Midhat’ın klasikler tartışmasındaki görüşlerinden biridir?

- A. Klasikler yüzyıllar geçse bile değerlerini yitirmezler.
- B. Türk edebiyatının klasik dönemini divan edebiyatı oluşturur.
- C. Klasiklerin çevirisinin yapılması millî kültürümüze aykırıdır.
- D. Klasikler çevrilirken Arapçanın gramerinden istifade edilmelidir.
- E. Bizim edebiyatımızda da Faust, Le Cid tarzında pek çok eser vardır.

9 Ahmet Midhat Efendi’nin önsözünde Emile Zola’yı eleştirdiği eseri aşağıdakilerden hangisidir?

- A. Felatun Bey’le Rakım Efendi
- B. Dürdane Hanım
- C. Müşahadat
- D. Hasan Mellah
- E. Felsefe-i Zenân

10 Mebhûsetü’n Anha tartışmasının olduğu gazeteler aşağıdakilerden hangisinde birlikte verilmiştir?

- A. Tercüman-ı Ahvâl/Ruzname-i Ceride-i Havadis
- B. Tercümân-ı Ahvâl/Tasvir-i Efkâr
- C. Tasvir-i Efkâr/Ruzname-i Ceride-i Havadis
- D. Takvim-i Vekayi/Tasvir-i Efkâr
- E. Tercüman-ı Hakikat/Ruzname-i Ceride-i Havadis

1. B

Yanıtınız yanlış ise “Şinasi ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

2. E

Yanıtınız yanlış ise “Şinasi ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

3. A

Yanıtınız yanlış ise “Namık Kemal ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

4. D

Yanıtınız yanlış ise “Namık Kemal ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

5. A

Yanıtınız yanlış ise “Namık Kemal ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

6. B

Yanıtınız yanlış ise “Ziya Paşa ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

7. D

Yanıtınız yanlış ise “Ziya Paşa ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

8. A

Yanıtınız yanlış ise “Ahmet Midhat Efendi ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

9. C

Yanıtınız yanlış ise “Ahmet Midhat Efendi ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

10. C

Yanıtınız yanlış ise “Şinasi ve Eleştirileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

8

Araştır Yanıt Anahtarı

Araştır 1

Şinasi'nin nesri söz sanatlarından, külfetli ifadelerden, cinaslardan ve secilerden arınmıştır. Bu çerçevede o, Türkçeye hayal unsurlarından arınmış sade bir nesir dili getirir. Gazetedeki yazılarında onun nesrindeki sadeliği görmek mümkündür. (Bu konuda detaylı bilgi için Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi (İstanbul: Çağlayan Yayınevi, 2003) kitabına bakabilirsiniz.

Araştır 2

Namık Kemal, edebiyatı sosyal fayda prensibi çerçevesinde değerlendirir. Tiyatronun da eğlencelerin en faydalısı olduğunu söyler. Tiyatro eserlerinde de vatan sevgisini, millî duyguları harekete geçirecek konulara yer verir. Bununla birlikte “Celal Mukaddimesi”nde savunduğu romantik tiyatrodan beslenir.

Araştır 3

Ziya Paşa, divan edebiyatı nesirlerinin söz sanatları ve süslemeler arasında anlaşılabilir bir hâl aldığı düşüncesini taşımaktadır. Hatta bu dönemin nesirlerinde Türkçe kelimelerin neredeyse yok denecek kadar az olduğunu dile getirir. Oysa Mütercim Asım'ın eserinde halk söyleyişinin olması Ziya Paşa'nın bu eseri övmesinde etkindir.

Araştır 4

Müşahadat'ın ön sözünde natüralist yazarların sadece dünyadaki çirkinlikleri, kötülükleri göstermelerini eleştiren Ahmet Midhat natüralist bir anlayışla yazdığını dile getirdiği Müşahadat romanında dış dünyayı hem iyilikler hem de kötülükler çerçevesinde anlatır.

Kaynakça

- Ahmet Midhat Efendi (2000). *Müşahadat*. Necat Birinci (Haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Akün, Ö. F. (1961). Şinasi'nin Bugüne Kadar Ele Geçmeyen Fatin Tezkiresi Baskısı. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.XI, 67-98.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* (1860-1923). İstanbul: İnkılap.
- Argunşah, M. (2012) Ahmet Mithat Efendi'nin Türkçenin Sadeleşmesiyle İlgili Görüşleri, *Turkish Studies*, 7/4, 1-12.
- Bilgegil, K. (2009). *Harâbât Karşısında Namık Kemal*. İstanbul: Salkımsöğüt.
- Enginün, E. (2006). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* (1839-1923). İstanbul: Dergâh.
- Erbay, E. (1997). *Eskiler ve Yeniler*. Erzurum: Akademik Araştırmalar.
- Ercilasun, B. (2007). Eleştiri (1860-1923). *Türk Edebiyatı Tarihi 3*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Ercilasun, B. (1994). *Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit*. İstanbul: MEB.
- Gökçek, F. (2007). *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh.
- Kaplan, M., Enginün, İ., Emil B. (1993). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II* (1865-1876). İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Kaplan, M., Enginün, İ., Emil B., Kerman, Z. (1989). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi V*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Kaplan, R. (1993). Klasikler Tartışması (Başlangıç Dönemi). *Ankara Üniversitesi Türkoloji Dergisi*. C.11, 1, 161-208.
- Kaplan, M. (2006). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh.
- Mermutlu, B. (2003). *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*. İstanbul: Kaknüs.
- Namık Kemal (1911). *Makalât-ı Siyasiye ve Edebiyye*. İstanbul: Selanik Matbaası.
- Namık Kemal (1873). *Bahâr-ı Dâniş*. İstanbul: Mekteb-i Sanayi Matbaası.
- Namık Kemal (1888). *Mukaddime-i Celal*. Konstantiniye: Kitâbhâne-i Ebuzziya.
- Namık Kemal (1305/1888) Tercüme-i Hâl-i Emir Nevruz. Konstantiniye: Matbaa-yı Ebuzziya.
- Namık Kemal (1989) *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. Kâzım Yetiş (Haz.) İstanbul: Edebiyat Fakültesi.
- Selçuk, B. (2009). *Nergisî Meşâkku'l Uşşâk*. Erzurum: Salkımsöğüt.
- Tanpınar, A. H. (2003). *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.
- Uçman, A. (2003). Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri, *Hece*, 77-78-79, 48-70.
- Yazıcı, T. (1997) Hâfız-ı Şirâzî. *Diyanet İslam Ansiklopedisi*. (c. 15, s.103-106) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Yetiş, K. (2007). *Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi.
- Yetiş, K. (1989). *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Yiğitbaş, M. (2015). Tanzimat Döneminde Edebî Tenkit, *Turkish Studies*. 10/16, 1205- 1236.
- Ziya Paşa (1868, 7 Eylül). Şiir ve İnşa. *Hürriyet*. 4-7
- Ziya Paşa (1311/1895). *Mukaddime-i Harâbât*. Konstantiniye: Matbaa-yı Ebuzziya.