DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları

GÜL METE YUVA

iletişim

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

GÜL METE YUVA İstanbul Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulunu bitirdikten sonra Paris VIII Üniversitesi Fransız Edebiyatı bölümünden mezun oldu. 2002'de aynı okulda Prof. Claude Mouchard yönetiminde karşılaştırmalı edebiyat dalında hazırladığı doktora tezini verdi. Bu çalışması 2006'da Fransa'da L'Harmattan Yayınevi tarafından yayımlandı. Paris'te bulunan Doğu Dilleri ve Uygarlıkları Ulusal Enstitüsü'nde (INALCO) ders veren yazar, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyat Tarihi*'ni Fransızcaya çeviren grup içinde yer almaktadır. Tevfik Fikret'ten yaptığı şiir çevirileri seçkisi *Les Traces* (İzler) başlığı altında Fransa'da Petra Yayınevi tarafından yayımlandı.

Yapı Kredi Yayınları, 2011 (1 baskı)

İletişim Yayınları 2563 • Edebiyat Eleştirisi 59
ISBN-13: 978-975-05-2302-1
© 2017 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2017, İstanbul

YAYINA HAZIRLAYAN Emre Bayın
KAPAK Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ ve DİZİN Celal Galip
BASKI Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu, 2. Matbaacılar Sitesi, B Blok, 6. Kat, No: 4NB 7-9-11
Topkapı, 34010, İstanbul, Tel: 212.613 38 46
CİLT Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 11935
Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

GÜL METE YUVA

Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları

iletişim

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ayşe'ye...

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İÇİNDEKİLER

Önsöz 13

BİRİNCİ BÖLÜM

Bakışlar Batı'ya Dönünce 21

İlk Adımlar 21

İki kültür arasındaki köprüler 24

Doğuluların oryantalizmi 26

Politik mücadele hizmetinde Fransız edebiyatı 28

Ruhunu kaybetmeden nasıl medeni olunur? 30

Fransızcanın metinlere girişi 34

Romanın doğuşu 39

Romanda roman yazımını öğretmek 45

Farklı bir çalışma: Beşir Fuat'ın Victor Hugo monografisi 47

Şiir geleneğinde çatlamalar 52

Aktarma yolları 55

Çeviri 56

Esinlenme-taklit 66

Fransız Kültürünü Sahiplenme: Edebiyat-ı Cedide 85

Edebiyat-ı Cedide bir ekol mü? 86

Fransız edebiyatındaki "gibi" bir ekol 89

Sansür altında nasıl yazılır? 94

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Fransız kültürüne yeni yaklaşım **97**
Türk dekadanlar? **100**
***Servet-i Fünun* dergisinde Fransa'nın görünür varlığı** **104**
Karmaşık ilişkiler **106**
Sanat ve sanatçının yeni tanımı **109**
Batılılaşma ve burjuvalaşma arzusu **113**
Ulusal edebiyat vektörü olarak Fransız edebiyatı **120**
Aktarma araçlarında değişiklikler **124**
Fransız edebiyatıyla mesafe **130**
Edebiyat dilinin değişimi ve Fransızcanın rolü **136**
Fransız dilinin izleri **139**
Halit Ziya'da Türkçenin Fransızcalaşması **142**

İKİNCİ BÖLÜM

Tevfik Fikret-Halit Ziya Uşaklıgil: Fransız Edebiyatı Karşısında İki Yazar, İki Eser **162**

Tevfik Fikret'in Fransız Şairlerle Kurduğu Bağlar **167**
Ruhun dili olarak şiir **170**
Tevfik Fikret Fransız şairlerin arasında **174**
Okumada "arzu" - Yazma arzusu **177**
Şâkirdler ve tabiat **179**
Fikret'in sahiplendiği üstat: Alfred de Musset **180**
Rübab-ı Şikeste*'de Fransız romantizmi* **184**
"Zekâ" ve Musset'nin "Bir Okumadan Sonra"sı **192**
François Coppée ve şiire "gerçek"in girişi **195**
Fikret'te müzik ve "Baharda" **203**
İlerlemeye inanan iki şair: Victor Hugo ve Tevfik Fikret **209**
Şiire çocuğun girişi **210**
Victor Hugo "gibi" isyankâr şair Tevfik Fikret **214**
Hugo'dan diğer esinlenme örnekleri **219**
Tevfik Fikret ve Baudelaire **221**
Şair ve diğerleri **224**
"La Dans Serpantin" **247**
Çirkinlik Türk şiirine girerken **253**
Edgar Allan Poe'nun çevirmeni olarak Baudelaire etkisi **258**
Tevfik Fikret'in şiirinde Fransız şairlerin sentezi **264**

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Halit Ziya Uşaklıgil ve Modern Roman 269
Mai ve Siyah 273
André Theuriet'nin* Mavi ve Siyah *'ından Halit Ziya'nın* Mai ve Siyah *'ına 274
Eğitim romanının izlerinde 282
Hırslı bir melek: Ahmet Cemil 285
Ahmet Cemil'in İstanbul'u 292
Ahmet Cemil'in Fransız edebiyatıyla eğitimi 298
Flaubert'e bakarak başlangıç ve bitiş bölümleri nasıl yazılır? 301
Charles Demailly ve Emma Bovary'nin izleri 309
Aşk-ı Memnu 318
Hayal ve gerçek arasında Batılı kimlik 319
Fransız modellere göre doğan "memnu" aşklar 329
Bihter, Türk Emma Bovary midir? 335
Nihal ve Renée Mauperin, "modern" iki genç kız 347
Baba aşkı "memnu"laşırken Renée modeli 350
Kırmızı ve siyah / beyaz ve siyah 352
Fransız romanlarından "seçme parçalar"ın yeniden yazılışı 356
Halit Ziya Uşaklıgil, "yeni dünya" romancısı 370

Sonuç 373

Adı Geçen Fransız Şair ve Yazarlar Hakkında Kısa Bilgi 379
Kronoloji 385
Sözlük 391

Kaynakça 401
Yazar ve Yapıt Dizini 413

TEŞEKKÜR 416

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Hiç kimse başka yazarlarla muhtelif ilişkiler kurup bozmadan yazamaz. Vigny, 1852'de düştüğü bir notta, "Kendisini düşünce dünyasına adamış bir insanın hayatında iki şey vardır," der: "Kendi eserlerini tutkuyla yaratmak ve başkalarının eserlerine hayranlıkla bakmak." Kimse diğer insanlardan tecrit edilmiş halde yaşamaz; uzayıp giden bir zincirin halkaları bir yazarın çalışmasını diğerine bağlar.

– Claude Mouchard
Un grand désert d'hommes, 1851-1885: Les équivoques de la modernité, s. 50

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Önsöz

Modern Türk edebiyatının şekillenmesinde, Fransız edebiyatının aldığı yerin önemi, eleştirmenlerin üzerinde fikir birliğinde oldukları bir konudur. Bu dönemi inceleyen araştırmalar, bunların arasında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyat Tarihi*'ni de sayabiliriz, bu ikili ilişkiye sık sık gönderme yapar. Fransız edebiyatıyla kurulan bağlar üzerine eğilirken amacım Halit Ziya'nın nefret ettiği "her şeyde bir intihal keşfetmek"[1] arzusu değil. Hedefim bu olgunun niçini ve nasılı üzerinde durduktan sonra esas olarak bu yeni kaynakla kurulan ilişkileri edebi metinlerin içine girerek izlemeye, sorgulamaya çalışmak oldu.

Türk edebiyat tarihinin bu hareketli dönemini mercek altına aldığımızda onu aşan ve edebiyatın bizzat kendisine ait bir sorunsal kendini dayatır. Araştırmamın temelinde yatan da bu sorunsal: sanatın "dünyevi" sınırları aşma kapasitesi, eserlerde sanatçıların buluşmaları, en somut anlamla kaynaşmaları. Kimi zaman yazarların açıkça belirttiği, bazen saklamaya çalıştıkları, hemen görünmeyen ve farklı şekiller alan ilişkiler, bazen birbirinden habersiz buluşmalar üzerine eğilmek bu sorunsalın ana çizgisini oluşturuyor. Ancak, bunu tek yönlü bir ilişki olarak

1 "Üç Mektup", *Sepette Bulunmuş*, Özgür Yayınları, İstanbul, 2010, s. 131.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

da almamak gerekir: Tevfik Fikret Musset'yi "Şair!" ilan ederken, Baudelaire'le aynı "karanlık" geceyi paylaşırken biz okurlar için yalnızca Fikret'in eseri değil, o Fransız şairlerin eserleri de başka bir boyut kazanır; çoğullaşır. Anlaşılacağı gibi Türk yazarların Fransız edebiyatıyla ilişkisini "etkilenme" ile sınırlamıyorum. Amacım, onları sanat eserlerinin birbirlerine baktıkları, bazen iç içe girdikleri, ötekine göre kendilerini sorguladıkları ve birlikte ilerledikleri daha geniş bir alana yerleştirmek.

Ancak, Osmanlı yazarlar sınırları edebiyatta aşarken, Fransa en somut anlamıyla sınırları aşmış, Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde, elde ettiği kapitülasyonlarla emperyalist bir güçtür. Konuya, duygulardan arınmış bir bakışla yaklaşmak için o dönemden çok da uzak değiliz. Bununla birlikte incelediğim yazarları yargılamamayı, ayrıca Fransız edebiyatına yaklaşımlarında, yaptıkları seçimlerde olumlu, olumsuz önyargıları bir yana bırakarak onları anlamayı hedefledim. Diğer taraftan, Batı'ya yönelmiş yeni bir Türk kimliğinin şekillenmesinde, bu yazarlar ve eserleri ilginç bir gözlem yeri oluşturur. Onlarda kıvılcımlanmaya başlayan, birçok neslin karşılıksız ortak aşkı "Fransa sevdası"nın doğuşunu izlemek de bu çalışmanın bir başka yönünü oluşturdu.

Araştırmam kronolojik bir çizgi izliyor. Bu tercihin arkasında Fransa'da yapılmış olması, dolayısıyla kimi zaman konu hakkında fikir sahibi olmayan bir okur tarafından anlaşılabilir olma kaygısı var. Bu boyutta bir çalışmanın getirdiği bölüm dilimlerinin içinde, dinamik ve karmaşık bir sürecin varlığını göz önünde tutmaya ve bunu yansıtmaya çalıştım.

Birinci Bölüm, "Bakışlar Batı'ya Dönünce", Fransız edebiyatına yönelen ilginin, başlangıçta taşıdığı endişe ve hedeflere eğilerek başlıyor. Yeni açılım, önce sınırları çizilmiş çalışmalarla sınırlı olsa da, yüzyıl sonunda klasik edebiyatla açılan ara derinleşir. Bu noktada, Servet-i Fünun hareketinde gözlemlenen yeni yaklaşımlara ve kökten değişikliklere bakacağız. Açılışın öncülerinde gözlemlenen, toplumsal faydayı ön plana alan ilişkiler, Edebiyat-ı Cedide'de edebiyat sınırında durmayı hedefler. İkinci Bölüm ise çözümsel bir yaklaşımla Halit Ziya Uşak-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

lıgil ve Tevfik Fikret'in çalışmalarına, Fransız edebiyatıyla kurdukları ilişkiler penceresinden bakıyor. Bu iki büyük ismin yapıtlarının filigranında fark edilen Fransız kaynakları belirlemek tek başına bir anlam ifade etmez; ancak bunların nasılı ve niçini üzerinde ilerlememiz bize yeni bir kaynak sağlar.

Bilindiği gibi edebiyatta Batı'ya dönüş, siyasi iktidarın Tanzimat'la birlikte diğer alanlarda attığı adımlarla uyum içindedir. Fransa'nın varlığı, edebiyattan önce Osmanlı İmparatorluğu'nda farklı alanlardaki reformlarda gözlemlenir. Aynı dönemde Fransa, sömürgeci bir güç olarak, değişik stratejiler izleyerek kendisini model olarak kabul ettirme çabasındadır. Fransa'da 1875'te başlayan "Üçüncü Cumhuriyet" döneminde "Fransız emperyalizminin tutarlı bir doktrini"[2] şekillenir. 19. yüzyıl sonuna gelindiğinde Osmanlılar batılılaşma projelerinde ilerlemiş, Fransa ise elde ettiği kapitülasyonlarla Osmanlı İmparatorluğu'nun stratejik noktalarına yerleşmiştir.

Fransız edebiyatına yönelmenin yolunu açan Fransız diline ilginin başlangıçtaki işlevi faydacıdır ve iktidarın beklentilerine cevap veren alanlarla sınırlıdır. Bu bir tercih olmaktan öte, modern dünyanın sembolü olarak kendini dayatır. Bu nedenle, Fransızca, Batı tekniği ve başarısına ulaşmak için aracı gibi görülür. Birçok dilin konuşulduğu Osmanlı İmparatorluğu'nda Fransız dili de hızla yerini almaya başlar ve faydacı işlevinden "uygar" insan için gerekli koşul konumuna kısa sürede geçer.

Osmanlı elitinin Fransızca öğrenimini başlangıçta iktidar yönlendirir. 1827'den itibaren Fransa'ya öğrenci yollanır. 1859'dan 1874'e kadar Paris'teki Mekteb-i Osmani'de Türk ve Fransız öğretmen kadrosu Türk öğrencileri eğitir. Bu girişim Fransızların daha önce kurmuş oldukları, tercüman yetiştirme amaçlı "dil oğlanı"[3] okulunu hatırlatır. 1832'de Tercüme Odası'nın kurulması bir başka resmi girişimdir. Tercüman yetiştirme amaçlı bu büro, Namık Kemal, Ahmet Vefik Paşa, Ab-

2 Raoul Girardet, *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*, La Table Ronde, Paris, 1972, s. 52.

3 Dil oğlanı: Marsilya Ticaret Odası'nın isteği üzerine Bakan Colbert 18 Kasım 1669 tarihli bir kararla Doğu'daki Fransız elçilere yardımcı olmak amacıyla bir tercüman okulu kurar. Bu okulun öğrencileri "dil oğlanı" olarak adlandırılır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

dülhak Hamit gibi aydınların da eğitim gördüğü yer olur. İktidarın dil konusundaki girişimlerine Fransa'nın attığı adımlar da eklenir. Bu alanda Katolik misyonerlerin kurdukları okullar "Fransa'nın Doğu politikasının temel dayanaklarından biri olmuştur."[4] 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları içinde Fransızcanın politik amaçlı yaygınlaştırılmasından söz edebiliriz. Alman bir doktor olan Robert Reider Paşa'nın yakınmasında bunu görürüz:

> Örneğin Fransa, yalnızca Fransız dilinin propagandasına Doğu'da ne büyük miktarlar sarfetmektedir! Biz Almanlarsa Bağdat demiryolunu yapalım da Fransız rahipler, rahibeler bu sayede her yerde okul açabilsinler; böylece yerli halk Fransız dilini ve Fransa'ya ait her şeyi sahiplenir hale gelsin.[5]

1839-1867 yılları arasında gayrı müslimler için on dokuz Fransız okulu açılır. 1868'de açılan ve her dinden öğrenciyi kabul eden Mekteb-i Sultani'nin (Galatasaray Lisesi) ders programı Fransa'ya uyarlanır. Lise açılmadan bir yıl önce Fransa, Sultan'dan vaad edilen reformları izlemesini isterken bu reformlar içinde lise projesi de vardır. Proje, III. Napoléon'un milli eğitim bakanı Victor Duruy ile Osmanlı elçisi arasında Paris'te ve İstanbul'daki görüşmelerle şekillenir. Görüldüğü gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda Fransızca bilen bir elit yaratmak Fransa için devlet sorunudur. Yüzyıl sonunda Edebiyat-ı Cedide yazarlarında da göreceğimiz gibi, Fransız okulları ve Mekteb-i Sultani, Batı'yla mesafeyi silmiş bir gençliğin doğum yeri olacaktır.

Ne Fransız hükümetinin art niyetli girişimleri, ne Abdülhamit dönemindeki sınırlamalar, aydınların ve doğmakta olan burjuvazinin bu dile duydukları çekimin gücüne gem vurur. Daha sonra Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Fransızca seçkin tabaka dili olma özelliğini korur.

---

4 "Par un ancien diplomate", *Le Régime des capitulations -Son histoire - Son application - Ses modifications*, Librairie Plon, Paris, 1898, s. 308.

5 Klaus Kreiser, *L'Empire ottoman, la République de la Turquie et la France*, publié par Hâmit Batu et Jean-Louis Bacqué-Grammont, Isis, İstanbul, 1986, s. 404.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Fransızcanın yeri basında da ezicidir. Ubicini ve Pavet de Courteille 1876'da yaptıkları araştırmalarında İstanbul'da yayımlanan gazeteleri şöyle sınıflandırır: On üç Türkçe, bir Arapça, dokuz Rumca, dokuz Ermenice, üç Bulgarca, iki Judeo Espanyol, yedi Fransızca, iki İngilizce, bir Almanca. İstanbul'un dışına çıkılınca sayılar daha da ilginçleşir: "Yerel her beş gazeteden biri Fransızcaydı."[6]

Fransız dilinin basın aracılığıyla yayılmasını yalnızca Fransızlar sağlamaz. İngiliz ve Almanlar da okuyucu kitlesini genişletmek için gazetelerini Fransızca basar. Fransız *Le Matin* gazetesi bu durumla eğlenir:

> Almanlar (...) Konstantinopolis'te *l'Osmanischer Lloyd* isimli ve büyük bir bölümü Fransızca olan bir gazete yayımlıyor. Çünkü Türkler, Ermeniler, Rumlar Fransızca anlıyor, Almancayı ise bilmiyor. Okura, Almanya'nın gücü, kültürlerinin ve disiplinlerinin üstünlüğü, Alman ürünlerinin ucuzluğu Fransızcayla övülecek.[7]

Jön Türklerin Avrupa'da yayımladıkları gazetelere baktığımızda da bunların tamamen veya kısmen Fransızca olduğunu da görüyoruz.

19. yüzyıl dönemecinde, Fransa'nın Osmanlı'nın merkezindeki varlığını bugün İstanbul'da İstiklal Caddesi'nde gezerken de hatırlamak mümkün. Cité de Roumélie, Cité de Péra, Passage oriental, Cité d'Alep, Cité de Syrie...: Walter Benjamin'in toplumun modernleşme sembolü olarak gördüğü pasajlar geçen zamana, yıkılan binalara rağmen imparatorluğun o günlerini anımsatır. Kentin kozmopolit semti olan Pera, ticaret yeri olduğu kadar Batı kültürünün de kapısıdır. 17. yüzyıldan itibaren Pera bağlarına yerleşmiş Avrupa elçilikleri, sanatçıların, yolcuların, edebiyatçıların, koleksiyoncuların, bilim adamlarının uğrak yeridir. Tanzimat'tan sonra Avrupa'dan gelen tiyatro kumpanyaları oyunlarını yine Pera'da sahneler. Seyircile-

6 A. Ubicini-Pavet de Courteille, *Etat présent de l'Empire ottoman*, Librairie Militaire de J. Dumaine, Paris, 1876, s. 172.

7 Klaus Kreiser, *a.g.e.*, s. 405.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

re oyunların yazılı çevirisinin dağıtımı veya anında çeviri yaygın bir uygulamadır. Şair Théophile Gautier, bu kumpanyalardan birinin turnesiyle İstanbul'da bulunan sevgilisi Ernesta Grisi'nin ardından 1852'de İstanbul'a gelir. *Le Journal de Constantinople* için bu önemli bir haberdir: "Paris'in zarif yazarlarından ve *La Presse* gazetesinin örnek tiyatro eleştirmeni Mösyö Théophile Gautier, Konstantinapolis'e Fransız *Léonidas* buharlı gemisiyle geldi." Gautier, babasına Pera'da gördüğü insanlar için "Paris modasını izlemiyorlar, daha önde gidiyorlar" diye yazar.

Yüzyıl sonunda Pera Batı'nın vitrini olur. Mağazalar, kahveler, pastaneler, tiyatrolar, kitapçılar yan yanadır: Odeon Tiyatrosu (1840'larda), Cafe des Fleurs (1861), Edebiyat-ı Cedide romanlarının ünlü Concordia'sı, Palais de Cristal, Belle-vue, Flamme, Luxembourg, Royal, Cafe de Suisse, Niçoise... bütün bu mekânlar yazarlar için malzemedir de. Pera, bazen cennet, bazen cehennem ama her durumda başka bir dünyadır.

Üzerinde duracağımız dönemde toplumun üst sınıflarında ve entelektüel hayatta Fransa'nın varlığı kendini dayatan bir veridir. Kültürel hayat onunla soluk alıp verir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BİRİNCİ BÖLÜM

Bakışlar Batı'ya Dönünce

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İlk Adımlar

Osmanlı edebiyatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırlarının ötesinde, İslâmi kültür temelleri üzerinde yükselir. Araştırmacıların ortaya koydukları gibi, Türkler, İslâm âlemine girdiklerinde Arap ve İranlıların çalışmalarının ortak ürünü olarak klasik bir edebiyat ve temelleri mevcuttu.[1] Bu edebiyatın, "sanat telakkisi İran'dan, bütün mazmunlar ve tasavvurlar müşterek bir islami âlemden geliyordu".[2]

Buradan hareketle Osmanlı şairi, kendisi de Arapça, Farsça, Türkçeden oluşan bir dil, Osmanlıca aracılığıyla, özenle işlenen bir şiir anlayışı üzerine çalışır. Osmanlıca, sokaktaki insan için aşılamayacak bir sınır, şair için zengin bir hazinedir. Temelinde sözlü olan halk edebiyatı ise özellikle 16. yüzyıldan itibaren Nedim gibi kimi Divan şairlerinin ilgisine rağmen ayrı bir dünya olarak kalır. Kendi içine kapanmış Divan edebiyatının, dış dünyaya açılması zaten ruhuna aykırı olurdu. Dikkat, derinleşme, geleneği kavrama gibi beceriler merak, keşfetme, yenileme gibi alanları dışlar.

Klasik edebiyatta şekil esastır; seçilen her şekil, kafiye ve ve-

1 M. Fuat Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1986, s. 100.

2 Ali Nihat Tarlan, "Tanzimat Edebiyatında Hakiki Müceddid", *Tanzimat II*, M.E.B. Yayınları, İstanbul, 1999, s. 598.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

zin için kendi kurallarını da getirir. Aynı temalar, incelik ve hassasiyetle işlenir. Klasik Batı edebiyatında olduğu gibi Osmanlı edebiyatı da, kurallarla belirlenmiş "Güzel"e doğru gider. Divan şairi, bu kurallardan ve kendinden önceki şair örneklerinden hareketle kendisi de, bir birey olarak değil, yapıya eklenen bir parça gibi, ona varmak ister. Ahmet Hamdi Tanpınar bunu, "Hakikatte Müslüman şark muhayyelesi bir defa için bulmuş ve sonuna kadar bulduğu şeyle oynamışa benzer"[3] diye vurgular. Edebiyatın modernleşmesi sürecinde, sanatçı "Güzel"i, geleneğin kuralları çerçevesinde aramadan uzaklaşmaya başlar. Kurallar sorgulanır; "Güzel," varılacak tek hedef olmaktan çıkar. Şiir, düzyazı karşısındaki imtiyazlı konumunu kaybeder.

1850'lerden itibaren Fransız edebiyatına gösterilen ilgi, yüzyıl sonunda Edebiyat-ı Cedide'yle zirveye ulaşır. Yarım yüzyılı kapsayan bu hareketli dönemde, yazarların yeni kaynağa yaklaşımları önemli farklılıklar sergiler. Osmanlı İmparatorluğu'nun canlanmasını modernleşmede görerek bu uğurda çalışan, görev aşkıyla dolu yazarlardan, Edebiyat-ı Cedide gibi edebiyatı kendi çerçevesinin dışına taşırmamaya özen gösteren bir gruba kadar açılan yelpaze içinde alınan konumlar farklılıklar taşır.

Yazarların bakışlarının Doğu'dan Batı'ya doğru dönüşü, yer yer uyum, zıtlık veya çatışmalarla ilerleyerek 20. yüzyıl başında Batı'nın ağırlığını hissettirdiği modern edebiyatın doğuşuyla sonuçlanır. Bu yeniliğin kabulü, Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar güç olsa da, yeni dönemle birlikte kimlik modelini de kapsayan toptan değişimin bir parçası olarak yerini alır.

Tanzimat döneminin başlarında bir Rönesans coşkusu ve başka bir modeli yakalama telaşı görülür. Bu duygular aynı zamanda modelin gücü ve kimlik endişeleriyle frenlenir. Yenilik kaynağı olarak "yabancı"ya gidiş, edebiyatta yaygın bir yoldur. Örneğin, Goethe edebiyatta başka geleneklere açılım fikrinin şiddetli bir savunucusudur: "Kuruyan ulusal edebiyatlara yabancı hayat verir" der ve şunu ekler: "Her edebiyat, eğer ya-

3 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 33.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bancı bir katkı olmazsa kendisinden sıkılır." 1800'ler civarında önce İngiltere ve hemen sonra Almanya'da zirvesine varan Romantizm 1840'tan sonra Fransa'da yeni bir solukla devam eder. Madame de Staël, *Almanya'dan* (1810'da yasaklandıktan sonra 1814'te yayımlanır) adlı çalışmasıyla Romantizm'i, genç Alman yazarların yazı, çeviri, dil gibi kavramların yeni tanımları üzerine düşüncelerini tanıtır. Kitabı tehlikeli bulup yasaklatan, Napoléon'un güvenlikten sorumlu bakanı Savary, "Hayran olduğunuz halklarda model arayacak kadar düşmedik" diyerek edebiyata ulusal gurur gözlükleriyle bakanların saflarında yer alır. 19. yüzyıl sonunda ise Alman şiiri Fransız şiirine açılır. Büyük şair Stefan George'nin, özellikle Baudelaire ve Mallarmé'nin şiirlerine yaslanarak yarattığı eser yalnızca bir örnektir.

Edebiyat alanında karşılıklı etkileşimler süreklidir; düşünceler, beklenti veya hassasiyetler, kimi kez zaman farkıyla ulusal sınırları aşar. Bu, bazen belli belirsiz, bazen daha kolayca gözlemlenebilecek derin değişiklikler getiren bir harekettir. Modern Türk edebiyatı, tükenmekte olan bir imparatorluğu ayakta tutma gayretleri arasında, köklü değişimler yaşayan bir toplumda doğar. Fransa'da ve Osmanlı'da aynı dönemdeki edebi ortama şöyle bir bakınca hedefin ne kadar karmaşık ama aynı zamanda ne kadar ilginç olduğunu görürüz: Fransa'da, modern edebiyatın iki başyapıtı, Flaubert'in *Madame Bovary*'si ve Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* (ikisi de 1857'de çıkar) okunurken Türk romanı yeni doğmaktadır. Bununla birlikte, bu mesafeye rağmen yüzyıl sonunda her iki yapıt, Halit Ziya ve Tevfik Fikret'in çalışmalarının arkasında yer alır.

Bu karmaşık ve muazzam şantiyede Namık Kemal'in "edebiyatın Garb'den alınacağını gösterdi"[4] diyerek işaret ettiği Şinasi hareket noktamız olacak. Onun çalışmalarından, 1895'te *Servet-i Fünun* etrafında şekillenmeye başlayan Edebiyat-ı Cedide'ye kadar, Fransız edebiyatına açılımın kendisi de Osmanlı edebiyatının değişimine paralel olarak değişecektir.

---

4 *Namık Kemal'in Mektupları II*, yay. haz. Abdullah Tansel, TTK Basımevi, Ankara, 1969, s. 450.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İki kültür arasındaki köprüler

Şinasi'nin hayatı ve çalışmalarına bakınca, Tanzimat dönemi başındaki hava gayet iyi hissedilir. Genç memur Şinasi (1826-1871), Fransızcayı, Osmanlı ordusuna Mehmet Reşat Bey adıyla hizmet etmiş Kont de Chateauneuf'ten öğrenir. Birkaç sene sonra, 1849'da, Saray tarafından birkaç bakanlık görevlisiyle beraber Fransızcasını ilerletmek ve eğitim görmek amacıyla Fransa'ya gönderilir. Fransa'daki edebiyat çalışmaları onu iki kültür arasında yeni geçiş noktaları aramaya yöneltir.

"Edebiyat" kelimesi Avrupa'da 17. yüzyıldan itibaren günümüzdeki, şiir ve düzyazıyı kapsayan anlamını alır. Osmanlılarda ise bir asır sonra, bu kökten değişim döneminde edebiyatın da yeni bir tanımı oluşmaya başlar. Şinasi, şiir ve inşa (düzyazı) olarak iki bölümde ele alınan edebi çalışmaları, "fenn-i edeb" adı altında bir bütün olarak ele alan öncülerdendir. Eski bir "dil oğlanı"[5] olan Bianchi'nin 1831'de Paris'te yayımladığı Fransızca-Türkçe sözlükte de yer alan bu kavramı[6] Şinasi ortaya atmamıştır. Ancak ona vazgeçilemeyecek bir geçerlilik kazandıranlardandır. Kelimenin kökündeki "edeb" kelimesi, "eskilerce ustalıklı söz söyleme yollarını öğreten bir bilgi dalı sayılmaktaydı."[7] Şinasi ise bu kelimeye farklı yaklaşarak her şeyin merkezi olarak gördüğü, "insan"ın eğitimini öne çıkarır. Bu yaklaşım, Fransız Aydınlanma Çağı düşünürlerinin fikirlerinin, Avrupa'yı ve Rusya'yı geçtikten bir asır sonra Osmanlılarda filizlendiğini gösterir. Şinasi, insana vatandaş olarak verilen yerin önemi üzerinde hassaslıkla durur. Agâh Efendi ile beraber ilk resmi olmayan gazete, *Tercüman-ı Ahval*'i 22 Ekim 1860'ta, halka ulaşma ve onu eğitmede bir araç gibi düşünerek yayımlar. Çok kullandığı "halk" kavramı Fransa'da, özellikle Michelet'nin *Halk* adlı eserindeki gibi bir tartışma konusu değildir. Şinasi'nin

5 Bkz. s 15, not 3.

6 T.-X. Bianchi, *Dictionnaire français-turc*, Dondey-Dupré, Paris, 1831, cilt II, s. 308.

7 Atilla Özkırımlı, *Tarih İçinde Türk Edebiyatı*, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1995, s. 15.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kullanımından halkın, iktidar çevresinin dışında kalan kesim olarak görüldüğünü çıkarabiliriz. Gazetesinin adı, Şinasi'nin yüklendiği sorumluluk duygusunun aynası gibidir; *Tercüman-ı Ahval*'i günümüz Türkçesine "olayların tercümanı" olarak çevirebiliriz. Gazete gibi bir araçla Şinasi halkla iktidar arasında bir köprü kurar. Aydınlanma felsefesinden esinlenen ilk başyazısında "umum halkın" hem ödevlerini hem doğal haklarını öne çıkarır. Bunlar arasında ülkeyi ilgilendiren konularda bilgi edinmenin ve fikirlerini ifade etmenin üzerinde özellikle durur.

> Mademki heyet-i içtimaiyyede yaşayan halk bunca vezaif-i kanuniyye ile mükelleftir, elbette kaalen ve kalemen kendi vatanının menfaatine dair beyan-i efkârı cümle-i hukuk-u müktesebesinden addeyler.[8]

Şinasi'nin gazetesi edebiyat alanında da yenilikçidir. *Şair Evlenmesi* (1860) adlı piyesini, dönemin Fransız gazetelerinde çok yaygın olarak görülen tefrika yoluyla yayımlar. Tefrikayı kullanırken bunun ne olduğunu Şinasi söyleşi biçiminde okuyucularına açıklar:

> – Tefrika ıstılahının müsemması nedir?
>
> – Avrupa ve mahâll-i sâire jurnallerinin ekserisinde olduğu misullû, gazetenin mahsusen tefrik olunan aşağı tarafıdır ki, orada mebâhis-i edebiyye dercolunur. Bunu Fransızca *feuilleton* tabir ederler; hattâ âsâr-ı maarif mütalâasına merakı olan adamlar, çok kerre gazeteyi bunun için alırlar.[9]

Şinasi'nin çalışmasına örnek olabilecek bu çalışma, didaktik yaklaşımıyla baştan sona bir ansiklopedi sayfası gibidir: Yazar, tefrika üzerine çeşitli soru-yanıtlardan sonra, Fransızca iki kelime, *journal* ve *feuilleton*, kullanır; ikincisinin ne olduğunu anlatır. Oradan matbaacılığın ve gazeteciliğin tarihçesine geçer. Bu örnekle bir yenilikler zinciri oluşur: Yeni bir biçimle (tefrika) yeni bir toplumsal mesaj (evlilik kurumuna yeni yaklaşım)

---

8 Şinasi, "Mukaddime" (*Tercüman-ı Ahval*'in önsözü), *Muzaffer Uyguner, Şinasi*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1991, s. 138.

9 Ziyad Ebuzziya, *Şinasi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997, s. 394.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

taşıyan yeni edebi tür (tiyatro) açıklanırken, süreli yayının bir eğitim aracı gibi kullanılmasının bizzat kendisi de bir yeniliktir. Edebiyat aracılığıyla okuru aydınlatmak veya edebi ve kültürel konularda açıklamalar yapmak olarak beliren bu didaktik olma arzusu pek çok yazarın tavrı olacaktır.

Şinasi gazetecilikte hedeflediklerinin hepsini, özellikle iktidarın kısıtlamalarından dolayı gerçekleştiremese bile, bundan böyle edebiyatçının işine bakış açısı farklılaşmıştır. Edebi ve politik tartışmalarda unutulan halkın artık başoyuncu olarak yerini alması istenmektedir. Buna paralel olarak, yaşam edebiyata girmeye başlar.

Şinasi tükenmez bir heyecanla okuyucuya yeni ufuklar açar. Bu girişimler edebiyatı altüst etmekten çok, seçtiği yenilikleri örnekler halinde sergilemeye yöneliktir. Gazete makalesi, edebi tercüme, bir piyes, dil araştırmaları, bütün bunlar dokunup geçtiği ve gelecek nesillerin derinleştirip zenginleştireceği noktalardır.

Doğuluların oryantalizmi

Şinasi'nin, Fransa'da olmasından şikâyetçi olan karısını boşamak için 1867'de İstanbul'a gelip sonra Paris'e geri döndüğü anlatılır.[10] Bu, Fransa'nın, yeni neslin okumuş gençleri için nasıl bir fiziksel çekim noktası olduğunu da gösterir.

Şinasi, Paris'te Fransız edebiyatçılar ve oryantalist araştırmacılarla ilişkidedir. Lamartine, Littré, Renan, Pavet de Courteille ve oryantalist de Sacy'nin, babasının yolunu izleyen oğlu tanıdıklarının arasında yer alır. Şinasi, Fransız aydınları tarafından eşit ilişkiler içinde bir meslektaş gibi kabul gören ilk ve son nesildendir. Bunda, bir yanıyla "bilimsel" oryantalizmin, Doğu'ya duyulan ilginin, diğer taraftan Şinasi'nin saray çevresiyle doğrudan ilişkisinin etkisini görmek olasıdır. Daha sonraki nesiller, Fransız edebiyat dünyasının içine giremeden, en fazla Sorbonne'da izledikleri Fransızca kurslarıyla veya bir Fransız yazarı uzaktan görmeleriyle gurur duyacaktır.

10 *A.g.e.*, s. 288.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Şinasi, Paris'e ikinci gelişinde, ilerlemiş bir aşamada olmasına rağmen, yayımlanmayacak bir Türkçe sözlük üzerine çalışır. Araştırmalarını Milli Kütüphane'de sürdürür; dil uzmanları Littré ve Pavet de Courteille ile düzenli olarak bilgi alışverişi içindedir. Collège de France'ta profesör olan dostu Pavet de Courteille 1870'te alt başlığında "esas olarak okumayı kolaylaştırma amaçlı" olduğunu belirttiği, doğu Türkçesi sözlüğü yayımlar. Önsözde kendisine gerekli dokümanları gönderen Şinasi'yi "bilgili üstadım ve dostum Şinasi Efendi"[11] olarak anar. Birisi çalışma aşamasında kalmış, diğeri yayımlanmış bu iki sözlük, dönemin Türkçesi üzerine değil, eski Türk ağızları üzerine kurulmuş, araştırma amaçlı çalışmalardır. Şinasi'nin yayımlanmış başka bir dil araştırması, Türk atasözlerini derlediği *Durûb-i Emsal-i Osmaniye*'dir. Paris'te hazırlanan bu eser 1863'te yayımlanır.

Şinasi'nin Paris'teki çalışmalarında oryantalist dostlarının girişim ve yöntemlerinin izlerini görüyoruz. Bu etki birkaç değişik noktadadır. Bunlardan ilki, keşfedilen edebiyatı o kültüre yabancı yeni okuyucu kitlesine anlaşılabilir parçalarla sunma fikridir. Edward Said *Oryantalizm*'de oryantalist Silvestre de Sacy'nin bu yöndeki girişimini Doğu metinlerinin Batılılar için yeniden yaratılması olarak niteler. De Sacy'nin en tanınmış eseri olan, şiirlerden ve düzyazılardan alınan parçaları üç ciltte toplayan çalışmasını bu konuda örnek olarak verir. Esas olarak Arapça öğrencilerine yönelik bu çalışma metodunu Batılı başka araştırmacılar da izler. Şinasi'nin Fransızcadan yaptığı şiir tercümelerinde aynı yaklaşımı bulabiliriz. Onun eserinin mütevazı kapsamı bir yana bırakılacak olursa, metinleri parçalara ayırma ve okura göre uyarlama olarak özetlenebilecek yaklaşımın ruhu aynı kalmaktadır.

Oryantalistlerin etkisi çalışma modelleriyle sınırlı kalmaz. Şinasi'nin de yer aldığı *Le Journal asiatique* (Asya Gazetesi) Osmanlı'da yayımlanan eserleri düzenli olarak takip eder, öğüt verir, yönlendirirler.[12] Osmanlı yönetici ve aydınların Batı'ya

11 "Mon savant Maître et ami Chinassi-efendi", Pavet de Courteille, *Dictionnaire Turk-Oriental, L'Imprimerie impériale*, Paris, MDCCCLXXX, s. XI.

12 "Tanzimat'tan Sonraki Tercüme Faaliyetleri" (1845-1918), *Tercüme*, 19 Eylül 1940, sayı 16, s. 286.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

yöneldikleri bir dönemde Batı'dan gelen bu tür girişimler tam tersine Doğu'yla olan sınır çizgilerini derinleştirir. Jean-François Bayart, *Kimlik Yanılsaması* adlı kitabında Hindistan'daki İngilizlerin tavırlarını örnek gösterir: "Bunlar gittikçe artan baskıyla bir Hintli tanımı oluşturdular ve sonrasında Hintlileri bu gerçek Hintli dedikleri tanıma uymaya zorladılar."[13]

Kendine ötekinin yarattığı bakış açısından bakma, resim sanatında da izlenebilir. Batılı tarzda resim eğitimi alan Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Paris'teki eğitimlerini oryantalist tablolarıyla tanınmış Jean Louis Gérôme'un atölyesinde yapar. Bu sanatçılar, Türk resim sanatının, diğer alanlar gibi Batı'ya açıldığı 19. yüzyılın ikinci yarısında verdikleri örneklerin pek çoğunda Fransız ustalarıyla aynı Oryantalist dünyayı paylaşırlar. Resim sanatında çarpıcı olarak görüldüğü gibi, Batı'dan alınan anahtarların içinde kendine, birey veya toplum olarak, bakış da bulunmaktadır.

Politik mücadele hizmetinde Fransız edebiyatı

Tasvir-i Efkâr gazetesinde Şinasi ile beraber çalışan Namık Kemal de (1840-1888) edebiyata görev bilinciyle yaklaşır; onun gibi, edebiyata eğilirken toplumsal fayda amacını ısrarla ön planda tutar. Şinasi, Osmanlı kültürüne Fransız kültürünün kapılarını açarken çalışmalarının arkasında kendini silen bir bilim adamını hatırlatır. Aynı alçakgönüllülüğü, toplum yararını öne çıkarma arzusunu, farklı bir şekilde de olsa, Namık Kemal'de de görürüz. Yazar, tarihi bir amaca hizmette yalnızca bir araçtır:

> Şinasi'den sonra ben olmasa idim, elbette biriniz zuhûr ederdiniz. Edebiyat-ı garbiye meydanda dururken, hakâyık-ı fikriyenin buralara intişârı bana ve hattâ Şinasi'ye mi muhtac olur? Güneş doğduktan sonra ziyasını her tarafa dağıtmak için menşûra mı lüzum görülür?[14]

13 Jean-François Bayard, *L'Illusion identitaire*, Fayard, Paris, 1996, s. 50.

14 Abdûhak Hamit'e 5 Temmuz 1879 tarihli mektup, *Namık Kemal'in Mektupları*, cilt II, s. 450.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ancak, Şinasi'den farklı olarak Namık Kemal, Osmanlı İmparatorluğu'nun dirilmesi için sürdürülen siyasi mücadelede aktif olarak yer alır. Fransa'da ve İngiltere'de Mustafa Fazıl Paşa'nın etrafında toplanmış bir grup Jön Türk'le geçirdiği dönem Şinasi'nin yurtdışı koşullarına pek benzemez. Politik çalışmalar, gazete yayınları, kaldığı ülke aydınlarıyla doğrudan ilişki yokluğu bu dönemin belirleyici özellikleridir. Buralardan, zamanı geldikçe gazetesi *İbret*'te kullanacağı Batı uygarlığına ait gözlemler edinecektir. "Terakki" başlıklı bir makalesi bu konuda ilginç bir örnektir. Avrupa denilen o masal dünyasında:

> Çocuk büyütüyorlar ki bir yaşında olanlarını gören vücudunun kuvvetine ve kanının saffetine nazaran başka bir neviden doğmuş veyahut başka bir âlemde perverde olmuş olmasına zahip olur. Hayvan terbiye ediyorlar ki mesela bir öküz bin iki yüz okka ve bir koç üç yüz kıyye geliyor. Ağaçların kuvve-i nabitesini tezyit ediyorlar, karpuz kadar armut hâsıl oluyor.[15]

Ancak, Avrupa yalnızca başarıya götüren olumlu bir model olmakla kalmaz. Batı'nın iyi olduğu gibi, kötü tarafları da vardır ve bu iki taraf neredeyse bir duvarla ayrılmış olarak okuyucuya verilir. Yazarın sorumluğu, iki tarafı bilen kişi olmasında yatar. Edebiyat olası tehlikeleri uzaklaştırmak için taklit yoluyla izlenmesi gereken alanlar arasında yer alır:

> Hayıf! Sad hayıf ki vaktiyle Avrupadan istifâdeye ihtiyaç görülmeye başlanıldı; dans etmeyi aldık; büyük balolar vermeyi aldık, dini istihfaf etmeyi aldık; istikraz usûlünü aldık; tuz resmini aldık; tütün resmini aldık. Daha bunlar gibi, bin türlü murdarlıklarını aldık; kimse ağzını açıp, bir şey demedi. İntizam ve adâletlerini, ma'rifetlerini almaya ihtiyacımız var; ânların vâsıta ve mebdei olan usûl-i meşvereti ve edebiyat-ı garbiyeye taklit gibi hasenâtı, nazar-ı red ve tahkir ile görmesi şöyle dursun, mürebbi-i ümmet olması lâzım gelen gazeteler de takbih ediyor![16]

15 Namık Kemal, "Terakki", *İbret*, sayı 45, Kasım 1872, Mustafa Nihat Özön, *Namık Kemal ve İbret Gazetesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 187.

16 Nisan 1869'da Londra'dan *El-Cevaib* gazetesine yazılan mektup, *Namık Kemal'in Mektupları*, cilt I, s. 164.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Namık Kemal için Batı uygarlığı, Osmanlı İmparatorluğu'nu canlandırmak için bir kaynaktır. Politik projesi bu kaynaktan alınan kavramları eklektik bir biçimde şeriatla birleştirir. Aydınlanma düşünürlerinin fikirleri (bu düşünürlerin yapıtlarından yaptığı, kaybolmuş çevirileri olduğu söylenir) politik tekliflerine yansır. Edebi alanda ise, eseriyle olduğu gibi hayatıyla da örnek aldığı Victor Hugo temel referanstır. "Doğu'nun Victor Hugo'su" diye de anılan Kemal, bir mektubunda Fransız yazara karşı hissettiği borcu şöyle dile getirir:

> Hugo dünyaya gelmese idi, ben belki yazı yazmağa muktedir olamazdım. Latife ber-taraf amma, elimde yeni bir hikâyem var. Bu kuvvette giderse bâzı yerleri *Les Misérables*'in eteklerini öpmeğe olsun muktedir olacak gibi görünür..."[17]

Namık Kemal bir kısmı yayın yasaklı sürgün olarak geçmiş kısa hayatında, klasik edebiyatın estetik endişeyle yüklü dünyasına mücadeleci bir ruh getirir. Bir mektubunda Abdülhak Hamit'e, "Vatan, bugün, edebiyattan gördüğü fâideyi, askerlikten başka hiçbir şeyden görmedi"[18] der. Edebiyata yüklenen bu yeni görev ve yazarın mücadeleci gücü gelenekle kopma sürecinde etken olacaktır.

Ruhunu kaybetmeden nasıl medeni olunur?

Fransız kültürünün aktarıcısı Tanzimat dönemi yazarı, karşısındakinin "yabancı" olduğunu unutmaz; ilişkisinde sürekli sınırlar koyar: "Vallahi, billahi, Firenk olmayacağız."[19] Bu çığlık aslında ezici güç karşısında bir itiraf, o çekici tehlikeyi ciddi bir tonla, yeminlerle dile getirerek büyüsünü bozma çabasıdır bir anlamda. Yabancı, yalnızca her alanda gerekli modelleri sunan kaynak değildir. O, aynı zamanda Zola'nın *Nana*'sındaki ahlâk-

17 *A.e.* cilt II, s. 423.

18 *A.e.* cilt II, s. 380.

19 Namık Kemal, Abdülhak Hamit'e yazdığı 17 Kasım 1879 tarihli mektubuna, arkadaşı Reşat Bey'in *İbret* gazetesinde yazdığı bu cümleyi alır. *A.g.e.*, cilt II, s. 388.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sız toplum, ateist düşünürler, Beşir Fuat'ı intihara kadar sürükleyen materyalist, tehlikeli fikirlerdir. Yabancı, İslâm'ın büyüklüğünü anlamamış olan ve her şeyden önemlisi Osmanlı İmparatorluğu üzerindeki sürekli tehlikedir.

"Uygar" Osmanlı kimliği, tehlikeler sürekli öne sürülse de, Fransız referansla sıkı bağlar kurarak oluşur. Fransız kültürü, metinlerde çizilen yeni ideal kimliğin vazgeçilmez bir parçasıdır. Başlangıç aşamasındaki roman, kimi zaman Batı uygarlığına ait unsurların tanıtıldığı, bunların giriş kapısı olduğu gibi, iki kültür arasında çatışma alanı ve direniş yeridir de. Defalarca çeşitli şekillerde tekrarlanan sorun, Frenkler gibi uygarlaşırken Osmanlı kalabilmektir. Tanzimat yazarı, Müslüman ve Osmanlı olmanın üstünlüğünden eminse de bu niteliklerine gerektiği yerde Batı kültürünü anlama ve uygulama kapasitesini de eklemek ister. Osmanlı toplumu için ideal olarak sunulan roman kahramanları, Fransız kültürüyle zenginleşmiş ancak tam bir Türk ve Müslüman kalmış kişilerdir. Bilindiği gibi Batı karşısında kimlik endişesi günümüze kadar değişik şekillerde sürer. 1910'lardan itibaren Milli Edebiyat'ın temelinde de aynı sorgulamayı buluruz. Buna karşılık Servet-i Fünun yazarlarının, toplumsal ve politik konuları edebiyata açık bir şekilde taşımama tavrının bir uzantısı olarak, kimlik sorunsalı da yapıtlarına açık bir şekilde yansımaz.

Bu genel tabloda, yazarların tavırlarındaki farklılıkları unutmamak gerekir. Şemseddin Sami, büyük bir güven duygusuyla Batı'ya açılışın tereddütsüz yanlısıdır:

> Bizim eskiden beri sırf Türkçe şiir ve edebiyatımız yoktur, yahut var idi de kaybolmuştur. Anadolu'da birtakım Köroğlu hikâyeleri, şarkılar, masallar vardır. Onları eskiden islaha ve edebiyat kısvesine bürümeğe hizmet etmiş ola idik, belki mürur-i zamanla şimdiye kadar kendimize mahsus bir şiir ve edebiyatımız olurdu. Lakin yine Garbın âsâr-ı medeniyetini görüp hayran oldukça, onların şivesini dahi edebiyat-ı mahsusamıza karıştırmaktan kendimizi alamayacaktık. Hâlbuki şimdi zaten öyle bir edebiyat-ı mahsusamız yoktur; edebiyat-ı kadimemiz

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bizim değil Acemlerin malıdır. Onu muhafaza etmekten ise, Frenkceye istisalen bir edebiyat-ı mahsusa vücuda getirmek elbette hayırlıdır. Frenkleri ne kadar taklid etsek, lisan büsbütün ayrı olduğundan, o taklid pek ileriye varamaz.[20]

Batı'ya açılışın öncülerinden Şinasi de buna coşkuyla yaklaşır. Doğan ilişkilerde mücadeleden çok, uyumlu bir zenginleşme bulur. İstanbul üzerine yazdığı bir makalede, şehir Asya ile Avrupa'nın kavuştuğu yer olarak tanımlanır: "Öyle bir dar-ülmülk, ki zamanımızda Asyanın akl-ı pîranesi, Avrupanın bikr-i fikriyle izdivaç etmek için haclegâh olmuştur." İki taraf farklılıklarına rağmen "kötü gün"ü bir tarafa bırakıp yalnızca "iyi gün" için birleşirler:

Paris'in bâde-i şevkiyle olup mest ü harâb
Bir gazel eyledim âverde-i bezm-i tibyan
Rûm'a bir Avrupalı büt vereli revnak ü şan
Reşk-i iklim-i Frenk olmadadır Türkistan.[21]

Şinasi, Osmanlılar ile Avrupalılar arasındaki ilişkide kaynaşabilecekleri noktalar bulurken Namık Kemal aradaki mesafenin korunmasını öne çıkarır. Batı kültürüne yaptığı göndermeler bu kültüre getirdiği eleştirileri de içerir. Osmanlıların Batı'nın imkânlarından yola çıkarak daha da ileri gidebileceğini, daha iyisini yapabileceğini sürekli tekrarlar. Batıdan alınabilecek yenilikleri dini ağırlıklı milliyetçi içerikle birleştirmek bu sentez fikrini sergiler.

Ahmet Mithat (1844-1912) örneğinde ise yazar bizzat kendisini iki kültür ve iki edebiyat arasında sınır yerine koyar. Yapıtlarında, Fransızcadan yalnızca edebi metinleri değil, okura faydalı olduğunu düşündüğü çeşitli bilgileri de aktarır. Edebiyat alanında kalem oynatan kişinin dikkat edeceği en önemli konunun bu aktarmalara itina etmek olduğunu savunur. *Müşahe-*

20 Şemseddin Sami, "Şiir ve Edebiyat-ı Cedide", *Sabah*, 9 Kanun-i evvel, 1314, alıntılayan: Birol Emil, *Servet-i Fünuncular ve Dekadanlık Meselesi*, daktilo edilmiş lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü, 1959, s. 247.

21 *Şinasi*, der: Muzaffer Uzuner, Bilgi Yayınevi, 1991, s. 23.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

dat'ın önsözünde belirttiği gibi, bu konuda gerekli önlemleri almak yazarın sorumlulukları arasındadır:

> İmdi her milletin romanı, kendi istidat-ı milliyesine göre yapılmak ve fakat, ait olduğu asrın tabiat-ı galibesinden ayrılmamak lazım gelip, bu halde ecanipten alınacak romanları da ona göre intihap eylemek ve badelintihap yine, tadilat-ı lazımede gaflet gösterilmemek lüzumuna dikkat edebilecek olursak (...).[22]

Ahmet Mithat uzun edebiyat yaşamı boyunca, iki kültür arasında aldığı bu yere sadık kalır. Bunu uygularken ya bir Fransızca yapıttan serbest esinlenme denebilecek bir çalışmaya girişir, bu olmazsa, özellikle Fransız kültürüne ait unsurları yer yer anlattığı, yorumladığı eserler yazar. Cevdet Perin, onun için gayet yerinde bir nitelemeyle "Fransız edebiyatının bir nevi *vulgarisateur*'ü de olmuştur"[23] diye yazar. Abdülhak Hamit ise anılarında, halkın seviyesine inme gayretinin altını çizer: "Ahmed Midhat'ın bu memlekete bir kıraathâne kadar faydası olmuştur. Merhum o üslub-u âmiyânesiyle bize hiç olmazsa okumayı öğretmişti."[24]

Ahmet Mithat, kendisini okuyucuya gösterdiği yeniliklerin kefili olarak sunar. Kişileri ise çoğu zaman Batı'yla kurdukları ilişkiye göre şekillenir. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de medeni bir insan olmak için doğru ve yanlış tercihler açık ve net olarak okuyucuya gösterilir. Geleneksel tarzı hatırlatan bu idealize etme tekniği beyinsiz taklitçiye bütün aşırılıkları yüklerken, kahraman her durumda uyum noktasını yakalar. 1894'te yazdığı *Avrupa Âdâb-ı Muaşereti yahut Alafranga*[25]'nın önsözünde alafrangayı bilmenin kendi "adab-ı milliyemiz"i korumak için gerekli olduğunu öne çıkarır. "Alafranga diye her türlü rezaleti mübah addetmemek" için yapılması gereken ilk şey onu her yönüyle bilmektir.

---

22 Ahmet Mithat, *Müşahedat*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997, s. 5.

23 Cevdet Perin, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, Pulhan Matbaası, İstanbul, 1946, s. 103.

24 Abdülhak Hâmit Tarhan, *Hâtıralar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1994, s. 373.

25 *Avrupa Âdâb-ı Muaşereti yahut Alafranga*, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 62.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Fransızcanın metinlere girişi

Bütün bu değişiklikler yaşanırken edebiyat dilinde Fransızcanın yeri nedir? Başka pek çok ülkede görüldüğü gibi, Fransızca kısa zamanda elit dili olur; politika ve edebiyat çevrelerini aşarak Osmanlı İmparatorluğu'nun büyük şehirlerinde günlük hayata da girer. 1850'de yayımlanmış manzum Fransızca-Türkçe sözlük, yeni dilin eski geleneğe uyumunda ilginç bir örnektir:

> Öğle *midi*, geceyarısı *minuit*, akşam *soir*,
> *Jour* gün, yıl *an*, hafta *semain*, yarın *demain*, aydır *mois*.[26]

Arap ve Fars kaynaklarını kullanan Osmanlı dili Fransızca kelimeleri kabullenmekte zorluk çekmez. Edebi metinlerde bu kelimeler çoğunlukla Fransızca yapıtlardan alınmış eşyalara, imgelere, tanımlara aittir. En çok karşılaşılan örneklerden biri "lak" kelimesidir. Lamartine'in "Le Lac" başlıklı şiirinin gördüğü beğeniyi takiben Fransızca "göl" demek olan bu kelime, coğrafi anlamının ötesinde şiirsel bir imge gibi kullanılır. Öte yandan, şose (*chaussée*), lando (*landau*), tuvalet (*toilette*), büfe (*buffet*) gibi kelimeler Türkçe karşılıkları bir yana bırakılıp kullanıma girer. Bu kelimeler, kültürel değişimin hayata girişinin bir başka kapısıdır. Yazar, araba kelimesinin yerine "lando"yu kullanırken, söz konusu arabanın Fransız modasına uygun olduğunu da aynı anda belirtmiş olur. Aynı şekilde, bir kişi "tuvalet" yapıyorsa, okuyucu bunun Batı'ya has bir şekilde, örneğin bir tuvalet masasının önünde yapıldığını daha fazla açıklama olmasa da çıkarabilir.

Dönemin Türk romanlarında Fransızca kelimeler boldur. Bu kelimelere bazen yazarın açıklaması da eşlik eder. Örnek olarak Ahmet Mithat'ın bir diyaloğunu alalım. Yazar, burada kullandığı Fransızca kelimelerin hemen yanına parantez açar: "Efendim, nedir o seremoniler, fasonlar! (*yani usuli tekellüfat*)."[27] Bu kullanımda doğrudan öğretici yan da görü-

26 Mustafa Nihat Özön, "Batı Dillerinden Şiir Tercümeleri", *Tercüme*, sayı 34-36, 19 Mart 1946, s. 451.

27 Ahmet Mithat, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998,, s. 201.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

lür: "Valideleri olan küçük hanım Frenklerin "Kom il fo (comme il faut) dedikleri kadınlardan! Yani hanım olmak için nasıl olmak lâzım ise öyle!"[28]

Ancak çoğu kez, Fransızca kelimelerin romana sıradan kelimeler gibi girdiğini de görüyoruz. Bu, bir anlamda İstanbul'da belirli bir çevrede yaşanan gerçekliği yansıtmayı amaçlar. Ahmet Mithat'ta, Felâtun Bey ile Râkım Efendi hal hatır sorduktan sonra şöyle ayrılırlar:

> Felâtun: Hay hay adiyo monşer!
> Râkım: Bon vuayaj mon ami![29]

Eserlerde Fransızca kullanımı, özellikle karakter oluşturmak için dönem yazarlarının elinde önemli bir malzemedir. Fransızcayla olan ilişkinin biçimi ve seviyesi kişilerin temel yapısını verir. Romanın başkahramanı, herkesten iyi Fransızca bilmesine rağmen bilgisini gerekli gereksiz ortaya sermez, ancak gerektiğinde bunu doğallık içinde yapar. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*'nın kahramanı milliyetçi ve Müslüman Mansur, Paris'te yapmış olduğu parlak eğitime rağmen ülkesine ve dinine hizmeti, rahat bir hayata tercih eder. Romanın başlarında Mansur, gece bahçede gezinirken bir kadının şarkı söylediğini duyar. Bu, yazarın adını Fransızca olarak belirttiği "Oh, dites-lui" parçasıdır. Piyano eşliğinde söylenen şarkı Fransızca olmakla kalmaz: "Teganni-i canistan ile söylenen şu sözlerin her biri Mansur'un yüreğine Küpidon'un okları gibi saplandı."[30] Bu kısa örnekte görüldüğü gibi, Fransızca kullanımı ve Fransız kültürüne yapılan göndermeler Mansur'un bunlara ne kadar hâkim olduğunu hemen kanıtlar. Bu pasaja yalnızca sesiyle katılsa da, aynı özellik müstakbel karısı (çünkü o gece doğan aşk, evlilikle noktalanacaktır) için de söz konusudur. Biri, kendi kendine Fransızca şarkılar söyleyecek kadar, diğeri bu şarkının her ke-

28 *Müşahedat*, s. 386.

29 "Elveda monşer! / İyi yolculuklar dostum!" Ahmet Mithat, Felâtun Bey ile Rakım Efendi, s. 97.

30 Mehmet Murat, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999, s. 180.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

limesinden etkilenip üstelik yine Batılı imgeye uyarak "Küpidon'un okuyla" âşık olacak kadar Fransızcayı içselleştirmiş durumdadır.

Mansur örneğinin aksine, gösteriş için Fransızca gevezelik eden, hiçbirine tam hâkim olamadıkları iki kültür arasında kaybolmuş kişiler, dönemin romanında çok görülen tiplemelerdir. Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944) hazmedilmemiş yabancı kültür unsurlarıyla romanlarını renklendiren yazarlardandır. Cehaletin her türlüsü gibi, Batı etiketi arkasında sırıtan cehalet de yazılarında ironik bir kaynaktır. *Metres*'te geleneksel değerleri savunanlar cahilken, "uygarlaşmış" olanlar da yüzeysel bir dünyada kaybolmuşlardır. Romanda, Müştak, Avrupa'dan gelen dergi ve gazetelere abonedir. Okumak için zaman bulamadığı gerekçesiyle o da herkes gibi yapar:

> Tuvalet, elbise, biçim, kumaş hususlarındaki modalar çok defa ilkin Paris'te türer, orada kullanılır, bıkılır, sonra nasıl buralara yayılırsa, bu acaiplik bazı yazarlar ve eserler hakkında da görülüyor. Gençler arasında vakit vakit mösyö filânın modası hüküm sürüyor. Bu yıl Paris'ten leylek ne getirdi? Meselâ Mösyö Hypolyte Taine'i. Artık Taine'in başlıca eserleri okunacak. Makalelerde, konuşmalarda her bahse o isim girecek. Yerli yersiz mutlaka ondan da birkaç satır söylenerek bilgiçlik gösterilecek.[31]

Romana adını veren metres, "Parnas" adıyla İstanbul'da nam salmış, hafifmeşrep bir Fransız'dır. Fransız edebiyatında edebi bir akıma adını vermiş olan Parnas, Yunan mitolojisinde bir dağdır. Türk âşıklarından biri bu konudaki bilgisini duygularıyla birleştirip aşkını şöyle şiirselleştirir (!):

> Je veux monter sur le Parnasse [*Parnas'a çıkmak istiyorum*]
> Mais hélas [*Ancak heyhat*]
> Ma plume ne se prête à mes espérences [*Kalemim ümidime yetmiyor*][32]

31 Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Metres*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 59.

32 *A.g.e.*, s. 63.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

"Oh! dites-lui" ile gecenin karanlığında ruhu titreyecek kadar Fransız kültürüne sahip Mansur ile kulaktan dolma bilgisini söz oyunlarıyla sergilemeye çırpınırken cehaletiyle komikleşen Müştak, yazarların kişilik yaratmada Fransızca kullanımlarına ilginç örneklerdir.

Ancak, Fransızcaya ve Fransız kültürüne göndermelerde şüphesiz hiçbir roman *Araba Sevdası*'yla boy ölçüşemez. Recaizade Mahmut Ekrem'in bu romanı (yazılışı 1886 basılışı 1895), yazarın İstanbul'da zengin çevrelerde gözlemlediği taklitçiliğin ironik bir eleştirisi gibidir. Ekrem, *Araba Sevdası*'nın önsözünde bu eserini *Muhsin Bey* (1885) ile kıyaslayarak okuyucuyu romandaki gülünç durumlar için uyarır: "Bu mütalâaya göre *Muhsin Bey* hikâyesi erbab-ı mütalâaca ağlanacak şeylerden görülmüş olduğu halde, bu *Araba Sevdası* gülünecek hallerden addolunsa gerektir. Fakat dikkat olunursa bu ondan elbette daha ziyade hazin, elbette daha çok müellimdir!.."[33]

Zengin bir ailenin tek çocuğu Bihruz Bey'in üç tutkusu vardır: Şık arabalarda gezmek, Batılı gibi giyinmek ve Fransızca konuşmak. Bihruz Bey'in serüvenini okurken Molière'in *Kibarlık Budalası* (Le Bourgeois gentilhomme) piyesinin kahramanı mösyö Jourdain'i anımsarız. Bu kibarlık budalası asillere özenip parasının gücüyle onlar gibi yaşamaya çalışır; bunu yaparken de hem gülünç olur hem de parasını etrafını saran çıkarcı öğretmenlere yedirir. Berna Moran ise çok yerinde bir benzetmeyle Bihruz Bey'de hayal dünyasında kendisini kaybetmiş bir Don Kişot bulur: "Don Kişot nasıl kendi yarattığı bir hayal dünyasında yaşamışsa Bihruz da kendi icat ettiği bir hayal dünyasında yaşar."[34] Cervantes'in kahramanı artık geride kalmış bir döneme ait şövalye romanları okuyarak içinde bulunduğu gerçeklerden kopar; gördüklerini okuduklarına göre yorumlamaya, ona göre yaşamaya başlar. Bihruz Bey'in dramı ise okumanın kendisinden çok, yüzeysel ve gelişigüzel okumadan

33 Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, Bütün Eserleri, MEB Yayınları, İstanbul, 1997 cilt III, s. 207.

34 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983, s. 59.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kaynaklanır. Don Kişot, bir maceradan diğerine at sırtında koşarken Bihruz Bey aynı işi süslü arabalarının içinde yapar. Her iki romanda da kahramanla karşılaşan herkes ikisini de deli olarak niteler. Bihruz, Fransızca öğretmeni Mösyö Pierre'in yardımıyla *Paul ve Virginie*, *Yeni Heloïse*, *Manon Lescault*, *Ihlamurlar Altında* gibi dönemin moda eserlerini sökmeye çalışır. Oradaki roman kahramanlarını taklit ederek, *Güzel Hélène*'i dinlemek delikanlıyı âşık olmaya iter. Âşık olduğuna kendini inandırdıktan sonra ikinci aşamada yine kitaplara başvurur. İlanı aşk modeli için Fransızca hazır aşk mektubu kitaplarından ve bilmeden pornografik yayınlardan yararlanır; Fransızcayla yazılmış olduktan sonra her şey aynı seviyededir. İşin püf noktası yüzeydedir, görünüştedir: Arabada görünmek, Batılı görünmek, âşık görünmek. Bu rollerin hepsini de büyük bir içtenlikle oynar.

Dönemin pek çok eserinde olduğu gibi *Araba Sevdası*'nda da Fransızca, kimi zaman geleneksel kurguda malzeme olur. Karagöz ve ortaoyununun temel unsurlarından olan ve komik durumları yaratan yanlış anlaşılma burada Fransızca kelimelerle kurulur. Gülünçlük, çoğu zaman bilgisini göstermek isteyen bir cahil ile okuryazarlığı olmasa da, sağduyu sahibi saf kişi arasındaki çekişmededir:

> – Senin için fena değil ama benim için pek fena. Bu *pli*'ler nedir?
>
> – Neresi kirli, ben görmiyorum.
>
> – Kirli demedim a canım *pli* diyorum sana, buruşuk...
>
> – Pek iyi... Söyleyelim de bir daha dikkat etsin...
>
> – Hem söyle, hem de yine dikkat etmezse *konjediye* olacağını anlat...
>
> – Gonce diyen kim? Anlamadım...
>
> – *Kom tüe drol*! *Konjediye* diyorum *konjediye*... kovarım demek...[35]

Fransızca konuşma, kişi için bir süs unsuruyken, Fransızca kitaplar da takma bir kimlik oluşturmada kaynak olur. Ro-

35 Recaizade Mahmut Ekrem, *a.g.e.*, cilt III, s. 284.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

man, Bihruz Bey'in Fransızcayla ilişkisini adım adım izler. Kahramanının her fırsatta Fransızca konuşup Fransızca düşündüğünü okuyucuya göstermek için yazar bu bölümleri tamamen veya kısmen Fransızca yazmayı seçer. Bu tercih, ilginç bir durum ortaya çıkarır. Fransızca bilmeyen bir okuyucu için, elinin altında sözlük bulunsa da, Bihruz Bey'i anlamak güç görünür:

> Ne kadar *poetik* bir *bote*. Ya o *konversasiyon*'un güzelliği. *Miruvar terest... O glas parter... Tre bel komparezon pur ön pöti lak. Se tre joli!..* İngiltere pırlantası! Bu da güzel.. Benim için *ön pö tro flotan, me sa nöfe riyen.* Çiçeği pek güç *aksepte* etti. Tabiî... öyle bir *jön person* için *sa va biyen, sa ne kö dö la püdör, se dö la kandör.*[36]

Recaizade, Bihruz Bey'in Fransızca kullanımını eleştirirken kendisi de Fransızca bilen bir Türk olarak zaman zaman aynı tavrı alır: "Bihruz Bey *salamanje*'den çıktığı gibi doğruca *kabine dö travay*'ına gitti. Mumlarını yaktı. *Armuar*'ını açtı."[37] Bu satırlarda konuşan anlatıcıdır. Bihruz Bey'i izlese de burada kullandığı Fransızca kelimeler artık Bihruz'a değil onu gözlemleyene, yazara aittir.

Bir kişilik ve roman yaratmada Fransızcanın aldığı pay *Araba Sevdası*'nı şaşırtıcı bir eser yapar. Yazar ve kahramanı değişik yolları izleseler de kendilerini Fransızca ifade etme noktasında buluşurlar. Bir araba içinde belirli belirsiz görülmüş bir kadına duyulan aşk, Bihruz Bey için Fransız kültüründe gezinmek ve yazmak için bir bahanedir. Aynı şekilde Recaizade de kahramanını izleyerek –neredeyse– Fransızca bir kitap yazarken, Bihruz Bey'in sevdası da onun gerekçesi olur.

Romanın doğuşu

Batı edebiyatında olduğu gibi başlangıçta Osmanlı edebiyatı da esas olarak şiirde gelişir. Bu, sözlüklerin bile çoğu zaman dizelerle yazıldığı zengin bir gelenektir. "İslâm edebiyatında 'ede-

36 *A.e.*, s. 232.

37 *A.e.*, s. 307.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

biyat' kavramı genellikle 'şiir' anlamını taşır."[38] Düzyazı da ise –nazım şeklinde de bulunan– hikâyeler (*Leyla ile Mecnun*, *Yusuf ile Züleyha*, *Vamık ile Azra*...), dönemin olaylarını yansıtmaktan çok, daha önceki çalışmaları yeniden ele alan tarihnameler, seyahatnameler, rüya yorumları, tıp, astroloji gibi alanlar üzerine yazılanlarla sınırlıdır. Şiir ve inşayı bir araya getiren "edebiyat" teriminin kullanımı, ikisine de yeni bir yaklaşımı işaret eder. Fransız edebiyatına açılımla beraber düzyazı, özellikle roman sayesinde sıçrama gösterir.

Düzyazı modern tanımına doğru ilerlerken, sınırlı da olsa köklü geleneği ile değişiklik atılımları arasında bir yol çizer. Batılı örneklere eğilirken mesafelidir, geçmiş hemen yanındadır. Masalın temel özellikleri (olağanüstülük, belirlenmiş karakterler, ahlâk dersi) ve meddahlar sayesinde yaygın olan sözlü anlatım teknikleri romanda da sürer. Burada, Tanzimat romancısının eserini kabul optiğinde yazdığını da unutmamak gerekir. Geleneksel anlatı unsurlarını romanına katarak okuyucuya, içine girilebilir ve güvenilir bir çerçeve yaratır. Güzin Dino, Namık Kemal'in *İntibah*'ta, meddah hikâyelerinden *Hançerli Hanım*'dan yararlandığı noktaların ve iki anlatı arasındaki benzerliklerin altını çizer. Bu romanın önsözü yeni bir şekil olan romanı tanıtırken henüz bir geçiş devresinde olunduğunu da göstermektedir. Yazar, sunduğu yeniliğe tamamen inansa bile, hoş bir şekilde, okuyucuyu sıkmadan anlatacağı ve ders vereceği, başka bir deyişle geleneksel anlatıya dayanan bir eser yaratma arzusundadır. Güzin Dino bunu şöyle ifade eder: "İlk romanlarımız bu noksan görüşle kurulmuşlardır; hiçbirinde yangınlar, maceralar, fevkalade his ve olaylar eksik değildir."[39]

Yazar, romanında varlığını açıkça sergiler: Konuyu keser, tartışır, açıklar, okuyucuyu bilgilendirir. Ahmet Mithat, Fransız kültürünü aktarma görevini çoğu zaman bu kısımlarda gerçekleştirir. Yazar bir aile büyüğü gibi (buna Jale Parla'nın ye-

38 Cevdet Kudret, *Örnekli Türk Edebiyatı Tarihi*, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1995, s. 60.

39 Güzin Dino, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru*, TTK Basımevi, Ankara, 1954, s. 7.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

rinde saptamasıyla bir baba gibi de diyebiliriz), orada olduğunu gösterir ve bu aynı zamanda söylediklerinin de arkasında olduğunun kanıtıdır. 19. yüzyıl Batı romanının temeli olan "gerçekçi hayal", dönemin Türk romanında yazarla okuyucu arasındaki açık bir anlaşmaya dönüşür. Bu, yazarın okuyucuya: "Ben buradayım ve bunları ben söylediğime göre inan" demesinde yatar.

Masalın özelliklerinden biri olan ahlâk dersi romanda da sürer. Bu devamlılık, yeni edebiyattan beklenen eğitim amacına hizmet eder. *İntibah*'ın önsözünde Namık Kemal, diğer Tanzimat yazarlarının da paylaşacağı romanın rolü üzerine fikirlerini şöyle açıklar:

> Bu kişi yazısında: "Zamanımızda hikâyeler mi ahlâka hizmet edecek?" diye soruyor.
>
> Evet, onlar hizmet edecek!.. İnsan öyle kuru kuruya öğüt dinlemeye doymuyor, eğlenerek yararlanmak istiyor. Ne yapalım? Dünyanın tabiatını değiştirmek elimizden gelir mi?
>
> Âcizane inancıma kalırsa hikâye gerçekten insanlar arasında eriştiği saygıya layıktır. İnsan eğlencesinde de yarar görecek birtakım öğütler bulursa zarar mı etmiş olur? *Ahlâk-i Alai*'den eğitim görmek hapiste kendini düzeltmeye, *Télémaque* gibi hikâyelerden bir şey yararlanmaksa, bir düzenli bahçede ders okumaya benzer. Hapislerde, zindanlarda kaç kişi kendini düzeltebiliyor? Düzenli bahçeli okullardan ne kadar bilgili insan çıkıyor?
>
> (...)
>
> İşte eğlenceyi de bir yarar aracı yapma düşüncesinden ötürüdür dolayıdır ki Hintliler, İbraniler, Yunaniler, Romalılar, Araplar, Acemler, Avrupalılar daima filozofça öğütleri eğlenceli fıkralar kabilinden birtakım hikâyeler içinde öğretegelmişlerdir.[40]

Burada Namık Kemal fikrini daha anlaşılır kılmak için küçük bir hikâye anlatır: Gerçek, güzel fakat çıplaklığı nedeniy-

40 Namık Kemal, *İntibah, Ali Bey'in Sergüzeşti*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 19-20.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

le reddedilen bir genç kızdır. Oysa roman, yaşlı ve çirkin bir kadın olmasına rağmen süsleriyle her yerde kabul görür. Bir gün yaşlı kadın gerçekle karşılaşır; süslerini ona verir. O günden beri gerçek her yerde kabul görür. Henüz modern bir tanıma ulaşmasa da gerçekçilik iddiası ve arzusu başlamıştır. Namık Kemal'in bir mektubunda kullandığı "biz edebiyat-ı sahiha taraftarları"[41] sahiplenmesi bu kararlılığı gösterir.

İntibah'ın önsözünde, eski düzyazıya göre alınan mesafe ve modern romana varmak için geriye kalan yol açıkça görülmektedir. Roman hoşa gider şekilde çarpıcı mesajlar vererek Divan edebiyatının hitap etmediği toplum kesimlerini eğitmeyi amaçlamaktadır. Yeni doğan Türk romanı, geleneksel masal gibi "ders vermek" için bir araç olarak tasarlanır. Ahmet Mithat, *Dürdane Hanım*'da düzyazının bu eğitim değeri üzerinde durur. Bir bölümde, kötü yola doğru giden Dürdane Hanım, eğitimi olmasa da akıl ve tecrübe sahibi Ulviye Hanım'a roman ve tiyatronun ne olduğunu bilmediğini söyler:

> Dürdane'nin "ben hiç roman okumadım" sözünü işittiği zaman Ulviye Hanım, kızın hem lâkırdısını dinliyor, hem de zihninden, "Eğer sen romanları okumuş, hem de dikkatle okuyup erkeklerin, kadınların hallerini gereği gibi öğrenmiş olsaydın, kendini bu vartaya düşürmezdin!" hükmünü veriyordu.[42]

Toplumsal sorumluluk duygusu Tanzimat roman yazarını ahlâki sınırlar koymaya iter. Aynı dönemde Fransa'da "ananelerle uyuşmazlık" *Madame Bovary* ve *Kötülük Çiçekleri* yazarlarına mahkeme kapılarını açar; eserler modern edebiyat ölçütlerine bütünüyle yabancı bir okumaya göre yargılanır. Osmanlı toplumunda ise resmi sansür dışında yazarların bizzat kendileri edebiyatta ahlâka inanır, onu savunur. Namık Kemal, Sakız adasında sürgündeyken Ahmet Mithat'ın *Yeryüzünde Bir Melek* adlı tefrikasının bazı kısımlarını okuduktan sonra öfkesini tutamaz. Çünkü romanda Doktor Şefik, aynı zamanda şair de olduğundan, bir hastasının güzelliği karşısında hissiz kalmamıştır:

41 *Namık Kemal'in Mektupları*, cilt III, s. 202.

42 Ahmet Mithat, *Dürdane Hanım*, Gözlem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 174.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

> Şi'ir ve inşâ, ru'yâ ve hulyâ mesâ'ilini bir tarafa bırakalım. Cem'iyyet-i beşeriyye içün böyle bir re'y-i sakim meydâna koymak, cem'iyyet-i beşeriyyenin ifnâsına haydûdlardan, *com'mon-er*'lerden, belki 'ilel-i tabi'iyyeden ziyâde hidmet etmek değil midir?[43]

Namık Kemal, insan üzerinde doğrudan etkisi olduğuna inandığı romanın, asıl amacı olan eğitimi unutmaması gerektiğine inanır. Sözlerini kanıtlamak için örnek alınan edebiyata, Fransız edebiyatına başvurur. Molière ve Jean-Jacques Rousseau'nun savundukları fikirler nedeniyle eserlerinde doktorları eleştirerek çeşitli açılardan olumsuz kişiler yarattıklarını, ancak asla hasta bir kadının güzelliğine bakacak seviyeye düşmediklerini belirtir.

İlk romanlarda betimleme, diyalog, başlangıç, bitiş gibi kısımlar romanın bütününde erimez. Bunlar bağımsız, uzun ve çoğu kez okuyucuyu bilgilendirme amaçlı kısımlardır. Anlatıcı kendisini de ortaya çıkararak okuyucuyu yönlendirir. Recaizade, *Araba Sevdası*'nın girişinde orman betimlemesine böyle doğrudan bir şekilde başlar: "Tabiidir ki bu tahkikada mahut ağaçlıktan başlayacağız."

Roman yazımının bu aşamasında, taşıdığı gerçekçilik iddiası, söz konusu bölümlerin metnin diğer kısımlarından bağımsız olmasından beslenir. Bu sayede yazar, okuyucuya gözlemlerini olduğu gibi yansıttığını hatırlatır. Gerçeğin garantisi olarak sunulan, bu içtenlik iddiası taşıyan tavır, yazarın güçsüzlüğünü itiraf kadar varır: "Sarışın hanımın yaşından bahsetmedik, çünkü bilmiyoruz. Dişlerini vasfetmedik, çünkü görmedik. Fakat tahminimizce nâzenin olsa olsa yirmi yaşını henüz bitirmiş olmalı. Dişler de elbette iki dizi incidir!.."[44]

Karşılıklı konuşma kısımlarında aynı yaklaşım sürer. Konuşma cümleleri, anlatılan hikâyenin içinde erimeden, yapıştırılmış gibi kalır. Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellâh*'ında (1874) bütün bir kısım, kısa bir girişten ve bir iki kısa kesintiden sonra bir söz alış verişiyle kurulur:

---

43 *Namık Kemal'in Mektupları*, cilt IV, s. 660.

44 Recaizade Mahmut Ekrem, *Bütün Eserleri*, cilt III, s. 227.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ahmet Bey – (Gelen adamların birisine) Hoş geldiniz Ağa birader! (Diğerine) Vay sen geldin mi Kulaksız?

Kulaksız – Bugün geldim efendim.

Ahmet – Ey, nasıl işi tahkik ettin bitirdin mi?

Kulaksız – Tahkik ettim ama, bu kız buradayken söyleyebilecek miyim?[45]

Romandan çok bir piyesi hatırlatan konuşmalar, yazarın bu kısımları romanın içine kaynaştırma gayreti olmaksızın sürer. Hatta bir ara, bu durumu romanın gerçekliğinin bir kanıtı olarak sunar. "Hüseyin Fellâh hakkında söylenenleri aynen yazalım: (...)."[46] Betimlemede olduğu gibi burada da, bölümün bağımsızlığı, aktarılanların "gerçeklik" iddiasına hizmet eder. Yazıda aranan gerçeklik boyutu, yazarın duyduğunu, gördüğünü kendisinden bir şey katmadan yalnızca kaydettiğini okuyucuya inandırma çabasındadır.

Giriş bölümünü olduğu gibi anlatının sonunu şekillendirmede de ilk romanlar güçlü bir anlatı geleneğine yaslanır. Ahmet Mithat'ın başarısının sırlarından biri halk hikâyelerinde tekrarlanan kalıpları kullanmasındadır. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'nin son cümleleri buna örnek teşkil eder: "Artık bundan sonra sözü uzatmakta lezzet yoktur. Kısa keserek tatlısına bağlayalım."[47]

Romanların son bölümü ise bütün anlatılanların ders çıkarmaya hizmet ettiğini gösterme yeridir. Ödüller, cezalar, hataların ve iyiliklerin yol açtığı sonuçlar burada birbirini izler. Şemseddin Sami, *Taaşuk-u Talat ü Fitnat*'ı kişilerin trajik sonlarıyla noktalar. Bu bölüm, "Hâtime" (son) başlığını taşır. Aslında burada sergilenen sondan çok, sonun sonuçlarıdır. Başkişiler Talat, Fitnat, Ali Bey daha önce ölmüştür. Acının yoğunluğunu yansıtan betimlemedeki olağanüstülük, kör olmalar, ölümler masal tadındadır:

Saliha Hanım ile Emine Kadın ve Hacıbaba ve Ayşe Kadın'ın bu vakayı işittikleri vakitte ne hâle geldiklerini ve Saliha Hanım'ın

45 Ahmet Mithat, *Hasan Mellâh*, Kalem Yayınları, İstanbul, 1981, s. 122.

46 Ahmet Mithat, *Hüseyin Fellâh*, Kalem Yayınları, İstanbul, 1981, s. 128.

47 Ahmet Mithat, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 205.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ağlaya ağlaya iki gözünden kör kaldığını ve Emine Kadın'ın bu acılığa dayanamayıp bir haftanın içinde müteessiren vefat ettiğini mufassalan tarif etsek, gönüller dayanamaz zannederim... Hem de bu kitabın ismi "Musibet-nâme" değil ki...[48]

Roman, geleneksel "musibet-nâme" olmayı, sözde reddedip özünde yaşatsa da modernleşme bu redlerden kuvvet alarak şekillenir.

Romanda roman yazımını öğretmek

Romanın eğitim amacının aldığı bir başka şekil, edebiyatın bizzat kendisiyle ilgilidir. Burada roman, Fransız edebiyatında gözlemlenen "natüralizm", "realizm" gibi çeşitli akımları okuyucuya tanıtmak, öğretmek için bir vitrin oluşturma amacıyla kurulur. Bir yazısında Murat Belge bu yaklaşımın özelliklerini şöyle açıklar:

> Örneğin yaklaşık aynı dönemde yaşayan iki Osmanlı yazarından biri Romantik, öbürü Naturalist akımları, biraz da rastlantıyla keşfediyor, mizacına göre tercih ediyor ve o tarzda yazabiliyordu. Ama sonuçta ne Romantizm ne Naturalizm, ne de başka bir akım Osmanlı düşünsel toprağında yeterince köklenmediği için, özenilen tarz ince bir cilâ olarak kalıyor, altından gene bildik Osmanlılık ve "ahlâki öykü" çıkıyordu.[49]

Murat Belge'nin benzetmesiyle bu "ince bir cilâ" ile yazar, kimi zaman edebiyatın kendisi üzerine ders verir. 1891'de biri Ahmet Mithat, diğeri Nâbizâde Nâzım (1864-1893) tarafından yazılmış iki roman yayımlanır. Birinci natüralist, diğeri realist olma iddiasını taşır.

Müşahedat'ta Ahmet Mithat Türk okuyucuya Emile Zola çizgisinde "tabiî" bir roman sunar. Bu amaçla eser okuyucunun gözleri önünde şekillenir. Başlangıçta kişilere ve konuya ait ilk

48 Şemseddin Sami, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1996, s. 132.

49 Murat Belge, "Osmanlı'da ve Rusya'da Aydınlar", *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1995, s. 128.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ipuçlarının verilmesinden sonra anlatıcı, kendisi dışında gelişenleri izleyen ve yalnızca onu aktarmakla sorumlu bir gözlemci edasıyla şaşkınlığını dile getirir:

> Huuuu! Koca roman tamam da pek çok roman meraklılarımızın ya hayâli veyahut sırf cinayet üzerine mübteni romanlardan usanarak mucidi Emile Zola olmak üzere arzu eyledikleri tabiî romanlardan birisi! Bir mükemmeli![50]

Ahmet Mithat'ın amacı, okura aşamalarını adım adım gösterdiği yazma sürecinin kendisidir. *Müşahedat*'ı diğer didaktik romanlarından ayıran, öğretilen konunun farklılığıdır. Bu örneğin ışığında okuyucu yalnızca natüralist bir romanın nasıl yazıldığını değil, aynı zamanda "Fransızlardan daha iyi" yazılabileceğini de öğrenir. "Daha iyi"yi sağlayan ise romanın ahlâki sınırları gözetmesidir. Yazar, kitabın önsözünde onu bu romanı yazmaya iten nedenleri açıklarken görev ve ahlâki endişe duygusu bir kez daha ortaya çıkar:

> Bu zamanın tabiî romancılarına bakılacak olursa, dünyada ve bahusus, dünyanın Fransa denilen kısmında ve hele Fransa'nın da Paris denilen yerinde fezail-i beşeriyeden hiçbir eser kalmamış olmak lazım gelir.[51]

Ahmet Mithat ders çıkarılabilecek gerçeklerden bahsetmeye karşı olmadığını söyler. Ancak bütün bir romanı karamsarlaştırmak, yalnızca fakirlik, kötülük, çirkinlik göstermek gerçeğin bizzat kendisine aykırı kaçar. "Cihanda, Avrupa'da Paris'te iyilik, güzellik denilen şey hiç mi kalmamıştır?" diye sorar.

Klasik edebiyatın da etkisiyle "çirkinlik" Ahmet Mithat'ta olduğu gibi, Nâbizâde Nâzım'da da sansürlenir: *Karabibik*'te Fransız edebiyatındaki realizmi kendi edebiyat dünyasına sokarken sınırlar çizilir:

> Bizse Balzac gibi, Victor Hugo gibi eazım-ı ahlâkiyyûnu ve biraz güleceksiniz ama, bir suret-i müddeiyanede itiraf ederiz ki,

50 Ahmet Mithat, *Müşahedat*, s. 28.

51 *A.g.e.*, s. 3.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

> Pol de Kok gibi şaklabanların bile, delâletlerinden anlaşıldığı veçhile, ekseriya sefahat ve sefalet âlemlerinde de pek çok büyüklükler, pek çok güzellikler görüyoruz.[52]

Bu dönemde; "realizm", "natüralizm" gibi akımlar karşısında yazarın tavrı, Fransız edebiyatının karşısında aldığı genel tavırdan farklı görülmemektedir. "Öteki", tarihinden ve kültüründen soyutlanmış, biçimsel olarak faydalanılan tek tek modelleriyle çekicidir. Eserlerin önsözleri bu modellerle araya sınır koyma ve kaynağı yeniden şekillendirme endişesini sergiler. Fransız Zola, Osmanlı yazara model olsa da, o, bu modelden hareketle daha iyisini yaptığı inancını taşır.

Farklı bir çalışma: Beşir Fuat'ın Victor Hugo monografisi

Şinasi, *Tasvir-i Efkâr*'daki bir makalesinde,[53] Osmanlı şair biyografilerinin yazımında artık değiştirilmesi gereken noktalara dikkat çeker. Bu düşüncenin bir uzantısı olarak Fatin Efendi'nin biyografisini (*Fatin Tezkiresi*, 1854) yeniden yazma projesinden söz eder. Yazarın Paris'e gidişi bu düşüncenin gerçekleşmesini engellese de, söz konusu makalesindeki eleştiriler yeni bir yaklaşımın kapısını açar. Şinasi, Osmanlı'da biyografi çalışmalarının temeli olan, kişinin başarı, çalışma ve sorumluluklarının abartılarak övülmesine dayanan öznel yaklaşımı reddeder. Önerisi, süslemeli üslup yerine, kişiliği ve edebi çalışmayı merkez alan bir çalışma şeklidir: İncelenen eser kendi döneminin şartları içinde, diğer eserlerle ilişkilerini ortaya koyarak, eğer şiir başkasından alınma ise kaynağını aydınlatarak okunmalıdır. Şairin ustalığını, başarı derecesini, incelenmesi gereken asıl konular arasında sayar. Şinasi'nin uygulamaya koyamadığı bu eleştirel yaklaşımı, daha sonra Beşir Fuat'ın, Victor Hugo monografisini hazırlarken uyguladığını görüyoruz.

52 Nâbizâde Nâzım, *Karabibik*, Akademi Kitabevi, İzmir, 1996, s. 1.

53 *Tasvir-i Efkâr*, sayı 135, Ziyad Ebuzziyya, *Şinasi*, s. 354.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Beşir Fuat (1852-1887), Türk yazarlar için tartışılmaz bir model olduğu dönemde Victor Hugo'nun monografisini yazarken asıl amacı, Hugo'nun edebi anlayışının artık eskidiğini göstermektir. Bununla beraber objektiflik endişesi taşıyan eseri Hugo'nun temsil ettiği romantizme karşı bir saldırı da değildir. Beşir Fuat, bu eserinde Hugo'ya duyduğu hayranlığı açık bir şekilde dile getirerek, yazarı hak ettiği edebi ve tarihi yerine koymaya çalışır. "Romantiklerin klasiklere tefevvuk etmeleriyle Racine'lerin Corneille'lerin şöhreti izâle olunmadığı gibi realistlerin vaz'ettikleri meslek romantiklerinkine müreccah olmakla Hugo'nun şanı tenâkus etmez."[54]

Beşir Fuat, Fransız yazarın hayatını kronolojik olarak, eserlerinin doğduğu noktalarda ayrıntılı bilgiler vererek anlatır. Edebiyatta yaratıcılık ile toplumsal koşullar arasındaki ilişkiyi Osmanlı toplumu için erken bir marksist analizle öne çıkarır. Buna temel olan fikirlerini bir mektubunda şöyle açıklar:

> Şarkta öteden beri bir hayli şair yetişmiştir. Nazım ve belâgat hususunda hayli iktidâr gösterenler de olmuştur. Maamâfih İbni Sina'lar gibi, el-Hazin'ler gibi İbnü'r-rüşd'ler gibi, el-Kındî'ler gibi müntesibîn-i fen yetişmemeye başladığı tarihten itibaren medeniyet-i şarkiye de intıfâya başlamıştır. Amma denecek imiş ki yetişen şairler miyânında Hugo'ya muâdili gelememiş! Bu doğrudur. Fesâhat ve belâgatça ihtimal ki ona rekabet edecekler bulunur, fakat fikren Hugo'nun kâ'bına varacak bir şark şairi tasavvur edemiyorum. Acaba bunun sebebi nedir? Şark ahâlisinin zekâvet-i fıtriyesi noksan olduğundan mı? Hayır! Bir insanın zekâvet-i fıtriyesi ne kadar büyük olur ise olsun onu tevsî ve terbiye edecek vesâitten mahrum olur ise o zekâvetinden pek çok fâide hâsıl olmaz. Âlem-i medeniyetin ulûm ve fünûnca terakki eden milletlerinin yetiştirdikleri şairler ile sâir milletlerin yetiştirdikleri mukayese olunur ise erbâb-ı fennin şair yetiştirmek hususunda da ne kadar dahli olduğu meydan-ı subûta varır.[55]

54 Beşir Fuad, *Şiir ve Hakikat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s. 146.

55 *A.g.e.*, s. 438, 439.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Dönemin diğer pek çok yazarı gibi, Beşir Fuat da, monografisinde önce bilgiyi bütünleştirmeye, genelden özele gitmeye çabalar. Bu çerçevede, Hugo'yu tarihi bir sürecin içine oturtmaya özen gösterir: Fransız edebiyatının gelişimini özetler, temellerini inceler. İçlerinde Hugo'nun da bulunduğu, 19. yüzyıl Fransız yazarlarının çoğu gibi Beşir Fuat da ilerlemeye veya o dönemin diliyle terakkiye inanır. Uygarlığın anahtarı bilimdir. Hayal gücü ise Emile Zola'nın fikirlerinden hareketle –söz konusu olan, bir yazar da olsa– naifçe küçümsenir. Bu doğrultuda Hugo'nun kişisel tercihleri üzerinde Beşir Fuat objektifliği bir yana bırakıp müdahale eder:

> Hugo'nun ulûm-ı riyâziyeye çok heves etmemesi şayân-ı esef hallerdendir. Çünkü bu ilme layıkıyla heves göstermiş olaydı, her şeyi doğru muhakeme etmeye alışır, hayalâta çok kapılmaz ve binâenaleyh bazı âsârında görülen vâhi fikirlere mahal kalmaz idi.[56]

Monografinin son kısımlarında Hugo'nun realizm ve Zola'nın romantizm üzerine olan fikirlerini karşılaştırması, Stendhal'in *Racine ve Shakespeare* başlıklı eserindeki bakışını hatırlatır. Stendhal bir klasik olan Racine'e duyduğu hayranlığı dile getirirken romantik devrimin önüne geçilemeyecek gücünü göstermeye çalışması gibi, Beşir Fuat da realizmde aynı hareketi görür.

Realist ve natüralistlerin çalışmalarını tanıtan bu bölüm, basında romantizm yanlıları ile realizm yanlıları arasında kalem kavgasına yol açar. Beşir Fuat bu konu üzerine makalelerini *Şiir ve Hakikat* başlığı altında kitaplaştırmayı düşünse de ölümü, projesini engeller ve eser ancak 1999'da yayımlanır.

Victor Hugo monografisinde ve onu izleyen tartışmalarda, daha sonra dekadanlık polemiklerinde de görülecek olan, tartışılmayan tek noktanın Fransız edebiyatının tek ölçüt olarak herkesçe tanınmasıdır. Beşir Fuat da güncel sorunları anlamak, anlatmak için her konuyu Fransız edebiyatına götürür, yanıtları, açıklamaları orada arar. Bu paralellikler Fransız edebiyatıyla kurulan ilişkilerin bir başka mimetik yönüdür:

56 *A.e.*, s. 63.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

> Klâsikler ve romantikleri mülkümüzün üdebâsına tatbik etmek ister isek Veysî'ler, Nâbi'ler, Nefî'ler ilh. ile mûmâ-ileyhi taklit edenler klasik, Şinasi'ler, Ziya Paşa'lar, Kemal Bey'ler ile bunların mesleğine iktidâ edenler romantik addolunur.[57]

Fazlı Necib'e yazdığı bir mektupta aynı düşünceyi gününe kadar getirir: "Nâci bugünkü günde (Avrupa edebiyatına nazaran) klasiklerin reisi olabilir, yahud Kemâl Bey Hugo addolunur ise, Ekrem Bey Lamartine olur."[58] Bu rol dağıtımında Beşir Fuat kendisi de büyük bir içtenlikle Zola rolünü üstlenir.

Günümüzde Beşir Fuat adı anıldığında "ilk Türk materyalisti" etiketi de birlikte gelir. Çok bilinen bir fotoğrafında, çalışma masasının arkasında otururak poz verir: Sakalsız, fessiz, Batılı görünümlü genç adamın elinde bir kalem, önünde ise bir kafatası vardır. Edebiyat sahnesinden kısa geçişinde Beşir Fuat, kalemle kafatasının çağrıştırdığı, edebiyat ile bilimi uzlaştırmaya çalışır.

Edebiyatta yaratıcılığın hayal gücünden doğsa bile mümkün olduğu kadar gerçeğe yaslanması gerektiğini düşünen Beşir Fuat'ın bu anlayışı, eserlerini bitmez tükenmez araştırmalara dayandıran Flaubert'ten çok uzak değildir. Ancak Beşir Fuat'ın yazılarında, bir sonraki neslin ilgi odağı olmalarına rağmen ne Flaubert'in, ne Goncourt Kardeşler'in ismine rastlıyoruz. Oysa *Germinie Lacerteux* adlı romanlarının önsözüne Goncourt'ların koyduğu şu cümle onun düşüncelerine ne kadar uymaktadır: "Halk sahte romanları sever; bu roman gerçek bir romandır."[59]

Hayatının hikâyesini yazma fikrini pek çok kişide, yazar ve düşünürde bulabiliriz. Ancak bu istekte hayatın yerini ölüm alınca, yani kişi kendi ölümünden bir eser yaratmayı hedefleyince durum en azından şaşırtıcılaşıyor. Beşir Fuat'ın ölümü işte böylesi alışılmadık bir amaç taşır. Yazarın intiharı, edebiyat tarihine tam anlamıyla "kanıyla yazacağı" bir sayfa için yazı

57 *A.e.*, s. 50.

58 *A.e.*, s. 45.

59 Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Flammarion, 1990, s. 55.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

malzemesi oluşturur. Neredeyse sıradan bilimsel bir deney gibi gözlemlediği ölüm sürecini, bileklerini kestiği andan bilincini kaybettiği son ana kadar not eder.

Beşir Fuat, ölüm süreci notlarını, incelenecek bir belge gibi bırakırken aynı tavır, dini yasaklara rağmen, bilime teslim edilen vücudu için de geçerlidir: "Vücudumu teşrih olunmak üzere Mekteb-i Tıbbiye'ye teberrüan bahşettim. Cenazem oraya naklolmalıdır."[60]

Yazarın intihar sürecini yazıya geçirmede gösterdiği istek, hayatına son verme kararının nedenlerini açıklamaya gelince durur. Daha sonra öne sürülen varsayımlar arasında, yakınları, annesinde bulunan akıl hastalığının kendisinde de görülme endişesini vurgular. Eğer böyleyse, bu noktada sonun tekrar başa döndüğünü ve burada da Zola'nın fikirlerini görüyoruz. İntiharından az önce yazdığı bir mektubunda insanın doğa kanunlarından, soyaçekimle devraldıklarından kaçamayacağını vurgular:

> Bir makinenin fiili yapılışa göre olacağından uzuv intikal ettiği gibi fiili de intikal etmiş olur. Zola'nın *Rougon-Macquart* ünvânı altındaki romanlarını sırasıyla okur ve *Une Page d'Amour*'un mukaddimesini mütâlaa ederseniz tevârüs hakkında güzel bir fikir hâsıl edersiniz.[61]

Beşir Fuat, genç şair Fazlı Necib'e verdiği bu öğütlerin yer aldığı mektubunu iki kitap tavsiyesiyle bitirir: "Ribot nâm müellifinin *Hérédité Psychologique* [Psikolojik Kalıtım] diğeri Bibliothèque Utile idadında [Faydalı Kitaplar serisine] dâhil olan *Psychologie du Cerveau* [Beynin Psikolojisi], müellifinin ismi Paulhan'dır."

Bu mektup ekimde yazılmış; onu izleyen şubat ayında Beşir Fuat intihar eder.

60 M. Orhan Okay, *Beşir Fuad. İlk Türk Pozitivisti ve Natüralisti*, Hareket Yayınları, İstanbul, 1969, s. 78.

61 *Şiir ve Hakikat*, s. 483.

Şiir geleneğinde çatlamalar

Edebiyat-ı Cedide'ye kadar şiirde görülen değişiklikler mütevazıdır. Bununla beraber, uzun ve güçlü bir gelenekten beslenen klasik şiir anlayışı sürse de yeni açılımlar başlamıştır. Düzyazının ve şiirin, gerek devraldıkları miraslar ve gerek batılılaşmada yüklendikleri roller nedeniyle gelişimleri farklı yönlerde ilerler. Düzyazıdaki arayışlar, ortaya konulan yenilikler toplumu ve bireyi şekillendirme hizmetindeyken, şiir daha çok içsel olanda gelişir.

Gazel, kaside, terc-i bend, tesdis gibi klasik şekiller aynı vezin ve kafiye kurallarıyla varlıklarını sürdürür. Tarih düşme, nazire yazma, şair için kaynak olmaya devam eder. Namık Kemal, Abdülhak Hamit'in "Sahra"sına nazire yazıp yollar.[62] Oğlu Nijad'ın doğumunda, Recaizade Mahmut Ekrem, Namık Kemal'den bir dörtlük yazmasını ister:

> Geçenlerde, ya'ni dört ay evvel bir oğlum dünyaya geldi. İsmi Mehmed Nijad'dır. *Tarih* istemem, fakat isme münaâsib bir *kıt'a* söyler ve kendi yazınla yazar gönderirsen, masûma bir ta'viz-i mubâhât olur. Rif'at Bey de Muvaffak içün benden öyle bir *kıt'a* istemiş; lâkin ben öyle şeyler yapmağa muvaffak olur muyum?..[63]

Görüldüğü gibi, ısmarlamada özgürlük payı bırakılsa da yaratıcılık hâlâ belirli çerçeveler içinde gelişmekte, tarih düşülmese de, geleneğin ruhu yaşamaktadır.

Klasik şekillerin temelleri henüz sorgulanmasa da gerek temalarda, gerek şiirin tonunda bireyselleşme başlar. Yahya Kemal çok yerinde bir saptamayla Namık Kemal'in şiire kattığı en büyük yeniliğin, süslü Doğu şiirine yeni bir ton getirmesi olduğunu söyler. Namık Kemal, bir mektubunda "Ben edebiyat-ı Osmanîye için tasavvur ettiğim ulviyâtı bin türlü hissiyât ile karıştırdım"[64] diye yazar. Siyasi mücadelesini eseriyle bütünleş-

62 *Namık Kemal'in Mektupları*, 19 Şubat 1879 tarihli mektup, cilt II, s. 391.

63 *Namık Kemal'in Mektupları*, cilt IV, s. 204.

64 *Namık Kemal'in Mektupları*, cilt III, s. 204.

tirerek şiirine özgürlük, vatan, adalet, medeniyet gibi kelimeleri sokar. Alman şair Hofmannsthal, "Hugo'nun gücü kelimelerinden gelir" diye yazar. Hugo hayranı Namık Kemal için de aynı saptama geçerlidir; onda da kelimeler öfkeyle yüklü, titrer. Bu çağlayan, klasik şiirin kurallarından oluşan bir kanala sokulsa da doğan yenilik açıktır. Şair, artık kendini birey olarak, –her ne kadar bu bireyin içselliği yalnızca vatanın çıkarlarına odaklanmışsa da–, ifade etmektedir: "Zihnimde başka bir şey yok. Ne düşünsem, gözümün önüne kanlı kefeni ile vatan çıkıyor.[65]

Bu unsurlar, ünlü kasidelerinden "Vatan Kasidesi"nde izlenebilir. Namık Kemal geleneksel şekil aracılığıyla savunduğu fikirleri şiirleştirmekte; eski şekille artık yeni fikirler ifade etmektedir:

> Görüp ahkâm-ı asrı münharif sıdk u selâmetten
> Çekildik izzet ü ikbâl ile bâb-ı hükümetten
>
> Usanmaz kendini insan bilenler halka hizmetten
> Mürüvvet-mend olan mazlûma el çekmez iânetten
> (...)[66]

Namık Kemal için edebiyata yenilik getirme, eğer bu yenilik politik bir projeye hizmet ediyorsa anlamlıdır. Bu anlayışın dönemin bütün yazarlarca paylaşılmadığı kesin. Yazar, sürgünden "kardeşlerim" diye seslendiği Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamit'ten mücadeleci bir edebiyata hizmet etmelerini ister. Hamit'in *Sahra*'sı gibi, "küçük şeyler" üzerine kurulmuş eserlerin kendisinde uyandırdığı hayal kırıklığından bahseder:

> Daha *Sahrâ*'ya muâheze yazmadım; fakat yazarsam, ta'rif-i medeniyyete dâir olan sözlerini de bundan ziyâde şiddetle muâhezeye mecburum. İkiniz de afvedersiniz amma (Midhat değil), fakat Paul de Kock yolunda söz söylemeğe tenezzül ediyorsunuz.[67]

65 *Namık Kemal'in Mektupları*, cilt II, s. 392

66 Memet Fuat, *Namık Kemal*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s. 228.

67 *Namık Kemal'in Mektupları*, cilt III, s. 414.

Recaizade ve Hamit, Namık Kemal'e duydukları hayranlığa rağmen edebiyatı doğrudan politik mücadele aracı olarak kabul etmeyeceklerdir. Bununla beraber onlar da modernleşme şantiyesine şairin toplumdaki yerini yeniden tanımlamalarıyla katkıda bulunurlar. Getirdikleri değişim, toplumdan çok, edebiyatın bizzat kendisine odaklanması olarak ifade edilebilir. Şinasi'nin ve Namık Kemal'in "halk"ı onlarda "okuyucu" olmuştur. Eserlerinde bireyi merkez alan şiir yolu açılır; Fransız edebiyatından gelen yenilikler yeniden yoğurulur. Tereddütleri, bir sonraki nesilde ilkelere dönüşecektir.

Recaizade, Victor Hugo'nun *Doğulular* adlı kitabının önsözünde yer alan "her şey şiir olabilir" fikrinin savunucusudur. Ancak eserlerinde "her şey" olarak nitelenen, şiirde yeni bir duyarlılık boyutunda kalır. Sözde kalan ve çalışmalarına yansımayan bu yenilik, öğrencisi Tevfik Fikret tarafından şiire geçirilecektir.

Victor Hugo gibi Musset ve Lamartine de Recaizade'yi besleyen yazarlardır. Tanpınar, Recaizade'nin şiirlerinde "daha ziyade umumi"[68] bir Lamartine tesiri bulur ve iki şairin kitap isimlerinin benzerliğine de dikkat çeker. *Tefekkür*, *Méditation*'un, *Zemzeme* ise *Harmonies*'nin karşılığıdır. Recaizade, Fransız şairin şiirlerindeki ağıt tonunu şiirinde yakalamaya çalışır. Osmanlı şiirine yabancı olmayan bu temayı, yeni kaynaktan alınan güçle canlandırmayı dener.

Bir başka açılım şairin doğaya yaklaşımında gözlemlenir. Doğa, klasik şiirde mecaz hazinesi olarak kullanılırken (sevgilinin yüzü ay, boyu selvi, ebedi âşıklar olarak gül ve bülbül...) ona artık öznel bir boyutla yaklaşılır. Gerçi henüz şairin doğayı gözlemlediğini, onunla ilişki kurduğunu veya düşünce malzemesi yaptığını söyleyemeyiz. Recaizade'nin *Zemzeme*'sinde yer alan bir örnek olarak "Çoban" şiiri, doğaya yeni yaklaşımda klişelerin esas olmaya devam ettiğini gösterir:

> Ovalarda ne hoş gezer sürüler!
> Sanki onlarla can bulur ovalar.

68 Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 432.

Bir çocuk bir kuzu bulur kovalar,
Anası haykırır kuzuysa meler,
Arzu ettirir çobanlığını.[69]

Bütün ihtişamıyla varlığını sürdüren klasik şiirin temellerini sarsmayan mütevazı değişiklikler yavaş yavaş belirir. Boyutları ne olursa olsun bu girişimler gelecekteki daha cesur adımlara yol açacaktır.

Aktarma yolları

Fransızca metinler Türk edebiyatına çeviri, uyarlama, esinlenme, taklit etme gibi değişik yollardan girer. Yazar, kimi zaman tercihini açıkça belirtse de çoğu zaman bu yolların sınırları birbirine karışır. Şüphesiz ayrıntılı araştırmaları[70] hak eden bu geniş konuda, bu çalışma uzantısındaki bazı noktalara değinmekle yetineceğim.

Aktarma araçları, daha önce Arap ve Fars edebiyatıyla kurulan ilişkilerde kullanılanlarla benzerlikler taşısalar da her şeyden önce yazarların iki kaynağa karşı tavırları farklıdır. Başka bir deyişle, söz konusu olan, bir modelin yerine başka bir modeli oturtmak değildir. Uygarlığın ışıltılı, çekici örneği Batı, özellikle ahlâki değerler açısından tehlike yuvası olarak görülür. Osmanlı edebiyat tarihinde başarıyla denenmiş aktarma yolları bu kez büyük bir dikkatle kullanılacaktır. Amaç bir yandan faydalı olanı bulmak, kendi alanına dahil etmek ama bunu yaparken Osmanlı kimliğini tehlikeye sokacak, ona zarar verecek unsurları ayıklamaktır.

---

69 Recaizade Mahmut Ekrem, *Bütün Eserleri III*, s. 172.

70 Örnek olarak: Zeynep Kerman, *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercümeler Üzerinde Bir Araştırma*, İstanbul ÜniversitesiYayınları no. 2436, İstanbul, 1978. Ali İhsan Kolcu, *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatında Alfred de Musset Tercümeleri ve Tesiri*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1999. Ali İhsan Kolcu, *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatında Alphonse de Lamartine Tercümeleri ve Tesiri*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1999. Aynı araştırmacının: *Türkçe'de Batı Şiiri*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1999.

Çeviri

Batı'ya açılma sürecinin başlangıcında çeviri çalışmaları edebiyattan uzak bir alanda başlar. Dönemin Fransızcadan ilk çevirileri yeni ordu için eğitim kitaplarıdır. Tıbbiyenin kuruluşundan (1827) sonra bilimsel çeviriler bunu izler.

1832'de Tercüme Odası'nın kuruluşu Batı dilleriyle olan ilişkilerde kökten bir değişikliği gösterir. Dillerin öğrenileceği, çevirilerin yapılacağı bir eğitim ve çalışma alanı açılması bu konuya duyulan hassasiyetin işaretidir. *Académie française* (Fransız Akademisi) modeli üzerine 1850'de kurulan Encümen-i Daniş ise Darülfünun (üniversite) için kitap hazırlama amaçlıdır. Bu çalışmalarda da çeviri temel yollardan biridir. Encümen-i Daniş tam anlamıyla çalışma imkânı bulamadan 1862'de dağılır.

Bütün bunlar iktidarın attığı adımlardır. Ancak bu resmi girişimler devletin sadık hizmetkârı olan Osmanlı yazarı için yol gösterici nitelik taşır: İki kültür arasındaki çalışmalarına çeviriyi de ekler. Midilli'den yazdığı 5 Temmuz 1879 tarihli mektubunda Namık Kemal bu görevi genç Abdülhak Hamit'e hatırlatır: "Shakespeare'e niçin merakın yok? Ânın bir muntazamca oyununu terceme, veyâ adaptation sûretiyle lisânımıza nakletmiş olsaydın, sanırım ki edebiyatımıza bir büyük hizmet etmiş olurdun."[71]

Bu kısa alıntıda dönemin çevirmenlerini harekete geçiren fikirleri bulmak mümkün. Uyarlamayla eş değer taşıyan çeviri "vatana hizmet"in bir parçası olan "edebiyata hizmet" için bir araçtır. Uygun –veya Kemal'in deyişiyle "muntazamca"– eserlerin çeviri yoluyla Osmanlı edebiyatına kazandırılması bir görev olarak görülür. Yazarların kısa bir Fransızca öğreniminden sonra, sanki bu dili öğrenmiş olmak ancak başkalarıyla paylaşılırsa anlam kazanacakmış gibi, hemen çeviriye giriştiklerini görüyoruz. Fransızcadan çevirmek bir yanıyla yurttaşlık görevini yerine getirmeye, diğer yanıyla "uygarlık" diliyle olan kişisel ilişkileri gözler önüne sermeye imkân tanır.

71 *Namık Kemal'in Mektupları*, cilt II, s. 453.

Ülkelerin kökten değişim dönemlerinde çeviri ortak bir ilgi alanı olsa da her seferinde kendi koşullarını getirir. Ancak kimi zaman girişimlerin temellerinde olduğu gibi metinlere yaklaşımda da benzerlikler ortaya çıkar. Cevdet Perin, Rusya'da ve Osmanlılarda "uygarlık" yolunun başlangıç noktalarının, aradaki bir asır farka rağmen benzerlikler taşıdığını işaret eder. İki kültürde de çeviriye yüklenen işlevlerin, bazı sınırlamaların, kimi kaynak eserlere verilen "klasiklik" veya "okunabilirlik" niteliklerinin kesiştiğini görüyoruz. Osmanlılarda olduğu gibi Ruslarda da ilk çeviri *Telemak'ın Serüvenleri*'dir *(Aventures de Télémaque)*. Sumaroff (1717-1777) Abdülhak Hamit gibi Racine ve Corneille'den esinlenerek geç trajediler yazar. Cevdet Perin, Osmanlı edebiyatına Molière'i uyarlama-çevirilerle sokan Ahmet Vefik Paşa'nın çalışmasının Rus Kniajin'i (1742-1795) anımsattığını yazar.[72]

Ortak yanları bırakıp Tanzimat yazarlarının çalışmalarının kendilerine ait özelliklerine geçelim: Neler çevirmektedirler? Çeviriye niçin ve nasıl girişmektedirler? Çeviri aracılığıyla Fransız edebiyatıyla ne gibi bağlar kurmaktadırlar?

Osmanlı çevirmeninin "sadakatsizliği"

Yukarıda belirttiğim gibi, uzun süre edebi çeviri ile uyarlama arasındaki sınır net değildir.[73] Dizeler düz yazıyla çevirilir,[74] şiirler anlatılır, özetlenir veya romanlar kısaltılarak çevirilir, kimi zaman yerel öğelerle donatılır. Bazı çevirilerde kaynak metnin yazarının adını verme gereği bile görülmez, kaynak eserin adı-

72 Cevdet Perin, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, Pulhan Matbaası, İstanbul, 1946, s. 6.

73 Araştırmalarda aynı karmaşanın değişik şekillerde sürdüğünü görüyoruz: Örneğin Hilmi Ziya Ülken Recaizade'nin Chateaubriand'dan yaptığı *Atala* uyarlamasını çeviri, Abdülhak Hamid'in *Le Cid*'den esinlendiği *Nesteren*'i uyarlama olarak verir (*a.g.e.*, s. 330). Fevziye Abdullah Tansel, "Garp Dillerinden Manzum Tercüme (1839-1908)", *Tercüme*, sayı 34-36, 19 Mart 1946, s. 475) ve daha sonra Ali İhsan Kolcu, Tevfik Fikret'in "Coppée'den muktebas" diyerek başladığı "Baharda" şiirini çeviri olarak nitelendirir (*Türkçe'de Batı Şiiri*, s. 156).

74 Kolcu'nun verdiği rakamlar durumu daha anlaşılır kılar: 1859-1901 arasında çevrilmiş 764 şiirden 505'i düzyazı, 255'i şiir şeklindedir, *a.g.e.*, s. 182.

nın belirtilmediği çeviriler de bulunmaktadır. Ahmet Mithat'ın *Letaif-i Rivayat*'ta yer alan, kişileri Fransız olup Fransa'da geçen öyküleri yazar tarafından belirtilmese de çeviri veya uyarlamaya yakındır.[75]

Bir başka yaygın uygulama eserin adı yerine daha açıklayıcı bir başlık vermektir: Şinasi'nin, Lamartine'in "Méditation"undan yaptığı çeviri "Şair-i meşhûrun Méditation nâm manzûmesinden" açıklamasıyla başlar. Lamartine'in "Isolement" şiirinden düzyazı halinde yapılan çeviri "Edebi Bir Makale" olarak verilir. Çevirmenin kaynak metne karşı aldığı bu tavır, bugünün okuyucusu için ilk bakışta, anlama eksikliği, iki edebiyat arasında açılan mesafe gibi görülüyorsa da aslında bizzat çevirinin geçirdiği evrimi göstermektedir.

Fransız çeviribilimci Antoine Berman *L'Epreuve de l'étranger* (Yabancının Deneyimi) adlı çalışmasında çeviride kaynak metne sadık kalma fikrinin her zaman geçerli olmadığını gösterir. Bu düşünceyi açarak 18. yüzyılın ikinci yarısında Fransız ve Alman çevirmenlerin çalışmalarını karşılaştırır. Birinciler "geleneklerinden hiçbir zaman tamamen ayrılmadan, sadık kalma endişesi taşımadan metni 'güzelleştiren' ve 'şiirselleştiren' çeviriler yapar."[76] Almanların kaynağa "sadık kalma" yolunu izlemelerindeki nedenler ise Berman'a göre "öteki"yle, "yabancı"yla kurulan ilişkide, "'kültür eksikliği" duygusunda aramak gereklidir. Berman'a göre, bu duygu Fransız çevirmende olmadığı gibi ayrıca "bu tür çeviri o dönemde kimliğini kanıtlamak için yabancının kurallarına kesinlikle ihtiyaç duymayan Fransız kültürünün hâkim pozisyonuyla tam bir uyum içindedir."[77]

Burada kısaca özetlemeye çalıştığım Berman'ın analizi, çeviri çalışmasında "öteki" ile olan ilişkinin de su yüzüne çıktığını gösterir. Bu analizden hareketle, Osmanlı aydınının can alıcı "kimlik" sorununun, bu kez çeviri sahnesinde nasıl şekil-

75 Ahmet Mithat, *Letaif-i Rivayat*. Çağrı Yayınları, İstanbul, 2001.

76 Antoine Berman, *L'Epreuve de l'étranger*, Gallimard, coll. "Tel", Paris, 1984, s. 60.

77 *A.g.e.*, s. 62.

lendiğini gözlemleyebiliriz. Diğer alanlarda olduğu gibi burada da çeviriden beklentisi, kimliğini sorgulamak, hele tehlikeye atmak değil, onu eklerle, alıntılarla biraz daha zenginleştirmektir. Başka bir deyişle "medenileşme" hareketinin ruhu, çeviri aracılığıyla Fransız edebiyatıyla kurulan ilişkilere de egemendir. Çevrilen metin içerdiği zorunlu yeniliğe rağmen, son aşamada Osmanlı kültürüne uyum içinde çıkar. Bu sahiplenmeyle, üzerinde çalışılan eser yazarından çok çevirmenine yakındır. Berman'a göre her çevirinin hedeflediği "tam anlamıyla eser" kavramı burada, alabileceği en uç şekle kavuşur.

Osmanlı çevirmeninin sadakatsizliği üzerine düşünmeyi sürdürürsek metinlerarası ilişkiler üzerine tekrar eğilmemiz gerekir. Osmanlı edebiyatında eğer bir metin beğenilirse başka metinlerin hareket noktası haline gelir. Aynı anlayıştan hareketle çeviri, kaynak metni aktarmadan çok, çevirmenin kişisel okumasını yansıtır. Bir başkasının yazdıkları üzerinde yapılan bu müdahale başlı başına bağımsız bir çalışma olarak belirir. Şiir konusunda ise klasik şiirin, incelediğimiz dönemde hâlâ etkisini sürdüren kurallarını ve anlayışını göz önünde tutmak gerekir: Şiirin biçimsel unsurları, kafiye ve vezin, onun belkemiğini oluşturur. Fransızca bir şiirde aruz veya Türkçe kafiye bulunmayacağına göre, bu belirleyici zorunlulukların ortadan kalkmasıyla çevirilen şiir her durumda başka bir şiirdir artık. Böylece her çevirmenin (özellikle şiir konusunda) önüne çıkan sadık kalma sorunu Osmanlı çevirmende başka bir boyut kazanır: "Sadakat"in imkânsızlığı kaynak eser karşısında geniş bir hareket alanı açar.

Şiir çevirisindeki özgür yaklaşımın uç noktalarından biri, dizelerin düzyazı olarak çevrilmesinde ortaya çıkar. Osmanlı çevirmeni, Fransızca şiirde asıl olarak temanın çektiğini görürüz. Durum böyle olunca, şiirin "demek istediği" düzyazıda da anlatılabilir. Çok sayıda bulunan örnekler içinde genç Halit Ziya Uşaklıgil'in dönemin anlayışına tamamen uygun aşağıdaki çevirisine bakabiliriz.[78] Yazar, Victor Hugo'nun "La Grand'mère"

78 Zeynep Kerman, *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercümeler Üzerine Bir Araştırma*, a.g.e., s. 237.

(Büyükanne) şiirini düzyazı şeklinde özgür bir şekilde Türkçeleştirmiştir. Şiirin aslının ilk beşliği şöyledir:

La Grand'mère

Dors-tu?... réveille-toi, mère de notre mère!
D'ordinaire en dormant ta bouche remuait;
Car ton sommeil souvent ressemble à ta prière.
Mais, ce soir, on dirait la madone de pierre;
Ta lèvre est immobile et ton souffle est muet.

Halit Ziya Uşaklıgil'in bu şiirden hareketle yaptığı çeviri ise şöyledir:

Büyük Valide

Nine uyuyor musun? Bu ne kadar uzun uyku? Artık uyan!

Sair vakitler uyurken ağzın kımıldardı, uykunun arasında hafif hafif dua ederdin, lakin bu akşam gayr-ı mütehassis bir heykelden hiç farkın yok.

Nefesin kesilmiş, dudakların hareketten kalmış, vücudun da buz gibi!..

"Sadakatsizlik", yalnızca şiiri düzyazıya dönüştürmekte değildir. Zeynep Kerman'ın işaret ettiği gibi, Hugo'nun "taştan madonna"[79] imgesi Halit Ziya'da "gayr-ı mütehassis heykel"e dönüşür. Bu örnekte görüldüğü gibi çevirmen din gibi hassas konularda kaynak metne müdahalede bulunur.

Bu müdahale örneği dinle ilgili konuları işleyen metinlerden uzak durulduğu anlamına gelmiyor. Tam tersine, çevrilen metni kendi geleneğine bağlamada en yaygın çalışmalardan biri de, büyük ilgi gören din konulu şiir çevirileridir: Örneğin Lamartine'in "La Prière" (Dua) başlıklı şiiri, hem dua anlamına gelen hem de bir şiir şekli olan "Münacaat" başlığıyla çevrilir. Bu örnek, iki kültür arasında en büyük uçurumu teşkil eden din konusunun bile alıcı durumundaki Osmanlı edebiyatına nasıl uydurulabildiğini göstermektedir.

Bilinçli "sadakatsizlik" Osmanlı yazarın yüklendiği rolle

79 Madonna: Çocuk İsa ile Meryem Ana'yı gösteren resim ya da heykel.

uyum içindedir. Toplumu şekillendirme görevinde devletten çekinmediği yerde sansürü kendisi uygular. Kimi yerde, çevirirken koyduğu sınırlar, koruyucu tavrının devamıdır. İyiyi kötüden ayıran, geleneğe saygının devamını sağlayan, bunun sonucu okuyucunun önüne "uygun" bir metin koyan odur. Romanlarında masum okuru bilinmeyene karşı açık bir şekilde koruyan Ahmet Mithat'ın çevirileri de aynı çizgidedir:

> Biz tercüme-i ayniye taraftarı değiliz. Fransızca bir cümleyi, bir kelâmı, hatta bir sahifeyi okuruz; ne anlar isek onu müstakilen –yani yeniden– Türkçe yazarız. İşte bunun için bizim tercümelerimiz doğrudan doğruya Türkçe yazılmış gibi olur.[80]

Ahmet Mithat'ta çevirmenin "sadakatsizliği" Fransız kaynağın barındırdığı tehlikelere karşı açıkça, her fırsatta savunulan bir yaklaşım olarak kalır:

> Avrupa romancılarının asıl ne gibi emraza hizmetkâr olduklarını bilmediğimiz halde de romandan, romancılıktan bahsederiz. Bunların aynen tercümesi müfit olmadıktan başka, latif dahi olmayıp tab-ı Osmanîye mülayim gelmeleri için tadilen tercüme usulünü bile ileriye götürememişizdir.[81]

Çeviride tercihler

Fransız edebiyatına modernlik yolunu açan Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* (Les Fleurs du Mal) Türkçeye çevrilmek için 1927, Flaubert'in *Madame Bovary*'si 1939 yılını bekler. Musset, Lamartine, Hugo gibi ilgi kaynağı olmuş, benimsenmiş şairlerin eserlerinin tümü bugüne kadar çevrilmiş değildir. Osmanlı çevirmenin tercihi kendi kişisel beklenti ve hassasiyetine cevap veren, Fransız edebiyatında yerini almış tek tek şiirler üzerinde yoğunlaşır; bir şairin tüm eseri üzerine eğilmek henüz gündemde değildir. Politikayla veya politik çevreyle doğrudan ilişkili olan ilk nesil, eğitici nitelikte metinlere yö-

---

80 Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, s. 221.

81 Ahmet Mithat, *Müşahedat*, s. 5.

nelir. Çevirilen şairler Victor Hugo, Alfred de Musset, Lamartine gibi edebiyatla ilgili her yerde adını gördüğümüz şairlerdir. Konusuyla rağbet gören şiir veya şiirden alıntı bu çeviriler, klasik Osmanlı şiirini temelden sarsıntıya uğratmaksızın yeni bir soluk taşır.

Osmanlı çevirmen tercihini, mücadele ve zorlamadan uzak, ortak değerler doğrultusunda yapar. La Fontaine'in fabl leri, Molière'in piyesleri gibi sağduyuyu ön plana çıkarıp ulusal sınırları aşan ve uzun bir gelenekten gelen eserler birçok kez çevrilir. Molière'den çevirileriyle başlı başına bir eser yaratan Ahmet Vefik Paşa'nın yanı sıra, çoğu tiyatro dünyasından başka çevirmenler, aynı piyesler üzerinde çeviri ve uyarlama sınırlarında gezinen farklı çalışmalar yapar. Böylece bazı "düzenlemeler"den sonra Molière, Türk tiyatrosunda bugüne kadar koruduğu yerini alır. Serbest çeviri veya uyarlama olarak nitelendirilebilen Ahmet Vefik Paşa'nın çalışmaları Fransız yazarın evrensel değerini ustaca ortaya çıkarır. Dikkatli bir çalışmayla, aslının ruhunu koruyarak piyesleri Türkçeleştirir. Dönemin çoğu çevirmeninde olmayan bir yaklaşımla Fransız edebiyatını bir yabancı gibi değil, o kültürün içinden biri gibi anlaması, kaynak metne daha saygılı çevirilerin ortaya çıkmasını sağlar.

Roman alanında ise okuyucu kitlesinin artması ve ekonomik kaygılar, çeviri tercihlerini gitgide Octave Feuillet, Eugène Sue, Georges Ohnet, Xavier de Montépin, Jules Verne[82] gibi popüler yazarlara yöneltir.

Dönemin çevirilerinde ortak bir nokta kaynak metnin dilidir. Fransızca dışında bir dilden çeviri yapmak istisna teşkil eder. Alman, İngiliz, Rus edebiyatı gibi diğer edebiyatlardan yapılan çeviriler yine Fransızca kanalıyla olmaktadır.[83]

82 "Tanzimattan Sonraki Tercüme Faaliyetleri"nde yer alan bilgiler ışığında. *Tercüme*, 10 Eylül, 1940, s. 289-295.

83 *A.g.e.*, s. 287. Ali İhsan Kolcu da *Türkçe'de Batı Şiiri*'nde (s. 728) 1859-1901 arasında çevrilmiş 802 şiirden 782'sinin Fransızcadan çevrildiğini belirterek bu bilgiyi sayılarla doğrular.

Bu dönemde yapılmış çevirilerin hareket noktasına bakınca bazı ana hedefler belirir. Daha önce de altını çizdiğim gibi, çeviri girişiminin arkasında didaktik amaç en göze batan neden olarak öne çıkmaktadır. Osmanlı çevirmen, öncelikle geniş anlamda "öğretmek" için işe girişir. Bu amacın en açık şekilde ortaya çıktığı çalışmalar doğrudan dil eğitimine hizmet eden çevirilerdir. Bunlarda, Fransızca öğrenimi için malzeme oluşturmak şeklinde özetlenebilecek didaktik ve somut bir hedef çizilir.

Şinasi'nin *Fransız Lisanından Nazmen Tercüme Ettiğim Bazı Eş'âr-Tercüme-i Manzume* adlı eseri (1859) Fransızca öğretme amacına tipik bir örnek teşkil eder. Bu çalışmada kısa ve anlaşılabilir parçalar yer alır. Racine'in *Esther*'inden 8 dize, *Athalie*'den 35 dize, *Andromaque*'tan bir dize vardır. Lamartine'in "Méditations-Souvenirs" başlıklı uzun şiirinden yerlerini de değiştirerek dört dörtlük, "Recueillements poétiques"ten bir dörtlük ve iki dize alır. La Fontaine'den "Kurt ile Kuzu", Gilbert'den dört dize, Fénélone'un *Télémaque*'ından iki cümle de dize halinde bu çalışmada bulunur. Fransızca eserlerden seçilmiş parçaların çevirisi olarak nitelendirebileceğimiz ve Oryantalizmin etkileri bölümünde işaret ettiğim bu yaklaşımı başka çevirmenler de izler. Burada, Muallim Naci'nin, Boileau'dan yaptığı çevirileri örnek verebiliriz: "Naci'nin tercümeleri, umumiyetle, meâlen veya genişletme suretiyledir; gençlerin lisan öğrenmelerini teşvik için yaptığı tercümeler aynen olup, asıllarıyla birlikte neşredilmiştir."[84] Süleyman Vehbi de aynı yolu izleyenler arasındadır. *Fransızca Mütalaatim* ve *Ah u Enin*'de seçtiği şiirlerden parçaları tercümeleriyle verir. Beşir Fuat'ın bu didaktik çevirilere katılımı daha farklıdır; dil öğrenimi kitaplarını Türkçeye kazandırmayı seçer: *Bedreka-i Fransevî* (1884 ve 1885'te üç kısım halinde yayımlanır), *Almanca Muallimi* (1886), *İngilizce Muallimi* (1886).

Didaktik hedefin bir başka alanı toplum için yeni kuralla-

84 Abdullah Fevziye Tansel, "Muallim Naci ve Tercüme", *Tercüme*, sayı 22, 1943, s. 241.

rı öğretmedir. Fransızcadan ilk çeviri olarak anılan Yusuf Kamil Paşa'nın Fénélon'dan çevirdiği *Telemak'ın Serüvenleri* Şinasi'nin matbaasında 1859'da basılır. Orhan Okay, "Batıdan yapılan ilk tercümelerde edebî değerin değil, *hikmet*in ön planda tutulduğu açıktır"[85] derken bu eseri örnek olarak verir. Büyük ilgi gören kitabı Şinasi okuyucuya şöyle sunar:

> Fenelon nam Fransız münşi-i meşhurunun (sergüzeşt-i Telemak) unvaniyle mevsuf olan telif-i hakimanesi, surette efsane-i aşkı nâkil gibi ise de, manada adl ü dad ile efrad-ı nası bermurat etmekten ibaret bulunan tedbir-i mülk kavaid-i külliyesini şamil bir kanun-ı hikmettir.[86]

Ülke yönetimini öğretme amacıyla hikâyelere başvurmak bir yenilik değildir. Yöneticilerin, özellikle şehzadelerin eğitiminde hikâyeler önemli bir malzemedir. Bu gelenekten yola çıkarak, *Telemak* çevirisi, iki kilit kelime "mutluluk" ve "adalet"in ne olduğu üzerinde durarak halk yönetimine yeni bir görüş açısı getirmeye çalışır. Çevirmen Yusuf Kâmil Paşa'nın kendisi de iktidar çevresindendir ve bu anlamda Tanzimat ruhunu izleyerek iktidar için yeni kurallar oluşturmaya çeviri yoluyla katkıda bulunur. Ders kitabı olarak da kullanılan eser, ülkenin aydınlarını oluşturacak gençleri eğitir. Burada, çevirmenin "sadakatsizliği" tekrar görülür. *Telemak*, aydınları yeniden şekillendirme için çevrilirken kendisi de yeniden şekillenir; biçimi ve içeriği ile Osmanlılaşır. Daha sonra, bu çalışmayı Halit Ziya Uşaklıgil şöyle eleştirir: "Télémaque terceme-i meşhuresi bir tercüme değil aslından muktebes 'Şefikname'ye nazire kabilinden yazılmış bir atik üslup numunesiydi."[87] Ahmet Vefik Paşa'nın yaptığı *Telemak* çevirisi ise farklı bir anlayıştadır: "(...) kısa cümleler, sâde ve 'tasannu'suz bir dil kullanarak âdetâ eseri yeniden tanıtır."[88]

85 M. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, s. 89.

86 Ali Nihat Tarlan, "Tanzimat Edebiyatında Hakiki Müceddit" s. 603.

87 Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, Özgür Yayınları, İstanbul, 2008, s. 469.

88 M. Kayahan Özgül, "Yusuf Kâmil Paşa'nın Tercüme-i Telemak"ı, Nar 9, Mayıs Haziran 1996, s. 127. Aynı yazarın: "Yusuf Kâmil Paşa'nın Tercüme-i Telemak"ı, *Nar* 8, Mart-Nisan 1996.

Dönemin çevirileri, bütün zayıflıkları, kararsızlıklarına rağmen hareket halinde olan Osmanlı edebiyatında açılan yeni kapılarından biridir. Bu çalışmalarda sorular oluşur, yeni ufuklar kendini gösterir, gelecek değişikliklerin tohumları atılır. Sorgulanan konuların başında ise çeviri kavramının bizzat kendisi yer alır. Uyarlamayla arasına sınır koyan, kaynak metnin yazarının bireysel tercihlerini ön planda tutan modern çeviri anlayışı şekillenmeye başlar. Recaizade, çeviri çalışmalarını bir araya getirdiği *Naçiz*'in (1886) "Mukaddime-i Mütercim" başlıklı önsözünde çevirmenin karşılaştığı zorluklara değinir. Burada aruz, kafiye, kelime seçimi gibi şiir çevirisinde karşılaşılan teknik sorunların yanı sıra, kaynak metnin seviyesinde olma endişesi görülür.

Çevirinin temel sorunlarından biri olarak dil ve dilin sınırları da düşünce konusudur. Beşir Fuat, Victor Hugo üzerine yazdığı monografide Osmanlı Tiyatrosu'nda oynanan bir oyunun çeviriyle uğradığı değişimden söz ederken "Karadağlı eline düşmüş esîr gibi burnu ve kulağı kesik"[89] benzetmesini yapar. Yazar, 1886'da, çeviri üzerine yapılan tartışmalarda modern metinler karşısında Türkçenin zayıflıklarının altını çizerken Osmanlı çevirmenlerde hissedilen üstünlük duygusunu sorgular. Çevirmenden beklenilen, kaynak metne "sadakat" fikrinde bu gözlem yatar:

> Fransızlar müdâvele-i efkâr hususunda sıkıntı çekmiyorlar; gerek edebiyat gerek ulûm ve fünûn ve gerek sanâyi' hususunda bizden istiâneye mecburiyetleri olmadıktan mâadâ bilhassa fünûn ve sanayi'e dair ıstılâhatça biz onlardan istiâneye muhtacız. Şu ihtiyaç tabiri mutlak Fransızlar'dan aynen kelime kabul edelim, maksadına hamlolulmamalıdır. Muradım lisanımızda tabiri mevcud olmayan ve binâenaleyh ifâdesinde zahmet çekilen fünûn ve sanâyi'e müteallik birçok şeylerin Fransızca tabir-i mahsusu bulunduğu ifhâmdır.

89 Beşir Fuad, *a.g.e.*, s. 67.

> Hattâ diyebilirim ki bazı âsâr-ı edebiyenin tercümesini bile bi-hakkın ifâ edebilemeyiz. Şu ifâdemin sıhhatini kabul etmemek isteyenlerin içinde kendine güvenenler var ise meselâ Emile Zola'nın *Au Bonheur des dames* nâm eserini bi-hakkın tercüme etsinler, meydana koysunlar da ben haksızlığımı itiraf edeyim.[90]

Şemseddin Sami'nin tamamlanamamış Victor Hugo'dan *Sefiller* (*Les Misérables*) çevirisi (1879) kaynak metne bağlı kalmada başka bir örnektir. Yusuf Kâmil Paşa'nın Osmanlı nesrine tamamen oturmuş *Telemak* çevirisiyle Şemseddin Sami'nin romanın aslına bağlı kalma çabası arasında mesafe büyüktür. Önce bir azınlık tarafından benimsenen asla sadık kalma fikri, edebiyatta yenileşmenin radikalleşmesiyle beraber gittikçe kabul görür. Halit Ziya Uşaklıgil anılarında Fransızca okumaya başladıktan sonra okuyabildiği tek Türkçe kitabın, Şemseddin Sami'nin *Sefiller* çevirisi olduğunu yazar. Fransızca eserle ve Fransız diliyle kurulan ilişkinin zaman içinde değişime uğraması, çevirinin kaynak metni ön planda tutmasını da beraberinde getirir.

Esinlenme-taklit

Bir başkasının eserinden yola çıkarak yapılan çalışma "taklit" veya "esinlenme"[91] olarak değerlendirilir. Günümüzde taklit nitelemesi hemen olumsuzluk çağrıştırır; yeteneksiz yazarın kendisinden üstün olandan yaptığı gizli kopya gibi algılanır. Oysa bu, bilindiği gibi taklidin yalnızca bir anlamıdır. İçerdiği ikinci anlamıyla taklit, edebiyat tarihinde ve daha geniş açıdan bakarsak sanat tarihinde yaratma çalışmasının temellerindendir.[92]

90 *A.g.e.*, s. 381-382.

91 Roland Barthes, Bouvard ve Pecuchet tarzı kopyalamanın dışında kalan çalışmalar için "esinlenme"yi önerir: "(...) sevgi yüklü okumadan, yapıtı üretecek yazıya yapılacak olan diyalektik geçişe başka bir ad vermeli. Böyle bir geçişi ben Esinlenme diye adlandırıyorum.", *Yazma Arzusu*, haz. Mehmet Rifat, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s. 86.

92 "Taklit: Bir eseri model olarak kullanma işlemi. Bu yaklaşım günümüzde olumsuz anlam içerse de 19. yüzyıldan önce böyle değildi." *Le Robert Dictionnaire Historique de la langue française*, cilt II, s. 1788, Paris 1992.

Taklit estetiğinin övüldüğü, açıkça kullanıldığı dönemleri biliyoruz. Bu anlamıyla taklit, yaratıcılığın bulunmaması değil, yaratıcılığın önceden belirlenmiş modeller ve sınırlar içinde, tarihsel devamlılık mantığında kendini göstermesidir. Yazarın yaratıcılığı ise, çoğu kez açıkça belirttiği bir modele getirdiği tercihlerde ortaya çıkar.

Konuya geniş açıdan yaklaşan Gérard Genette, bir metinden yola çıkarak yazılan her metne verilecek isim taklit olsa da, bu yeni metnin "basit bir röprodüksiyon değil, yeni bir ürün" olduğunu söyler. Çünkü plastik sanatlarda aynen kopyanın bir anlamı varsa da müzikte ve edebiyatta doğrudan taklit anlamsızdır. Dolayısıyla model metin üzerinde kişisel çalışma şarttır; "ancak dolaylı olarak taklit edilebilir."[93]

Kimi zaman, eğer kaynak modeller başka bir kültüre aitse, "taklit" nitelemesinde işe ulusal gururun da karıştığını görüyoruz. Oysa taklidin model alınan ulustan aşağı olmakla değil, edebi metin, yazar, okur ilişkisine farklı bir yerden bakmakla ilgisi vardır. Klasik Fransız edebiyatı yazarları, Yunan-Latin antikite yazarlarının taklidi üzerinde çalışır. Racine'in defalarca işlenmiş temaları yeniden yazması, başka bir deyişle bir taklit zincirine girmesi veya La Fontaine'in Ezop'un fabllerini yeniden yazması çok bilinen ve bir geleneği besleyen başarılı örneklerdir.

Taklit konusunda Türk edebiyatını Fransız edebiyatından ayıran, temel bir farklılıktan çok zamansal bir farklılık olabilir. Fransa'da taklide karşı sesler 17. yüzyıldan itibaren yükselmeye başlar. Ünlü "Eskiler ve Modernler" çekişmesinde Boileau'nun başını çektiği klasikler Latin-Yunan klasiklerinin taklidinin devamını savunurken Modernler olarak adlandırı-

Taklit: Benzerini yapma. Benzetleme, yansılama, benzek. Tanınmış bir yazarın, bir sanatçının eserine benzer bir eser meydana getirme. Bkz. Nazire. Seyit Kemal Karaalioğlu, *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü, Bilim ve Edebiyat Dizisi*, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1978, s. 705.

Nazire, benzer: Bir şeye benzemek üzere yapılan şey, örnek. Divan edebiyatında, bir manzum yazıya benzer olarak yazılan başka bir manzum yazı. Nazireler konu, şekil, vezin ve kafiye bakımından orijinaline benzer: Nazire yapmaya tanzir adı verilir. *A.e.*, s. 504.

93 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil "Points", Paris, 1982, s. 110.

lanlar modeller üzerinde çalışmaya mesafe koyarlar. "Şiiri, şairin duygu ve düşüncelerinin öznel bir ifadesi olarak alan Romantiklerde taklit kelimesi temel rolünü kaybetti."[94]

Türk edebiyatında taklit, yazarın elinde Edebiyat-ı Cedide'ye kadar yüksek sesle savunulan bir araçtır. Şemseddin Sami, Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem gibi edebiyat sahnesinin baş aktörleri taklit yönteminin savunucusudurlar. Düşünceleri: "Avrupalılar bizden her alanda ilerde bulunmaktadır. Yetişmek için en kestirme yol, edebiyat dahil, taklitten geçer" olarak özetlenebilir. Namık Kemal, Avrupalıları taklit etme konusunda yine Avrupalıları örnek olarak verir. Kendileri model olmadan önce onlar da taklide başvurmuştur. Yazar, alıcının kültürünü ön plana çıkaran seçici bir taklidi savunur. Yalnız burada da taklit, çeviri ve uyarlamayla iç içe girip toptan bir aktarma çalışmasını oluşturur.

Bir metinden yola çıkarak yeniden yazma olarak taklit, klasik Osmanlı edebiyatının değişik düzlemlerinde esastır. İlk olarak kendi kaynağında, İslâm edebiyatını oluşturan Arap ve İran modellerinin üzerinde çalışma yatar. İkinci olarak çoğu kez eski şiir –bir modelden yola çıkma, onun üzerinde çalışma anlamında– taklit zinciriyle kurulur. Üçüncü olarak da bazı şiir şekilleri, bir kişiye duyulan saygıyı göstermek veya rekabet duygusuyla o kişinin eserinin yeniden yazımını esas alır. Böylece zevkler, konular, kafiyeler, imgeler bir nesilden diğerine, şairler arasında paylaşılır.

Buradan yola çıkan şiir, eserler ve şairler arasında açık bağlar kurar. Saygı ifadesi olacağı gibi, bir modele olan üstünlüğünü de göstermeye hizmet edebilir. Şairler ustalıklarını bazen bir yeniden yazma zinciri içinde, bir güç gösterisi gibi sergiler.

Batı'ya açılmayla beraber bu gelenek yeni şartlara uyarak devam eder ve Fransız edebiyatının girişinde ana kapılardan biri olur. Daha önce de belirttiğim gibi, Osmanlı şair, Fransızca bir şiir üzerinde çalışırken bu şiiri esas olarak konusuyla ele alır. Kafiye, imge, vezin gibi doğrudan ana dile bağlı veya teknik

94 Hasan Boynukara, *Modern Eleştiri Terimleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1997.

unsurlar Türk edebiyatına yerleşmeden önce daha yavaş, başka stratejiler izler. Şair, model şiirden kendi yaratıcılığı doğrultusunda bir malzeme olarak yararlanır. Onu yazan Fransız şairin dünyasına girmek, –ki bu, zaten bütünüyle farklı bir yaklaşım ifadesi olurdu– ilgi alanının dışındadır.

Musset'nin "Hatırla" şiiri nazire geleneğinde

Güçlü Osmanlı şiir geleneği, seçilen Fransızca şiiri kendi sınırları içine çeker, yeniden yoğurup şekillendirir. Daha önce sözünü ettiğim "yeniden yazma" zincirleri Fransız modellerden hareketle de kurulur; taklit, tercüme, esinlenme yollarıyla bir yazardan diğerine geçer. Musset'nin 1842'de yazmış olduğu "Hatırla" (Rappelle-toi) adlı şiiri, yaratmış olduğu yeniden yazma dalgalarıyla kaynak metin konusunda çarpıcı bir örnek oluşturur.

Bu şiiri, 1886 yılı başında şair Nigâr Hanım düzyazı olarak çevirir. Topladığı büyük beğeniden sonra "Hatırla" modası uzun süre edebiyat dünyasında eser. Tercümeden iki hafta sonra Recaizade kendi "Yâd Et"ini yayımlar. Bir hafta sonra Menemenlizade Tahir'in "Yâd Et"i bunu izler.[95] Daha sonraki modern şiir için radikal tavrından henüz uzak olan, Recaizade'nin öğrencisi genç Tevfik Fikret de hocasının "Yâd Et"ine bir nazire yazar. Bu dönemde "Hatırla"nın iki başka çeşitlemesi ve dokuz tercümesi çıkar.[96] Önce Musset'nin ilgi odağı olan bu şiirine bakalım:

Hatırla

Hatırla, çekingen Tan Güneşe
Mutlu sarayını açtığı zaman;
Hatırla, geçerken dalgın gece
Düş kurup gümüş tülünün altından;

95 Abdullah Fevziye Tansel, "Türk Edebiyatında Musset'nin Şiirlerinin Tercüme ve Tesirleri", *Tercüme*, cilt X, 1953, s. 68.

96 Ali İhsan Kolcu Musset'nin şiirine yazılmış on beş nazire saydığını belirtir. *On dokuzuncu Asır Türk Edebiyatında Alfred de Musset Tercümeleri ve Tesiri*, s. 30.

Göğsün küt küt atarken hazlar davet edince,
Gölge seni akşamın düşlerine çekince,
Ormanların dibinde
Bir ses mırıldanır, dinle:
Hatırla.

Hatırla, gün gelip beni kader
Sonsuza dek senden ayırınca,
Üzüntü, sürgün ve seneler
Bu çaresiz kalbi soldurunca;
Düşün son elvedayı, hazin aşkımı düşün!
Yokluk ve zaman hiçtir insan sevmeye görsün.
Kalbim çarpıp durdukça,
O hep diyecek sana:
Hatırla.

Hatırla, soğuk toprak altında
Kırık kalbim sonsuza dek uyurken;
Hatırla, yalnız çiçek mezarımda
Böyle usul usul açıyorken,
Seni bir daha görmeyeceğim, ama ölümsüz ruhum
Sadık kızkardeş gibi dönüp gelecek sana.
Gecenin içersinde
İnleyen sesi dinle:
Hatırla.[97]

Bu şiirde Fransız şairin kullandığı imgelere bakarsak bunların Osmanlı şairlerinin eserlerine hiçbir zorlama olmadan girebilecek yapıda olduğunu fark edebiliriz. Aşk acısı, kaçınılmaz ayrılık, genç âşıkların ölümü, son bir aşk kanıtı olarak ölüm... bütün bunların klasik Osmanlı edebiyatına aykırı hiçbir tarafı yoktur. Lamartine'in şiirleri veya *René*, *Kamelyalı Kadın*, *Manon Lescaut*, *Adolphe* gibi dönemin çok tutulan ve aynı temaları işleyen romanları bilinen bir alanı genişletir, yeni bir tat katar. Tevfik Fikret'in daha sonra yazacağı bir şiirinde "üstat" olarak ilan et-

97 Türkçesi: Ahmet Necdet, Jean-Louis Mattei, *Varlık* dergisi, Kasım 1997, sayı 1082.

mesinden önce Musset özellikle "Hatırla" ve "Geceler" gibi birkaç şiiriyle Türk edebiyatına girer. "Hatırla"dan esinlenerek yazılan şiirlere bir örnek olarak Recaizade'nin çalışmasına bakalım:

Yâd et

Vaktâ ki gelip bahar... yekser
Eşyâda iyân olur tagayyür
Vaktâ ki hezâr-ı aşk-perver
Yapraklar ile edip tesettür
–Bilmem kime karşı hasretinden–
Başlar nevhâta bî-te'ahhur...
Kıl gökyüzünün letâfetinden
Sâfiyyet-i aşkımı tahattur
Yâd et beni bir dakika yâd et!

Bir leyl-i sükûn-nümada tenhâ
Oldukça nişîmenin serab...
Kıl çeşmini atf-ı semt-ı bâlâ.
Sevdalar içinde nûr-ı mehtâb
Oldukça derûnuna gam-efzâ!..
Eyle o geçen demi tezekkür.
Pîş-i nazarında sath-ı deryâ
Ettikçe temevvüc ü tenevvür
Yâd et beni sâkitane yâd et!

Vaktâ ki sabaha karşı nâ-gâh
Bir zevrak içinde bir tek insan
Hasretle çekip bir âteşin âh
Titrek ses ile olur gazelhân
Ol âh-ı hazîn-ı aşıkâne...
Ol gamlı terâne-i tahassür
Bî-şübhe edince kalb ü câna
İcâb ü tekeddür ü te'essür
Yâd et beni gizli gizli yâd et!

Bir kalb-i rakik ü nâ-tüvânla
Firkatte ne çektiğim bilinmez.

Hicranla... sitemle...imtihanla
Amma ki vefâ-yı dil silinmez!
Sevdimse seni bu tür sevdim...
Sensin bana mâye-i tefekkür!
Ettikçe lisânım üzre dâ'im
Ezkâr-i muhabbetin tekerrür
Yâd et beni sen de gâh yâd et.

Vaktâ ki hulûl edip de eylûl
Müstağrak-ı hüzn olur tabi'at...
Vaktâ ki bir iğbirar-ı mechul
Eyler dilini esir-i kasvet...
Seyret o sehâbeyi semâda:
Ettikçe hazin hazin takaddur
Bir rikkat ile hilâf-ı âde
Şayet ola yaşla gözlerin pür!
Yâd et beni ol zamanda yâd et!

Vakta ki durup şu kalb-i gam-nâk
Toprakta nihân olur vücûdum...
Vaktâ ki dolup dehânıma hâk
Şevkinle tamâm olur sürûdum...
Tenhâ gecelerde bir hayalet
Manzûrun olunca bi't-tahayyür...
Yum çeşmini bâ-kemâl-i rikkat
Bed-bahti-i aşkım et tasavvur...
Yâd et beni gamlı gamlı yâd et![98]

Genç Tevfik Fikret'in, hocası Recaizade Mahmut Ekrem'in Musset naziresine yazdığı nazire:

(...)
Ben yâdına vakfedip derûnun
Yâdınla zaman-güzâr-i hecrim

–Bir maksada atfedip uyûnum
Bir derdi ile bi-karar-i hecrim!–

98 Recaizade Mahmut Ekrem, *Bütün Eserleri*, cilt II, s. 378.

Yoktur yüreğimde başka matlab,
Yâdında bulunmadır merâmım,

Yâdında bulunmadır senin hep
Fikr ü hevesin... hayâl ü kâmım.

Yâdınla bu nâ-be-kâmı şâd et,
Yâdet beni gâh yâd et!

***

Bir leyl-i siyah-ı matemîde
Bir fırtınadır olup da peydâ,

Eylerse hayâlini remîde
Dağlar gibi dalgalarla deryâ:

Benzet o hurûş-ı gam-nisârı
Gönlümdeki piç ü tâb-ı aşka,

Hatırla o vasıtayla bâri,
Rahmeyle bu dil-harâb-ı aşka!

Vâreste-i renciş-i fuâd et,
Yâd et beni gâh gâh yâd et![99]

Şiirin ilk çevirisini yapmış olan Nigâr Hanım bu metinlerarası ilişki zincirine yeni bir halka ekler; "Beni Unutma" (1888) başlıklı bir şiir yazar. Şair, bu şiiri nasıl yazdığını anlatırken doğmakta olan büyük değişimi de gösterir. Çünkü burada Nigâr Hanım'ın ifade ettiği, "öteki gibi yazmak" için "öteki gibi hissetmek"tir. Bu yeni yaklaşımın, Servet-i Fünun'da radikalleştiğini göreceğiz. Nigâr Hanım, yazılan şiirin kaynağını burada açıkça belirtse de ("ondan istinsah ederek"), öznel bir esinlenme dekoru yaratır. Bu öznelliğin bizzat kendisi de romantik şairlerin paylaştığı klişelerden oluşur. Yalnız başına bir şiir kitabı okurken güneşin batışı, mezarlıkta düşüncelere dalmak ve kendinden geçmek... Öteki gibi yazmadan önce öteki gibi hissetmek buradadır:

99 Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri I, Geçmişten Gelen*, Can Yayınları, İstanbul, 1984, s. 148. Kitabı yayına hazırlayan Asım Bezirci'nin notu: "Bu şiir için bakınız: *Mizan* (17 Mart 1887, Sayı 22, *Pejmürde* (1311/1895, s. 140-143)."

Bir gurub vakti idi ki ikâmetgâhım civarında ve mürtefi bir mevkide bulunan metrûk bir mezaristana gitmiştim, nezdimde yalnız büyük oğlum Münir bulunuyordu. Gönlüm mevsimin letâfeti, mevkiin manzara-i hüzn-âlûdu ve piş-i nazarımda sâkitâne yapraklar ve ağaç dalları ile oynayan ciğerpâremin evzâ-ı ma'sumânesini temaşa ile tarif edemeyeceğim bir hiss-i garibin mağlûbu olmuştu. Bu hâl ile kendim dahi ne yaptığımı bilmeyerek, beraber getirdiğim Alfred de Musset'nin âsârından bir kitap açıp tâklib-i sahaif etmeğe başladım. Pek sevdiğim ve pek sevdiğim için tercüme edip de *Efsus*'ta neşrettiğim "Tehattur et" ismindeki neşide gözüme ilişti ve andan istinsah ederek, o mevki-i hazinde, âtideki şiiri nazmettim:

Beni unutma

Unutma aşkımı ey mah benim bu âlemde,
Nihân-ı çeşm-i füsunkârın olduğu demde,
Tehattur eyle beni azm-i gülşen ettikçe,
Nazi-i giryemi gör subh-dem o şebnemde.
Düşün ki ettiğimiz guft-ü gûy-i sevdavî
Ne hoştu yed-be-yed ol eski vakt-i hurremde...
Gelince yâdıma ol senli-benli sözler bul
Benim hayâlim bir lâhza çeşm-i pür-nemde
Şerik-i munisin olsun yine dilim mânen
Dem-i ferahta veyâ ki zaman-ı mâtemde.
Gelir hayâlime aşkınla âh eden deheni,
Unutma sevdiceğim büsbütün unutma beni!
(...)
Fakat bu hüzn ile mahvolduğun zamanda dahi
İşittiğin yine bu savt olur mezarımdan:
Getir hayâline aşkınla hâk olan bedeni;
Unutma sevdiceğim büsbütün unutma beni![100]

Yukarıdaki iki örnekte, Recaizade'nin açık "taklid"i ile Nigâr Hanım'ın esinlenmesi, ortaya çıkan eserlerde görüldüğü gi-

100 Abdullah Fevziye Tansel, "Türk Edebiyatında Musset'nin Şiirlerinin Tercüme ve Tesirleri", s. 69-70.

bi gelenekle çatışma yaratmamaktadır. Klasik şiirin mecaz ağı, çılgın âşık bülbül, sevgiliyi hatırlatan mehtap, şebnem olmuş gözyaşları, okuyucu için dayanak noktalarıdır. Recaizade'de İstanbul'u çağrıştıran deniz, sevgilinin yalısının önünden efkârlı bir şarkı söyleyerek sandalla geçme ve "ah" çekiş, dizeleri bütünüyle yerli yapar. Her iki şiir, tekrarlanan "yâd et" veya "beni unutma"larla, son kısımda çekilen acının doruğa varışıyla Musset'nin şiirine bağlanır.

Tiyatro alanında uyarlama-esinlenme

Batıya açılış döneminde keşfedilen bir başka alan tiyatrodur. Dönemin tiyatro yazarları "milli" olarak nitelendirdikleri eserler verseler de Fransa'yla veya Fransız edebiyatıyla doğrudan bağlar kuran çalışmalar yaygındır. Söz konusu bağlar, ilk eserlerde gayet görünür seçimlerden oluşur: Piyes, dekoru, kişileri, temasıyla okuyucunun önüne Batı'yı getirir. Burada da yazar, okurun (veya sahnelenme şansı bulunursa, seyircinin) durumunu ön planda tutar. Fransa'da, Fransızlar arasında geçen bir hikâyeyi anlatan piyeslerde yazar, okuru bilmediği bir kültüre götürürken orada kaybolmaması, tam tersine piyesin sonunda o kültürden bir şeyler öğrenmesi için elinden geleni yapar. Bu yaklaşıma örnek olabilecek Recaizade Mahmut Ekrem'in ilk piyesi *Afife Anjelik* (Namuslu Anjelik) 1870'te yayımlanır. Söz konusu eser, daha önce çevrilmiş *Genèvieve de Brabant'nın Hikâyesi*'nin (*L'Histoire de Geneviève de Brabant*) uyarlamasıdır. Adını piyese veren Anjelik, adı Türkçe okunuş esasına göre yazılsa da (Fransızcası Angélique), Fransız'dır. Olay, yer ve dönem belirtilmese de Ortaçağ Avrupası'nın aristokrat çevresinde geçtiğini anlarız. Aynı şekilde, adı verilmemesine rağmen ülkenin Fransa olduğu, kişilerin Fransızca adlandırılmalarından, Türkçe fonetiğine uygun yazılmış olsalar da çıkarabiliriz: Jozef (Joseph), Eliza (Elisa), Anna (Anna), Labbe Fransuva (L'abbé François: Papaz François), Tomas (Thomas), Burro (Bourreau: cellât).

Recaizade dönemin pek çok yazarında görülen bir tavırla, eserinin kaynağını göstermez. Ancak bu piyesten sonra yazdı-

ğı *Atala yahut Amerika Vahşileri* (1873) çıkış noktasını, daha adında bile açıkça ortaya koyar: Örnek alınan Chateaubriand'ın *Atala*'sıdır. Piyesin önsözü, yazarın bu sahiplenmesinin ardında çok kişisel bir okuma sergiler. Recaizade, Chateaubriand'ın temel olarak Hıristiyanlık üzerine fikirlerinden hareket eden eserini, dini boyutundan soyutlanarak bir aşk hikâyesi gibi özetler:

> Bu tiyatronun mevzûuna gelince (Atala) ve (Şaktas) namlarında bir vahşiye ile bir vahşînin mâcerâ-yı aşk-u muhabbetlerini tasvirden ibârettir ki Fransız müelliflerinden Chateaubriand'ın eser-i kalemi olup geçen sene lisân-ı Osmânîye tercüme ile tab ettirdiğim (Atala) hikâyesinin mevzûundan başka bir şey değildir.
>
> Mamâfih hey'et-i umûmiyyesi bütün başkadır!
>
> Zîrâ bir hikâye tiyatro usûlüne tahvil olununca ondan mutazammın olduğu vak'anın cereyân-ı umûmîsinden başka bir şey kalmayacağını ve husûsuyla tiyatro mahsûsâtından olan şîve-i ifâde evvelkine aslâ tatbîk kabul etmeyeceğini el-hâsıl tiyatro usûlüyle hikâyât beynindeki mübâyenet-i külliyeyi tarîf iktizâ etmez!...[101]

Recaizade'nin çeviri ve piyes yazmak için seçtiği bu kaynak akla hemen şu soruyu getiriyor: *Hıristiyanlığın Ruhu (Génie du christianisme)* adlı eserin ilk yazılışında bir parçasını oluşturan *Atala*, Müslüman bir yazara ve okurlarına ne verebilir? Daha önce, şiir konusunda da değindiğim gibi, Türk yazarların Fransız edebiyatına ilk geçiş yollarından birisi de, dini temadır. Bu, tek tanrılı diğer dinlerin tanınmasından hareketle bulunan ortak noktadır. Recaizade'nin *Atala*'sında, kaynak eserdeki Hıristiyanlık övgüsü olmasa da, burada da Atala Hıristiyan'dır ve bu misyoner, genç çift Atala ve Chaktas'ı izler. Misyoner konuşmaya başlayınca dininin önemi zaten kalmaz; söyledikleri ve söyleyiş tarzı bir Müslümandan farklı değildir:

> Misyoner: (Latif bir sesle) Âh! Allah hayırlar versin! (...) Aman yâ Rabbi, ne kadar da genç! Zavallı çocuklar!.. Kim bilir de-

101 Recaizade Mahmut Ekrem, *Bütün Eserleri*, cilt I, s. 64-95.

minden beri ne kadar sıkıntı çekmişlerdir. Haydi gidelim!.. Cenâb-ı Hakk'ın her işinde bir hikmet, bir hayır vardır. Merhamet ve inâyeti cümleye şâmildir.[102]

Atala yahut Amerika Vahşileri'nde Chateaubriand'ın eserinin kaynak olarak alınmasının ardında yatan önemli bir neden, eserin adında da beliren, "vahşiler"le olan ilgisidir. *Paul ve Virginie* gibi vahşi doğada masum aşk teması üzerine kurulan hikâyeler büyük ilgi çeker. Recaizade'nin bu beklentiye doğru yönelmesi muhtemeldir.

Fransız edebiyatına ait bir eseri Türk edebiyatının sınırlarından içeriye sokarken dikkat edilen ortak noktalara, uyarlama çabalarına rağmen, Recaizade'nin *Atala* çalışması tepki uyandırır. Yazar, üçüncü piyesi *Vuslat*'ın önsözünde, bu tepkilerin, eserinin içeriğinin Osmanlı toplumuna yabancılığından doğduğunu vurgular:

> (Atala yahut Amerika Vahşileri) unvânile geçen sene enzâr-ı umûmiye arzına cesâret eylediğim ve kusur ve noksanını benim de muterif olduğum tiyatro dramını mütâlaa edenlerden bizi bilen ve yahut bilmeyenlerin bazısı bunun gerek mevzûunca gerek şîve-i ifâde ve tabîrâtınca haklı haksız pek çok tarîzâtta bulundukları gibi bu yolda tarîz ve muâhezeden affeden birtakımı dahi bunun esâsı Fransızcadan alınmış olmakla beraber mevzûu da ahlâk ve adât-ı milliyemize tevfîk kabul etmediğinden bu yolda isbât-ı mâhiyet için milli bir tiyatro tahrîr etmemiz iktizâ edeceğini zâhirde hâlisâne ve nefsü'l-emrde birer manâ-yı diğerle ismâ ve ifâde ederdim.[103]

Recaizade, kendisine yöneltilen eleştirileri haklı bulsa da, *Atala* örneği Ahmet Mithat gibi bir yazarın da ilgisini çeker. Hikâyelerinden birini piyese dönüştürürken cesareti buradan alır. Matbaa sahibine yazdığı mektupta bunu şöyle açıklar:

> Avrupa muharrirleri roman yani imkân dahilinde yazılmış olan hikâyâtı, piyes ki tiyatronâmeye tahvil etmekte oldukları-

102 *A.g.e.*, s. 122.

103 *A.g.e.*, s. 141.

nı işitmiştim. Bu kere Ekrem Beyefendi'nin dahi mukaddemâ *Atala* unvaniyla tercüme etmiş olduğu romanın yine o isimle veyahut *Amerika Vahşileri* serlevhasıyla tiyatronâme heyetine koymuş olduğu risaleyi görerek husus-ı mezkûra epeyce inandım. Ashâbının malumu olduğu üzere insanın neşriyata olan hevesi her şeyden ziyade olduğundan, ben de bu heveskârlardan idim. Ne çare ki neşriyata karışacak hele başlıca bir vak'a tasviriyle tiyatronâme neşredecek kadar iktidarım olmadığından meyus idim. Lâkin Ekrem Bey'in açtığı çığır beni memnun etti.[104]

Hükm-i Dil adını taşıyan bu piyes 1874'te yayımlanırken şu alt başlığı taşır: "Üç fasıl üç perde üzere mürettep, neticesi sürûrlu tiyatro."[105] Yazar, okuyucuya Batı tiyatrosuna öykünen bir eser sunarken "neticesi sürûrlu" nitelemesinde görüleceği gibi, kendi geleneğini de çalışmasına sokmaktadır.

Hükm-i Dil'de olayın, *Afife Anjelik*'te olduğu gibi, yer belirtilmese de Fransa'da geçtiği kolayca anlaşılır. Comte de Breval, Finette, Marguerite, Louise, Paul, Auguste Türk okuyucunun önüne sıradan isimlermiş gibi çıkar. Yazar bu sahiplenmeyi sürdürerek, Fransızca hitapları ve bazı kelimeleri –madam, mösyö, madmazel, bonjur (bonjour), adiyö (adieu)– Türkçe yazım kurallarına uyarlayarak alır. Bu doğal akış, bazı davranışları açıklama zorunluluğuyla zaman zaman bozulur:

> Margerit: (...) Gel şurada yüzünü gözünü yıka (*deyip masa üzerindeki alafranga çömlek ve küvet vasıtasıyla yıkar ve silinir.*)[106]

Yazarın, gerek "alafranga" hatırlatması, gerek küvet kelimesini dipnotla açıklaması okurun hemen anlamayacağı düşünülen yerlere denk düşer. Yoksa, Paul'ün handa jambon ve şarap istemesi gibi, Türk okuyucuya bir o kadar yabancı bir başka davranış, büyük bir olağanlıkla aktarılır.

Ahmet Mithat, yirmi yedi sayfalık bu kısa piyesi, Batılı asil-

---

104 Ahmet Mithat, *Bütün Oyunları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 178.

105 *A.g.e.*, s. 180.

106 *A.g.e.*, s. 194.

lerin diğer sınıflara karşı ayrımcılığı üzerine kurar. Asil ailenin kızı Marguerite ile bahçıvan Paul'ün aşkında işlenen evrensel "imkânsız aşk" temasıyla, bilinmeyen Batı dünyasına pencere açılır. Yazarın daha ilk baştan müjdesini verdiği "mutlu son"da Marguerite'in annesi ve babası, kont ve kontes Braval, bu yasak aşkı en sonunda kabul ederlerken Paul'ün de zaten asil olduğu anlaşılır.

Ahmet Mithat'ın aynı sene, yani 1874'te yayımladığı *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti*'nde de kahramanları Fransız olan ve Fransa'da geçen bir olay anlatılır. Yazar, Sen Onör (Saint Honneur), Virjini (Virginie), Madam Mandor, Ana (Anna), Nikola (Nicolas), şövalye Jan (Jean), jön fiyer (jeune fière), Piyer (Pierre), Jül (Jules) ve Pol (Paul) adını taşıyan kişilerin ve Fransa'da geçen olayların kendi hayal dünyasının ürünü olduğunu söyler:

> *Ahz-ı Sâr* nâmıyla yazmış olduğumuz işbu tiyatro risalesi Fransa ahvâlini tasvir eylediği için bazı fikirler bunun tercüme veya taklit olduğunu hükmederler ise aldanırlar. Risalemiz tercüme olmadığı gibi taklit de değildir. Hele vakayi-i tarihiyye hiç değildir. Henüz vatanından çıkmamış bir Osmanlı'nın Fransa hakkındaki tasavvurâtından ibarettir.[107]

Türk yazarların, Fransız kültür ve edebiyatıyla kurdukları ilişkilerde, kişileri Fransız, olay yeri Fransa, konusu tamamen Fransa tarihine bağlı olan bu piyeslerin ayrı bir yeri vardır. Söz konusu eserlerde yeni bir şekil olarak Batı usulü dramatik yazım, geldiği ülkeyi de beraberinde getirir.

Corneille'in ve Racine'in trajedilerinden esinlenme

Klasik Fransız edebiyatının ünlü yazarları Corneille ve Racine'in piyeslerinde, konu çoğu zaman başka bir kaynaktan alınmıştır. Bu kaynak, bazen çağdaş bir yazarın eseri olduğu gibi, kimi zaman Batı uygarlığının temeli kabul edilen Yunan ve Latin tiyatrosuna kadar iner.

107 *A.g.e.*, s. 136.

Corneille'in *Le Cid* (1637) adlı eseri, aynı dönemde yaşayan İspanyol Guillem de Castro'nun *Les Enfances du Cid* (Sid'in Çocukluğu) (1618) adlı eserinden yola çıkar. Corneille saklamadığı bu ilişkiyi daha sonraki bir önsözde (1648) açıkça ifade eder: "İşte tarih bunu, D. Guillem de Castro'nun önüne getirmiş ve kendisi de bu meşhur olayı benden önce tiyatroya aktarmıştır."[108] Ancak, metinlararası ilişkiyi açıklaması eleştirileri engellemez. Scudéry, *Observations sur Le Cid*'de (Sid Üzerine Gözlemler) (1637) Corneille'in metnini, "Eserde güzel olan şeylerin çoğu çalıntı"[109] diye yerer.

Corneille ve Racine'in, başka yazarların metinlerini yeniden yazma yöntemini Abdülhak Hamit de benimser. Benimsediği yalnız yöntemleri değil, bizzat eserleridir de. Piyeslerinde, her iki Fransız yazarın trajedileri önemli bir kaynak teşkil eder. Dönemin anlayışına sadık bir yorumla, tercihini, bu iki büyük ismi Osmanlı okura tanıtma arzusuyla açıklar. Daha önce Namık Kemal'in, genç Hamid'e Shakespeare'i uyarlayarak çevirmesini, bir vatan görevi gibi teklif ettiğini görmüştük. Kemal'in bu konudaki etkisini bilmesek de sonuç onun tavsiyesine uymuş görünüyor.

Corneille ve Racine'de olağanüstü hayat çizgisi olan kişiler, kimi zaman gerçekleri zorlayan olaylar, ateşli, duygu yüklü konuşmalar bulunur. Aristo'daki "Duygulandırmanın güçlü olması için gösteride büyük acılar, yaralar ve ölümler olması gereklidir" fikrine sadık olan yazarların dünyaları bu bakımdan Osmanlı okura da hitap eder.

Eşber'in (1880) tematiği iki farklı piyese gönderme yapar. Bunlardan birincisi, Corneille'in *Horace*'ı, ikincisi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın belirttiği gibi,[110] Racine'in *Alexandre le grand* (Büyük İskender)'idir. Hamit, bu ikinci kaynağı anmaz. Corneille'i model almasını ise *Eşber*'in önsözünde okuyucuya açıkça gösterir:

108 Corneille, *Le Cid*, Nouveaux Classiques Larousse, Paris, 1965, s. 20.

109 Corneille, Oeuvres complétes, Editions du Seuil, Paris, 1963, s. 248.

110 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyat Tarihi*, s. 571.

Eşber'in en ruhlu yeri ve en canlı parçası bu perdedir [*iki kardeş, Eşber ve Sumru'nun karşılaşma sahnesi*]; o da *Horace*'dan mün'akistir; *Nesteren*, *Le Cid*'den muktebes olduğu gibi.

Bu in'ikas ile iktibasın menbalarına meâlen ne kadar yakın veya uzakta bulunduğunu, yahut bu iki gölgenin sahiplerine mevzu itibariyle ne dereceye kadar mümasil olduğunu kariîn-i kirâm tayin buyursun. Ben o büyük Fransız şairine benzemek iddiasında değilim. (...)

Büyük bir simâ-yı tarihî olan İskender'in karşısındaki şahs-ı Eşber ise bir mahlûk-ı hayalîdir. Son perdede oynayan bu hayal *Eşber*'den ziyade *Horace*'ın ve benden ziyade Corneille'indir.[111]

Racine örneği, piyeslerin içeriğinde olduğu gibi, okura hitap (önsöz veya sonsöz) bölümlerinde de bulunur. Abdülhak Hamit'in tiyatro eserleri yukarıdaki alıntı gibi bir önsözle başlar veya bir sonsözle biter. Racine gibi o da bu bölümlerde, eserin kaynağından, kişilerden, esere yöneltilen eleştirilerden bahseder veya olayın geçtiği yerler üzerinde durur, nelerden nasıl etkilendiğini açıklar. *Eşber*'in yukarıda alıntıladığım önsözü ise yalnızca bu çerçevesiyle değil, içeriğiyle de Racine'in *Phèdre*'e yazdığı önsözü çağrıştırır:

> Konusu Euripide'den alınmış bir trajedi daha sunuyorum. Olayların gelişimi için yazardan biraz farklı bir yol izlediysem de onun eserindeki bütün zengin imkânları piyesime almadım. (...) Gerçek değerini ölçmeyi okura ve zamana bırakıyorum.

Eşber'de etkisi hissedilen *Büyük İskender* için Racine'e yöneltilen eleştirilerden biri piyeste Porus'un İskender'den daha önemli bir rol oluşudur. Fransız yazar ilk önsözde bunu şöyle dile getirir: "Porus'u İskender'den daha büyük gösterdiğimi söylediler."[112] Hamit'in piyesinin adını seçerken bu eleştiriyi dikkate alıp almadığını bilmiyoruz. Ancak onun "İskender"li

111 Abdülhak Hâmit Tarhan, *Tiyatroları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s. 26.

112 Racine, *Théâtre complet*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1983, s. 115.

piyesi Porus'un yerini alan Kaşmir kralı Eşber'in adını taşır.

Hamit'in piyesi, Racine'in *Büyük İskender*'i gibi Hindistan'da geçer. Büyük İskender, Kaşmir'e saldırma hazırlıkları içindedir. Kaşmir kralı Eşber ile İskender arasındaki güç mücadelesi sürerken Eşber'in kız kardeşi Sumru ile İskender arasında aşk doğar. Racine'in ve Hamit'in piyeslerinde bu ilişkide yalnızca isimler farklıdır: İskender'in düşmanı, kral Taxile, sevgilisi ise kralın kız kardeşi Cléophile'dir.

Eşber, kız kardeşinin düşmanıyla yaşadığı aşka dayanamaz ve onu öldürür. Bu sahnede Corneille modeli devreye girer. Hamit'in yukarıdaki önsöz alıntısında Corneille'in *Horace*'ından aldığını ifade ettiği, işte bu kardeş cinayeti bölümüdür. Ancak olay iki piyeste değişik anlamlar yüklüdür. Corneille'de kız kardeş, Camille, sevdiğini öldüren kardeşinin karşısında acısını haykırır. Her ikisi de kendi açılarından haklıdır: Biri sevdiği için ağlarken, diğeri vatanı için gerekeni yapmıştır. Aynı sahne, Hamit'te, yaklaşmakta olan savaş ve iktidar konuları üzerine birbirine zıt iki tavrı sergiler. *Eşber*'de vatansever kardeşinin karşısında Sumru küçük hesaplar peşinde bir kadın olarak görülür. Rus-Türk savaşı sırasında yazılmış olan *Eşber*'de, Namık Kemal'in öğrencisi Hamit'in bu tercihini, Tanpınar ve Akıncı'nın belirttikleri gibi, tarihi koşulların etkilemiş olması mümkün. Sumru giderek alçaldıkça Eşber'in vatan sevgisi daha da yücelir:

> Sumru: Pek boştur o halka yaver olmak
> Zirâ biliriz ki hepsi ahmak.
> Almış ne olur bu mülkü düşmen?..
> Bir başka taraf olurdu me'men.
> Millet nola düşse ıstıraba,
> Olmuş ne çıkar vatan harabe?
> Lâzım mı bize vatanla millet?
> Biz var olalım; yeter bu devlet!..
> Eşber: (...)
> Titrer bu sözünle bastığın yer!...
> Olmaz onu çiğnemek muhayyer!..

Çık toprağımızdan; onda zirâ
Sen ölmeğe de değilsin ahrâ!..[113]

Hamit, Racine ve Corneille'den aldığı tarihsel çerçeveler, olağanüstü kişilerin hayatları üzerine yeni söylemler kurar. Türk yazarda olağanüstü her şey, geniş anlamıyla politik amaca yönlenir. Namık Kemal'in "vatan", "özgürlük" fikirlerine duyduğu heyecanı öğrencisine devrettiği burada gözlenir. Fransız yazarlarla kurulan ilişki, yeni ulusal kimliğin inşasının oluşumuna da destek olur.

Türk edebiyatının Fransız edebiyatına açılmaya başladığı ilk çalışmalarda "öteki"nin, "yabancı"nın faydalanılacak bir malzeme vazifesi gördüğünü, bunun sonucu olarak da bu çalışmalardan yeniden şekillenmiş olarak çıktığını saptıyoruz. Alıcı konumundaki Osmanlı edebiyatında görülen eksiklikler, yapılacak tercihleri ve alınacak yönleri belirler; ilişkilerin çerçevesini oluşturur. Fransızca metinlere giriş çalışmalarında kullanılan ve bu bölümün konusu olan çeviri, esinlenme, taklit, uyarlama gibi yolların kendileri de bu sürece paralel olarak değişim geçirir. Geçiş çalışmaları esas olarak yabancı eseri kendi alanına dahil etme çabası olarak görülse de geçiş yerinin ve yollarının bizzat kendileri sorularla ve kişisel tercihlerle yüklüdür. Başka bir deyişle, Fransız edebiyatına yönelmenin sonuçlarından biri, bizzat geçiş yollarının sorgulanmasıdır. Yüzyılın sonunda Fransızca metni yerlileştirmek, onu kendine uyarlamak, yenileyici gücünü kaybedecek, Türkçe metin, ruhu ve şekliyle batılılaşacaktır.

113 Abdülhak Hâmit Tarhan, *Tiyatroları*, s. 81.

Fransız Kültürünü Sahiplenme: Edebiyat-ı Cedide

Şark? Pekâlâ, belki pek zengin bir mazi!.. Fakat istikbal garbindir.
– HALİT ZİYA UŞAKLIGİL[1]

Fransız edebiyatıyla kurulan ve başlangıcında "toplumsal faydacı" olarak nitelendirebileceğimiz ilişkiler Recaizade Mahmut Ekrem, Nigâr Hanım, Abdülhak Hamit gibi edebiyatçılarla ilk değişim işaretlerini vermeye başlar. Edebiyatın toplumsal misyonunu terk edip bireye yönelmesi ve bağımsızlaşması, onları izleyen kuşağın kimi yazarları tarafından artık yüksek sesle savunulacaktır. Bu yeni yaklaşım Fransız modeliyle olan ilişkileri de kökten değiştirir.

Türk burjuvazisinin doğuşu ve batılılaşması süreciyle iç içe geçen edebiyatta bu yeni açılım ilginç bir gözlem yeridir. Bireyin edebiyatın merkezine yerleşmesini burada izleyebiliriz: Bir taraftan, edebi çalışma kişinin iç dünyasını büyüteç altına almaya başlar; düzyazıya da, şiire de yansıyan budur. Diğer taraftan, bu dönemde yazarın da kendini birey olarak ortaya koyduğunu görüyoruz. Eserin ve sanatçının bu yeni konumu bir parantez değil, modern edebiyatın başlangıcını oluşturur.

1 *Kırk Yıl*, s. 666.

Servet-i Fünun'*un kapağı, sayı 269.*

20. yüzyıla geçiş dönemecinde *Servet-i Fünun* dergisi etrafında toplanan genç yazarlar geçmişten kopma ve edebiyata yeni bir yön vermek için yazmaya girişirler. Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Halit Ziya gibi isimlerin yeni bir soluk taşıyan yazılarını daha önce *Hizmet*, *Mekteb*, *Servet-i Fünun* dergilerinde görüyoruz. Recaizade'nin eski öğrencisi Tevfik Fikret'i *Servet-i Fünun* yönetimine geçmeye ve Halit Ziya'yı düzenli olarak burada yazmaya teşviki birleştirici bir güç olur. Kısa bir süre sonra da Cenap Şahabettin ekibe katılır. Halit Ziya *Kırk Yıl*'da o günleri şöyle dile getirir:

> Recaizade, Tevfik Fikret'in "Servet-i Fünun" risalesinde yazı riyasetini deruhte ettiğinden bahsederek oraya muntazaman yazı yazmaya beni davet edince buna derhal muvafakat ettim. Ahmet İhsan'ın risalesi, Tevfik Fikret'in refakati, hele yazı yazmak öyle cazip şeylerdi ki tereddüte imkân yoktu; buna hemen müteakiben Cenap Şehabettin'in iştiraki de inzimam edince adeta beğenilen, sevilen, beraber bulunmaktan vicdani bir saadet duyulan dostlarla bir tenezzüh seyranına çıkıyormuşçasına ruhuma kanatlar takılmış zannettim.[2]

İleride "tarihi" bir nitelik kazanacak bu dönemi Halit Ziya anılarında anlatırken bir araya gelişlerinin planlanmış ve hazırlanmış bir girişim olmadığının üzerinde durur: "Zannedilir ki

2 *A.e.*, s. 624-625

bu doğumun bir hamil devresi vardır, değil öyle bir ihzari mukaddemesi, hatta doğduktan sonra ismi bile yoktu."[3]

Gençliklerine rağmen söz konusu yazarların çoğunun bir edebiyat geçmişi vardır. Uzaktan da olsa birbirlerini, çalışmalarını tanırlar ve beğenirler. Halit Ziya, *Servet-i Fünun*'da yazmadan önce de Cenap Şahabettin'e hayran olduğunu yıllar sonra da hatırlar:

> Bunlar "Mektep" risalesinin, Cenab'ın şiirlerini muhtevi olan nüshalarıydı. Ben zaten bu şiirlerin sahibi hakkında alınmış malumat ile dolu idim. Onun bir tabip olduğuna, burada tahsilini ikmal ettikten sonra uzun müddet Paris'te kaldığına (...) ve bu ciddi iştigallerinin arasında Quartier Latin'de fikir ve sanat havasını ciğerlerinin olanca kuvvetiyle teneffüs ettiğine vâkıftım. Hatta onun Montparnasse temaslarında Fransızca şiirlerinden bile bahs edenler olmuştu. (...)
>
> O pembe kaplı risale destesini bir hamlede okudum ve bilhassa Cenab'ın manzumelerini mükerren okudum. Bunlar beni mest etmekle kalmadı, derin bir hayrete attı. Türk şiiri ve nazım usulü hakkında birdenbire gözlerimin önünde parlak vaatlerle dolu bir ufuk açılmış oldu. (...) Bunlarda Fransız şiirinin derin bir izi vardı. Romantique'lerden pek az teessüryap olan şair, bazen Alfred de Musset'nin, nadiren Théophile Gautier'nin tarz-ı ilhamlarını almakla birlikte bunlarda gecikmiyor, daha ziyade Parnassien'lere, Symboliste'lere temayül ediyordu. Onun eseriyle Türk şiiri ve nazmı, garbın en yeni mahsulleriyle seviyyen bir mertebeye yükselmiş bulunuyordu. Sonra ne güzel bir lisanı vardı!..[4]

Hazırlanmış bir girişim olmasa da edebiyatı yeniden şekillendirme isteği genç yazarları birleştirir. Mehmet Rauf bu dönemi anlatırken başlangıçtaki coşkuyu hissedebiliyoruz:

> Edebiyat-ı ahirenin en güzel zamanı idi, bir ay evvel birbirlerini hiç tanımadıkları halde fikir ve emel tevafakıyla şimdi dost

3 *A.e.*, s. 625.

4 *A.e.*, s. 579-580.

olarak kasb-ı kuvvet eden bu ediblerin pür ümit ve kuvvet, küşayiş ve şebab halden mağrur, muvafakıyetten emin olan bu genç edebiyatı sanki Fikret'in o levent ve pür ateş müdafa'atından tecessüm etmişti. Ve kendi kendime o üç gence bakarak: "İşte edebiyat-ı cedide'nin huzurundayım" diyordum...[5]

Tevfik Fikret 1896'da, *Servet-i Fünun*'un 256. sayısından itibaren derginin yazı işleri müdürü olur. Burada birleşen ve gelenekten bütünüyle kopma iddiasında olan yazarlar, o zamana kadar yenilik girişimlerinde ağırlığı hissedilen geçmişten sıyrılıp, Fransız edebiyatı eşliğinde, Türk edebiyatına modernlik aşılarlar. Önceki nesillerin endişesi, Tanzimat'la doğan ruha uygun olarak, İmparatorluğun canlanması için Osmanlı kültür mirasını beslemekte yoğunlaşır. Daha önce göstermeye çalıştığım gibi, eserlerde açık veya üstü örtülü olarak yer alan Müslüman Osmanlı kimliği Fransız modele karşı koruyucu bir duvar oluşturur. Edebiyat-ı Cedide nesli ise Batı emperyalizminin karşısında Osmanlılık şanının soluğunu gittikçe kaybettiği bir döneme denk düşer. İmparatorluk batmakta, gittikçe artan sansür ifade özgürlüğünü, politik tartışmayı boğmaktadır. Sultanın Batılılaşmaya karşı aldığı tedbirler ise toplumun bir kısmını Batı yanlısı tavırlarında daha da radikalleşmeye iter. Özellikle Fransız okullarında veya Fransız kültürüne açık olarak yetişen gençler için izlenecek yol ne masallaşmış bir geçmişte ne de baskısı altında ezildikleri toplumdadır:

> [Servet-i Fünun yazarları] Hiç mağrur değildiler ve kendi yapabilecekleriyle artık yapılacak işin bitmiş olacağını farz edecek kadar kısa görüşlü, dar düşünüşlü olmadılar. Köprüden sonra yolun sarahaten garba doğru uzanmasına iman etmişlerdi, o kadar... O imanla yolun inşasına yarayabilecek taşları sırtlarının kuvveti nispetinde getirip güzergâhı tersim etmeye başladılar.[6]

5 Mehmet Rauf, "Tevfik Fikret", *Servet-i Fünun*, sayı 465, s. 35, alıntılayan: Ülker Karcıoğlu, "Mehmed Rauf'un Türk Edebiyatına Ait Yazıları", daktilo edilmiş lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü, İstanbul, Şubat 1965, s. 43.

6 *Kırk Yıl*, s. 634.

Servet-i Fünun'un genç yazarlarında bu yönleniş temeldir. Geleceği onlar için artık yalnızca Batı temsil etmektedir.

Fransız edebiyatındaki "gibi" bir ekol

Edebi yapıtlar ve makalelerde savunulan fikirlerle şekillenen bu hareket, buluşma noktası olan derginin adı Servet-i Fünun veya Edebiyat-ı Cedide olarak bilinir. İkinci isim, Edebiyat-ı Cedide, "Yeni Edebiyat-ı Cedide" olarak doğar ve esasında grubu eleştirenlerin alaycı bir yakıştırmasıdır. *Tercüman-ı Hakikat*'teki bir makalede bu alay "yeni" nitelemesini "nev"le üçleyerek "yeni edebiyat-ı nev cedide"ye[7] kadar gider.

> Edebiyat-ı Cedide? Bu isim de nereden çıkmıştı? Bunu hiçbir zaman layıkıyla izah edemedim. Bu, bir istihzadan çıkmıştı. Edebiyat-ı Cedide, sonraları edebiyat tarihi ile iştigal edenlerin Tanzimat Edebiyatı dedikleri Şinasi ve Namık Kemal mektebinin unvanı idi ve Recaizade ile Abdülhak Hamit'in yürüttükleri hareket-i edebiyyeye izafe edilmişti. Güya yeniliğe bir katı hat tayin edilebilirmiş, artık o Edebiyat-ı Cedide'den sonra başka bir teceddüd hareketine mesağ yokmuş gibi gene ondan inşiab eden, onun ancak tersim ettiği bir geniş yola korkusuzca dalan zümreye gülünç bir unvan vermek istendi. Kim bilir hangi muhalif tarafından ortaya "Yeni Edebiyat-ı Cedide" alayı fırlatıldı ve artık bunu bütün muhalifler dillerine doladılar. Yeni Edebiyat-ı Cedide dediler; yere attılar. Yeni Edebiyat-ı Cedide, dediler; kollarından tutup kaldırdılar, gene attılar ve bu atış kaldırış arasında "yeni" sıfatı kendiliğinden düştü, ortada bir "Edebiyat-ı Cedide" kaldı, bu unvanı, onun banileri addedilenler de kabul ettiler ve öylece bütün varlığında zamanın gelecek yeniliklerine pek tabii bir tekâmül nazarı ile bakan Edebiyat-ı Cedide, bu unvanla, kısa fakat dolgun ömrünü yaşadı.[8]

7 "Direklerarası Aks-i Sadası", *Tercüman-ı Hakikat*, sayı 6388, 24 Kanun-i sâni 1314, s. 3, alıntılayan: Birol Emil, *Servet-i Fünuncular ve Dekadanlık Meselesi*, s. 329.

8 *Kırk Yıl*, s. 628-629.

Bu ismi, doğuş nedenindeki küçümseyiciliğe, alaycılığa rağmen Halit Ziya'nın da belirttiği gibi Servet-i Fünun yazarları kabullenir. Aynı tavrı daha önce Fransız empresyonistlerinde de görürüz. Empresyonist nitelemesi, ilk kez bu akıma muhaliflerin ortaya attığı ve küçük düşürücü olması hedeflenmiş bir sıfattır. 1874'te, Monet'nin "Impression" (İzlenim) tablosu yoğun eleştirilere hedef olurken buradan türetilen "empresyonist" sıfatı ironik bir etiket olarak kullanılır. Bilindiği gibi, bu niteleme daha sonra bizzat eleştirilen ressamlar tarafından benimsenir.

Servet-i Fünun yazarlarının eserlerine atfedilen "Edebiyat-ı Cedide" yakıştırması böylesi bir doğuşa rağmen Türk edebiyat sahnesine Batı'dan gelen yeni bir kavramı, "edebiyat ekolü"nü sokar. Gerçi bu kavram, daha o dönemde Fransa'da yazarlar arasında tartışılan, kimi zaman reddedilen bir yaklaşımdır. Flaubert gibi bir yazar, ekol tanımınına sonuna kadar karşı çıkar. Bir mektubunda, kendisine "natüralist" sıfatını yakıştıran Zola hakkında: "Zola bana natüralizmi tarif ederse belki natüralist olurum"[9] der. Bu tür karşı çıkmalar olsa da "ekol" kavramı günümüze kadar gelmiş durumda. Dolayısıyla karşıtları, niyetleri bu olmasa da, genç yazarlara Fransa'dan gelen güzel bir hediye sunmuş olur.

Bununla beraber, geçmişe bugün bakan bizler için farklı yazarları bir grup adı altında toplamak ne derece isabetli bir bakış açısı olabilir? Bu soruya cevap ararken ilk adımda gördüğümüz, politik ve kültürel koşulların, dergi çatısı altında toplanan genç yazarları toplumla ilgili konularda sessizliğe mahkum etmesidir. Edebi de olsa yeni fikirler iktidarca tehlikeli sayılmaktadır. Bilindiği gibi ünlü "dekadanlar" tartışmalarında sansürün "dekadantizm"i "anarşizm" ile karıştırmasından ve bundan doğacak sonuçlardan ürkerler.[10] Tehlike, şüphe, düşmanlık dolu görülen dış dünyaya karşı kenetlenmelerinin yarattı-

9 Flaubert'in 25 Nisan 1879 tarihli mektubu, *G. Flaubert - G. de Maupassant, Correspondance*, Flammarion, Paris, 1993, s. 189.

10 Halit Ziya bu korkudan bahsederken "dinamit" ile "dinamo"nun iktidar tarafından karıştırılmasının ülkenin elektriklendirilmesini geciktirdiğini yazar. *Kırk Yıl*, s. 474.

ğı marjinallik yalnızca edebi çalışmalarda görülmez. Ütopik bir projeden çok üzerinde kafa yorup hazırlandıkları, toplu halde uzaklara göç etme fikri, içinde bulundukları toplumun sınırında olma duygularının başka bir göstergesidir. Yeni Zelanda'ya (Halit Ziya anılarında Seylan'dan söz eder) yerleşme planı, imkânsızlıklardan dolayı gerçekleşemez. Bunun ardından Manisa'nın Sarıçam köyünde çiftçilik yaparak yaşama fikri doğar. Tevfik Fikret'in ortak bir ev için plan hazırladığı bile söylenir. Gerçekleşemeyen bu hayaller, Servet-i Fünun yazarlarının kendilerini toplumun marjında birbirine kenetlenmiş küçük bir grup gibi hissettiklerinin bir başka göstergesidir:

> Üç, beş, on, yirmi... bu hülyanın arkasından gidecek kaç tane zuhur ederse o kadar aile buraya gidecekler; orada yeni keşfedilmiş bir adaya hicret edip orayı istimar eden ve dünyadan bağlarını kesmiş bir âlemde kendi hayallerine göre bir cennet tesisine koşan hayal hicranzedeleri gibi, çiftlikte safiyet, uhuvvet, samimiyet mayaları ile yoğrulmuş bir cemiyet kuracaklardı.[11]

Bir yazarın yalnızlığı seçmesinde şaşılacak bir durum yoktur ama grup olarak uzaklara gitme, birlikte yaşama arzusu alışılmamış bir karar. Bu karar, bir yandan batılılaşmada iktidardan daha hızlı ilerleyen bir neslin zorluklarını, diğer taraftan Abdülhamit'in baskısı altında yaşamanın güçlüğünü gösterir. Ancak, hissettikleri marjinaliteyi sübjektif olarak nitelendirmek daha doğru olabilir. Çünkü objektif olarak görülen toplumda aldıkları belirli ve saygın yerlerdir: Örneğin, Tevfik Fikret öğretmen, Halit Ziya memur, Cenap Şahabettin doktor, Mehmet Rauf subay ve birçoğu aile babasıdır. Toplumun içinde birlikte duydukları yalnızlık hissi ve bunun getirdiği uzaklaşma arzusunda Rus şair Marina Tsvetayeva'nın "gökyüzü sürgünü" olarak nitelediği modern yaratıcının yalnızlığı da yok mudur?

İlk bakışta paradoksal görülse bile, edebiyatı her yönüyle bireyselleştiren bu yazarlar, ilk Türk edebiyat grubunu ayakta tu-

11 *A.e.*, s. 795. Ayrıca bkz. Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1995, "Başka Dünyalar Düşü", s. 115-119.

tarken hep birliktedirler. Oysa Servet-i Fünun dışında veya öncesinde kalan yazarların, "medeni" bir toplum ve Batı kültürüyle zenginleşmiş bir edebiyat hedefi için, toplumsal bir hedef için, işe bireysel olarak giriştiklerini görüyoruz.

Edebiyatta yaratıcılığı ekol dilimlerine ayırmak bir yanıyla ona dar açıdan bakmaktır. Bu tehlike Servet-i Fünun üzerine eğilirken de geçerli. Ayrıca, dönemin edebiyat sahnesini modern Türk edebiyatını kuran gençler ve diğerleri olarak ikiye ayırmak, geçmişle aralarına duvar çekmek yanlış, en azından yüzeysel bir bakış olur. Théophile Gautier "Gerçek hayatta olduğu gibi sanatta da çocuk her zaman birisinin çocuğudur; babayı reddetse bile"[12] der. Servet-i Fünun yazarlarının da önceki nesilleri redlerinin ardında kimi bağlar varlığını sürdürür. Tevfik Fikret bunu açıkça dile getirmekten çekinmez:

> "Nasıl olur ki bu altı yüz senelik hayât-i edebiyye, husûsiyle bu hayatın son nakîz-i nâ-gehânî ve ebedîsi fikir ve nazarımız önünde şuracıkta durup dururken: Hayır, yoktu, bizde edebiyat mevcûd eğildi; biz yaptık hiç yoktan, kendi kendimize bir edebiyat vücûda getirdik..." diyelim?"[13]

Servet-i Fünun yalnızca kendi grubundan olanların yazılarını yayımlamaz, Tevfik Fikret ve arkadaşları da başka yerlerde yazar. Örneğin, Halit Ziya'nın mensur şiirlerini, Cenap Şahabettin'nin şiirlerini *İkdam*'da görüyoruz. Tevfik Fikret *Tarik*'e düzenli olarak "Hafta-i Edebi" başlığı altında makaleler yazarken bazı şiirlerini değişik dergilerde yayımlar. Hüseyin Cahit parasal nedenlerle de olsa *Tarik*, *Sabah*, *Saadet* gibi yayınlara yazar.[14] Bununla beraber *Servet-i Fünun*'un belirlenmiş bir tavrı, tek bir ağızdan konuşma politikasını benimsemiş olduğunu göz ardı etmemek gerekir. Tevfik Fikret'in "Hasta Çocuk" şiirine yöneltilen eleştirilere verdiği cevapta bu birlik ruhunu görmek mümkün:

12 Théophile Gautier, *L'Histoire du romantisme*, Editions d'Aujourd'hui, 1978, Var, s. 229.

13 "İki Söz", *Servet-i Fünun*, no. 366, 17 Mart 1989, Parlatır, s. 78.

14 Hüseyin Cahit Yalçın, *a.g.e.*, s. 115.

> Affedersiniz, ey muhterem kari'ler! Sadedi büsbütün zâti ve samimi bir hissin zebûnu eden şu kalem size bugün daha eğlenceli bir musâhabe yazabilirdi; fakat kusuruna bakmayın, müdafaa etmek istediği eser kendi mahsul-i hüneri olmaktan ziyade tarz-ı cedid-i edebin bir semere-i nâ-reste-i feyzidir. Onu kendi nâmına kaydetmesi bir cür'et sayılır amma müdafaası kabahat sayılmaz![15]

Tartışma makalelerinde yazarlar çoğu kez birinci çoğul şahsı kullanıp, "Biz, *Servet-i Fünun* yazarları" ifadesinin arkasında birleşir. Bu birlik veya dışarıdan böyle görünme arzusu, bilinçli ve sürekli kollanan bir tercihtir. Namık Kemal'in oğlu ve Edebiyat-ı Cedide yazarlarından Ali Ekrem (Bolayır), Servet-i Fünun şairlerini eleştirdiği bir makale kaleme alır. Tevfik Fikret yazının bazı bölümlerini yayımından önce keser. Bu davranışının nedenini açıklarken *Servet-i Fünun*'da yayımlanan her yazının tek bir ağızdan çıktığının düşünüldüğünü ifade eder: "Çünkü pek iyi bilirsin, *Servet-i Fünun*'da neşredilen bu nevi mütalaat, imzaya bakılmadan, hep gazetenin kendi fikr-i mahsûsu, fikr-i zâtisi gibi telakki ediliyor."[16]

Grup anlayışının bir başka uzantısı olarak Edebiyat-ı Cedide Kitaplığı girişimini görüyoruz. Hüseyin Cahit Yalçın'ın anılarında yazdığına göre bu kendi ceplerinden finanse ettikleri bir projedir:

> *Hayal-i Muhayyel* basımevlerimizin olanak verdiği ölçüde uygar ve batılı bir biçimde yayımlandı ve... satıldı! *Hayal-i Muhayyel*'in satışından biriken parayı Fikret'e ödünç verdim, o da *Rübab-ı Şikeste*'yi bastırdı. O da çok satıldı.[17]

Burada asıl amaç, bir yandan arzu ettikleri eserleri basabilmek, diğer taraftan kitapların baskı kalitesini yükseltmektir.

15 Tevfik Fikret, "Musahabe-i Edebiyye", *Servet-i Fünun*, sayı 266, 4 Nisan 1896, s. 82, in Tevfik Fikret, *Dil ve Edebiyat Yazıları*, yay. haz. İsmail Parlatır, TDK Yayınları, Ankara, s. 21.

16 *Mektuplarla Tevfik Fikret ve Çevresi*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1999, s. 9.

17 Hüseyin Cahit Yalçın, *a.g.e.*, s. 124.

Her iki hedef için Fransız edebiyatının örnek alındığını Hüseyin Cahit ilave eder.

Birlik ruhu Tevfik Fikret'in yazı müdürlüğünden istifasına kadar sürer. Bundan kısa bir süre sonra da dergi altı haftalığına sansür tarafından kapatılır. Çerçevenin yok olmasından itibaren, hem yaratıcılık hem kişisel ilişkiler zayıflar, söner. Edebiyat-ı Cedide yüzyıl dönemecinin çalkantılarında anlık bir görüntü gibiyse de başlattıkları ve geriye bıraktıklarıyla kendisi de bir dönemeçtir.

Sansür altında nasıl yazılır?

Yukarıda, Servet-i Fünun yazarlarını birleştirici bir unsur olarak sansüre değindik. Bilindiği gibi II. Abdülhamit dönemi (1876-1908) düşünce özgürlüğü ve siyasi çalışmayı engellerken bunun doğal sonucu olarak kültürel hayatı da boğar. Güzin Dino, 1888'den sonra Yıldız Sarayı'nın onayını almamış hiçbir yayının mümkün olmadığını yazar.[18]

Dönemin ağır havasının edebiyat dünyasının üzerine çökmesi kaçınılmaz olur. Hürriyet, millet, adalet... gibi siyasi kavramlara gönderme yapan kelimelerin yanı sıra birçok günlük kelimenin bile kullanımı güçleşir: Halit Ziya'nın verdiği örneklere göre "burun" Abdülhamid'in iri burnuna, "birader" kelimesi Sultan'ın Yıldız'da hapsettiği kardeşine, "tepe" Yıldız tepesine, "sakal", "boya" Sultan'ın boyalı sakalına gönderme sayıldığı için yasaktı. Yazar, *Kırk Yıl*'da okurların dikkatini bu garip örneklere çektikten sonra, Kafka romanlarından çıkmış bir dünyayı anlatır: "Hatta" diye ekler, "öyleleri vardı ki bizler, yazıcılar, acaba niçin memnudur diye uzun uzun, üç beş kişi bir araya toplanarak uğraşır, sebebini, hikmetini araştırırdık."[19]

Sıradan günlük kelimeler bile yasaklanınca, kelime haznesi dayatmayla daralınca, yazara bu sınırlar arasındaki olası imkânları açmaktan, zorlamaktan başka hangi seçenek kalır? Servet-i Fünun yazarlarındaki Arapça ve Farsça kelime bolluğu,

18 Güzin Dino, *Tanzimat'tan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru*, s. 49-50.

19 *Kırk Yıl*, s. 663.

sansürün yarattığı boğulmaya karşı biraz oksijen desteği gibi değil midir? Bir örnek olarak Tevfik Fikret'in "Gayya-yı Vücud" şiirine bakarsak dizelerin Osmanlıca kelime kullanımının yarattığı nüanslarla işlendiğini görebiliriz. Şair, sansürlü kelime "tepe"ye dokunamazsa da onun coğrafi karşıtı diyebileceğimiz "uçurum", bu şiirde Türkçe, Arapça, Farsçayla çoğullaşır: "A'mak", gayya", "ka'r", "çukur" olur.

Sansüre karşı korunmak için yazı diliyle oynamada daha pratik yollara başvurulduğu da olur. Bu konuda Mehmet Rauf bir anısını anlatır:

> Mesela Fikret *Rübab-ı Şikeste*'de son mısrasında "Bürehne sertâ-pâ" [*baştan ayağa çıplak*] diye biten bir şiirini böyle bir oyun sayesinde aynen *Servet-i Fünun*'da bastırabilmişti. O zamanlar sertâpâ [*baştan ayağa*] çıplak bir kadından bahsetmek –çünkü devrin ahlâkı o kadar mazbut ve mukayeddi ki!– ahlâka karşı büyük bir cinayet olacağından gazetede basılamazdı. İşte Fikret burasını sansürün satırından kurtarmak için tedkike gönderdiği prova kâğıdına "Bürehne ser ü pâ" diye dizdirmiş, yani başı ayağı çıplak bir kadın suretinde sansüre gönderip kâğıtları tedkikten gelince mısrasını "Bürehne ser-tâ-pâ" suretine koymuştu.[20]

Sansür, kelime ve konu tercihlerini sınırlamasıyla metnin dokusuna kadar girer. Asıl varlığı ise sildiği unsurlarda, yani görülmeyendedir. Başka bir deyişle, kimi zaman yok ettiği metnin bizzat kendisidir: Önsözlerde Sultan'a yazılması gerekli iltifat silsilesi Servet-i Fünun yazarlarının kitaplarına önsöz yazmalarını engeller.[21] Halit Ziya sansür nedeniyle *Mai ve Siyah*'tan politik arka planı çıkarmak zorunda kaldığını belirtir.

Bu sınırlarla kapanmış ortamda, Fransız edebiyatı hayali kaçamaklar için paralel bir alan açar. Yüzyıl sonunda, Osmanlı İmparatorluğu'nda düşünce baskı altına alınırken Fransız kültürü sonsuz bir kaynak gibidir. Hüseyin Rahmi Gürpınar *Şıp-*

20 *Mehmed Rauf'un Anıları*, yay. haz. Rahim Tarım, Özgür Yayınları, İstanbul, 2001, s. 116-117.

21 Hüseyin Cahit Yalçın, *a.g.e.*, s. 124.

sevdi'nin (1911) önsözünde bu karanlık dönemden söz ederken okuyucunun dikkatini Fransız edebiyatının oynadığı özgürleştirici role çeker:

> Memlekette bilgi iflas edince yabancı bilgi imdada yetişti. (...)
>
> İstibdat zamanında düşünme ve anlama ışığımız bütün bütüne sönmek üzere iken bunu Batı'nın olgunluğundan buraya sıçrayan kıvılcımlar sürdürdü. Bugün iyi düşünen, yazan, hürriyeti koruyan kalemler işte Batı'nın bu kıvılcımlarıyla aydınlanmış beyinlerdir.
>
> O karanlık çöküntü ve bahtsızlık günlerinde bize şefkatli dost, yardımcı hep o fikir hazineleri, o kitaplar oldu.[22]

Türk edebiyatının modernleşmesi ağır zorluklar altında, boğucu bir atmosferde ve düşünce özgürlüğünün baskı altına alındığı bir dönemde şekillenir. Bilindiği gibi, özel hayat da aynı sınırlarla çevrilidir. Her yerde bulunabilecek, herkesin içinde bulunma olasılığı olan casus ağı, kişiyi susturucu unsur olarak varlığını hissettirir. Yazar konulan sınırları aşmaya çalışırken bilinmeyenden duyulan korku içe kapanmayı getirir. Kendisini grup olarak savunan Edebiyat-ı Cedide'nin bu tavrında dış dünyanın tehlikesi önünde birliktelik fikri de vardır. Baskıcı iktidara karşı, dışarıya açılmayan fikirler onları birbirine bağlayan bir başka unsurdur:

> Onun yazarlarını sanat bağı ne kadar birbirine bağlıyorsa baskı yönetiminden ve Saray'dan tiksinti, özgürlük ve meşrutiyete sevgi duygusu da onları o kadar birleştiriyordu. Servet-i Fünun'da yalnız siyasi "komplo" yapmak düşüncesi ve girişimi yoktu.[23]

Alınan bütün tedbirlere, gösterilen dikkate rağmen *Servet-i Fünun*, Hüseyin Cahit Yalçın'ın "Edebiyat ve Hukuk" başlıklı, P. Lacombe'un 1789 Fransız İhtilali üzerine bir yazısının çevirisinin yayımlanmasıyla Ekim 1901'de kapanır. Aynı dönemde,

22 Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şıpsevdi*'nin önsözü, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1990, s. 10-11.

23 Hüseyin Cahit Yalçın, *a.g.e.*, s. 116.

dışişlerinde çalışan Abdülhak Hamid, Sultan'a bir daha yazmayacağına dair iki kere söz vermek zorunda kalır.

Edebiyat-ı Cedide'yi, o günün karmaşık ve güç koşullarını anımsamadan anlamaya çalışmak olanaksızdır. Sansür, kelimelerin seçimine kadar girer, ilişkileri belirler, özgürlüğü kısıtlı yazarı içine kapanmaya iter.

Fransız kültürüne yeni yaklaşım

Recaizade Mahmut Ekrem'in, oğlu Nijad'ın ölümünün ardından yazdığı ve acısını haykırdığı bir şiirinde, kaybedilenin değerinin anlaşılması için öne çıkardığı çocuk yaşında Batı kültürüne nasıl hâkim olduğudur. "Ödip Rova" (Eudipe roi), Burciya (Borgias), Feder (Phèdre), Ester (Esther), Ernani (Hernani), Norama (Norma) gibi eser adları bu değerin kanıtları olarak sıralanır:

> On üçünde "Ödip Rova"yı yazdın
> Dehşet-endâz-ı müdrikât-ı fuhûl!..
> O dehân olmasaydı olmazdın
> Şüphesiz öyle münkesir, ma'lûl.
> Bunda hilkat mi ben miyim mes'ûl?..
>
> Burciya, Feder, Ester, Ernani...
> Ezberindeydi fıkra fıkra bütün.
> Ağlatırdın okur okur da beni
> Üç gün evvel, geçen gece... Daha dün.
> Niçin oldun mehâsine düşkün?..
> (...)
> Gamlı bir nısf-ı leyl idi piyanon
> –Kalbi meşhûn-ı şehka-i negâmat–
> Bana dinletti Norama'yı en son.[24]

Recaizade'nin öğrencisi Tevfik Fikret ve arkadaşları da, Batı'nın kültürel temellerini artık yaşamlarına tamamen yerleştirme gayretindedirler. Fransız kültürüne bu yeni yaklaşımda, eğitim sisteminin rolü büyüktür. Önceki nesillerden farklı ola-

24 Recaizade Mahmut Ekrem, "Nijad! Nijad", *Bütün Eserleri*, cilt II, s. 428.

rak, yeni elit kısmen de olsa Fransız modeliyle şekillenmiştir. Tevfik Fikret "Sultaniye'ye" başlıklı şiirini okulunun bu özelliğini vurgulayarak bitirir:

> Garb iştiyâk-ı fikre açık bir ufuk ve sen
> Şarkın bu ufka açılan bir deriçesi![25]

Liseyi Fransız okullarında bitirmiş veya yüksek eğitim görmüş olan bu gençler, edebiyatın dışında kalan alanlarda da Fransız kültürünü benimsemişlerdir. Modern Türk edebiyatının iki temel direği olan Tevfik Fikret ve Halit Ziya'nın, Fransız dili ve kültürünün hâkim olduğu kurumlarda okumuş olmaları rastlantı mıdır? Tevfik Fikret eğitimini Mekteb-i Sultani'de, Halit Ziya İzmir'de, Katolik Ermeni Mıkhitharist rahiplerin okulunda yapar. Cenap Şahabettin ise tıp eğitiminden sonra uzun süre Paris'te kalır:

> Batıl ananelerden tecerrüt maksadıyla doğmuş bir teceddüt mezhebinin gizli mabedine karanlıkta sönük bir fenerle giden yeni salikleri gibi bunlar Mekteb-i Mülkiye'den, Galatasaray'dan yetişmiş, oralarda yeni fikirlerle dolarak büyümüş yahut garptan, başka bir feyz nuru almış anasırdı ki, nadir oldukları kadar muhterizdiler de.[26]

Fransız kültürü ve edebiyatı eserlerine girmeden önce kimliklerine de işler. Bununla birlikte gelişimin düz bir çizgi izlediğini düşünmek yanlış olur. Halit Ziya'nın olsun, Tevfik Fikret'in olsun, ilk çalışmalarına bakıldığında geçmişi ne kadar sahiplendikleri görülür. Ancak, kısa bir süre sonra geleneğe karşı çıktıklarına, bunu eleştiri konusuna dönüştürdüklerine tanık oluruz.

Onlarda batılılaşmak için bir telaş hissedilir bazen. Bu telaşın nedenini Halit Ziya'nın, Hüseyin Cahit'in anılarını okurken daha iyi anlarız. Fransız kültürü önlerine koydukları hedefe varmak için tek yol olarak belirir ve bu yoldan geçmek bile gurur vericidir. İki yazar da yazı hayatlarına hazırlık bölümünde Türk edebiyatı kaynaklarının nasıl önemsizleştiğinden bahse-

25 Tevfik Fikret, *Halûk'un Defteri*, Çağrı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 69.

26 *Kırk Yıl*, s. 626.

der ve okuma yoluyla bile olsa Fransız edebiyatına aidiyet duygusunun üzerinde durur lar.

Halit Ziya:

> Fransızcada kâfi bir vukuf elde ettikten sonra Şemseddin Sami Bey'in *Sefiller* tercümesi istisna edilirse artık Türkçe roman okumaz olmuştum. İlk okuduğum Fransızca roman Pierre Zaccon'un *Ölüme Kadar Düello* kitabı oldu. Bunu sıra ile hemen o asrın bütün büyük hikâyecileri takip etti.[27]

Hüseyin Cahit:

> Şimdi bu geçmiş düşünsel yaşamımı andıkça görüyorum ki bütün kültürümü Batı'ya ve özellikle Fransa'ya borçluyum. Üzerimde Doğu eserlerinin hiçbir etkisi olmadı. (...) Buna dayanarak diyebilirim ki gençliğimden beri ne okumuşsam Fransızcadır, ne öğrenmişsem o kaynaktan gelmiştir.[28]

Çoğu zaman temeli okulda atılan Batılı yapı, bilinçli, kimi zaman korkunç bir azimle gayret sarf ederek daha da derinleştirilir. Edebiyat-ı Cedide yazarlarının modernliği, başka bir kimlik yaratma arayışında ve kendilerini şekillendirmede gösterdikleri iradededir de. Zevkler bile Batı modeline göre, bilinçli olarak seçilir. Halit Ziya, Mehmet Rauf'un bu konuda örnek olabilecek müzik eğitimini anlatır. Başlangıçta Batı müziği konusunda bilgisiz olan Mehmet Rauf, eksiklik olarak gördüğü bu durumu gidermek için bütün parasını harcamaktan çekinmez.[29] Açıktır ki Batı müziğini tanımak kendini yeniden yaratma çabasının bir parçasıdır. Türk erkeğini kaba saba bir vahşi gibi gösteren Batılı klişelerle tamamen zıt olarak bu yazarlar hassas "romantik"lerdir. Fransızca eserlerde okudukları davranışları içselleştirerek gözyaşlarını zor tutar, sarsıcı olaylar karşısında titrer, hasta olurlar.

İç dünya bilinçli olarak şekillenirken dış görünüşün bundan farklı kalması düşünülemez. Yakup Kadri Karaosmanoğlu anı-

27 *A.g.e.*, s. 187.

28 Hüseyin Cahit Yalçın, *a.g.e.*, s. 39.

29 *Kırk Yıl*, s. 782.

larında Cenap Şahabettin'le ilk karşılaşmasını anlatırken yazarın elinde taşıdığı kitabın seçimine kadar nasıl bir "Fransız yazar" görünümü sergilediğini hayranlıkla anlatır:

> O zamanın modasına göre, en son moda plastron boyunbağı ve elinde tuttuğu Calmann Levy basımevinin sarı kaplı kitabıyla Cenap Şahabettin Bey adeta bir Paris havası taşıyor gibiydi. Zira, ben, o çeşit boyunbağlarını, yalnız Robert de Montesquiou ya da Edmond Rostand gibi şıklığa düşkün monden şairlerin edebi dergilerde çıkan resimlerinde görmüştüm.[30]

Şüphesiz Cenap Şahabettin Batılı gibi giyinen ilk Osmanlı değildir. Ancak bunu bir yaşam tarzına ve felsefesine oturtmaya, yaptığı tercih üzerinde düşünmeye başlayanlardan olduğu muhakkak. Giyim-kuşam, gelenekten kopuşun bir başka ifadesi olurken "Batılıdan daha Batılı" bir görünüm almanın, Mehmet Rauf'un müzik eğitimi gibi, bir çaba gerektirdiği de açıktır.

> Garplı olmak... Sade teknikle, umumî yaşayışla değil, insana hakiki kıvamını veren manevî kıymetler itibarile de garplileşmek, bir deniz felâketini ve dalgaların hırsını yenmiş bir atletin eriştiği toprak parçası üstündeki silkinişile maziyi olduğu gibi, iyi ve kötü atmak ve yeni bir hayata başlamak.[31]

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Servet-i Fünun* etrafında toplanan yazarların özlemlerini böyle dile getirir. Bu erişilen "toprak parçası"na çıkan veya çıkmak için çabalayan yalnız onlar değildir. Aydınların bir kısmı ve doğmakta olan burjuvazi için de Batı artık yakındır.

Türk dekadanlar?

Batı'ya açılış, başından itibaren edebiyat dünyasında kutuplaşmayı da getirir. Namık Kemal mektuplarında "edebiyat-ı atika"nın "edebiyat-ı cedide"ye karşı hücumlarından şikâyet-

30 Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990, s. 143.

31 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Tevfik Fikret*, Suhulet Kitabevi, İstanbul, 1934 s. 15.

çidir. Abdülhak Hamit'e yazdığı bir mektubunda "İki tarafın eş'âri, âsâri meydanda duruyor. Mukâyese olunuversin"[32] diyecek kadar sınırlar çizilmiştir. Bu bölünmenin gerisinde adeta bir aile havasının hâkim olduğu kapalı bir çevre oluşur. Namık Kemal'in oğlu, Recaizade Ekrem'in adını, Beşir Fuat'ın oğlu, Namık Kemal'inkini taşır. Aradaki duvarın zaman içinde daha yükseldiği, saldırıların şiddetinin artışından anlaşılmaktadır.

Ahmet Mithat, 15 Mart 1897'de *Sabah* gazetesinde yayımladığı ve *Servet-i Fünun*'u hedefleyen "Dekadanlar" başlıklı makalesinde bu Fransızca nitelemeyi Türk edebiyat sahnesine taşır.[33]

Dekadan nedir? Kelimenin sözlük anlamı "gerilemekte, çökmekte olan"dır. Bir niteleme olarak ise Fransız edebiyatında yüzyılın son çeyreğinde bütün edebiyatta, gerek yazarların varoluş tarzlarında, gerek eserlerinde etkisini hissettiren bir yaklaşım olarak bilinir. Paul Bourget'nin, Baudelaire, Taine, Renan, Stendhal üzerinde yoğunlaştığı ve 1883'te yayımladığı *Çağdaş Psikoloji Üzerine Deneme*'sinde[34] bu ortak paydayı gün ışığına çıkarır. Dekadanlığı, gelişiminin zirvesinde olan kapitalist toplumda sanatçıların arayışlarında, melankoli, endişe, karamsarlık, bıkkınlıkla beliren bir tür nevroz olarak nitelendirir. Yazara göre, Komün tecrübesi ve natüralist romancıların yarattığı insan düşmanlığı, hayatı reddetme bilincini getirir. Ve buradan bilimin, dinin güvencesinden, kardeşlik duygularından uzaklaşmış bir ortam doğar.

Ahmet Mithat'ın yazısıyla açtığı başlangıçtan sonra, batılılaşmaya karşı tüm endişeler Edebiyat-ı Cedide gibi bir hedef bulmuş olur. Ahmet Mithat söz konusu makalesinde genç yazarları anlamadığından yakınan dostuna: "Birader" der "bu makaleyi anlamak için onu Türkçe okumalı, Fransızca düşünmeli."[35]

İlk bakışta dikkat çeken şudur: Genç yazarlara duyulan tep-

32 *Namık Kemal'in Mektupları*, cilt III, s. 202.

33 Bu konuda bkz. Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007.

34 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Etudes littéraires, Gallimard coll. "Tel", 1993.

35 Ahmet Mithat, *Sabah*, sayı 2628, s. 2-3, alıntılayan: Birol Emil, *Servet-i Fünuncular ve Dekedanlık Meselesi*, s. 64.

kiye ivme kazandıran Ahmet Mithat'ın bizzat kendisi, daha önce gördüğümüz gibi, kişileri Fransız olan piyesler yazar, Fransız romanlarını uyarlar, yazılarında Fransızca kelimelerden faydalanır. Yalnız onun için değil, dönemin bütün yazarları için Fransız edebiyatının tartışılmaz ortak model haline geldiğini, hepsinin o kaynağa yöneldiğini biliyoruz. Ayrıca Edebiyat-ı Cedide yazarlarının "sanat için sanat" ilkesinin öncüleri oldukları söylenemez. Takdir edilen ve geniş bir okuyucu kitlesine seslenen Recaizade ve Hamit aynı yaklaşımı savunur.

Dolayısıyla eleştiriler bir nicelik değil, nitelik ilişkisinden hareket eder. Başka bir deyişle, çatışmanın temelinde, Fransa'dan "fazla" etkilenmeden öte, ilişkinin "nasıl" ve "ne şekilde" işlediği ve bunun edebi esere nasıl yansıdığı yatmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Recaizade'nin ve Hamit'in çalışmaları, Fransız etkisi çok yoğun olsa bile, temelde klasik kurallara uyan eserlerdir. Yani Edebiyat-ı Cedide'de tepki çeken, Fransa'yla yüzeyde kalan yakınlaşmanın derine inmesi, edebiyatın temellerini, yazarın alışılagelmiş konumunu sarsmalarıdır. Fransız edebiyatı onlarda yalnız bir esin kaynağı değil, her şeyi sorgulama modelidir. Örneğin Halit Ziya'nın eserlerine baktığımızda Fransız edebiyatının varlığı, daha önce geniş ölçüde uygulanmış olan yöntemle bir eseri alıp onu uyarlamadan çok farklı bir yerdedir. Yazar, Fransız roman sanatını bütünüyle içselleştirerek eserine yansıtır. Doğaldır ki bu anlayışla yazılan eserler Osmanlı bakış açısıyla okununca anlaşılmaz kalmaktadır.

Ahmet Mithat'ın makalesini, ciddi eleştirilerin yanı sıra, Batı taklitçilerini alaya alan yazılar da izler. Bunlarda seviye zaman zaman iyice düşer, basit kelime oyunlarıyla sınırlı kalır. Tevfik Fikret, bir makalesinde bu saldırıların ardında kimi zaman ticari nedenler yattığını söyleyerek seviyesizliği işaret eder:

> "(...)
>
> Ne için böyle şeyler yapıyorsunuz? Asâr-ı cedideyi tenkid edecekseniz adam gibi tenkid ediniz; şahsiyât ile uğraşmakta ne hazz var?
>
> Bir hayli boş lâkırdılardan sonra ikrâr etti:

– Risâlenin sürümüne de hizmet ediyor da...

O zaman dedim ki:

– Azizim, öyle ise bizden yana helâl olsun; mâdemki aleyhimizde bulunmak sizi doyuruyor, biz kimsenin rızkına ekmeğine mâni olmak istemeyiz, istediğiniz kadar sövünüz!"[36]

Tevfik Fikret kendilerine hücum edenlerin yazdıklarını ciddi eleştiri olarak kabul etmeme tavrını Ahmet Mithat karşısında da sürdürür. Ahmet Mithat'ın bu kez ortalığı sakinleştirmek için kaleme aldığı "Teslim-i Hakikat" başlıklı makalesinin üzerine şu yorumu yapar:

> "Hakikati düşündüğüm gibi söylemeye cesaret edebilsem derim ki: Dekadanlar meselesi âsâr-ı cedide-i edebiyyeden bir şey anlayamayan bir rafik-i vecihi, bir köhne vapur arkadaşını mahzuz etmek için ulu orta söylenivermiş bir fıkra, bir lâtife olduğu gibi "Teslim-i hakikat" bendi de "Adam o öyle bir şaka idi, geçti gitti; şimdi biz işimize bakalım... Ver elini arkadaş" nev'inden bir hâtır-nevazlıktır."[37]

"Dekadanlık" nitelemesinin kendisine dönersek Fransız ve Türk yazarlar arasındaki en büyük farkın, Fransız yazarların bunu kimi zaman kışkırtıcı bir neşeyle yine edebiyatın kendisine malzeme yapması olduğunu görüyoruz. Fransa'da, *Le Décadent*, *La Décadence* adını taşıyan dergilerin yanı sıra *Zutistes*, *Hydrophates*, *Hirsutes*, *Jemenfoutistes* gibi gruplar bu ruh halini yansıtır. Osmanlı'daki polemiğe bugün bakarken, can alıcı nokta "Cenap Şahabettin veya Halit Ziya dekadan mı, değil mi?" türü sorulardan başka bir yerdedir. Yıllar süren bu kalem kavgasında, her iki tarafın verdiği örneklere ve sergilenen kanıtlara bakınca bunların şaşmaz bir şekilde herkes tarafından tanınan tek otorite, Fransız edebiyatına dayandırıldığını görürüz. *Servet-i Fünun*'da olduğu kadar onun Fransız taklitçiliğini eleştirenler için de ana referans budur. Tartışmalar, *Servet-i Fünun*'u acımasızca eleştirenler de dahil olmak üzere dönemin

36 *Servet-i Fünun*, no. 409, 12 Ocak 1899, Parlatır, s. 111.

37 "Hafta-i Edebi", *Tarik*, no. 4641, Aralık 1989, Parlatır, s. 176.

edebiyat ortamının Fransız edebiyatıyla nasıl soluk alıp verdiğini göstermesi açısından ilginçtir.

Servet-i Fünun dergisinde Fransa'nın görünür varlığı

Servet-i Fünun'un sahibi Ahmet İhsan'ın Edebiyat-ı Cedide'nin doğumu ve gelişimindeki rolü büyüktür. Mülkiye okulu mezunu genç adam basın-yayın dünyasına, diğer iş olanaklarını itip bu dünyayı modernleştirme hedefiyle girer. Daha öğrenciyken Fransızcadan, özellikle Jules Verne'den çeviriler yapar, Batı edebiyatını izlemesine yardımcı olması amacıyla Ermeni alfabesiyle Türk dilinde basılan yayınları okumak için Ermeni alfabesini öğrenir. Ahmet Mithat'la *Tercüman-ı Hakikat*'in resimli ekini çıkarma konusunda başlangıçta anlaşsalar da projeyi sonuçlandıramazlar. Yeni gazete-dergi çıkarmanın izne tâbi olduğu bu dönemde gazeteye ek izni almak daha kolay olmaktadır. Ahmet İhsan çeviri yaptığı *Servet* dergisinin sahibi Nikolaidi'nin aldığı fenni ek iznini sahiplenir. *Servet* parasızlıktan kapanırken *Servet-i Fünun*, 1889'da, "edebiyat, fünun, sanayi, tercüme-i hal, seyahat, roman" kısımları bulunan "musavver bir Osmanlı gazetesi" olarak yayına başlar.

Ahmet İhsan, Recaizade Mahmut Ekrem'e ithaf ettiği anılarında bu ilginç yaşam öyküsünü anlatırken büyük malî külfetlere girip *Servet-i Fünun*'un altı sayı çıkardıktan sonra Avrupa'da üç aylık bir inceleme gezisine gittiğini de ekler. Dönüşünde gördüğü yenilikleri *Servet-i Fünun*'da uygulamaya girişir. Paris'ten kâğıt, Viyana'dan İstanbul illüstrasyonları ısmarlar. Kızkulesi illüstrasyonunun basımından sonra Saray'a çağırılıp güzel sanatlara ve eğitime hizmetinden ötürü aylık sübvansiyonla ödüllendirilir. Ayrıca Avrupa'dan getirmeyi düşündüğü hakkak konusunda da yardım alır.

Servet-i Fünun dergisinin, incelediğimiz dönemdeki sayılarını ele alınca Fransa'yla kurulan yakınlık kendini, gerek Fransızcanın kullanımıyla, gerek sayfalarda yer alan resim ve gravürlerle, ilk bakışta hemen gösterir. Ancak yüzyıl sonu Osmanlı ba-

sınında Fransızcayı veya Avrupa'dan gelen resimleri kullanmak artık şaşırtıcı değildir. Dönemin pek çok yayını gibi *Servet-i Fünun* başlığı Latin alfabesiyle, sahibinin adı, adresi Fransızca yazılmıştır. Tarih, coğrafya gibi dallardan ansiklopedik bilgiler, bilimsel vülgarizasyon, vefat etmiş veya tayin olmuş devlet adamlarının resimleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun değişik şehirlerinden fotoğraflar veya günlük haberlerle yan yanadır. Birbirinden farklı konulara çoğu kez fotoğraf, resim veya gravür eşlik ederken bunların altyazıları genellikle Fransızcadır. *Servet-i Fünun*'un bu eklektik yapısı Tevfik Fikret ve arkadaşlarının, derginin edebiyat kısmında yazdıkları dönemde de sürer.

Bu genel görünümün ötesinde *Servet-i Fünun* dergisinin teknik açıdan da yenilikçi iddiası bellidir. Kullanılan fotoğraflar, estetik kaygı veya haber niteliği taşırken kimi zaman bizzat derginin sahibi Ahmet İhsan'ın ürünleridir. Bazı fotoğraflar ise ünlülerin hayatlarını yansıtma amaçlıdır: Tanınmış bir doktorunun muayenehanesi, Recaizade veya ressam ve arkeoloji müzesinin kurucusu Hamdi Bey'in çalışma odaları gibi. Burada fotoğraf gibi modern bir araç, "modernleşmiş" kişileri, bunun dekoruyla (mobilya, alet, kitap, eşyalar...) birlikte okura gösterir.

Servet-i Fünun'un Batılı görünümünde konuları ve tarzlarıyla gravürler önemli rol oynar. Bilindiği gibi, 19. yüzyılda, Avrupa'da da gravür sanatının özel bir yeri vardır: Baudelaire'in gravür sanatçısı Meryon'la gerçekleşemeyen ortak projeleri veya Max Klinger'in Brahms'ın partisyonları üzerine yaptığı gravürler gibi çalışmalar bu konuda akla gelebilecek ilk örnekler. Bunlar, farklı sanat dallarının buluşup birlikte belirli bir yol alma denemeleridir.

Dönemin Osmanlı basınında, Avrupa'dan gelen gravürlere şiirler veya kısa düzyazılar eşlik eder. M. Kayahan Özgül, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü*'de bu ilişkinin gelişimini izlerken *Servet-i Fünun*'un Edebiyat-ı Cedide'nin buluşma yeri olmadan önce de Recaizade, Ahmet Rasim gibi yazarların eserlerini resim eşliğinde yayımladığını belirtir.[38]

38 M. Kayahan Özgül, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü, Türk Edebiyatında Tabloaltı Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 77, 79, 81.

Servet-i Fünun'daki illüstrasyonlar kimi zaman yerli sanatçıların eseridir. Ancak, çalışmalar bir Avrupalı imzası taşımasa da yansıtılan yine Batı kültürüdür. Başka bir deyişle, kaynağı bilmeden bakılacak olsa bunların bir Avrupa dergisinden alındığı düşünülebilir. Örneğin "Le Café du matin, tableau de Halil Bey"[39] alt başlıklı resim Halil Bey'in çalışması olsa da ayrıntılarla resmedilen konu Batılı bir çiftin kahvaltısıdır. Bu resimler "levha" başlığı altında, ortadaki çift sayfada, ön kapakta, kimi zaman daha az göze çarpacak yerlerde bulunur. "Levha"larda erkekler kıyafet bakımından Osmanlı erkeği olarak da çizilirken kadınlar açılmış saçları ve elbiseleriyle Batılı tarzdadır. Sefalet, şiirde olduğu gibi resimlerde de çekici bir konudur. Recaizade'nin veya Fikret'in şiirlerinde gördüğümüz masumiyet sembolü olarak çocuk burada da kullanılır. Doğu kültürüne açıkça gönderme yapan çalışmalarda Doğu'ya Batılı gözüyle bakan oryantalist anlayış sergilenir. Arnuvo stiliyle süslenmiş, çerçevelenmiş şiirler de vardır. Fikret'in eseri olan mütevazı boyutta resim çalışmaları da *Servet-i Fünun*'da yer alır. Diğer taraftan, *Araba Sevdası*, *Mai ve Siyah* tefrika edilirken romana ilişkin bazı sahneler resimlenir.

Karmaşık ilişkiler

Hedef oldukları eleştirilere rağmen Edebiyat-ı Cedide'nin Fransız kültürüyle ve daha geniş bir yaklaşımla Batı dünyasıyla kurduğu ilişkilerin koşulsuz bir hayranlık olduğunu söylemek gerçekçi olmaz. Yakından bakınca durumun karmaşık olduğunu görebiliyoruz. Edebiyat alanında beğeni ve bağlılık tam olsa da iki kültür arasındaki ilişkiler zaman zaman eleştiri konusudur. Bunun başlıca nedeni ise Batı'nın emperyalist güç olarak Osmanlı İmparatorluğu sınırları içindeki varlığıdır. Tevfik Fikret, *Servet-i Fünun*'da, Batı ve Osmanlı İmparatorluğu arasındaki dengesiz ilişkiyi, Namık Kemal'in "Avrupa Şark'ı Bilmez"[40]

39 "Sabah kahvesi, Halil Bey'in tablosu." Halil Bey (daha sonra Paşa) (1852-1939) "Asker ressamlar" olarak nitelendirilen gruptandır.

40 Namık Kemal, "Avrupa Şarkı Bilmez", *İbret*, sayı 7, Haziran 1872, Özön, *a.g.e.*, s. 68.

başlıklı makalesindeki öfkeyi hatırlatan bir şekilde işaret eder. "Avrupa Şark'ı tanımaz!" demek Şark'ın lisânını, âdâtını tanımaz, bilmez demektir" diye yazar: "Yoksa Şark'taki ticaretini ve menfa'atini de bilmez itikadına düşmek hayli gaflet demektir."[41]

Daha sonraki bir dönemde, Paris'te hayal kırıklığı içinde olan genç bir öğrenciye kendisi hiç yurtdışına çıkmamış da olsa İstanbul'daki gözlemlerine dayanarak cevap verir. Fikret'in Batı'ya karşı koşulsuz bir hayranlık içinde olmadığı bellidir:

> Nedir bu Neyyir? Ne oluyorsun? Niçin bu feryadlar, bu eninler? Düşün bir kere: Paris'in sende hasıl edeceği tesir başka türlü olabilecek mi idi? Bunu burada iken tahmin etmedin mi? Frenkler'in, hususiyle Fransızlar'ın kapıcı, arabacı, uşak, hasılı kendilerinden biraz aşağı, biraz zayıf buldukları mahlukata karşı tavırlarına burada hiç dikkat etmedin miydi Neyyir?
>
> (...)
>
> Bir kere Fransızların, Fransa'nın ne kadar rezaili, zelaili olursa olsun, onları örtecek, onları bastıracak birçok fezaili de bulunduğunu söyleyen sen kendin idin. Ve bu iddiana karşı bir diyecek de yoktu.[42]

Bu eleştirilerin bir başka uzantısı olarak Pierre Loti'nin Türklere karşı duyduğunu söylediği yakınlık ve sevgi onu eleştirilerden korumaz. Fikret bir makalesinde, Loti ve onun Türkler hakkında yazdığı, "hatalarla dolu" iki kitabını Avrupalıların Doğu konusunda cehaletlerini anlatmak için örnek olarak verir: "Loti'nin Türkçe bilmediğini, hiç bilmediğini, Türklerden de bir şey anlamadığını, bize dair yazdığı eserlerin hemen her satırı, o satırlar arasına karıştırdığı güya Türkçe sözler ilan eder durur."[43] Başka bir makalesinde aynı konuda şunları söyler: "Her İstanbul'a gelen Avrupalı, memleketine böyle bir 'Azi-

41 Tevfik Fikret, "Ecnebiler ve Türkçemiz", *Servet-i Fünun*, sayı 401, s. 165, Parlatır, *a.g.e.*, s. 98.

42 *Mektuplarla Tevfik Fikret ve Çevresi*, s. 23.

43 Tevfik Fikret, "Ecnebiler ve Türkçemiz", *Servet-i Fünun*, sayı 401, s. 165, Parlatır, *a.g.e.*, s. 100.

yade' hediye edecek olursa Garblı dostlarımız artık *Bin Bir Gece* tercümelerini okumağa ihtiyaçları kalmazdı!"[44] Bu gözlemler sömürgecilik analizlerine kadar gitmese de, Loti'yi samimiyetsizlik ve küstahlıkla suçlar; *Aziyade*, *Madame Krizantem* kadar ayrımcı bir roman olmasa da, yazarını eleştirir.

Halit Ziya ise yine aynı konuda, başka bir eleştiri şekli seçer. Son romanı *Nesl-i Ahir* Loti'nin *Mutsuz Kadınlar*'ı (*Les Désenchentées*) ile bir hesaplaşmayla açılır. Nüzhet, kızını düşünürken onu Loti'nin romanında betimlediği Türk genç kızlarıyla kıyaslamaktan kendini alamaz:

> Gözlerinin içinde Azra'nın hayali, ince, uzun boyu ile, beyaz güderi eldivenleriyle, zarif ve müstesna siyah ipek çarşafıyla, elinde çantasıyla beraber tutulan şemsiyesi adımlarının kısa mesafatını ölçer kaldırımlara mini mini mütesavi temasçıklarla dokunarak ufak tefek mübayatını yapmak için Beyoğlu'nda Margarit'ten, Au Lyon'a, Karlman'dan Dron'a, Bon Marche'den Bazar Alleman'a girip çıkıyor, serbestane, fakat vakurane oradan oraya gidip geliyordu. Ve bu hayal, kitabın araba pencerelerinin içinden bir yığın siyahlık şeklinde görülen, insanın yanından bir kara duman müphemiyetiyle geçen, kilitsiz odalarda yalnız kalamamaya, halayıkların enzar-ı cüst ü cüsundan bir dakika kurtulmamaya mahkûm hanımlarına o kadar benzemiyordu ki İstanbul'da senelerce yaşayan, Mahmutpaşa kahvesinde nargile ve okkalık fincanlarla kahve içen, Eyüp'te ev tutup bir Türk efendisi hayatıyla yaşayan, bütün şehrin sokaklarını "Destur, destur!"[45] diye dolaşan, Göksu'da kiklerle elli yaşının mukavemetsûz cevazini gezdiren şairin Beyoğlu'nda, Boğaziçi'nde, Kâğıthane'de, Çarşı'da herkesle birlikte, herkes gibi yaşayan Türk hanımlarına bir kerecik olsun tesadüf edemediğine hükmetmek lâzım gelirdi."[46]

---

44 Tevfik Fikret, "Aziyade", *Servet-i Fünun*, sayı 402, 23 Kasım 1898, s. 180, Parlatır, *a.g.e.*, s. 105.

45 Özgür yayınlarının notu: Metinde be-sin-te-vav-re harfleriyle "Bestur" şeklinde yazılmışur.

46 Halit Ziya, *Nesl-i Ahir*, Özgür Yayınları, İstanbul, 2009, s. 51-55.

Aşk-ı Memnu'da ise yazar "Doğu"yu bütünüyle silerken Batılı oryantalistlerin eleştirisini yapar. Mademoiselle de Courton'un, okuduğu kitapların etkisinde kalarak İstanbul'da aradığı o dünya bir hayalden ibarettir:

> İhtiyar kız hulyasında aldatılmış olduğuna bir türlü kanaat edememişti, işte senelerce Türk kibar hayatının içinde yaşamış iken hâlâ kalbinde bir şey o mefruz Şark hayatının mutlaka mevcut olmasına inanmak ister. (s. 87)

Loti'nin romanlarını besleyen Doğu imgeleri ile Türk yazarlarının aynı dönemde batılılaşma konusunda gösterdikleri gayret arasındaki uçuruma baktığımızda, gösterdikleri tepkileri anlayabiliriz. Tevfik Fikret ve Halit Ziya için Pierre Loti, Batı'nın Doğu'ya karşı duyduğu cahil hayranlığın simgesidir. Oryantalistlerin yeniden yarattığı Doğu onun romanlarında canlanır. Diğer taraftan, Türk yazarının batılılaşma iddiasını, Loti'nin dünyası yalanlar. Bu çelişki –her ne kadar iki yazar sözünü etmese de– Loti'nin Türk yazarlara karşı aldığı tavırla daha da kuvvet kazanır. Loti'nin yazılarında, Türk edebiyatının ve Türk meslektaşlarının adı anılmaz. Buna istisna olarak ömrünün sonunda, şatafatlı bir dekorda gerçekleşen bir karşılaşma vardır. Yazar, 1913'te İstanbul'da kalırken Sultan Reşat'ın girişimiyle Türk yazarlarıyla tanışma toplantısına katılır. Bu, kendi ifadesine göre "İstanbul'da suda bir balık gibi" yaşamış olan Loti'nin yazarlarla ilk karşılaşmasıdır.

Sanat ve sanatçının yeni tanımı

Paul Bénichou "Şairin modernliğinin karakteri olarak şairin güçsüzlüğü"nü[47] vurgular. Bu güçsüzlük, gittikçe daha hiyerarşik ve karmaşık bir toplumla var olan modernitenin, yazarın, kurmaca dünyanın ötesinde sorumluluk almasını, yazarlıktan başka bir rol oynamasını güçleştirmesinden kaynaklanır.

---

47 Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Gallimard, "Bibliothèque des idées", Paris, 1995, s. 39.

Bu radikal değişiklik, daha önce Fransız yazarlarda da gözlemlenen bir aşamadır. Fransa'da 18. yüzyıldan itibaren edebiyat, asillerin salonlarını terk etmeye başlar. Yükselen yeni sınıf burjuvazi, edebiyatı daha demokratik bir çerçeveye oturtma, metinleri kolayca anlayabilme endişesi taşır. Bu dönemde, Flaubert gibi pek çok yazar, çoğu kez "cahil kalabalık" olarak algılanan geniş okur kitlesini kayda almama gayreti içinde görülür. Servet-i Fünun yazarlarının söylemi farklı değildir:

> Servet-i Fünun edebiyatı umuma, avama mahsus değildi. Oraya yazı yazan muharrirler âcizleriyle beraber yüksek bir emele teveccüh etmişlerdi. San'at için çalışıyorlar, san'atkar olmak istiyorlardı, bittabi popüler olmuyorlardı.[48]

Sanat eseri yalnızca güzeli hedefler derlerken, zaten belirttikleri gibi, aldıkları örnek Fransız edebiyatıdır. Erich Auerbach bu dönem Fransız yazarlarının faydaya sırt çevirmelerine işaret eder:

> *Prodesse* ve *delectare* (faydalı ve güzel) antik kavramların arasında, edebiyatın faydası bütünüyle red ediliyordu. Çünkü, hemen pratik fayda veya kuru didaktik çalışma akla geliyordu. Goncourt'lar, anılarında (8 Şubat 1866) *bir sanat eserinin bir şeye yaramasını istemek gülünçtür* diye yazar. (...)
>
> Kimi geç romantiklerde de gözlemlenen bu anlattığımız davranış 1820'ler neslinde –Leconte de Lisle, Baudelaire, Flaubert, Goncourt'lar– belirginleşip yüzyılın ikinci yarısında sürecektir.[49]

Théophile Gautier *Mademoiselle de Maupin* adlı romanının ünlü önsözünde "Yalnızca hiçbir işe yaramayan şeyler güzeldir; yararlı olan her şey çirkindir (...)."[50] diye yazar. Baudelaire, *Kö-*

48 Hüseyin Cahit Yalçın, *Tarih*, sayı 37, s. 2, Birol Emil, *Servet-i Fünuncular ve Dekedanlık Meselesi*, s. 222.

49 Erich Auerbach, *Mimésis*, Gallimard, Paris, 2000, s. 498.

50 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Le Livre de poche "classique", Paris, 1994, s. 39.

tülük Çiçekleri'nin Théophile Gautier'ye ithaf edilmiş bir önsöz projesinde sınırları şöyle çizer: "Kadınlarım, kızlarım, kız kardeşlerim için yazılmadı bu kitap; komşumun kadınları, kızları, kız kardeşleri için de değil. Bu işi, faydalı davranışları güzel bir dil kullanımıyla karıştıranlara bırakıyorum."[51]

Daha sonra, Mallarmé günlük anlatımdan büsbütün uzaklaşmış bir dille çalışarak daha radikal bir tavır sergileyecektir. Mallarmé, müzisyenler gibi sanatçılara gıpta ettiğini (Heykeltıraş Rodin'in çalışmasını izlerken şair Rilke de benzer düşünceler içindedir), çünkü çalışma alanlarına girmek için bir eğitim gerektiğini (nota bilgisi gibi) oysa eline kâğıt kalem alan herkesin şiir de, roman da yazdığını sanabileceğini söyler. Mallarmé sanatı ancak belirli bir yol katetmiş olanların girebilecekleri kutsal bir alan olarak tanımlar: "Kalabalık ahlâk bilimi okusun ama ne olur şiirimize el atıp onu bozmasınlar." Sonra şunu ekler: "Ey şairler, her zaman gururlu oldunuz; şimdi daha ileri gidin: Küçümseyin."[52]

"Kalabalık"a sırt çevirmek, okuyucu kavramının yok olduğunu göstermez. Tevfik Fikret'in makalelerinde doğrudan seslendiği okuyucu kitlesi çok uzakta değildir (*Rübâb-ı Şikeste*'nin ilk basımı kısa sürede tükenir). Şiirlerini okumayacak olanlar üzerine bile düşünür, onları yazılarına konu yapar:

> İşte her pazar gecesi *Tarik*'e "Hafta-i Edebi" hazırlamak için masamın başına geçtiğim zaman karşımdaki pencerelerden birinin perdeleri sanki aralık edilerek sabah keyfini henüz çatmış beyaz takyeli, vaşak kürklü, çenber sakallı, dargın bakışlı bir efendi elinde gazetesiyle ortada görünür; gazetenin iç sayfalarında bir noktayı parmağıyla göstererek hiddetli hiddetli bir şeyler söyler, söylediği şeylerin arasında "on para...", "edebiyat..." kelimelerinin iki nefeste bir tekerrürünü, çarpıştığını duyarım, sıkılırım.[53]

51 Baudelaire, *Œuvre complète*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1971, s. 185.

52 Mallarmé, *Poésie*, Livre de poche, 1977, s. 144.

53 Tevfik Fikret, "Hafta-i Edebi", *Tarik*, sayı 4648, s. 3, 12 Aralık 1898, Parlatır, s. 181.

Yeniden tanımlanan edebiyatta, okur-yazar ilişkisi kadar okur kitlesi de gözden geçirilir. Bir kısım Fransız yazarların küçümseyerek baktıkları bu kitle, bireylerden oluşan bir kavramdır. Batı'dan farklı olarak Osmanlı'da bu, çoğu durumlarda bireyin yanı sıra gruplara da tekabül eder. Okuma yazma oranının düşüklüğüyle de açıklanabilecek olan toplu okuma alışkanlığı yaygın bir pratiktir. Hüseyin Cahit anılarında Ahmet Mithat'ın romanlarını evde bu şekilde okuduklarını anlatır:

> Ev yaşamımızın bendeki en eski anıları, bu gece okumalarıyla karışıktır. Yemekten sonra babam kahvesini içerken biraz konuşulurdu. Sonra babamın bir işareti üzerine ablam eline bir kitap alır, gaz lambasının yanına oturur, bir gece önce bıraktığı yerden okumaya başlardı. Annem, babam sessizce dinlerken ben hikâyeyi izlemeye uğraşır, sonunda yorulup minderin üzerinde derin bir uykuya dalardım.
>
> Bu gece romanlarından hatırladığım ilk romanlardan biri *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'dir. Babam yazarı Ahmet Mithat Efendi'ye çok değer verirdi. "Ne yazarsa iyi yazar" diye överdi.[54]

Toplu okuma yalnızca aile bireyleri arasında sınırlı değildir. Daha genişletilmiş olarak kahvelerde veya evlerde de yapılır. Halit Ziya çocukluk anılarında büyüklere kitap okuduğu geceleri şöyle anlatır:

> Ben, elimde kitap mühim bir hüzzar meclisinde konferans vermeye çıkan bir hatip vakarı ile odaya girer ve yerime otururdum. Bu hüzzar eşraftan, hatta vilayet erkânından mürekkepti: Bazen o kadar kalabalık olurdu ki, bu geniş odaya başka odalardan iskemleler getirilirdi. Ben evvelce nerede kalınmış ise oradan başlardım (...)[55]

Küçük Halit Ziya'nın büyüyünce yazacağı romanlar ise bu tür toplu okumalara uymayacaktır. Bihter'in yasak aşkı veya Ahmet Cemil'in varoluş acıları, okuru yazarla başbaşa kalma-

54 Hüseyin Cahit Yalçın, *a.g.e.*, s. 15.

55 *Kırk Yıl*, s. 150-151.

ya davet eder. Okur bireyleşirken didaktik endişeden uzak metin, artık birey-okurun dikkatini yazının kendisinde yoğunlaştırmasını bekler.

Batılılaşma ve burjuvalaşma arzusu

Yazılacak metne yalnızca sanatsal açıdan yaklaşmak, edebiyatı didaktik ve ahlâki boyutundan soyutlamak Edebiyat-ı Cedide'nin temel çizgilerindendir. Ancak açık mesajın yok oluşu arka planda bir söylem olmadığını göstermez. Burjuvalar için batılılaşma modeli bütün incelikleriyle burada sergilenir, yeni toplum burada yaratılır. Hans Robert Jauss'u göre: "Sanat eserinin işlevi yalnızca gerçeği temsil etmek değil, aynı zamanda onu yaratmaktır."[56] Bu doğrultuda Edebiyat-ı Cedide'nin gerçeği yansıtma amacını güderken aynı zamanda gerçeği yarattığını da görebiliriz. Yeni davranış şekillerinden günlük hayata ait ayrıntılara kadar tüm alanlarda, edebi eser kimlik değişim sürecinde etkin rol alır. Edebiyat-ı Cedide yazarının düşledikleri, doğarken Batılı olma iddiasını da taşıyan burjuvazininkiyle kesişir.

Batılı kimliğin radikal savunmasını paylaşmanın beklenir sonucu olarak Edebiyat-ı Cedide'nin burjuvaziye karşı eleştirel tavrı olmadığı gibi, tam tersine bir iç içe geçiş söz konusudur. Bu birliktelik, örnek alınan Fransız modellerden temel farklılıklardandır. Baudelaire, Flaubert, Goncourt Kardeşler, Maupassant dönemin diğer pek çok yazarı gibi açıkça burjuva düşmanı olup aristokrasiye yakındırlar. Ancak burjuvazi, Fransa'da asilleri tahtından indirip iktidarı alacak güçte bir sınıfken, Osmanlı toplumunda zorlukla şekillenmektedir. Batılı anlamda asil sınıf ise bilindiği gibi Osmanlı'da yoktur.

Servet-i Fünun romanında burjuvazi, Fransız romanındaki asil sınıfın özelliklerini yüklenir. Halit Ziya'nın romanlarında veya daha naif bir örnek olarak Mehmet Rauf'un *Siyah İnciler*'i gibi bir eserde toplumun alt kesimleri bütünüyle Batılı-

56 Hans Robert Jauss, *Pour une ésthetique de la réception*, Gallimard, Paris, 2001, s. 36.

laşmış burjuvaların karşısında bir güruh gibi belirir. *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in kız kardeşi İkbal'in düğün pasajında bu uçurum açılırken genç şairin hayallerinde batılılaşma ve burjuvalaşmanın nasıl aynı noktada kesiştiği görülür. Burjuva kadın betimlemesinde Batı usulü sade bir şıklık, davranışlarda mesafe varken, aşağı sınıftan olanlar çirkinlik ve görgüsüzlük örneğidir:

> **Düğün!..**
>
> O gün Ahmet Cemil kaçmış idi; koltuk resmini görmek için Süleymaniye'nin o daracık sokağını baştan başa doldurarak ve kapının umuma açılmasını bekleyerek yeldirmeleriyle, çarşaflarıyla üşüşen; orasını beraberlerinde getirdikleri çocuklarıyla küçük bir mahşer –garip bir renk ve kılık mahşeri– haline getiren kadınları, kanarya sansı hırkasının altında al basmadan entarisini giyerek, başına oyalı gaz boyamasından yapma çiçekli hotozunu koyarak bir paçavra kenarıyla iyi bağlanmamış uzun çorabı güllü pembe iskarpinin üzerine düşmüş, beyazlı kırmızılı tire kuşağının saçakları sarı hırkasının altından eteklerine dökülmüş, beline işlemeli ipek mendili iğne ile tutturulmuş, düğünün şerefine ta sabahleyin sokağa fırlayan komşu kızların kâğıt helvacı Arnavut'un yanında içi fındıklı sert helvayı kemiriyor görmemek; akşama kadar bu sokak içinde kestanecilerin, susam helvacıların, leblebicilerin etrafında bağrışacak, ağlaşacak olan bütün o belinden donu düşmüş, çorabının içine paçası tıkılmış, düğün evindeki annesine sokaktan "Anne!" diye bağıran, köşe köşe birbirini kovalayarak çığlık koparan çocuk alayından uzak durmak için (...) bir söz bile söylemeyerek kaçmış idi. (...)
>
> Oh! O İkbal'i böyle mi gelin etmek isterdi? (...) İkbal'in gelin olacağını düşündükçe bir vakitler onu beyaz uzun etekli –moda dergilerinin mülevven ilavelerinde görerek imrendiği şeylere benzer– bir esvap içinde, beyaz ipek duvağı yanlara dökülmüş, başı mücevherlerin altında biraz eğilmiş olarak görürdü. Sonra saçları püskürtülmüş yağız Macar atlı zarif parlak bir araba onu alıp götürüyor, daha sonra güzide tuvaletler-

le zihayat bir çiçek deryası gibi dalgalı bir mermer sofanın ortasında o çiçek deryasının perisi, köpüklerden teşekkül etmiş bir melike gibi İkbal... Şark halıları döşenmiş çifte bir merdiven, salonlar, avizeler, levhalar, kadifeler, atlaslar...[57]

Batılılaşmanın görünür sembollerine varmak yaşamsal bir hedeftir. Ahmet Cemil'in Batı kültürüne ait, "beyaz uzun etekli, beyaz ipek duvaklı", "Macar atlı araba" ile kurulmuş bu hayali, Madam Bovary'nin asillerin hayatlarına özenen düşlerini hatırlatır. Seçkin sınıfın nasıl yaşadığını kitaplardan ezbere bilen iki kahraman için bunlara ulaşamamak tahammül edilemez bir acı kaynağıdır.

Mehmet Rauf'un "Eyüp Yolunda"[58] başlıklı düzyazı şiirinde, iki dünya, yukarıdakiler ve aşağıdakiler, aynı şekilde birbirinden ayrılır. Metin, yazarın geçmişe bakışıyla açılır: "On senedir o tarafları görmemişti. On sene Kadıköyü'nde, Adalar'da, İstanbul'da yaşamış, hayat-ı sebâvetinin geçmiş olduğu Eyüb'ün vücudundan şüphe edecek bir hale gelmişti." Yazar fakir ve mütevazı mahallelerde yabancı bir ülkede gezer gibidir. Kurban eti dağıtımıyla gezi birden cehenneme dönüşür:

(...) Lâkin, bir gürültü sözlerini kesti; kurban yüzülmüş paralanıyordu; ve bu daha ziyade ufalması muhâl olan kitle-i beşer kaynaşarak, sokuşarak bir dalga gibi olduğu yerde çabalayarak daha az yer istiâb etmeğe çalışıyordu; başların üzerinde şimdi havaya kalkan eller sallanıyordu; arada haykıranların, çekişenlerin, daha şimdiden "bana, bana!" diye uzananların hesabı yoktu; bütün viraneliğe dağılmış bekleşenler hep gelmişler, yolu kapamışlardı.

Birdenbire kıyamet kopuyor zannolundu; bu haykırışan, uzanan, sokulan insanların elinde koyun dört beş dakikada dağıldı bitti; orası öyle bir hale geldi, öyle çığlıklar, öyle küfürler işitildi ki bir parçaya atılan bu elli el arasında hangisine vereceğini bilemeyerek havaya fırlayan dağıtıcının --demir parmaklık arkasında olmasa– koyun gibi olacağı muhakkak-

57 Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, Özgür Yayınları, İstanbul, 2001, s. 189.

58 Mehmet Rauf, Siyah İnciler, YKY, İstanbul, 1997, s. 286.

tı. Son parçaları da en önde durup en çok kazanan cabbarlara vermemek için tâ açığa fırlatıverdiler; o zaman hiç beklemezken, nâgehan böyle bir av bulan o bütün açıkta kalmış me'yûslar yere düşen etlerin üzerine atıldılar, yüzükoyun yerde tepinerek, kakışarak uğraşıyorlardı. Nihâyet en muannidlerinden beş tanesi kaldı; bunlar tozun içinde birçok boğuştuktan sonra içlerinden biri haykırarak kalktı; elinde tozdan siyahlanmış bir akciğer vardı, bir nidâ-yı muzafferiyetle açılarak sıçrayarak duvara çekildi; bir diğerinin elinde bir parça karaciğer kalmıştı. Bu adamın gözlerindeki vahşet-i zaferi asla unutmayacaktı.

Ve bu tesir üzerine, oradan bu mücadele-i hayat izdihamgâhına hücum edip hırlaşarak koklayan köpekleri araladı; bu ölülerin arasında mes'ud görünen, bu sefaletin içinde yaşayabilen insanların arasından kaçtı, kaçtı...

Mehmet Rauf'un sefalet karşısında kaçışı –Ahmet Cemil'in tepkisi de farklı değildir; o da kaçar– dönemin pek çok yazarı tarafından izlenen yoldur. Görülmeye tahammül edilemeyen, aslında fakirliğin kendisi değildir: Fakir figürü tek başına alındığında, özellikle anlaşılmamış bir sanatçı, düşmüş bir aile gibi yoksullukta da "asaletlerini" koruyanlar için durum farklılaşır. Bu kişiler maddi zorluklara rağmen bir iç zenginlik ve çoğu kez Batılı terbiye ve görgü taşırlar. Diğer taraftan, bu "gururlu yoksullar" Batı edebiyatında çok görülen bir klişeyi de Türk edebiyatına taşımış olur. Mehmet Rauf'un *Servet-i Fünun*'da yayımladığı "Ana-Kız"[59] başlıklı bir başka metnindeki, evin erkeğinin ölümüyle fakirleşen ancak gururlarından asla ödün vermeyen bir ana-kız hikâyesi dönemin yaygın temalarındandır.

Yoksulluk özellikle silinmek istenen Doğu gelenekleriyle bir araya gelince, yoksullar bir güruh halinde belirince tahammül edilmez olur. Yukarıdaki alıntılardan birinin düğün, diğerinin kurban kesimi olması buna uyan örneklerdir. Fakirin kabalığı karşısında Batılılaşmış yazar elinden bir şey gelmeden acı çeker, "kurtarılmış" semtlerine doğru kaçar.

59 Mehmet Rauf, "Ana-Kız", *Seçme Hikâyeler*, İstanbul, 2007, s. 190.

"Eyüp Yolunda"nın, Baudelaire'in "Pasta" *(Le Gâteau)* başlıklı düzyazı şiirine yakınlığı, bu benzerlik yardımıyla sınıfsal yaklaşımın farklılığını açık şekilde ortaya koyar. Baudelaire'in "Pasta"sı da bir geziyi konu eder. Mehmet Rauf'unki gibi huzurlu bir şekilde başlayan gezi, yoksul çocukların elinde pasta katına yükselen bir dilim ekmek için yapılan kavgayla altüst olur:

> (...) Neredeyse ak denebilecek ekmeğime verdiği soylu adı işitince gülmekten kendimi alamadım, bir dilim kesip verdim. Can attığı nesneden gözlerini ayırmadan, ağır ağır yaklaştı; sonra, parçayı eliyle kaparak hızla geriledi, armağanını gerçekten vermememden ya da birdenbire pişman olmamdan korkuyordu sanki.
>
> Ama tam bu sırada bir başka küçük yabanıl yere devirdi kendisini, kim bilir nereden çıkmıştı, ilk gelene öylesine benziyordu ki ikiz kardeşi sanılabilirdi. Birlikte yere yuvarlandılar, değerli av için kavga ediyorlardı. Öteki de, beriki de kardeşi için ekmeğin yarısından vazgeçmiyordu. Birincisi küplere binmişti, ikincisini saçlarından yakaladı; o da dişlerini onun kulağına geçirdi, ufak, kanlı bir parçasını da yerli ağzı bir zorlu küfürle yere tükürdü. (...) Pasta elden ele dolaşıyor, her an cep değiştiriyordu işin kötüsü. En sonunda bitkin, soluk soluğa, kanlar içinde kalıp da kavgayı sürdürmenin olanaksızlığı nedeniyle durdukları zaman, savaşmak için de hiçbir neden kalmamıştı; ekmek parçası yok olmuş, içine karıştığı kum taneleri gibi birer kırıntı olup saçılmıştı. (...)[60]

Baudelaire'in de, Mehmet Rauf'un da metinleri, insanların, insanî niteliklerini kaybettikleri andan hareket etse de aynı söylemi içermez. Baudelaire'de bütün insanlık, en masum örnek olan çocuğa kadar, "kötülük"ün [*mal*] elindeyken Mehmet Rauf'un metninde yalnızca yoksullar bunu taşır. Onda ve diğer Edebiyat-ı Cedide yazarlarında zengin çocuğu hiçbir zaman Baudelaire'deki "Fakirin Oyuncağı"nın *(Le Joujou du pauvre)* zevkini paylaşmaz. Fransız şair, oyuncağa doymuş bir zengin

60 Baudelaire, "Pasta", *Paris Sıkıntısı*, çev. Tahsin Yücel, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2006, s. 31.

çocuğunun, malikânesinin bahçesinin demirlerinin arkasından, yoksul çocuğun oynadığı fareye özenerek bakışını anlattığı bu düzyazı şiirini şöyle noktalar. "Ve iki çocuk *eşit* beyazlıktaki dişleriyle birbirine kardeşçe gülüyorlardı."[61]

Burjuvalaşma arzusu somut kanıtlar gerektirir. Jean-Pierre Richard "Flaubert'in romanlarında çok yemek yenir"[62] der. Halit Ziya'nın romanlarında ise çok alışveriş yapılır. Ancak alınanlar sıradan mal değildir; ayrıca herhangi bir yerden de alınmaz. Pera'ya gidilir, mağazalar gezilir, Batı malı Batılı isim taşıyan yerlerden alınır. Doğmakta olan burjuvazi için Batı mallarının kültürel bir meta haline gelişi burada gözlemlenir. Halit Ziya anılarında ve romanlarında okurlara tüketim yoluyla Batı'yı sahiplenme örnekleri verir. Küçük Bülent'in oyunu bile bundan izler taşır:

> – Arabacı, diyordu; şimdi Bon Marché'ye!.. Ah! Geldik mi? Evet, geldik! (...)
>
> – Şimdi şekerlemeciye, Löbon'a! Biliyorsun ya, arabacı, şekerlemeci Löbon'a!.. (...)
>
> – Hayır, hayır! Anlamadınız. O değil, öteki sepet, görmüyor musunuz? İşte üstünde torbası, kurdelelerin arasında bir kuşu var... Onu ağabeyime götüreceğim. Bildiniz ya? Behlül Bey... Haniya bana her vakit çikolata getirir... İçine fondan koydunuz mu? On tane de kayısı koyunuz... Tamam!.. Aman bozulmasın...
>
> O vakit büyük ihtiyatla güya şekerlemecinin elinden sepeti alıyor, "Burada dursun, dizlerimin üstünde!.." diyor, sonra arabacıya tekrar emir veriyordu:
>
> – Köprü! Köprüye!.. Artık alınacak bir şey kalmadı...[63]

Bu tür pasajlarda engellenemeyip taşan bir arzu, bulimik bir yan vardır. Beyoğlu'ndaki bütün dükkânları gezip o vazgeçi-

---

61 Baudelaire, "Le Joujou du pauvre", *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Gallimard, 1973, Paris, s. 66.

62 Jean-Pierre Richard, *Littérature et Sensation, Stendhal, Flaubert*, Seuil, "Points", Paris, 1990, s. 137.

63 Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Özgür Yayınevi, İstanbul, 2002, s. 79-80.

lemez Lebon'dan "bisküviler, çikolatalar, fondanlar" aldıktan sonra, ayakta da "ikişer pasta" yiyen *Nesl-i Ahir*'in kahramanları Nüzhet Bey'le kızı Azra'nın hali de aynıdır. Ahmet Cemil'in Kalpakçılarbaşı'ndan sekiz arşın basma alan kardeşi İkbal'in alışverişi ise başka bir dünyaya aittir. Halit Ziya romanında Beyoğlu'nda dükkan gezme zevkin doruk noktasıdır. Bu mutluluk, Bihter ve Nihal gibi iki düşmanı bile yakınlaştırır:

> Dükkândan dükkâna dolaştıkça yeniden arzular peyda oluyor, Beşir'in ellerinde küçük paketler taşınamayacak bir raddeye geliyordu. (...) Beşir paketlerin hepsini yüklenmek istiyordu, onlar razı olmadılar, bir araba getirildi, daha o kadar yerlere uğranacaktı ki... Bihter:
>
> – Değil mi, Nihal, diyordu. Terziden sonra büyük salon için Patriano'dan bir fikir alınız...
>
> Son vapura ancak yetişebildiler, Nihal o vakte kadar Beyoğlu'na inmekten bu derece bahtiyar olmamış idi. Yanlarında paketler koca bir yığın teşkil ediyordu. Nihal'in hemen bütün istedikleri alınmış idi. Bihter yalnız Peyker'in çocuğuna hediye edilmek üzere Patriano'ya mavi pelüşler içinde zarif bir beşik sipariş etmekle kanaat etmiş idi. Bu aralık, kamarada yalnız kaldıkları vakit bahtiyarlığının taşıveren bir hamlesiyle Nihal, Bihter'e sokuldu ve ta dudaklarının yanından çenesinin üstünden öperek:
>
> – Sizi bugün her vakitten ziyade seviyorum, dedi.[64]

Edebiyat-ı Cedide üzerine yazdığı *Edebiyat-ı Cedide'nin Felsefesi* ve *Edebiyat-ı Cedide'nin Otopsisi*[65] başlıklarını taşıyan iki incelemede Hikmet Kıvılcımlı Edebiyat-ı Cedide yazarlarını körlükle suçlar; onlarda feodalizmden kapitalizme geçmekte zorlanan Osmanlı burjuvazisinin ruh halinin yansımasını görür. Cezaevinde kısıtlı koşullarda yazılmış bu iki kitap, edebi eleştiriden çok, yazarın Türk toplumunun gelişimi üzerine siyasi analizlerini tamamlayıcı niteliktedir. Bu bakımdan, incelemelerin

64 *A.g.e.*, s. 151-152.

65 Hikmet Kıvılcımlı, *1935 Marksizm Bibliyoteği Serisi: 1*, Çağrı Yayıncılık, İstanbul, 1978.

doğrudan edebiyat alanını ilgilendiren kısmı çok sınırlı kalsa da dönemin ekonomik koşullarını anlamak için Kıvılcımlı'nın bu iki kitabı yol açıcıdır. Edebiyat-ı Cedide yazarlarının dünyalarına girerken, Türk burjuvazisinin, Batı emperyalizminin ağırlığı altında zor doğumu önemli bir veridir. Halit Ziya'nın bizzat kendisi anılarında Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik hayatında Türklerin yerinin önemsizliğine dikkat çeker:

> Meşrutiyetin ilanına, hele Cumhuriyet'in yerleşmesine kadar memleketin bütün işlek alanlarında Türk bulunmazdı. Türk ya devlet dairelerinde azla kanaat eden bir memur, yahut küçücük dükkânında eski usullerle çalışan bir işçi, çarşıda günden güne rakip unsurların ileri gidişine karşı silinen ve bunu tevekkülle karşılayan esnaftan bir adamdı; yahut daha ziyade hamaldı, kayıkçıydı, kürkeciydi... Hele bankalarda, şirketlerde, büyük, küçük mevkilerde Türk parmakla gösterilecek nadir bir unsurdu.[66]

Halit Ziya'nın "nadir unsur" olarak nitelendirdikleri, kendi eserlerine girerken nadirliklerini bırakıp merkeze oturur. Bu zor doğum nedeniyle "burjuva" nitelemesinin Fransızcadaki küçümseyici yanı Türkçede bulunmaz.

Ulusal edebiyat vektörü olarak Fransız edebiyatı

Edebiyat-ı Cedide ve yabancı edebiyata karşı aldığı tavır, Türk edebiyatının ulusallaşmasındaki uzun yolda önemli bir aşamadır. Niçin bu dönem gecikmeli ve güç olmuştur? Sorunun cevabı için tarihi koşullara bakmak gerekir. 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun mozayiğini oluşturan uluslar, ulusal kimliklerinin göstergesi olarak ulusal edebiyatlarını kurma çabası içindeyken, Türk edebiyatı kendisini Müslüman kimlik üzerine kurulu Osmanlı edebiyatı olarak tanımlamayı sürdürür. Bilindiği gibi imparatorluğun parçalanma tehlikesine karşı iktidar tarafından olsun, aydınlar tarafından olsun ortaya konulan birleştirici stratejiler arasında din birliği öndedir.

66 *Kırk Yıl*, s. 838.

Gecikmede bir başka faktör olarak "Türk" kelimesinin asırlarca sürüklediği olumsuz ağırlık da sayılabilir. Osmanlı ve Müslüman kimliğini bir kenara bırakıp kendini yalnızca Türk olarak kabul edebilmek için zaman gerektiğini görüyoruz. A. C. Barbier de Meynard'ın 1881'de yayımladığı Türkçe-Fransızca sözlüğün "Türk" maddesine bakmak bile bu konuda bir fikir verebilir: "Türk: 1- Türk, Türk ırkı 2- köylü, kaba, göçebe. Birkaç seneden bu yana *Türk* kelimesi aşağılayıcı tarafını kaybettiği ve Osmanlılar tarafından bir şeref unvanı gibi taşındığı görünmektedir."[67]

Edebiyat alanında Osmanlılık gerçeği, ilginç durumlara da yol açar. Fraşeri ailesi bu konuda dikkat çekici bir örnektir. Ağabey, Osmanlı edebiyatı alanında çalışırken, küçük kardeş "ulusal" kimliğini ön plana çıkararak ulusal Arnavut edebiyatının kurucusu olur. Ağabey, çoğu çalışmada "ilk Türk romanı" olarak nitelendirilen *Taaşuk-u Talat ve Fitnat*'ın yazarı, sözlük yazarı, Hugo'nun *Sefiller*'inin çevirmeni Şemseddin Sami Fraşeri'nin (1850-1904) Türk edebiyatında tarihi sayılabilecek bir yeri vardır. Arnavut aslını Osmanlı kimliğinde eriterek dönemin diğer yazarları gibi kimlik vektörü olarak dini aidiyeti ön plana çıkarır: "Malumdur ki 'millet' demek 'din' demektir. Hatta ilm-i hallerimizde bile din ile millet bir olduğunu beyan olunuyor."[68] Şemseddin Sami'nin kardeşi ise Arnavut ulusal edebiyatının kurucularındandır: Naim Fraşeri (1846-1900) "Ulusal rönesansın kurucularından olup ulusal kahraman İskender Bey'in hikâyesini yazmıştır. Arnavutçanın yanı sıra Türkçe, Yunanca ve Farsça bilirdi."[69]

Osmanlılıktan farklılaşmış "milli" nitelemesine, dönemin edebiyat alanında rastlansa da bu, dini içerikle sınırlıdır. Kelime, kitapların üzerine basılmış etiketlerde kalıp ne bu niteleme üzerine düşünme ne de modern anlamda bir "Türk" edebiyatı-

67 A. C. Barbier de Meynard, *Dictionnaire turc-français*, 1881, s. 459.

68 Şemseddin Sami, "Şiir ve Edebiyat-ı Cedidemiz", *Sabah*, 9 Kanun-i evvel 1314, sayı 3261, alıntılayan: Birol Emil, *Servet-i Fünuncular ve Dekadanlık Meselesi*, s. 242.

69 *Anthologie de la poésie albanaise*, haz. Alexandre Zotos, Ed. Comp'Act, Chambéry, 1998, s. 128.

na katkı çabası görülür. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1890) romanının yazarı Mizancı Murat (1854-1917) romanına alt başlık olarak *Milli Roman* etiketini koyar. Ulusal kültür savunucusu olduğunu ayrıca önsözünde belirtir:

> Bizde roman namı pek ucuz olarak alınıp verilmektedir. Beş on seneden beridir ele alınması caiz olmayan kaba bir muaşaka tasvirleri "milli roman" unvanı altında itibar bularak kemal-i itina ile okunmaktadır.
>
> (...)
>
> İçinde yaşamakla müftehir olduğumuz asr-ı mülûkânede her şey kesb-i kemal ettiği halde fezail-i ahlâkiyeye tesir-i küllisi musaddak ve mertebe-i edebiye-i milliyeyi musavvir olan roman kısmının erbab-ı kalemin itinası haricinde kalması nazar-ı dikkate çarpacak ahvalden bulunduğu cihetle "karınca kaderince" fehvasına binaen vaz ve iktidar dâhilinde ifa-yı vazife ediyorum.[70]

Mizancı meslektaşlarını boş hikâyelerle oyalanmakla eleştirip "milli" romanı savunur. Romana milli niteliğini verme iddiasını taşıyan unsur ise içeriği, taşıdığı mesajdır. Söz konusu mesajın, Osmanlıların birliğinin savunması olduğunu görüyoruz. Alt başlıkla "milli" olarak nitelenen romanda bu iddia, din ve Osmanlılık üzerine kurulur. İdealleştirilmiş kahraman, İmparatorluğu kurtarmak, Müslümanları birleştirmek için savaşırken, Türk kimliği ilgi alanının dışında kalır. Modern anlamda ulusal Türk edebiyatı ise kitap alt başlıkları veya yazarların dilek cümlelerinden başka bir yerde, din sınırlarının dışında tanımını bulacaktır.

Servet-i Fünun sayfalarında sık görülen bir tür savunmada, konuya farklı bir yaklaşım da görüyoruz. H. Nazım Osmanlı edebiyatında bulunmayan "ben"i, "ben'in duygularını ve hayallerini" edebiyata sokarak edebiyatı "Türkleştirdiklerini" yazar:

> Salisen meslek-i ahir üdebası hissiyat ve hayalatı daha şahsi, daha hak'i, hele tasvirat-ı daha hususi olarak ifade etmeye ça-

70 Mehmet Murat, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, s. XV.

lışıyor. (...) Bu farktır ki edebiyatımızı daha ziyade müterakki, daha ziyade Türk ediyor, ve edecek.[71]

Edebiyat-ı Cedide'nin şekillendiği dönemde durum böyledir. Ulus ve Osmanlı kimliği, din harcı aracılığıyla iç içe girmiş durumdadır. Edebiyat-ı Cedide, edebiyatı dini endişelerden soyutlayarak modern anlamda ulusal edebiyatın yolunu açar. Dinin edebiyat dışına çıkışı, sanatı toplumun diğer etki alanlarından ayrı tutma anlayışının bir uzantısıdır. Bunun yanında, göz ardı edilemeyecek bir diğer etken, Fransız edebiyatıyla kurulan yakın ilişkinin uzantısı olarak "yabancı"ya karşı alınan tavırdadır. Önceki nesillerde ve dönemin pek çok yazarında, din farklılığının oluşturduğu bir sınır çizilir. Edebiyat-ı Cedide'de bu sınır kaldırılır, "yabancı" yazarlar aynı amaca yönelmiş, aynı görüşleri paylaşan meslektaşlar olarak kabullenilir.

Edebiyat-ı Cedide'nin ulusal Türk edebiyatı yolunda katettiği mesafe Heidegger'in Alman romantikleri için kullandığı "yabancının deneyimi" benzetmesini hatırlatır. Bu, Antoine Berman'ın "romantik Alman yazarlarında çeviri" üzerine yazdığı incelemesine verdiği isimdir. Berman'ın üzerinde durduğu noktalardan biri, yazarda "kendine ait" olanın "yabancı" ile ilişkisi ve bunun ulusal edebiyatın doğuşuna katkılarıdır. "Yabancının deneyimi", yazarın günün birinde kendine ait olanı kurmadan önce, yabancı yerlere kendini sürgün etmesidir.[72] Bu açıdan bakılınca, ulusal edebiyat "öteki" ile onun topraklarında, onun alanında yüz yüze gelme ile kurulur. Bu, Tanzimat yazarlarının, yabancıyı kendi alanlarına aldıktan sonra Osmanlılaştırmalarından farklı bir yaklaşımdır. Edebiyat-ı Cedide bizzat, "yabancı"nın yerine, onun alanına yerleşir. Onların bu deneyimi, ulusal edebiyatı tanımlamada bir adım oluştururken olumlulukları ve olumsuzluklarıyla tartışılan büyük bir kaynak olacaktır.

---

71 H. Nazım, "Meselik-i Edebiye", *Servet-i Fünun*, sayı 416, 16 Şubat 1314, alıntılayan: Birol Emil, *Servet-i Fünuncular ve Dekadanlık Meselesi*, s. 382.

72 Antoine Berman, *L'Epreuve de l'étranger*, s. 258.

Aktarma araçlarında değişiklikler

Yabancı bir edebiyata dayanarak kökten değişiklik arzusuyla işe girişen Edebiyat-ı Cedide gibi bir hareketin, başka ülke edebiyatlarında, örneğin Alman romantiklerinde görüldüğü gibi programlı bir tercüme faaliyetine girişmeleri, tercümeyi yeni bir tartışma merkezi yapmaları beklenir. Gerçi yazarların gerek makalelerinde, gerek daha sonra anılarında Batı edebiyatından eserlerin çevrilmesinin önemi altı defalarca çizilen bir konudur. Bununla beraber ne Fransız edebiyatının temel eserleri ne de örnek alınan yazarların kitapları böylesi bağımsız bir çalışmaya kaynak olur. Savunulan fikirlerle pratik arasındaki farklılığı açıklamada ise, temel neden olarak, dönemin koşulları öne çıkar. Halit Ziya henüz İzmir'deyken planlı bir çeviri çalışmasına girişiğini ve bunları *Hizmet*'te yayımladığını, ancak İstanbul'da kitap halinde basma aşamasında, sansürün çalışmasını tanınmaz hale çevirdiğini yazar:

> Fakat Encümen-i Teftiş ve Muayene'nin gözleri keskin birer şiş idi ki initaf ettiği müsveddeleri delik deşik ederek kalbura çevirirdi. Bunlardan uzun cümleleri çıkartmakla, satırları altüst etmekle, kelimelerden çizdiklerinin yerine hatır ve hayale gelmez şeyler icat edip tıkamakla iktifa etmemişti; hoşuna gitmeyen parçaların, vehmine dokunan fıkraların yerine kendine mahsus ilaveler, tazminler yapmıştı; hatta serlevhaları değiştirmişti. Birçoklarına da doğrudan doğruya müsaade vermemişti.[73]

Halit Ziya, *Servet-i Fünun* dergisinin ve matbaasının sahibi Ahmet İhsan'ın serbest bir şekilde de olsa Fransız edebiyatından pek çok eseri Türkçeye kazandırdığını yazar. Girişimin kendisini överken çevirinin sadık olmayışını bir eksiklik olarak nitelendirir.[74]

Diğer taraftan, batılılaşma şantiyesinin temel araçlarından olan çeviri, yayınevlerinin ticari kaygılarıyla dikkatsiz ve hızlı

73 *Kırk Yıl*, s. 475.

74 *A.g.e.*, s. 705.

çeviri pratiğinin yaygınlaşmasıyla edebi işlevinden uzaklaşmış, kalitesizleşmiş görünür. Edebiyat-ı Cedide yazarları, çeviri çalışmasının ikinci plana itilmesinde bu olumsuz koşulları işaret eder. Halit Ziya, anılarında bu konuya şöyle değinir:

> Ahmet Mithat Efendi, o koşarak giden ve koşarken taşıdığının yarısını yolda bırakan çevirileriyle Octave Feuillet'den, Alexandre Dumas Fils'ten, "*Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi*", "*La Dame aux camélias*", "*Bir Kadının Hikâyesi*" gibi romanlar vermişti. Fakat tercüme seviyesi ne zaman yükselse roman ya yarıda kalır, ya satılamazdı.[75]

Yazarın ve sanat eserinin başlı başına aldığı değer, çevrilecek metin için de geçerlidir. Beğenilen bir yazar, artık ona mümkün olduğu kadar sadık kalarak başka bir dile geçirilebilir. *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in çeviri deneyimi Edebiyat-ı Cedide'nin bu konudaki özlemlerini ve maruz kaldığı koşulları dile getirir:

> O vakit iki arkadaş [Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi] bu fikrin peşini bırakmadılar. Tercüme olunabilecek şeyleri düşündüler. Kütüphaneler karıştırıldı, uzun uzun mübaheseler cereyan etti. Fikirleri hep yüksekten uçuyordu, en mühim eserlerden ayrılamıyorlardı: Hüseyin Nazmi Lamartine'den "Raphaël", Ahmet Cemil Musset'den "*Bir Asır Çocuğunun Sergüzeşti*" için ısrar ediyorlardı.

Bu hedefler seçildikten sonra Ahmet Cemil yaptığı işin üzerine düşünerek ve titizlikle çeviriye girişir. Ancak çevirisini yayımlamak istediğinde hiç beklemediği bir engel onu beklemektedir:

> (...) kitapçı düşündü, pek gevşek bir eda ile:
>
> – Olsa olsa hikâye tercüme ediniz. Başka kitaplar pek az satılıyor. Zaten hikâyeler de satılmıyor ya... dedi.
>
> Sonra birden kitapçı tavrını tebdil etti, aklına bir şey gelmiş gibi:
>
> – Sahi, "Hırsızın Kızı" hikâyesine devam etsenize ya! dedi.

75 *A.g.e.*, s. 595.

Hayatını kazanmak için genç şair bu özveriyi kabul eder. Kitapçıya: "Fakat bir şart ile" der; "İsmimi koymayacağım..." Bu, gerçeklere çarparak yıkılan hayallerin ilk bölümüdür: "Lamartine'den, Musset'den sonra 'Hırsızın Kızı'. İşte hulyaların sonu!"[76]

Yaptığı çevirileri çevirmen olarak ismini koymadan yayımlamak Hüseyin Cahit Yalçın'ın da başvurduğu bir yol olur. Çünkü çalışmasının üzerinden sansür geçtikten sonra geriye kalan yalnızca hayal kırıklığıdır:

> Guy de Maupassant'ın "*Kalbimiz*" romanını çeviriyordum. Bunda Abdülhamid'e ve saltanatına dokunacak ne bulunabilir? Ama sansürcü bulurdu. Bir gün roman müsveddelerinde öyle bir düzeltme yapmıştı ki anlam değişmişti. Sanki yanlış bir çeviri yapmış oluyordum. (...) Lamartine'den çevirdiğim "Graziella" ise sansürcünün o kadar bozduğu bir biçime döndü ki sanırım çevirisini bile sürdürmedim, ya da bitirdim de kitap halinde basılmadı.[77]

Servet-i Fünun'da, edebi metni bireysel çalışma olarak tanımlama, çeviri anlayışını da farklılaştırır. Çevirinin, kaynak esere sadık kalması artık hedeftir. Daha önce Fransız edebiyatına açılan kapılardan biri olan uyarlama ise gözden düşer. Burada, sanat eserinin görünür bağlardan kopup bağımsızlaşması isteği yatar. Taklit ise olumsuz anlamını alarak bütünüyle reddedilir. Bu geçmişe yöneltilen eleştirilerin de temelidir:

> Hep tanzir ve taklid neticesi değil midir ki en çok edebiyat ile iştigâl etmiş bir kavmin beş altı asırdan beri toplanıp gelen âsâr-ı şi'riyyesi içinde küçük büyük üç beş cild divan istisnâ edildiği halde kalanlar o cevâhir-i san'at ve ma'rifetin –kimi parlakça, kimi pek donuk– birer sahte numûnesi olmak şa'ibesinden kurtulamamış.[78]

---

76 *Mai ve Siyah*, s. 81.

77 Hüseyin Cahit Yalçın, *a.g.e.*, s. 105.

78 Tevfik Fikret, "Musahabe-i Edebiyye", *Servet-i Fünun*, n°: 256, 6 Şubat 1896, Parlatır, s. 4.

26 Mart 1896 tarihli *Servet-i Fünun*'da Tevfik Fikret, edebiyat tarihinde ve Osmanlı edebiyatında taklit konusu üzerinde durur. İnsanlık tarihinde taklidin reddedilemez önemine dikkat çeker: Taklitsiz ne insan, ne toplum ne de millet düşünülebileceğini yazar. Kaynak belirtmese de Aristo'nun fikirlerini savunarak taklidi insanlığın başlangıcına kadar götürür.

> Taklid bir emr-i hissi ve binaenaleyh ekseriya gayr-ı ihtiyaridir.
>
> Acaba âsâr-ı edebiyyede taklid nasıl ve ne dereceye kadar ca'iz olur?
>
> Diğer sanayide olduğu gibi edebiyatın mucidi olan erbab-ı dehâ da ilk eser-i tabi'atlarını tabi'at-ı külliyeyi taklid ederek meydana koymuşlar, sonradan gelenler tabi'atla beraber onları da taklid ile âsâr-ı kemâl göstermişlerdir.
>
> Her eser-i icâd zuhur ettiği gibi kalmış olsaydı âlem-i sanatta ne terakki görülürdü? Bir sahib-i dehâ bir şey icâd eder, bir diğeri onu görerek başka bir türlüsünü vücuda getirir. Mûcidin kabataslak halinde bıraktığı o şey mukallidin dest-i tecdidinde bir derece kesb-i mükemmelliyet eyler. Sanayide terakki dahi böylelikle hâsıl olur.
>
> Ayrı ayrı eşhas hakkında doğru olan şu mütala'a alelumum akvâma da kabil-i tatbikdir. Hiçbir kavmin sanayi-i edebiyyatı mükemmel doğmuş değildir. Hatta denebilir ki hiçbir kavmin sanayi ve edebiyatına –bu günden– son mertebe-i kemâlini bulmuş nazarıyla bakılmaz, mademki insanlarda istidad-ı terakki mevcud ve hususiyle nâ-mahdûddur.
>
> Demek taklid sanayi ve edebiyat için muzır olmaktan ziyade fa'ideli imiş. Erbab-ı tedkik böyle söylüyor. Dehâ başka; fakat hünerverliğin taklid sayesinde izhâr-ı âsâr-ı muvaffakiyyet ettiğinde şüphe edilmez. Şu kadar ki evvel emirde taklidin ne demek olduğu anlaşılmalı, yani bilinmeli ki taklid iktibas veya intihal demek değildir![79]

Bu fikirler, üzerine eğildiğimiz yazarların, Fransız edebiyatıyla kurdukları ilişkileri anlamamıza yardımcı olacak nitelik-

79 Tevfik Fikret, "Nazire-perdâzlık", *Servet-i Fünun*, sayı 263, Mart 1896, s. 34, Parlatır, s. 14.

tedir: Taklit olmadan sanat eseri ortaya çıkamaz. Yazar kendine bu hakkı tanıdıktan sonra sınırları getirir. Hareket noktası ne olursa olsun, asıl olan sonucun tamamen kişisel bir yaratıcılık taşımasıdır.

Tevfik Fikret'in metinlerarası ilişkide kişisel çalışmayı ön plana alan bakış açısı, Mehmet Rauf'ta determinist, mekanik bir boyut alır. Dönemin gözde düşünürlerinden Hippolyte Taine'in fikirlerini benimseyerek "ırk" özellikleriyle edebiyat arasındaki ilişkilere dikkat çeker: "Yaşanılan memleketin sanki havasında, suyunda bir başkalık vardır ki hatta istenilse bile izale edilemez, ve bu işte bu milliyeti muhafaza eder."[80]

Halit Ziya, *Kırk Yıl*'da yaratıcılığı, tartışılmaz şekilde, etkilenmeden ayırır: "Doğrudan doğruya yazmak o kadar kolay iken..."[81] neden bazılarının başkalarına bakarak yazdığını sorar. Yaşadığı bir olayı örnek olarak anlatırken, bu tür çalışmaya verdiği isim "aşırma"dır:

> Bir gün dostlarımdan birini görmeye gitmiştim. Hizmetçi ziyaretimi haber verirken aynı zamanda kapıyı ardına kadar açarak beni iştigal odasına koydu; bu usule aykırılık o derece çabuk bir hareketle oldu ki masanın üzerine abanarak yazı ile meşgul olan dostumun önündeki kâğıtları ve onların arasına bir Fransızca kitabın kopuk sayfalarının, ezcümle ciltten ayrılmış kapağını tamamen örtmesine vakit kalmadı. (...) Dostum bu kitabı intişar etti. Bunun mevzuu ve tertibi o Fransızca kitaptan alınmakla iktifa olunmamış en güzel parçaları fasıl fasıl ondan ayniyle tercüme edilmişti.[82]

Halit Ziya'nin kopyacılığı eleştirmesi yeni değildir. Daha *Mai ve Siyah*'ta, Ahmet Cemil'in şair olma sürecini iki ayrı bölüm olarak verir: Fransız şiirinin keşfi ve sonra yazma süreci. Beğenilen eserler yazar için deneyim, eğitim, şekillenme, esinlenme yeridir. Taklidin adı bile edilmez:

---

80 Mehmet Rauf, "Edebiyatımız ve Avrupa", *Servet-i Fünun*, sayı 523, 1901, alıntılayan: Ülker Karcıoğlu, *Mehmet Rauf'un Türk Edebiyatına Ait Yazıları*, s. 70.

81 *Kırk Yıl*, s. 602.

82 *A.e.*

> Ona tasavvur ettiği incelikleri, sanat şeklini, hayat felsefesini verebilmek için ancak kendi tahassürlerini rehber ittihaz etmekle dar bir daire içinde fikrini hapsetmiş olacağını, levhasının nezahatini, mükemmeliyetini temin için meşherlerde dolaşan üstatların halk ettikleri simalar karşısında günlerce temaşaya mevkuf kalan ressamlar gibi şairlerin de hislerini şiir bedialarıyla tenbih etmeleri lazım olduğunu bilirdi. Onun için Hüseyin Nazmi'nin kitaphanesini hemen boşalttı.[83]

Ancak teorik planda savunduğu ve kahramanına yakıştırdığı bu tavır, Halit Ziya'nın kendi eserinde sergilediği yaklaşımdan farklıdır. Romanlarında, Fransız modeller "temaşa" durumunu aşar. İleride göreceğimiz gibi, Halit Ziya'da yaratıcı süreç, Fransız edebiyatında bulduğu örnekleri kendi eserine dahil etme stratejilerinin yeri de olur. Servet-i Fünun döneminden sonra da etkilenme konusunda tavrı değişmez. "Üç mektup"[84] başlıklı öyküsü Guy de Maupassant'ın "Horla"sına açık bir gönderme de olsa bunu hemen anlatının başında reddeder. Modelini yadsımak için bizzat kendisi bunu işaret edip eleştirinin yolunu tıkamayı dener. Ayrıca uyarısına rağmen iki eser arasında ilişki kurmaya çalışan olursa bu kişileri "intihal keşfetmek" gibi sağlıksız bir merak peşinde olmakla suçlar:

> İhtar: Üç mektuptan mürekkeb olan bu hikâye istibdadın casus tazyikatından nasıl manevi tahribat doğduğuna işaret etmek maksadıyla ve meşrutiyetin teessüsünden sonra yazılmıştı. Bunlar da Guy de Maupassant'ın "Horla"sını ihtar eden bir müşabehet noktası varsa da bununla onun arasında, her şeyde bir intihal keşfetmek merakında olanlan memnun edebilecek hiçbir münasebet yoktur.

Aktarma araçlarında en önemli değişiklik işte budur: Servet-i Fünun yazarları, kendilerinden önceki nesilde yaygın olan açık taklit yolunu reddederler. Halit Ziya'da etkilenme bile bazen aşağılayıcı bulunur. Tamamen bireysel bir yaratma anlayı-

83 *Mai ve Siyah*, s. 174.

84 "Üç Mektup", *Sepette Bulunmuş*, Özgür Yayınları, İstanbul, 2010, s. 131.

şını ararlarken kimi yerde, Tevfik Fikret'te olduğu gibi, metinlerarası olası ilişkiler de kabullenilir. Musset'nin dizeleri de aynı şeyi söylemez mi?:

> Bana diyorsunuz ki Byron'ı model aldın
> Onun Pulci'yi taklit ettiğini unuttunuz mu?[85]

Fransız edebiyatıyla mesafe

Yaşadıkları dönemde Edebiyat-ı Cedide yazarlarına yöneltilen eleştiriler, kimliklerini kaybetme ve yazdıklarının anlaşılmazlığı noktalarında yoğunlaşır. Tevfik Fikret bir makalesinde sürekli maruz kaldıkları eleştirileri şöyle taklit eder: "Sahih, aman bu dekadanlar... düşündükleri frenkçe, okudukları frenkçe, yazdıkları frenkçe; artık makalelerin ser-levhalarına varıncaya kadar frenkçe yazıyorlar."[86]

Onları izleyen bir sonraki nesilden itibaren eleştiriler Fransız edebiyatını anlamada görülen eksikliklere kayar. Özetleyecek olursak Edebiyat-ı Cedide yazarları, yöneldikleri kaynaklarının tutarsızlığı ve eklektikliğiyle suçlanır; ayrıca bu kaynaklar örnek alındıkları zaman bile artık eskimiştir. Her ne kadar daha önceki yazarların Racine'den Fénelon'a, oradan Zola'ya gidip gelen model karmaşası onlarda artık çağdaşlarına odaklanmışsa da yaklaşımları yine de bütünsellikten uzak görünmektedir. Taşıdıkları yeniliklere rağmen, Tanzimat yazarlarının hayran olduğu Lamartine, Musset, Hugo etkisi onlarda da sürmektedir. Fikret'in Rimbaud ve Mallarmé'nin şiirlerinin yayımlandığı yüzyıl sonunda yazılmış bazı şiirleri hâlâ "eskimiş" Musset'yi izler, ona "Şair" diye seslenir.

Defalarca tekrarlanmış bu "gecikme" örnekleri çoğaltılabilir. Halit Ziya, Türk romanında çığır açarken gününün Fransız romanının sorunsallarından ayrı bir yerdedir. Başvurduğu eserlerden yararlanırken kimi kez yüzeyde gezinir. Fransız edebi-

85 Alfred de Musset, "Namouna", *a.g.e.*, s. 181.

86 Tevfik Fikret, "Hafta-i Edebi", *Tarik*, sayı 4627, 21 Kasım 1898, s. 3, Parlatır, s. 166.

yatına yaklaşımdaki önemli değişikliklere rağmen geçmişin izleri yer yer kendini gösterir.

Konuya, bir sonraki nesilden iki şairin Servet-i Fünun'a yönelttiği eleştiriler çerçevesinde bakalım. Birincisi, Ahmet Hâşim (1884-1933) Fransa'da yayımlanan *Mercure de France* dergisinde yayımladığı "Türk Edebiyatının Yeni Eğilimleri" başlıklı yazısında Fransız okuyuculara Türk edebiyatının geçmişini özetler. Kendisinin içinde yer aldığı Fecr-i Ati grubunu tanıtırken aldığı kıstas, Fransız edebiyatını anlamakta Edebiyat-ı Cedide'ye göre katedilen yoldur:

> "Edebiyat-ı Cedide" yazarlarının anlayışı Bourget ve Maupassant'da durur. Oysa Fecr-i Ati yazarları Baudelaire'in, Heredia'nın, Moréas'ın, Verhaeren'in şiirinin, Anatole France, Barrès, Maeterlinck ve Mirbeau'nun metinlerinin, Rémy de Gourmont'un düşüncelerinin özüne girmişlerdir.[87]

İkinci eleştiri örneği olarak alabileceğimiz Yahya Kemal, Fikret'in şiirinin yenilikçi taraflarını unutmasa da yöneldiği Fransız şairler konusunda duyduğu hayal kırıklığını dile getirir:

> Şiirinde Fransız'ların orta sınıfına ait zevkler, Frenk tabiri ile burjuva zihniyeti göze çarpıyordu. O devirde Fransa'da Paul Verlaine'in şiiri en şedid tesirini icra ederken bu manzara herhalde aşikâr bir gerilikti.[88]

Bu iki eleştiriyi birleştiren, her şeyden önce bir yazarın başarısındaki önemli ölçütün Fransız edebiyatını anlama seviyesi olmasıdır. Bu düşünceden hareketle, yazarın "demode" yakınlıkları ortaya çıkan eserin değerini de etkilemekte. 1922'de yayımlanan bir yazısında Yahya Kemal, "Şair Coppée'nin bu yeni tarzını, Fransa'da tamamiyle itibarını kaybettiği zaman Tevfik Fikret İstanbul'da tekrar uyandırdı"[89] diyerek konuya geri döner.

---

87 Ahmet Hâşim, "Les Tendances actuelles de la littérature turque", *Mercure de France*, 1 Agustos 1924, sayı 627, s. 641.

88 "Yahya Kemal ile Konuştum", *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, s. 261.

89 Yahya Kemal, "İyiler", *a.e.*, s. 161.

Yahya Kemal'in işaret ettiği, hayal kırıklığı uyandıran ilişkide, soruları daha farklı sormakta yarar var. Coppée'nin ardından giderken Fikret'in yapmak istediği Coppée'nin şiirini mi, yoksa Türk şiirini mi uyandırmaktı? Bu durum, Fikret'in döneminin Fransız şiirini anlama konusundaki kişisel yetersizliğinden mi kaynaklanmıştır, yoksa biraz daha ileri gitmek mi gerekir? Diğer taraftan, Yahya Kemal bunları söylerken kendi seçimlerinin de aynı "geride kalma"ya denk düşebileceğini unutur. Çünkü şairin, üstelik Fikret'ten farklı olarak on sene Paris'te yaşamasına rağmen yöneldiği model gününün Fransız şiiri değildir. Bu noktadan bakılırsa Yahya Kemal'in Fikret'i suçladığı "geride kalma"nın, kendi çalışmalarına da sıçraması kaçınılmaz olur:

> Neden Yahya Kemal, Enis Batur'un kitabında ardarda yer alan denemelerinden birisinde saptadığı, ötekilerde de alttan alta değindiği üzere, aynı kahvede yanyana oturduğu Max Jacob gibi, Apollinaire gibi şiir yazmadı? Ve gene, neden, Yahya Kemal, aynı kahvede birlikte olduğu Picasso'yu görmedi, aynı üniversitede ders veren Bergson'u fark etmedi, çevresinde gelişen ve yüzyılı damgalayacak olan öteki değişimleri tanıyamadı, algılayamadı? Neden Yahya Kemal de, Yalçın Küçük'ün "çarpıcı" saptamasıyla belirttiği gibi, Marx'la belki de iki sokak arayla oturan Namık Kemal'in onu hiç bilememesine yol açan "yazgı"yı yaşadı?[90]

Tevfik Fikret'de de, Yahya Kemal'de de dönemlerinin Fransız şiirinin, kendi çalışmalarının merkezinde bulunmayışı, her ikisinin de Türk şiirine değişik biçimlerde yeni bir soluk getirmelerine engel olmaz. Fikret'e dönerek bir varsayımda bulunalım: 19. yüzyıl sonu Türk şiirinde Baudelaire'in getirdiği bütün yenilikleri içeren bir eser ortaya çıkması ne ifade edebilirdi? Fikret'in, Fransız şairle paylaştığı kimi noktalar bile anlaşılmaktan uzaktır. Aşağıdaki örnekler, eleştirilerin seviyesini gösterme açısından ilginçtir. 4 Şubat 1899'da, *İrtika* gazete-

90 Hasan Bülent Kahraman, *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 103.

sinde yayımlanan bir yazıda, Servet-i Fünun yazarlarının kullandığı imgelerin anlaşılmazlığı gösterilirken, Baudelaire etkisi kuvvetle hissedilen "Gayya-ı Vücud" şiirinde Fikret'in kullandığı imgeler "bilimsel gerçeklik" adına eleştirilir. Yazar, engerek, solucan, sülük dolu çamurlu su birikintisiyle başlayan bu şiiri örnek verir ve şu soruyu sorar: "Biraz fenn-i hay vanat görenler bu üç mahlûku indî bir tasarrufla kırda birikmiş pis bir suyun içine atıvermezler. Evet! Bunu söylemek için ya engereği ya suyu bilmemek lazımdır."[91] Aynı yazıda, Fikret'in "Çirkin" başlıklı bir diğer şiiri, ilk dizesinde yer alan imgeler nedeniyle eleştirilir:

> "Şüpheli safvet" tabirinden şairin maksadı nedir? (...) İşte soruyoruz. "Şüpheli safvet" ne demektir? Gece niçin vefasız imiş? "Gecenin koynu" neresidir? "Ruh-i tabiat" nedir? Mahmurluğu nasıl olur?

Aynı konuda başka bir örnek, yine Baudelaire şiirine gönderme yapan "La Dans Serpantin" şiiridir. Bu şiir Ahmet Rasim'in eleştirisinde Batı'dan gelen bir dans çeşidi olmaktan ileri gitmez. Görüldüğü gibi, Fikret'in, Baudelaire'e gönderme yapan ve daha sonra sığ olarak nitelendirilecek açılımları bile döneminde anlaşılmaktan uzaktır.

Yazarlar ve metinlerarası ilişkilerde çağdaşlarına karşı körlüğü Edebiyat-ı Cedide ile sınırlamak, bu "gecikmeyi" çoğu kez olduğu gibi kişisel veya toplu bir yeteneksizlik gibi göstermek ne derece doğru olur? Referans metinler ile bunların anlaşılması arasındaki mesafeyi anlamak için H. R. Jauss'un edebiyat eserlerinin kabulü konusunda yaptığı çalışmalar bizlere burada daha farklı bir yaklaşımın kapılarını açabilir. Jauss analizinde yalnızca metinlerarası ilişkiler kurmakla yetinilemeyeceğini ve bu konuda daha önce gelenlerin öneminin altını çizer:

> Okuyucunun tarih dışı bir yerde bulunup ondan öncekilerin "hata"larının ve tarihsel algılamanın dışına çıkarak metnin içi-

91 Fuad Nazmi, "Mülahazat-ı Edebiye", İrtika, 4 Şubat 1315, Birol Emil, *Servet-i Fünuncular ve Dekadanlık Meselesi*, s. 512.

ne dalabileceğine ve eserin "zamandışı gerçeği"ni doğrudan ve bütünüyle anlayabileceğine inanmak, kabul tarihinde tarihi bilincin varlığını göz ardı etmektir.[92]

Fikret gibi yenilik arayışında olan bir sanatçının, gününün Fransız şairleri de dahil, başka şairleri okuması ve bunu çalışmasına yansıtması, kendinden öncekilerin de çalışmalarını içeren zincirleme bir ilişkidir. Dolayısıyla bu konuda da Fikret'in Recaizade gibi bir üstada göre aldığı mesafe büyük olsa bile, dönemin Fransız edebiyatının "öncü"lerine bakınca kaçınılmaz olarak mütevazı kalır. Ancak böyle bir kıyaslamanın ne anlamı olabilir? Şair Claude Mouchard'ı dinleyelim:

> Kimse *Kötülük Çiçekleri*'ni bir anda keşfetmedi. Birden bir şiir öbürlerinden sıyrılır, sonra bir diğeri. Yıllar ve yıllar geçmesi gerekir: Hangi kitap, bu durağanlığı ve zaman sıçramalarını göz ardı ederek ele alınabilir?
>
> *Cehennemde Bir Mevsim*'de üç cümle ışıldar, etraflarındaki çekici karanlığı aydınlatır; başka ışıklar yanar daha sonra; bu arada kimisi yavaşça söner, değişir. Herkes kendi tarihiyle ve tutarsızlıklarıyla okur.[93]

Jauss kimi durumlarda bir eserin edebiyat sahnesinde yerini almadan önce geçirdiği "uzun bir kabul süreci"nden söz eder. Burada Feydeau'nun *Fanny*'si ile aynı anda yayımlanan *Madame Bovary* örneğini verir. Her iki kitap evlilik dışı ilişkiye farklı yaklaşımlarıyla değişik açılardan yenidir. Feydeau'nun eseri çok kısa sürede okuyucudan büyük ilgi görür. Aradan zaman geçip, Jauss'un ifadesiyle "yeni bir beklenti ufku" oluşumuyla Flaubert'in romanı hak ettiği yeri alırken, *Fanny* edebiyat tarihinin sayfalarında unutulur.

Aynı dönemde yaşayan yazarlar arasında diğerini anlamamak, görmemek çok rastlanan bir durum. Fransız edebiyatının büyük eserleri Verlaine'in *Sözsüz Şarkılar (Les Romances sans paroles)* (1874), *Dinginlik (Sagesse)* (1883), Rimba-

92 Hans Robert Jauss, *Pour une ésthetique de la réception*, s. 73.

93 Claude Mouchard, *Un grand désert d'hommes*, Hatier, Paris, 1991, s. 65.

ud'nun *Cehennemde bir Mevsim*'i *(Une saison en enfer)* veya Mallarmé'nin *Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası (L'Après-midi d'un faune)* (1876) ilk basıldıklarında fark edilmezler bile. Oysa aynı dönemde, günümüzde unutulmuş olan Sully Prudhomme veya François Coppée'nin isimleri parlamaktadır. Her ikisi de Fransız Akademisi üyesi olup (birincisi 1881'de, ikincisi 1884'te seçilir), Sully Prudhomme ilk Nobel edebiyat ödülünü alır. Başarılar, "resmi" çevrelerle de sınırlı değildir. Kendisi de şair olan Théophile Gautier, döneminin şairlerini değerlendirdiği *Romantizmin Tarihi* adlı incelemesinde bugün yalnız araştırmacıların tanıdığı Sully Prudhomme'u, Mallarmé ve Verlaine'in de içinde bulunduğu genç şairlar grubunda farklı bir yere koyar; gelecek vadeden şair olarak onu görür.

Edebiyat-ı Cedide ile döneminin Fransız edebiyatı arasındaki mesafeyi, bu mesafeden yola çıkarak ne yapıldığına bakarak da değerlendirmelidir. Yine Théophile Gautier, genç Fransız neslinin Musset'ye sırt çevirişlerini açıklarken onu fazla "gelişigüzel", fazla "gevşek", fazla "kafiyesi kıt", fazla "hassas", fazla "heyecanlı", fazla "insancıl" bulduklarını yazar.[94] Bu olumsuz sayılan nedenlerin, tam tersine Fikret'i Musset'ye çeken ve yenilik ürettiği noktalar olduğunu görüyoruz. Bütün o "fazla" ile başlayan nitelemeler Fikret'te yeniliğin yapı taşlarını oluşturur. Nitelemeler aynı olsa da farklı edebiyat geleneklerinde aynı rolü oynamadıkları açık. Ayrıca, kimi yerde söz konusu olan Fikret'in bilinçli bir tercihidir. Bizzat kendisi Coppée'ye duyduğu ilgiyi açıklarken Fransa'da "kapıcılar şairi" diye anıldığını ve genç Fransız neslince beğenilmediğini vurgular. Ancak kendisi bu eseri göz önünde tutarak hayatla bağlar kuran şiirler yazar; edebiyata yeni bir soluk getirir. Komün'ün vatanında Coppée'nin şiirleri yavan kaçar. Oysa o dizelerden gelen yenilikler Türk şiirini altüst eder.

---

94 Théophile Gautier, *L'Histoire du romantisme*, s. 350.

> "Bizim, yani o muharrirlerin, o muharrirlerin ki maksadları yazmak, yalnız yazmak ve iyi yazmaktır; başka niyet-i mestûreleri, hiç bir niyetleri yoktur."[95]

Tevfik Fikret'in, *Servet-i Fünun*'daki bir makalesinden alınan bu cümleler o zamana kadar izlenmiş olan yola açıkça sırt çevirmedir. Şinasi gibi edebiyat sahnesinde önemli rol oynayan yazarlar, Tanzimat ruhuna uygun olarak, Ahmet Mithat'ta olduğu gibi, konuşma ve yazı dili arasındaki ayrımı kaldırma çabasındadır. Öncelik, olabildiğince geniş okuyucu kitlesine ulaşabilmektir. Cümle yapısının basitleştirilmesi, Türkçe kelimelerin Arapça veya Farsça eşanlamlılarına tercihi hep aynı amaca hizmet eder. Bu yaklaşım Divan edebiyatına tamamen zıt görünse de bir noktada, okuyucuya öncelik verme noktasında Divan edebiyatıyla örtüşür. Okuyucu, Divan edebiyatında çok sınırlı bir azınlık, Tanzimat yazarlarında ise olabildiğince geniş olması arzulansa da, her iki durumda da edebiyat dili hitap ettiği kesime uymaya çabalar. İlki, Divan edebiyatı, okuyucusunun bildiği aynı mecazları, aynı hazır imgeleri kapsayan bir dil kullanır. Tanzimat edebiyatında kelimenin geniş anlamıyla "mesaj" iletme, yazının bizzat kendisine yönelik endişelerden öndedir.

Servet-i Fünun yazarları ise başka bir yolda ilerler: Edebiyat dili artık bir geleneği yaşatma amacını bırakır, ayrıca herhangi bir faydaya hizmeti de reddeder. Söz konusu yazarların, edebiyat dilini yeniden tanımlamaya çalıştıklarını görürüz. Dil, yalnızca günlük hayata bağlı olmayan, aynı zamanda Divan edebiyatının kalıp imgeleriyle de bağlarını koparmış, bağımsız bir malzemedir. Tevfik Fikret edebiyata ait bir dili savunurken, bu mesafenin zaten var olduğunu söyler ve Osmanlı İmparatorluğu'ndaki okuryazar oranının düşüklüğünü göstererek savunmasını gerçekçi olma adına yapar:

> Her muharrir yazdığını okunsun, anlaşılsın diye yazar; halka okutmak istediği şeyleri de bittabi halkın derece-i idrak

95 Tevfik Fikret, "İki Söz", *Servet-i Fünun*, sayı 364, Mart 1898, Parlatır, s. 73.

ve ihatasına göre yazacaktır. Fakat bugün mesela Veli dayılar için münhasıran onların anlayacağı gibi bir lisan-ı tahrir tasavvur edemiyorum. Zaten ümmiler için yazan muharrir yoktur. A'malar için resim yapan musavvir olmadığı gibi. Bir muharriri anlayacak adam hiç olmazsa ibare okuyacak kadar ümmiyetten uzaklaşmış olmak lazım gelmez mi? Bu halde telaşa mahal yok; mekteplerimizde tedris-i lisan böyle Arabi ve Farisi esasları üzerine mübteni bulundukça muharreratımızdan Arabi ve Farisi kelimeleri ve terkipleri kaldırmaya lüzum kalmaz; çünkü tahsil görmeyenler zaten okumayacak, tahsil görenler ise Arabi ve Farisi kelimatı sırf Türkçeler kadar anlayacaktır.[96]

Tevfik Fikret'in bu konuda aldığı tavır, dayandığı noktalar ilk bakışta mantıklı gibi görünse de, tartışılabilir. Şair, tercihini desteklemek için aydın dili/ halk dili arasındaki farkın, pratikte o kadar basit olmadığının üzerinde durmaz. Sonuçta, Arapça ve Farsça, aydınlar için de değişik seviyelerde bilinen yabancı dil konumundadır. Eğitim seviyesi yüksek Servet-i Fünun yazarları arasında bile herkes bu iki dili tamamen bilmez. Hüseyin Cahit göreceli olarak sade bir dil kullanmasının nedeninin, Arapça ve Farsçasının yeterli olmamasında yattığını söyler. Aynı şekilde, Mehmet Rauf'un bu iki dildeki zayıflığının, *Eylül*'ün dilini hafifleştirdiğini, yazar bizzat kendisi açıklar. Bu "itiraf"lar, bize ayrıca Osmanlıcayla yoğrulan ağır dilin Servet-i Fünun'a ait bütün metinlerde bulunmadığını gösterir. *Rübâb-ı Şikeste*'de günümüz okuyucusunun bile kolayca anlayabileceği dizeler de bulunur. Ayrıca bu grubun dışında kalan bütün edebiyatçıların Şinasi'nin sade dil çabasına katıldığını söylemek imkânsızdır. Dolayısıyla pratikte sorun daha karmaşıktır. Eserlerde iki kutbu birbirinden ayıran bir sınır görmek zordur. Söz konusu olan, daha çok teorik planda bir savunmadır.

Bu konuda karmaşa yaratan önemli eksiklik, sözlük ve dilbilgisi kitapları gibi temel çalışmaların bulunmamasıdır. Osman-

96 Tevfik Fikret, "Tasfiye-i Lisan", *Servet-i Fünun*, sayı 422, 10 Nisan 1899, Parlatır, s. 122.

lı dilinin zenginliğini savunan Fikret şu önemli gözlemi de ifade eder:

> Emin olduğum bir şey daha var, o da şu: Bir lisanın safiyeti, mükemmeliyeti, kelimelerin azlığında çokluğunda değil mazbutiyetindedir; bizimki gibi henüz kaideleri konulmamış, lûgatları zaptolunmamış bir lisan tasfiye için ibtida bu iki noksanı ikmal etmek lazım gelir.[97]

Boşluklar tespit edilse bile, özel olarak dil üzerine çalışmalar Fikret ve arkadaşlarının ilgi alanlarının dışında kalır. Türkçe, Arapça, Farsça arasındaki sınırların belirsizliği, "iyi yazmak" olarak hedefledikleri amaçlarına zengin bir malzeme oluşturur: "'Su' nâmına yalnız bir kelime kullanmak, 'âti' var diye 'istikbâl'i kullanmamak lisânı tasfiye etmez, fakirleştirir."[98]

Servet-i Fünun yazarlarının kelime hazneleri, çoğu Arapça ve Farsça olan, günlük hayatta kullanılmayan ender kelimelerle donanır. Cenap Şahabettin'in Farsça sözlüğü baştan sona ezbere bilmesiyle gururlandığı söylenir. Ölümünden sonra çoğu Farsça olan ender kelimelerle dolu defterler bulunur.[99] *Yeni Elfaz*'da yayımladığı bir yazısına bakarak bu kelimelerin yeni şiir veya ses olanakları sunduğunu düşünebiliriz. Söz konusu makalede, şiirinde kullandığı kelimelerin Türkçe sözlükte yer almasının şart olmadığını, çünkü onların, her şeyden önce ses yapılarına ve ritimlerine göre seçildiklerini yazar. *Mai ve Siyah*'ta dilin sunduğu imkânlar ve yaratıcılık arasındaki bağlara Ahmet Cemil'in ağzından Halit Ziya da dikkat çeker:

> Bir aralık lehçeyi dar buldu. Yeni fikirler için yeni kelimeler lazım olduğuna musır idi. "Eski kelime altında fikirlerin tazeliği görülemez. Dikkat nazarından kaçar" derdi. Lûgat kitaplarına sarıldı, sahifeleri çevirdikçe öyle şeyler buldu ki hayret etti.

97 *A.g.e.*, s. 124.

98 *A.y.*, s. 124.

99 *Cenap Şahabeddin'in Bütün Şiirleri*, yay. haz. M. Kaplan, İ. Enginün, B. Emil, N. Birinci, A. Uçman, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 1984, s. XX.

Bunlar ne için kamus köşelerinde unutulmuş? Ne güzel şeyler keşfetti![100]

Yeni şair modeli olarak Ahmet Cemil, okunurken hemen anlaşılma endişesini bir yana bırakır. Çünkü anlam başka yerdedir: "Bence kelimelerin mevzu manasından başka bir de –nasıl tabir edeyim– seda manası vardır."[101] Bu düşünce Mallarmé'nin o çok ünlü cevabıyla birleşir: "Fikirlerle değil kelimelerle şiir yazılır." Osmanlıcadan alınan ve günlük dilden uzak kelimeler, hemen anlaşılma endişesi taşımaksızın, ses olanakları ve çağrışım güçleriyle yeni şiirin hizmetinde kullanılır. Fikret, *Servet-i Fünun*'da yayımladığı, kasımpatılarla, arnuvo stiliyle çerçevelenmiş "Krizantemler" başlıklı şiirinde, kasımpatı yerine Fransızca krizantem kelimesini kullanırken de benzer bir istek görürüz. Şair, şiirin sonunda bir dipnotla krizantem kelimesinin Türkçe anlamını verir. Bu tavır, "özenti" veya "öğretici" olarak değerlendirilebilirse de bir başka yanıyla, kaynağına bakmaksızın bir kelimeyi sahiplenme ve şiir dünyasına katma arzusuyla pek çok modern şairin tavrıyla buluşur.

Fransız dilinin izleri

Yüzyıl sonunda Fransızca edebiyat çevresini çoktan aşmış ve elitin dili olarak yerini almıştır: "Türkçe cereyan etmeye başlayan bu muhavere onun tarafından başlanan bir cümle ile Fransızcaya tahavvül etti ve gördüm ki Fransızcayı Türkçe kadar suhulet ve zerafetle söylüyor."[102] Halit Ziya'nın anılarında yer alan bu cümleler, Fransızcanın, belirli bir kesimin hayatına ne derece girdiğini açıklar nitelikte.

Dönemin yazarlarında Fransızca kullanımının, Batı'ya açılımın somutlaşmış bir ifadesi olduğu şüphesiz. Fransızca ve onunla birlikte gelen unsurlar, yazarların hayal dünyasına değişik şekillerde girer. Aynı yıllarda Fransız yazarlar için ise Do-

100 *Mai ve Siyah*, s. 176.

101 *A.e*, s. 133.

102 *Kırk Yıl*, s. 529.

ğu, orada bulacaklarına inandıkları ışık, renk, el değmemişlik fikriyle bir çekim kaynağıdır. 19. yüzyılda, Batılı edebiyatçılar arasında yaygın olan "Doğu'ya yolculuk" yapmış veya Doğu'yu mitik bir âlem olarak düşleyen neslin hayalleri, deneyimleri, anıları yazdıklarına da yansır. Lamartine'in birçok şiirini, Goncourt Kardeşler'in romanı *Manette Solomon*'u, Flaubert'in *Salambo*'sunu Doğu'yla değişik bağlar kuran eserlere örnek olarak sayabiliriz. *Doğu'ya Yolculuk (Voyage en Orient)* adlı eserin yazarı Nerval, *Aurélia*'da, "Doğu, vatanım" diye yazar. Bu eserlerde Türkçe kelimelere de rastlarız. Çeviriye meydan okuyarak metne giren bu kelimelerin, girdiği kültürün bakir alanlarına denk düştüğünü görürüz: Flaubert'deki "rahat loukoum" [*rahat lokum*] ile Halit Ziya'daki "şokola" [*chocolat*] bilinmeyeni, yeni bir tadı keşfetme noktasında birleşir.

Servet-i Fünun'da Fransızca kelime kullanımını kimi yerde, 19. yüzyılda Fransa'da yayımlanan eserlerdeki İngilizce kullanımına benzetebiliriz. Fikret'te "Krizantem", "La Danse serpantine" varsa Baudelaire'de "Anywhere out of the world", "Spleen" veya Verlaine'de "Nevermore", "Green", "Spleen", "Streets" vardır. Yabancı dilin bir başka kullanım alanı ise romanlarda karakterlerin özentili yanlarını vurgulamada görülür. Türk yazarlar bunun için Fransızcayı kullanırlarken Fransız yazarlar benzer çalışmayı İngilizceyle yaparlar. Goncourt Kardeşler veya Paul Bourget'nin romanlarında kimi kişiler (hepsi de kadındır) İngilizceleriyle kendilerine farklı bir hava vermeye çalışır. Bunlar, daha sonra Proust'un *Swann'ın Bir Aşkı*'nda göreceğimiz özenti Odette de Crécy'nin ilk örnekleridir.

Tevfik Fikret ve Halit Ziya'ya bakınca onların eserlerinde Fransızca kullanımının özellikleri nedir? Bu kullanımı kendilerinden önceki yazarlardan farklı kılan noktalar hangileridir? Daha önce, Ahmet Mithat, Recaizade Mahmut Ekrem gibi örneklerde gözlemlediğimiz Fransızca kelimelerin bolca, kimi zaman gelişigüzel denilebilecek kullanımı Fikret'te de, Halit Ziya'da da bulunmaz. Seçilen ender Fransızca kelimeler, bir gerekliliğe hizmet eder. Kullanımdaki ekonomi ve dikkat, kelimelerin metinle kaynaşmasını da beraberinde getirir. *Aşk-ı*

Memnu'da, "Fransızlar gibi" yaşayan Behlül'ün odasında "geridun" (Fransızca *guéridon*: küçük masa, sehpa) vardır veya Firdevs Hanım "uzun sandalye"ye (Fransızca *chaise longue*, şezlong) uzanır. Oysa *Mai ve Siyah*'in yoksul şairi Ahmet Cemil'in Fransız diliyle ilişkisi ne kadar derin olursa olsun günlük yaşamında veya düşüncelerinde hiçbir şey Fransızcayla ifade edilmez. Başka bir deyişle, Fransızca kullanımı roman yazımında gerçekçilik için bir malzemedir. Aynı şekilde, yazarın son romanı *Nesl-i Ahir*'de Fransızca kelime bolluğu, eserin sergilediği İstanbul'un Batılılaşmış kesmine ait tarihi gerçeği yansıtır. Kişiler birbirlerini "bonjur"la (*bonjour*) selamlar, Fransızcadan aktarılan "kolonya suyu" (*eau de cologne*) sürer, birbirlerine "bon nüi" (*bonne nuit*, iyi geceler) diler, şokola (*chocolat*) içerler. *Aşk-ı Memnu*'da, Adnan Bey Mademoiselle de Courton'u "Bonjur matmazel!" (s. 129) diye selamlıyorsa bu, karşısındaki Fransız olduğu içindir.

Fransızcaya başvurudaki bu daralmaya rağmen Edebiyat-ı Cedide yazarlarına yöneltilen eleştirilerden biri de Fransızca kullanımlarıdır. Pekiyi, niçin yaygın ve sıradanlaşmış bir malzeme olan Fransızca, onların eserlerinde yadırganır? Eleştirilere baktığımızda iki ana gerekçe görüyoruz: Fransızca kullanımının ötesinde, aslında ötekinin kültürüne karşı alınan yeni tavır, onunla iç içe geçme reddedilmektedir. Ayrıca, bu yakın ilişkilerde Fransızca, kimi zaman Fransız romanlarından kopyalanmış, özenti denilebilecek davranışlara eşlik eder. Örneğin Mehmet Rauf'un *Siyah İnciler*'inde, Fransızca kelime sayıca az olsa da kullanım şekli buna bir örnek teşkil eder. Musset'nin ithaflarını çağrıştıran ve şiirlerin başında yer alan "Pour Madame (...)"[103] gibi kullanımlardaki özentili yan, eleştirilere yol açar.

İkinci olarak, metinlerde Fransızca kelime kullanımı nicelik olarak azalırken Türkçe nitelik değiştirir; Fransızcalaşır. Ahmet Rasim bunu ironik bir şekilde dile getirir: "Sarf-ı fransani Türkçeyi doğruca söyleyip yazmak ilmidir."[104] Fransızcaya bu

103 Pour Madame (..): Madame (...) için.

104 Ahmet Rasim, *Muharrir, Şair, Edib*, s. 152, Birol Emil, *Servet-i Fünuncular ve Dekadanlık Meselesi*, s. 568.

yeni yaklaşımı Halit Ziya'da görebiliriz. Onun kaleminde Fransızca, yabancılığını ve anadille mesafesini kaybeder.

Halit Ziya'da Türkçenin Fransızcalaşması

Halit Ziya'da, –kendisinin de kabul ettiği– Fransızca etkisiyle Türkçenin değişime uğraması o günden bu yana eleştirilerde beliren ortak noktalardan biridir. Konu üzerindeki fikir birliğinin bir tür rahatlık verip derine inilmediğini, Fransızcadan alınmış bir-iki deyim, bazı imgeler, "ve", "oh!" gibi bazı dil "tikleri" örneklerine işaretle yetinildiğini görüyoruz. Kendini kolayca ele veren bu özelliklerin dışına çıkan analizler, bildiğim kadarıyla bulunmamaktadır. Oysa Halit Ziya'da Fransız diliyle ilişki çok daha derine, Türkçenin cümle yapısına kadar iner. Bu bölümde, Türk dilinin Fransızcalaşmasını özellikle *Aşk-ı Memnu* örneği üzerinden giderek şu sorularla aydınlatmaya çalışacağım: İki dilin birbirine geçtiği yerlerde hangi unsurlar, ne şekilde ve hangi nedenlerle bu değişime uğrar?

Öncelikle vurgulanacak olan nokta (bu aynı zamanda analiz eksikliğinin de olası bir nedenidir), Halit Ziya'da Türkçenin Fransızcalaşması, biraz önce sözünü ettiğim çarpıcı noktalar dışında Fransızca bilen bir okuyucu için bile kendini hemen ele vermez. İlk aşamada, imgelerle yüklü, bazen fazlasıyla uzun cümlelerin dönemin standart Türkçesinden farklı olduğu görülür. Bu özenli üslup 1850'lerden itibaren Fransız edebiyatında gözlemlenen, Goncourt Kardeşler'de zirvesine ulaşan "sanatçı üslubu" (*écriture artiste*) ile ortak noktalar taşır. Halit Ziya'nın anılarında hayran olduğunu ifade ettiği "sanatçı üslup"un başlıca özellikleri uzun betimlemelerde ender kelimelerin bulunup kullanılması ve sıfatların bolluğudur. Bu üslubun öne çıkarıldığı eserlerde Fransızca günlük dilden uzaklaşır. Halit Ziya da buna benzer bir çalışmayı Türkçeyi Fransızcalaştırarak yapar. Üslubu olarak da adlandırabileceğimiz bu çalışma, standard dille arasına koyduğu mesafede gerçekleşir.

Fransızca ve Türkçenin kaynaşması nasıl olur? Öncelikle dilin bazı öğelerine yazarın değişik işlevler yüklemesiyle bu öğeler

cümle içinde farklı şekilde kullanılır. Aşağıda üzerinde duracağım "bir", "ki", "oh!" bu kullanıma örnektir. Michael Riffaterre, *Şiirin Semiyotiği*'nde daha çok şiir yazımında gözlemlenen, dilbilgisi [*grammaire*] kurallarının veya kelimelerin alışılmış kullanımdan uzaklaşmasını "dilbilgisi dışılık" [*agramaticalité*] olarak niteler.[105] Riffaterre "(...) bir şiirde her dilbilgisi dışılık farklı bir dilbilgisellik [*gramaticalité*], başka bir sisteme ait olma işaretidir"[106] diye yazar. Halit Ziya'nın "şiirsel" üslubuyla yöneldiği sistem ise Fransız yazarlarının dilinden başka bir şey değildir. Geçişme arzusu Türkçenin sınırlarını zorlamayı getirir. Tekrar Riffaterre'e dönersek "yayılma" olarak nitelendirdiği bu çalışma "örnek cümlenin öğelerinin dilbilimsel doğasında değişiklikler de içerir: Örneğin zamirler isme, isimler dizime, sıfatlar yan cümleye vb dönüşür."[107] Halit Ziya'nın Fransız diline geçiş yolları, öğelerin işlev değişimiyle ve kimi zaman gereksiz eklemelerle, "yayılma" ve "yığılma"larla açılır.

Fransızca deyim kullanımı, anlam değişimleri

Fransızca deyimleri Türkçeye aynen çevirip kullanmak Edebiyat-ı Cedide yazarlarında çok görülen ve çok eleştirilen bir uygulamadır. Onların en büyük destekçilerinden olan ve bizzat kendisi eserlerinde Fransızca kullanmaktan çekinmeyen Recaizade Mahmut Ekrem gibi bir yazar bile ilişkide sınır tanımayan bu yaklaşımı yerer:

> (...) Hele ilaç yemek ve içmek yerine "ilaç almak" ve "denize veya hamama girmek" yerine "deniz veya hamam almak" gibi ucubeler hiçbir vakitte bizim lisan şivesine ve Osmanlı üdebasının zevk-i selimine uyar şeylerden olmadığı için bu nevi münasebetsizliklere uymaktan çekinmenizi vazife dolayısıyla ihtar ederim.[108]

105 Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983, s. 12.

106 *A.g.e.*, s. 206.

107 *A.g.e.*, s. 71.

108 *Recaizade Mahmut Ekrem, Hayatı Sanatı Eserleri*, haz. Şükrü Kurgan, Varlık Yayınları, İstanbul, 1954, s. 122.

Şemseddin Sami de bir makalesinde aynı konuya eğilir:

> Ahmet Mithat Efendi'nin bundan mukaddem "Dekadanlık" diye itirazına uğrayan şey üdeba ve şuarayı cedidemiz tarzı değildi. "Havf-ı mai" ve "soğuk kan" gibi Fransızcadan mütercem veya Fransızları takliden lisanımıza ithal olunan bazı münasebetsiz tabirler idi.[109]

Fransızcadan çevrilmiş "sarı gülme" (*rire jaune*), "müzik yapmak" (*faire de la musique*), (evlenme teklifini kabul anlamında) "elini vermek" (*donner sa main*) Edebiyat-ı Cedide yazarlarının kullandığı deyimlerden birkaçı. Halit Ziya'nın üslubu da bu yolu izler:

"Bütün hayatın saadeti bence senin yalnız bir kelimene muallak duruyor." (s. 439). Türkçede, bir durumun bir kelimeye "muallak durması" bulunmaz. Burada söz konusu olan Fransızca "*être suspendu à*" fiilinin çevirisidir.

"(...) başını kırmak isteyen sualleri işitmemek için çalışıyordu." (s. 465). "Başını kırmak isteyen sual" Türkçede alışılmamış bir ifade olsa da Fransızcaya çevrilince olağanlaşır: *la question qui casse la tête.*

Başka bir örnek olarak, "göğsü şişkin" veya "göğsü kabarmış" Halit Ziya'da çok sık rastlanan ama Türkçeye yabancı bir kullanımdır:

> "Nihal bu velvelenin içinde sersemleşmek, (...) isterdi; sonra yorgun, göğsü şişkin, sapsarı, bu mücadelenin içinden çıkarak başını çevirince (...)" (s. 324)
>
> "(...) bütün göğüslerini şişiren arzuları boşaltacak bir uluyuşla nakaratı, onunla beraber tekrar ediyordu." (s. 351)
>
> "Nihal, (...), göğsü ufak bir helecanla şişkin, dinliyordu." (s. 452)
>
> "Nihal'in kulaklarında bir şey uğuldayarak, hareketsiz, göğsü bir helecan ile şişkin, dinliyordu." (s. 463)

109 Şemseddin Sami, *Sabah*, XV, 9 Kanun-i evvel 1314, sayı 3261, Birol Emil, *Servet-i Fünuncular ve Dekadanlık Meselesi*, s. 342.

"Behlül (...) sanki korkunç bir rüyanın helacanıyla göğsü şişkin, duruyordu." (s. 244).

Diğer örnekler gibi bu deyim de Fransızcaya çevrilince sıradanlaşır: *Poitrine gonflée* veya *faire gonfler la poitrine*.

"Islık çalan" ses (s. 57, s. 315) *la voix qui siffle* Halit Ziya'da sık görülen ve Fransızcadan aynen çeviriden doğan bir başka kullanımdır.

"Firdevs Hanım'ın zihninde bir fikir yuvarlanıyordu." (s. 266). "Yuvarlanmak" fiilinin sözlük anlamında böyle bir kullanıma rastlamıyoruz. Oysa Fransızca sözlükte "kafasında fikirleri yuvarlamak" mevcut: "*Rouler des idées dans sa tête*: Evirip çevirmek, tasarlamak."[110]

Mademoiselle de Courton, Nihal'e, "Bu gece fena bir uyku uyumuş olmalısınız" (s. 165) der. Nihal de "Fena uyku" diye tekrarlar. Bu, Türkçede "Bu gece fena uyumuş olmalısınız"la ifade edilebilecek bir cümledir. Halit Ziya "uyku"ya, gereksiz "bir" tanımlığı [*article*] verip isim olarak kullanışı Fransızcada "kâbus görmek" anlamını taşıyan *faire un mauvais rêve*'i hatırlatır. Bu kullanım, bunalım içindeki Nihal'in anlamlı bir şekilde üstüne basarak, Türkçe tekrarını daha anlaşılır kılar: Nihal "fena uyku"yu Fransızca anlamıyla kâbus [*mauvais rêve*] anlamında kullanır: "Lakin ben bir seneden beridir fena uyku uyuyorum, anlıyor musunuz? İşte bugün fena uykularımınızın şenliğini yapmaya gidiyoruz..." (s. 166) diye devam eder. Romanın başka bir yerinde bu anlama daha yakın bir kullanım buluruz: "Bu gece fena bir rüyaya benziyordu." (s. 449)

Nihal'in karamsar ruh halini anlatan bir paragrafta "gözleri kaybolmuş" deyimini görüyoruz: "Böyle odasında yapayalnız, ölümü düşünürken hulyasının nazarında bir genç kızın taze mezarını görür; elini çenesine dayayarak, gözleri kaybolmuş, sanki o mezarın başında matem tutardı." (s. 322) Fransızcada "les yeux égarés" veya "les yeux perdus" olarak bulabile-

110 Tahsin Saraç, Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük, TDK Yayınları, Ankara, 1976, s. 1160.

ceğimiz bu deyimi Türkçeye "gözleri dalmış" olarak çevirebiliriz. Halit Ziya'nın tercihi ise Fransızca kullanıma sadık kalmak.

Fransızcadan alınan kimi deyimler ise o kültüre ait davranışları beraberinde getirir. Firdevs Hanım, Behlül'ün kendisine eşlik etme isteğini şöyle belirtir: "Kolunuzu bana verseniz" (s. 189). Fransız romanlarında, aristokrat çevrelerde erkekler hanımlara evlerin içinde bile "kollarını verir" [*donner le bras*]. Aynı şekilde, Nihal, Behlül'ün koluna girmez, Fransızcadaki gibi "kolunu alır" [*prendre son bras*] (s. 446). Türk kültürüne tamamen yabancı bu davranış, deyimle birlikte romana girer.

"Beynini kurşunla yakan bir babanın kızıydı." (s. 84). Fransızcada beynine kurşun sıkarak intihar etme anlamında kullanılan *brûler la cervelle* (beyni yakmak) deyiminin burada aynen alındığını görüyoruz.

"Bihter bir adım geri atmış idi, Behlül'ün yüzüne bir şey düştü." (s. 507). Bu cümlede Behlül'ün yüzüne düşen tokattır. Fransızcadaki düşmek [*tomber*] fiilinin çarpma [*frapper*] anlamı Türkçede bulunmasa da Halit Ziya bu anlamı cümlesinde kullanır.

"Yorgunluktan düşeceğim..." (s. 195). Fransızcada yorgunluktan veya uykudan düşülürse de [*tomber de fatigue*] Türkçede böyle bir kullanım bulunmaz.

"Minderde oturan hanım gözlerini açarak bulanmış nigâhıyla gelini arıyor (...)" (s. 297). Türkçede bulunmayan "bulanmış nigâh" Fransızcada *regard trouble*'un aynen çevirisidir.

"Saz bir oyun havası yapıyordu." (s. 300). Fransızcada müzik "yapılır", Türkçede ise "çalınır".

"Bir düğün hediyesi yapmak gerekiyor."[111] Şemseddin Kutlu'nun notunda işaret ettiği bu örnek günümüz Türkçesine artık girmişse de asıl şekil "hediye almak"tır.

"Bu kadar naz neye iyi?" (*Mai ve Siyah*, s. 137). Fransızca "*à quoi bon?*" deyiminin "bu kadar naz niçin" yerine kullanıldığını görüyoruz.

"Tebessümü biraz daha genişledi" (*Mai ve Siyah*, s. 132).

111 Halit Ziya Uşaklıgil, *Nesl-i Ahir*, yay. haz. Şemsettin Kutlu'nun notu.

Türkçede olmasa da Fransızcada tebessüm genişleyebilir: *son sourire s'élargit encore un peu plus.*

"Lâmia dudaklarının arasından hafif bir istihza ile" (*Mai ve Siyah*, s. 138) veya "Dudaklarının arasından: Ahmak, diyordu" (s. 250) örneklerindeki gibi "dudakların arasından" veya "dişlerinin arasından" (s. 57) Türkçeye yabancı olan bir kullanım da olsa Fransızcada *entre les lèvres* veya *entre les dents* olarak bulunur.

"Kutuyu açtı, parmaklarını uzatarak fondanlardan bir tane aldı."(s. 246) Bu cümledeki Fransızcaya gönderme yapan "parmaklarını uzatmak" yerine Türkçede "elini uzatmak" kullanılır.

"Cemile de ağlamamak için gözlerini indiriyordu." (s. 230) "Gözlerini yere indirmek" yerine "gözlerini indirmek"i kullanırken Halit Ziya Fransızcadaki "baisser les yeux" kalıbını düşünmüş olmalı.

Öğeleri Fransızcaya göre seçmek

"Başını ellerinin içine aldı." (s. 243). Fransızcada baş ellerin "içine" alınırken, Türkçede baş ellerin "arasına" alınır. Halit Ziya bu deyimi Goncourt Kardeşler'in diline uydurur: "*Renée, assise sur son tabouret, la tête dans les mains* (...)"[112] (Renée başı ellerinin içinde taburesine oturmuş (...)). Bu kullanımın başka bir versiyonu olarak: "Dirseğini dizine dayayarak, başı elinde düşünüyordu." (s. 206) Buna benzer başka bir kullanım örneği: "(...) çenesini avuçlarının içine aldı."[113] Oysa Türkçe'de çene avuca "dayanır".

Halit Ziya'nın kaleminde yaygın bir başka kullanım olarak: "kahkaha içinde"+yüklem görüyoruz. Örneğin: "Bülent bir kahkaha içinde cevap verdi." (s. 335), "Behlül bir kahkaha içinde onu öperek" (s. 411), "(...) bu son cümleyi bir kahkaha içinde bitiremiyordu." (s. 299), "(...) bir kahkaha içinde cevap verdi." (s. 310), "Peyker zapt olunmuş bir kahkaha içinde sordu." (s. 194). Fransızcada kahkaha "içinde" öpmek veya cevap

112 Goncourt, *Renée Mauperin*, GF - Flammarion, Paris, 1990, s. 171.

113 *Mai ve Siyah*, s. 166

vermek mümkündür. Ancak Türkçede bunlar, yükleme neden bildirme öğesi "ile" kullanılarak, "kahkahayla" yapılır.

"Onu ne kadar senelerden beri bekliyordu."[114] Standart Türkçede "Onu kaç seneden beri bekliyordu" olarak kurulabilecek bu cümlede "ne kadar" Fransızca örnek alınarak "kaç"ın yerine kullanılır. *Depuis tant d'années il l'attendait.* Ayrıca cümlenin Fransızca ruhuna sadık olarak da "sene" kelimesi de Türkçede gerekmediği halde çoğul eki alır.

"Behlül hâlâ gözlerinin içinde (...) ona bakan gözlerini görüyor (...)" (s. 349). "Gözünün önüne gelmek" anlamını taşıyan "gözlerinin içinde görmek" Fransızcadan alınan bir başka kullanımdır.

Fransızca izleri taşıyan Türkçe

Aşk-ı Memnu'da bir gece, kocasıyla ayrı odalarda uyuyan Bihter, Adnan Bey'den kendi odasına gitmesini ister. Kocasının kırılmaması için işi şakaya vurur ve çocuk azarlayan bir büyük gibi konuşur: "Haydi, şimdi, uyku! Uyku!.." (s. 202). Cümle, ne konuşulan, ne yazılı Türkçeye uyar. Kullanılan emir şeklinin getirdiği cümle: "Haydi, şimdi uykuya!" veya "Haydi, şimdi, uyumaya!" gibi olabilir. Oysa aynı cümleyi Fransızcaya çevirince "uyku"nun ek almadığını ve Bihter'in dediğine ve deyiş tarzına denk düştüğünü görüyoruz: *Allez, maintenant, dodo, dodo!..* Söz konusu olan, Fransızcada çocukları yatağa göndermek için kullanılan kalıptır.

Buradaki gibi, Halit Ziya'yı okurken cümlelerin anlaşılmasında sorun olmasa da kimi yerde Fransızcadan aynen tercüme kendini hissettirir:

"Bülent, dedi, babanın yanına gitmez misin?" (s. 237). Nihal'in sinirli bir tonla emir verdiği bu cümle örneğinde "gitmez misin?" yerine "gider misin?" kullanımı beklenilir. Fransızcada ise aynı emir Halit Ziya'daki gibi fiili olumsuz yaparak kullanılır: *Bülent, dit-elle, tu ne veux pas rejoindre ton père?*

"Yürümekte zorluk çekeceğimi zannediyorum Matmazel" (s.

114 *A.e.*, s. 38.

236). Burada "zannediyorum"un kullanımı cümleye yapmacık bir hava vermektedir. Nihal'in cümlesi sonradan öğrenilmiş, yabancı dil Türkçesi gibidir. Mürebbiyesiyle konuşan genç kızın cümlesini Fransızcaya çevirdiğimizde cümle sıradanlaşır: *Je crois que j'aurai du mal à marcher, mademoiselle.* Standart Türkçede, bu durumda "zannediyorum" yerine "galiba"nın kullanılması beklenirdi.

Türkçeyi Fransızcaya yakınlaştıran bir başka fiil, cümle sonunda anlam pekiştirme amacıyla kullanılan "anlamak" fiilinin soru şeklidir: "Anlıyor musunuz?" Mademoiselle de Courton Nihal'e şöyle der: "Sizi bu kadar yorulmaktan men ediyorum, anlıyor musunuz?" (s. 135) [*Je vous interdis de vous fatiguer autant, vous comprenez?*]. Anlamak fiilinin Mademoiselle de Courton'un ağzından bu değişik kullanımı cümlenin varsayılan Fransızca aslıyla uyum içindedir. Ancak Halit Ziya bu kullanımı mürebbiyenin diliyle sınırlı tutmaz; diyalogları sık sık bununla pekiştirir. Örnek olarak verebileceğimiz, birbirini izleyen üç sayfada üç "anlıyor musunuz?" sorusu birbirini izler:

> "Oh, bilseniz, şimdi herkesten ziyade onu seviyorum. Anlıyor musunuz (...)?" (s. 416)
>
> "Seviyorum, fakat, anlıyor musunuz?" (s. 417)
>
> "Ama bu izdivaç olmayacak, anlıyor musunuz?" (s. 419)

Görüleceği gibi söz konusu olan "anlamak" fiilinin kendisi değil, kullanılan zaman, şekli ve cümledeki yerdir. Aynı fiilin di'li geçmiş zamanı "anladınız mı?" standart Türkçeye daha uygun düşmektedir. Yaygın olan, "anlamak"ın ilk anlamını içeren, "kavramak"la eşanlamlı kullanımdır. Halit Ziya'nın üslubunda ise Fransızcadaki kullanımı ile "anlamak" fiili "hissetmek" anlamını alarak arkasına geldiği cümlenin anlamını kuvvetlendirmeye yarar.

Fransızcadaki işlevine göre kullanılan bir başka fiil "bilmek"tir. "(Oh!) Bilir miyim?" (s. 304, 350, 391, 414...) olarak şekillenen bu ifade Fransızca *puis-je savoir*? sorusuna denk dü-

şer. Türkçeye yabancı kalan bu ifadeye uygun şekil "nereden bileyim?" olabilir.

Bazı yerlerde farklı kullanım gösteren bir diğer kalıp "rica ederim"dir. Halit Ziya, bunu Fransızcadaki karşılığı *je vous en prie*'nin kullanım şekillerinden biri olan, soru cümlesinin ardına yerleştirmeyi seçer.

> "Lakin siz ne karışıyorsunuz, rica ederim?" (s. 314)
>
> "Matmazel! Nihal'in nesi vardı, rica ederim?" (s. 190)
>
> "Nihat! Sandallar nerede, rica ederim?" (s. 195)
>
> "Saat kaç, rica ederim?" (s. 437)
>
> "Ne düşünüyorsunuz, rica ederim?" (s. 331)

"Rica ederim"in bu farklı yerde, alışılmamış kullanımı gibi *Mai ve Siyah*'ta, Lâmia Pera'da karşılaştığı Ahmet Cemil'in yanından ayrılırken "Efendim" der ve gider. Türkçede, bir kişinin yanından ayrılırken kullanılan nezaket sözcükleri arasında "efendim" bulunmaz. Oysa Fransızcada, "monsieur", "madame" veya "mademoiselle" tek başlarına bu amaçla kullanılabilir. Lâmia'nın "efendim"i de bu işleve denk düşer.

Türkçeye "tanımlık" [article] kullanımını getirmek

Fransızcada adın önünde yer alan ve adın cinsiyetini, tekil-çoğul oluşunu belirten tanımlık [*article*], bilindiği gibi Türkçede yoktur. Bununla beraber "bir", belirsiz sıfat olarak kullanıldığında Fransızcanın belirsiz tekil tanımlığı "bir"e [*un*, *une*], "bir adam" örneğinde görüleceği gibi yaklaşır. Halit Ziya buradan hareketle kimi kelimelerin başına tanımlık oturtur, kısıtlı uygulamayı genişletir. Aşağıdaki örnekte görüleceği gibi bu işlem ya "bir"in alışılmış sözdizimsel yeriyle oynayarak veya kelimenin başına "fazladan" eklemeyle gerçekleşir:

"Bugün Nihal'in en sakin bir günü oldu." (s. 330). Bu cümlede "en" ile "bir"in bir araya gelişiyle bir dengesizlik, bir fazlalık ortaya çıkar. "En" üstünlük belirteci olarak belirlilik içer-

mektedir. Belirsiz sıfat "bir"i "en"in yanına ekleyince anlam belirli ile belirsiz arasında kalır. Birbirini dışlayan bu iki kelimeden birinin atılması cümlede anlam farklarına neden olsa da bizi bildiğimiz Türkçeye götürür: "Bugün Nihal'in sakin bir günü oldu" veya "Bugün Nihal'in en sakin günü oldu." Aynı kullanımı başka cümlelerde de buluyoruz:

"Mademki Adnan Bey en bahtiyar bir kocadır (...)" (s. 252)

"Dünyanın en şaşırtıcı bir odasını gördüm."

"Bu izdivaç dünyanın en çılgın bir şeyi idi." (s. 252)

"Sabırsızlanmışçasına bir hareket ederek." (s. 484)

"Bir vakitler İstanbul'un güzide zevk hayatında en parlak bir çehre olan bu kadın (...)" (s. 348) cümleleri aynı yaklaşımı sergilemektedir.

"Beşir bir uykudan uyandı" cümlesinde de "bir" kullanımı gereksiz görülmektedir. Alışılmış şekil "uykudan uyanmak"tır. "Güzel bir uykudan uyanmak"taki gibi eğer uykuyu niteleyen bir sözcük olsaydı "bir" yerinde kullanılmış olabilirdi.

"Behlül bir kahkahayı zaptedemedi" cümlesinde "bir"i tanımlık gibi ekleme, deyimin (kahkahasını zaptedememek) değişmesine de neden olur. "Bir"in gelişi iyelik ekinin (kahkahasını) silinmesine yol açar. Bu aldığı yeni şekille deyim, Fransızcayla da tam bir izdüşüm halinde bulunur: *ne pas retenir un éclat de rire.*

"Bugün bir cumartesiydi" (s. 327) örneğinde cumartesinin önündeki gereksiz "bir" ile cümle Fransızcaya göre kurulmuştur: *c'était un samedi.*

"Nesrin'le Şayeste'nin bir gürültüsünden ikisi de titrediler" (s. 357)

"bir buz nefesiyle" (s. 163)

"Bülent!... Haydi bakalım bir oyun!.." (s. 189)

"sevdanın bir zevk nefaseti." (s. 344)

"sabırsızlanmışçasına bir hareket ederek: (...)" (s. 484)

"Beşir'in boğuk, medit bir öksürüğünü işittiler." (s. 454)

Yukarıda verdiğim örneklerde ismin başına gerekmediği halde "bir" eklenmesi söz konusu. Bazı cümlelerde ise "bir"in gerekli olduğunu, ancak yerinden kaydırıldığını görüyoruz. "Nesrin'le Şayeste uzaktan bir tuhaf tebessümle bakarak geçiyorlardı." (s. 397). Türkçede "bir"in niteleme sıfatıyla isim arasında yer alması beklenir: "Tuhaf bir tebessüm". "Bir"i alışılmış yerinden oynatarak yazar bu kelimeyi tanımlık gibi belirginleştirir. Aynı uygulamaya başka birkaç örnek:

"bir büyük kardeş mülayemetiyle" (s. 160)

"bir muayyen haddi geçmezdi." (s. 299)

"bir büyük parça ekmeği" (s. 72)

"bir süzgün ve sitemli nazarla" (s. 284)

"Bir"in bu farklı kullanımıyla ortaya çıkan cümlelerdeki Fransız yazarların "izlenimci" (empresyonist) üslubu Halit Ziya'da da şekillenir. Aşağıdaki alıntıda görüleceği gibi, bu yolla anlatıda aranan, empresyonist tablolardaki gibi belirginliklerin silindiği bir biçemdir:

"Bu dakikalar uzadıkça ikisinin de kalbine bir korku titreyişi veren tehlike manası daha ziyade vuzuh kesp ediyor gibiydi." (s. 241). Dakikalar geçerken (geçen ne saat, ne gündür; yani objektif olarak kısa ancak söz konusu olan uzun olarak hissedilen andır), beklenen tehlike "bir mana" olarak algılanır, "bir korku titreyişi" kalbi sarar. Geçen zaman ve duyulanlar okura bir belirsizlik perdesi ardında hissettirilir.

Fransızca kurallarına göre çoğul yapmak

Fransızca ve Türkçe arasındaki en önemli farklılıklardan biri kelimelerin çoğul yapılmasındadır. Fransızcada isim çoğul yapılırken mutlaka çoğul eki alır. Oysa Türkçede isme sayı sıfatı

eşlik ediyorsa veya çoğul anlamını içeren bir isim tamlamasında yer alıyorsa o kelimeye çoğul ekinin eklenmesi gerekmez. Halit Ziya'da ise kimi zaman bu uygulamanın yerine Fransızcadaki kural gelir ve gerekmediği halde isim uyum yaparak çoğul eki alır:

"Nihal, koşarak içeri girdi; iki elleriyle babasının iki ellerini tuttu (...)" (s. 71) cümlesinde sayı sıfatının eşlik ettiği "elleriyle"deki çoğul eki gereksizdir. "İki eliyle" veya yalnızca "elleriyle" Türkçe kurallarına daha uygundur.

İsimle sıfatı uyum yaptırarak çoğulun bu gereksiz uygulanışı Halit Ziya üslubunda yaygındır:

> "Fakat şimdi Behlül onun iki ellerini yakalamıştı (...)" (s. 244)
>
> "(...) iki ellerini Bihter'in uzanan ellerine teslim ederek (...)" (s. 128)
>
> "Nihal'in iki ellerinden çekerek onu öptü, ellerinden bırakmayarak çekiliyor, ona bakıyordu; (...)" (s. 280)
>
> "İki yanaklarından öptü." (s. 224)

"Bihter bir çılgın gibi iki ellerinin bir takallüsü ile annesinin iki ellerini tuttu ve dişlerinin arasından ıslık çalan bir sesle" (s. 57). Burada "ellerin" kelimesinin sayı sıfatı "iki" ile uyum yaparak çoğul olması aynı kullanıma örnektir (s. 181). Aynı cümledeki Fransızca etkisi bununla sınırlı kalmaz. Yukarıda göstermeye çalıştığım "bir"e tanımlık işlevi eklenmesini "bir kasılış"ta görebiliriz. Son olarak da, "ıslık çalan bir ses" yukarıda da gösterdiğim gibi Fransızcadan alınmış bir deyimdir (*une voix qui siffle*).

"Bihter'de bir sokulmak, onun mümkün mertebe yakınında bulunmak hevesleri uyanırdı" (s. 204) örneğinde ise "heves" kelimesi Türkçe kullanımında (heves etmek, hevesi kalmamak, hevesini kırmak, hevesine düşmekte olduğu gibi) tekil kullanılan bir kelimedir. Halit Ziya'nın cümlesinde ise "sokulmak" ve "bulunmak" gibi iki istek barındıran, yani çoğul içerikli heves Fransızcadaki gibi uyum yapar, çoğullaşır.

Türkçede gereksizken Fransızca kurallarına göre çoğul yapılmış birkaç başka örnek:

> "Birçok parçalarını yazmış, arkadaşına okumuştu". (*Mai ve Siyah*, s. 129)
>
> "Ablasına birçok mektuplar yazmıştı." (s. 236)
>
> "(...) birçok adamlar ya bira içiyor (...)" (*Mai ve Siyah*, s. 157)
>
> "Siz, siz bana parmaklarınızın ucunu vermek istemediniz..." (s. 250)
>
> "Nihal'e fikirler veriyordu." (s. 151)
>
> "Bu fikir ona bütün kuvvetlerini iade etmiş oldu." (s. 507)

Fransızca kurallarına uygun olarak isim çoğullaştırmanın bir başka biçimi "bir demet eğrelti otları" (s. 249) örneğinde görülebilir. Burada "demet" çoğul anlamını içeren bir isim olduğu için izleyen kelimenin çoğul eki alması gereksizdir. "Bir demet eğrelti otu" Türkçe kurallarına uygun olan şekildir.

"Ki"nin Fransızcaya göre kullanımı

"Ki" her iki dilde bulunan, ama farklı işlevleri olan bir sözcüktür. Bu ortak kaynak Halit Ziya'nın cümlelerinde Fransızcaya yaklaşma için eşsiz bir malzeme olur.

"Ki" toplumsal değişimi izleyen sözcüklerdendir. Noktanın kullanılmadığı ve cümlelerin uzayıp gittiği Osmanlı nesirlerinde "ki" bağlacının işlevi büyüktür. Batı'ya açılışla o da değişime uğrar, bir anlamda batılılaşır. Fransız dilbilimci ve Paris Doğu Dilleri Okulu'nun müdürü Jean Deny, 1920'de, bu değişikliği şu şekilde anlatır:

> Yukarıda dediğimiz gibi bir ekle yapılan yan cümleler, Türkçenin ilişki içinde bulunduğu Hint-Avrupa dillerinin sözdizimlerinin etkisiyle ortaya çıkar.
>
> Eski Osmanlıca, cümlelerini, çoğu kez eski Farsça modeline göre kuruyordu. 19. yüzyıl reformu dili bu edebi kulluktan

bağımsızlaştırınca sözdizim, tabiri caizse, ulusallaştı. Bununla beraber modern Fransız edebiyatının büyük etkisiyle bağlaç veya ilgi zamiri içeren kimi ifade tarzları yeniden dile girdi veya olanlar korundu.[115]

Halit Ziya'nın "ki" kullanımını Türkçeden Fransızcaya uyarlarken izlediği yol daha önce gördüklerimizden farklı değildir. Bağlacı kullanılması gereken yerden oynatır veya gerek yokken ekleyip Fransızca modelinde bir cümle ortaya çıkarır.

"Onun fikrince Bihter o kadınlardan biri idi ki onlara karşı hıyanet edilir (...)." (s. 408)

"Behlül o gençlerden biri idi ki onlar yirmi yaşında hayatı tamamıyla öğrenmiş olurlar." (s. 110)

"Bu bir ihtiyarmış ki bir büyük parça ekmeği (...)" (s. 72)

"Chopin'in prelütlerinden biri vardı ki onu çalardı ve (...)" (s. 323)

"Zaten Adnan Bey o adamlardan biri idi ki, onlar için yaş en adi bir ehemmiyet derecesinde kalır." (s. 44)

Bu cümle şekli Halit Ziya'da çok görülür. Türkçede yalın tek bir cümlede ifade edilebilecek bir fikir ("Zaten Adnan Bey yaşın en adi bir ehemmiyet derecesinde kaldığı adamlardandı") "ki" ile bağlanan iki cümleciğe bölünür. Ancak Fransızcaya çevrilince cümle adeta yerine oturur. Goncourt Kardeşler'de bu modele rastlarız:

"Oğlu gerçekten o çocuklardan biri idi ki naif bir halk deyimi (...)" [*Son fils était véritablement un de ces enfants dont une naïve expréssion populaire (...).*]

"Manette o tür metreslerdendir ki ilişkisine evliliğin dürüstlüğünü koyar. O kadınlardandır ki başka birisini sevecekleri güne kadar sadık kalmayı bir onur sayarlar." (*Manette était*

115 Jean Deny, "Les Echanges littéraires entre la France et la Turquie", *Les Nouvelles littéraires*, sayı 873, 8 Ağustos 1939, s. 22.

de l'espèce de ces maîtresses qui mettent l'honnêteté du mariage dans le concubinage. Elle était de ces femmes qui se font un honneur d'être fidèles jusqu'au jour où elles aiment un autre.) (s. 307)

"Şu halde bu nedir, rica ederim ki o bir sevmeklere benzemiyor?" Burada, daha önce kullanımı üzerinde durduğumuz "rica ederim" ve "ki" cümleye yapay olarak eklenmiş gibi durur; ikisinden birini çıkarınca cümle standart dile daha yaklaşır. "Şu halde bu nedir ki o bir sevmeklere benzemiyor?" veya "Şu halde bu nedir, rica ederim, o bir sevmeklere benzemiyor?" Oysa cümleyi Fransızca düşünürsek sorun ortadan kalkar; hem "rica ederim", hem "ki" yerli yerine oturur: *Qu'est-ce que ceci, je vous prie, qui ne ressemble pas aux autres amours?*

> "Onun –bilirsiniz ya kimin–, damadınızın avdetini beklemek ve gidip ona demek ki: 'Siz kızınızı Behlül'e veriyorsunuz; pek güzel, fakat o işte bir seneden beri karınızın âşığıdır.'"

Burada "ki"nin yanı sıra başka Fransızcalaştırıcı unsurlar da Türkçe için alışılmamış bir cümle oluşturur. "Beklemek" ve "demek" fiillerinin mastar olarak kullanılışıyla elde edilen kişisiz şekil ve onu izleyen "ki" Fransızcaya çevrilince yadırganacak tarafı kalmaz: "*Attendre son retour –vous savez de qui il s'agit–, de votre gendre et aller lui dire que "vous donnez votre fille à Behlül, très bien, mais voilà depuis un an déjà qu'il est l'amant de votre femme.*" Fransızcaya çevrilince yerine oturan yalnızca "ki" değil. "Bekletip" yerine "beklemek" şeklini tercih edip cümleyi "ve" ile ayırmak, fazladan kullanılmış "işte", kocaya hitapta "sen" yerine "siz" kullanımı, bütün bunlar hareket noktası Fransız edebiyatına bağlanabilecek tercihler.

Edebiyat-ı Cedide'nin sembolü yapılan sözcük: "Ve..."

Dönemin yayın organlarında Edebiyat-ı Cedide yazarlarının diliyle alay eden yazarların kaleminde "ve" tükenmez bir malzemedir. Bunun için "ve" cümle başına yerleştirilir veya içinde yer alırsa defalarca tekrarlanır: "Ve efendiler! Ve artık ve ben

dekadan oldum. Ve, evet ve vazifemi bu ve dakikadan itibaren ve icraya ve başlı ve cağım."[116]

"Ki" bağlacı gibi bu sözcük de toplumdaki değişiklikleri ve edebiyat alanında farklı görüşleri yansıtır. Klasik Osmanlı düzyazımı Farsçadan alınmış "ü" ve "vü" bağlacını kullanırken Arapça kökenli "ve" bağlacına itibar etmez.[117] Edebiyat-ı Cedide'den sonraki yıllarda ortaya çıkan Milli Edebiyat ise Batı yanlısı geçmişe sırtını dönmenin bir uzantısı olarak "ve" kullanımını reddeder:

> En eski metinlerde "ve" bulunmayışına dikkat eden Milli Edebiyatçılar [*Ziya Gökalp ve arkadaşları*], onu milli saymıyor, kullanmamaya çalışıyorlardı. Ömer Seyfettin, güzel öykülerinde "ve"den, elden geldiği kadar, kaçınır; onun yerine, uyarına göre virgül, noktalı virgül ya da "ile" bağlacını kullanırdı. Son öyküleri "ve"sizdir.[118]

Servet-i Fünun yazarları ise yazıda Batılı bir hassasiyet oluşturmada bu bağlaçtan da yararlanırlar. Flaubert, Maupassant, Goncourt Kardeşler'de "ve" kullanımının özel bir yeri vardır. Maupassant'da "ve" ile başlayan cümle ve paragraf yaygındır:

> Ve düşünüyordum: "İşte bu komik ve yine de cesur modern aşkın bir özelliği. Bu Helena'nın ve Menelos'unun serüveninin şiirini yazacak Homeros, Paul de Kock ruhu taşımalı. Ve yine de bu kahraman, cesur, yakışıklı, Akhilleus gibi kuvvetli, Odysseus'tan daha kurnaz."[119]

Flaubert ise bu sözcüğü üslubunun önemli bir parçası olarak kullanır. Marcel Proust, Flaubert'in üslubunun özellikleri arasında "ve"ye kişisel yaklaşımını işaret eder:

---

116 *Malümat*, sayı 177, 21 Mart 1899, Birol Emil, *Servet-i Fünuncular ve Dekadanlık Meselesi*, s. 395.

117 "Divan çağında Fars geleneğine uyularak ü, vü kullanılırdı", Tahir Nejat Gencan, *Dilbilgisi*, Kanaat Yayınları, İstanbul, 1983, s. 232.

118 *A.g.e.*, s. 231.

119 Guy de Maupassant, "Madame Parisse", *Contes et Nouvelles 1884-1890*, Robert Laffont, 1988, s. 825.

> Flaubert'de "ve" bağlacı dilbilgisinin ona tanıdığı yerde kesinlikle bulunmaz. Ritimde bir duraklama oluşturur ve mevcut tabloyu ikiye böler. "Ve" konulabilecek yerlerde Flaubert "ve" kullanmaz. Bu, birçok eşsiz cümlenin modeli ve kesim şeklidir. (...) Buna karşılık, kimsenin kullanmayı düşünmeyeceği yerde Flaubert "ve" kullanır. Sanki tablonun diğer kısmının başlayacağını, dalganın yeniden oluşacağını gösterir gibidir.[120]

Proust'un Flaubert'de "ve" kullanımı üzerine yaptığı bu analiz Halit Ziya'daki kullanıma da ışık tutar. Aşağıdaki alıntılarda görüleceği gibi *Aşk-ı Memnu*'nun yazarında "ve" ile düşünce zincirleri oluşturur, tereddüt anları yine onunla verilir, cümle kesilip "ve" ile yeniden başlayınca geriye dönüş yolunun kapandığını ifade eder:

> Demek buradan, böyle mülevves bir alûfte zilletiyle atılacaktı ve iki gün içinde bu vaka bütün halka yayılacak, bu memleketin havasında, etrafına handeler serperek, çalkalanacaktı. O zaman Bihter için Firdevs Hanım'ın hayatı başlayacaktı. Etraftan kendisine gülümseyerek bakmak için salâhiyet bulan gözler açılacak, yalının şahnişinine mektuplar atılacak, ve...
>
> Bütün vücudundan buzlar akıtan bir râşe ile titriyordu.
>
> ...Ve bunları kabul etmek lâzım gelecekti. (s. 506)

Aşk-ı Memnu'nun son cümleleri, düşünce zincirinde "ve" kullanımının başka bir örneğidir. Bu cümlelerin olduğu gibi "Mai ve Siyah" başlığının arkasında yatan ve Halit Ziya'da büyük önem taşıyan zıtların birliği "ve" yardımıyla ifade edilir:

> "Artık kaçalım, diyordu ve gözlerini kapayarak, kalbi bir dua ile o korkuya cevap veriyordu:
>
> – Beraber, hep beraber, yaşarken ve ölürken..."

120 Marcel Proust, "Ce que signifie le style de Flaubert", *Education sentimentale*, Gallimard, Folio, Paris, 1984, s. 471-472.

İçsellik ifadesi: "Oh!"

Türkçede "oh!" ünlemi "kullanıldığı yere ve sesin tonuna göre beğenme, hayranlık, rahatlık, sevinç, kıskançlık, alay gibi pek çok değişik duygu belirtir. Ör. *Oh, deniz güzelmiş.*"[121] *Aşk-ı Memnu*'da, bu tanıma uygun kullanım enderdir: "Oh! Ömrüne bereket!" (s. 295) gibi. Yalnız Halit Ziya'da değil, Edebiyat-ı Cedide yazarlarında bu ünlem alışılmış kullanımından çıkarılır ve "Ah!" ünleminin yerine kullanılır. "Ah: Kullanıldığı yere ve kullanırken sesin aldığı tona göre sevgi, beğenme, hoşlanma, özlem, şaşma, pişmanlık, acı gibi duyguları dile getirir."[122]

"Ah!"ın alanına giren duygular niçin "oh!" ile ifade edilir? Dönemin Fransız romanlarının diyaloglarına baktığımızda "ah!" ve "oh!" ünlemlerinin çok kullanıldığı hemen göze çarpar. Halit Ziya "oh!"u "ah!"a tercih ederken birinciye Fransızcadaki işlevleri yükler, yani Fransızcalaştırır.

Yeni veya başka bir deyişle kaydırılmış içeriğiyle "oh!" aşırı denebilecek kadar çok kullanılır. Kısa zamanda bireyin iç dünyasında gezinen edebiyatın sembolü olur. "Oh!" ile başlayan bir konuşma hemen içtenleşir ve kişiselleşir. Bunlar da zaten Servet-i Fünun yazarlarının edebiyatın yeni tanımını oluştururken aradıkları niteliklerdir. *Mai ve Siyah*'ta ender olan "oh!", *Aşk-ı Memnu*'da aşırılık derecesinde kullanılır. Evin küçük çocuğu Bülent'e kadar herkes "oh!" kullanımında cömerttir. Yalnız göz ardı edilmemesi gereken, hizmetçilerin ağzından bu ünlemin asla çıkmamasıdır. "Oh!" bir sınıfa, batılılaşmış burjuvaziye aittir, duyguları incelmiş kişilerin alameti farikasıdır.

> "Nasıl, nihayet Bülent'i büsbütün ondan alıyorlardı, (...) ona haber vermeye bile lüzum görmüyordu, bilhassa onun evde bulunmadığından istifade edilerek... Oh!.." (s. 314)

Böylece, hassas kişilerde "oh!"un kendisi bile yeterince anlam yüklüdür: "Şimdi oh!.." (s. 182)

121 Ali Püsküllüoğlu, *Türkçe Sözlük*, Can Yayınları, İstanbul, 2007, s. 1319.
122 *A.g.e.*, s. 74.

"Bihter (...) uzun bir nefretle cevap verdi: – Ooh, dedi." (s. 420)

Türkçede çok kullanılmış ve kullanılan "ah!" ünleminden "oh!" ünlemine geçerken model olarak alınan yine dönemin Fransız edebiyatıdır. Bu modeli izlerken ortak kelime her yere serpiştirilir.

"Oh! Sahih ablamın hakkı var." Burada, hele cümlenin altı yaşında bir çocuğun ağzından çıktığını düşünürsek, "oh!" gereksiz bir ekleme gibidir.

"Ah!", "a!" gibi ünlemlerin yerine "oh!" kullanılır:

"Oh! Artık beni sevmiyor, hep onu seviyor, o kadını..." (s. 235) veya "Oh!.. Siz beni sevmiyorsunuz, dedi, sevseniz böyle gitmek istemezsiniz ..." (s. 231). Burada cümlelerin ifade ettiği acı duygusu "ah!" ünlemine daha yakındır.

"Oh!.. Beş dakika daha." (s. 242) veya "Oh! Çarşaf, çarşaf..." (s. 142). Birinci cümlede yer alan dilek-istek, ikincideki sevinç ve istek duyguları "ah!" kullanımını gerektirir.

'Oh! Bu kadın' diyordu." (s. 223). "Oh!" yerine kızgınlık ifadesi olarak "ah!" koyarsak cümle alışılmış şekle kavuşur.

"Oh! Mini mini siyah mücevher!" (s. 88). Buradaki beğenme duygusunun başına "ah!" gelmesi beklenir.

"Oh! Matmazel, bakınız, dedi" (s. 132) veya "Oh, dedi bu kim?" (s. 154) cümlelerinde ifade edilen şaşkınlık duygusunun "A!" ünlemiyle kuvvetlendirilmesi beklenir.

"Oh! Ne olmayacak şey!.." (s. 241). Burada alışılmış kullanım "aman!" veya "ah!" ünlemini getirir.

Aşk-ı Memnu'nun bir pasajında küçük Bülent mürebbiyesi Mademoiselle de Courton'un konuşmasını taklit eder. Halit Ziya çocuğun Fransızca konuştuğu bilgisini verdikten sonra bu cümleleri Türkçe yazar. Yazarın, Fransızcayı Türkçeye nasıl yansıttığına bakalım:

> "Bülent artık Mademoiselle de Courton'un taklidini yapıyor, iki elleriyle başını tutarak, ihtiyar kızın Fransızcasıyla:
>
> – Oh! Aman yarabbi!.. Zannolacak ki bir kasırga içinde yuvarlanıyoruz..." (s. 80)

Bu kısa alıntıda, yazarın Fransızın dilinin taklidi için kullandığı unsurlar, yukarıda gördüğümüz gibi, aslında yazarın kendi dilinden farklı değildir. Fransızcadan alınma deyimle –"ihtiyar kız" [*vieille fille*]– Türkçede gerekmeyen bir çoğullaştırmayla –"iki elleriyle" başını tutup– Fransızcada çok yaygın bir ünlemle –"Oh! Aman yarabbi" [*Oh! Mon dieu*]– ile konuşmaya başlar. Yukarıda işaret ettiğim, "zannolmak" fiilinin ve "ki"nin Fransızcaya yaklaşan kullanımıyla devam eder.

Türkçede Fransızca etkisi Edebiyat-ı Cedide doğmadan önce başlar, onun bitişinden sonra da sürer. O dönemde, Fransızcadan çeviri olduğu için eleştirilen "banyo almak", "hediye yapmak", "müzik yapmak" gibi kimi deyimler, günümüz Türkçesinde artık yadırganmıyor. Şu an modası geçmiş de olsa uzun yıllar şehirli erkekler birbirlerine, Behlül'ün de arkadaşına hitap şekli olan (s. 162) Fransızca "*mon cher*"in tercümesi "azizim"le hitap etmiştir.

Halit Ziya'nın eseri ışığında yaklaştığım, Fransızcanın Türkçeye girişini diğer yazarların örneklerinden ayıran en önemli farklılık bunun kelime aktarımıyla sınırlı kalmamasıdır. Gördüğümüz gibi, söz konusu olan, Türkçenin Fransızcadan yola çıkarak yeniden düşünülmesidir. Halit Ziya, Türkçeyi Fransızlaştırarak farklı bir dil, kendine ait bir üslup oluşturur. Fransızca, yazarın kaleminde şekillenen bir malzeme olurken Goncourt Kardeşler'in, Mehmet Rauf'u kendinden geçiren üsluplarını hedeflenir:

> Bir gün ona Goncourt Kardeşler'den uzun uzadıya bahsettim ve müddealarımı ispat için Manette Solomon'dan maymun Vermillon'un tedfin parçasını, Charles Demailly'den Charles'ın melekat-ı akliyesini kaybettikten sonra piyanosunun başında tek parmakla yalnız bir notaya basarak geçirdiği saatlere dair olan parçayı okudum.
>
> O gün Mehmet Rauf bir gayş-ı mestane geçirdi ve o günden itibaren bu muharrirlerin *écriture artiste* – sanatperestane üslup dedikleri tarzına meftun oldu.[123]

123 *Kırk Yıl*, s. 542.

Üslup konusunda yazarın bireyselleşmesinde, herkesin kullandığı dilden farklı bir dil arayışında, gözler yine Fransız romanındadır. Ayrıca, dili doğrudan ilgilendiren ve yukarıda üzerinde durduğum özellikler, batılılaşmış kişilerin iç dünyalarını, başka bir deyişle onların bireyselliklerini de ifadede gerçekçi olma iddiasındaki romanın hizmetindedir.

Halit Ziya anılarında, Fransızcayı Türk dilinin dokusuna kadar sokması konusunda bir özeleştiri yapar. *Mai ve Siyah*'ın üslubundan söz ederken Fransızcanın yazısına olan etkisinin "bilinçsiz" olduğunu, "öyle düşünüp, öyle yazdığını" ifade eder: "Belki de bu, garp lisanlarıyla iştigalinden, onların nahvine temayüle alışmış mantığından mütevellit bir hadise idi."[124]

Bu savunma söylediğinden fazlasını açıklar niteliktedir. Okuma için kullanılan bir yabancı dil, fark edilmeden anadile nasıl girer? Burada Halit Ziya'nın öne sürdüğü gerekçe, Türkçeleri yabancı dilden etkilenen roman kahramanlarını (Nihal, Azra) hatırlatır. Fransızcada hiçbir sorun yaşamayan Nihal, Türkçede zorlanır. Babasına: "Lakin, Nihal, şaşıyorum, ne için anlamıyorsun? Fransızca nazımları pek güzel okuyorsun, fazla olarak musikişinassın (...)" (s. 144) dedirtir. Türkçenin aksaması, yazarın yüklediği gizli bir üstünlük duygusuyla tam batılılaşmanın sonucu gibidir. Başka bir deyişle, babanın eleştirisinin arkasında yazarın iltifatı gizlidir. *Nesl-i Ahir*'in "High school"lu Azra'sının anadili de, büyükannesinin babasına, "Kızının Türkçesi pek kötü" (s. 217) dedirtecek seviyededir. Halit Ziya'nın yarattığı bu kişilerde –aynı yazarın kendi özründeki gibi– bütün iyi niyetlerine, kendilerine rağmen, yabancı dil, anadili aşar. Yazarın ve yarattığı kişilerin Batılı kimliklerinin en içten kanıtı da zaten burada değil midir?

124 *A.g.e.*, s. 704.

İKİNCİ BÖLÜM

Tevfik Fikret-Halit Ziya Uşaklıgil: Fransız Edebiyatı Karşısında İki Yazar, İki Eser

Servet-i Fünun dergisi etrafında yoğunlaşan Türk edebiyatındaki bu önemli dönemece ayrılan bölümden sonra, söz konusu değişimin yapıtlarda nasıl ifade bulduğuna bakalım. Bunu yaparken hedefimiz, Fransız edebiyatıyla kurulan ilişkiler çerçevesinde metinlerin içlerine girip Fransız edebiyatının izlerini büyüteç altına almak olacak.

Edebiyat-ı Cedide, "Tevfik Fikret - Halit Ziya ekolü" olarak da bilinir. Her ikisi de, biri şiirde, diğeri romanda, modern Türk edebiyatının şekillenmesinin temel taşlarını oluşturur. Ancak çalışmamı bu iki isimle sınırlandırmam bir "ekol"ün ustalarından oluşan hiyerarşik bir tercih değil. Cenap Şahabettin'in şiirleri veya Mehmet Rauf'un *Eylül*'ü de, diğer pek çok eser gibi, bu açıdan incelenebilecek çalışmalar. Diğer taraftan şiir ve roman arasına sınır çizmek, özellikle Tevfik Fikret'in düzyazıya yaklaşan şiir çabası ve Halit Ziya'nın "güzel yazı"yı şiir olarak nitelendirdiği düşünülürse, tartışılabilir. Alman ve Fransız romantiklerinde gözlemlenen edebi türler arasındaki sınırları silme isteği onlarda da açıktır. Bununla birlikte, iki sanatçının çalışmaları, bu sınırları zorlasalar da kendilerini açıkça "şiir" veya "roman" olarak tanımlar.

Tevfik Fikret de, Halit Ziya da yazı hayatlarına genç yaşta

başlarlar. İlk modelleri kendilerinden önce gelen edebiyatçılardır. Tevfik Fikret gazelleri, bahâriyeleri, tevhidleri, tahmisleri, nazireleriyle klasik mirasın izindedir. Eserinde Batı etkisi, kendinden önceki örnekleri anımsatan, "Elizabet"li, "Donna Marniya"lı "manzûm facia" (1891)[1] denemeleriyle başlar. Halit Ziya ise Ahmet Mithat hayranıdır. Ancak kısa bir başlangıç döneminden sonra ikisinin de yaratıcılıkları, radikal bir tavırla gelişir.

Her iki yazarın, Türk edebiyatına yeni bir soluk getirirken Fransız kaynaklarla kurdukları ilişkileri irdelemek, yapıtlarını, tüm karmaşıklıkları içinde daha iyi kavramamıza yardımcı olacaktır. François Coppée gibi sürekli altı çizilmiş bir kaynaktan, Charles Baudelaire gibi üstünde durulmamış bir başka kaynağa, Tevfik Fikret'in Fransız edebiyatıyla bağları eserini yapılandırır. Aynı saptamayı Halit Ziya'nın romanları için de tekrarlayabiliriz. Eserleri Fransız yazarlara, kimi zaman çok sıkı bir şekilde dayanır ve onların eşliğinde şekillenir. Türk romanında yeni bir sayfa açan *Mai ve Siyah*, daha sonra *Aşk-ı Memnu* bu modellerle yeni bir karşılaşma şeklidir de.

"Bir mekânı görünce 'ne güzel' deriz ve orada oturma fikri beraberinde gelir. Güzel, kalma arzusu uyandırır; çoğu zaman denildiği gibi *'büyüler'* (...)"[2] diye yazar günümüz Fransız şairlerinden Michel Deguy. Tevfik Fikret ve Halit Ziya'nın eserlerinde Fransızca metinlerle kurulan "arzu" ilişkisi açıktır. Onlarda arzu uyandıran güzellik, artık Osmanlı şiirinin mükemmel kurulmuş dizeleri değil, Baudelaire'in, Coppée'nin şiirleri veya Goncourt Kardeşler'in romanlarıdır. Deguy şöyle devam eder: "Arzu yakınlık arzusudur; beraber kalma arzusudur; İncildeki havarilerle aynı şeyi söyler: 'Burada kalalım ve çadırlarımızı kuralım..." Üzerine eğileceğimiz metinlerde, bu "beraberlik ve benzerlik" arzusu hep arka plandadır.

1 Tevfik Fikret, "Şiir Parçaları", *Mirsâd*, 1891, s. 16, *Geçmişten Gelen, Bütün Şiirleri 1*, Can Yayınları, 1984, İstanbul, s. 125.

2 Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seul, Court traité de apoétique*, Fiction&Cie, Paris, 1987, s. 53.

Tevfik Fikret'in Fransız Şairlerle Kurduğu Bağlar

Le progrès est son but, le bien est sa boussole
Pilote, sur l'avant du navire il s'isole...

[İlerleme onda hedef, iyilik ise pusula
Kaptan, geminin önünde tek başına...]
– VICTOR HUGO, "Melancholia", *Les Contemplations*, s. 178

Yukarıdaki dizeler Tevfik Fikret üzerine yazılmış gibi değil mi? Söz konusu olan, ilerici, iyiliksever ve yalnız şair; üstelik şiir "Melankoli" adını taşıyor. Tevfik Fikret'in şiirine yaklaşımda, bu tür idealize edilmiş şair modeli çoğu kez bir at gözlüğü oluşturur; şairin, eseriyle ve kişiliğiyle temsil ettiği dönüm noktası, bir dizi klişe arasında boğulur. Bunun sonucu olarak çoğu kez şiirini okurken, acılar içinde çırpınan, zaman zaman öfkeli, sinirli, hasta bir adamın mesajından ileri nadiren gidilir. Tevfik Fikret'in ilericiliğini ve şair hassasiyetini yok sayalım demiyorum. Ancak bunların da önüne bir soru işareti koyarak, başka bir deyişle klişeden araştırmaya ve eleştirel okumaya geçerek eserine daha farklı açılardan bakılabileceğini sanıyorum.

Fikret şiirinin patolojik okunması, "*Rübâb-ı Şikeste*'nin hemen her sahifesinde bu Dépression'u bulmak mümkündür"[1]

1 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Tevfik Fikret*, s. 13.

diyen Tanpınar'da güçlü bir dayanak noktası bulur. Daha sonra Mehmet Kaplan, Fikret şiirinde egemen olan ruh haline bilimsel olma iddiası taşıyan açıklamalar getirir. Başka bir deyişle "depresyon"un kaynağına inmeyi hedefler. Bu doğrultuda, Fikret'in eserini kişiliğiyle, kişiliğini de fiziksel görünümüyle açıklar. Fizyolojik determinizmden yola çıkan ve "ırk" tanımlamalarında da kullanılan bu tehlikeli yaklaşım Ernst Kretschmer'in *Beden Yapısı ve Karakter* (Türkçeye tercümesi 1943) veya W. Bowen'in *Karakter Bilimi*, (1931) gibi çalışmalara dayanmaktadır. Kaplan, Fikret'in vücut yapısının "atletik" tip olduğunu saptayıp analizini geliştirir:

> Bu beden yapısına tekabül eden ruhî karakter nedir? Bu sahada yapılan araştırmalardan çıkan neticelere göre, atletik tipler bir dengesizlik baş gösterdiği zaman şizofreniye doğru meyletmektedirler. Bunların normal mizaçları "şizotim"dir. Fikret'te bu beden yapısına tekabül eden normal mizaç vasıflarından başlıcalarını buluyoruz. Bu vasıflar şunlardır: 1. Haddinden fazla hassasiyet, insandan kaçma, çekingenlik, ciddiyet, garabet; 2. Mahcupluk, ürkeklik, ince hislilik, titizlik, tabiat ve kitap sevgisi. Daha bariz olarak bu mizacın vasıfları iki kategori altında toplanıyor: 1. Hiperestezi (aşırı duyarlılık); 2. Otizm (içine kapanma).
>
> İleride çok üzerinde durulacak olan bu karakter çizgileri Fikret'te açıkça görülüyor.[2]

Bu tahlil, klişeleşmiş fikirlere "teorik" bir temel oluşturma iddiası taşıyarak söz konusu fikirleri daha da yerleştirir.[3] Fik-

---

2 Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1971. s. 64.

3 Kaplan'ın fikirlerinin günümüz "araştırma"larında yinelenmesine bir örnek olarak Hüseyin Tuncer'in analizine bakalım: "Fikret hayatı boyunca İstanbul'dan dışarı çıkmamıştır. Tutarlı bir aile hayatı vardır. Yakın çevresindeki ölüm hadiseleri dışında, önemli üzüntüsü olmamıştır. Resmi öğretimi orta derecededir. Okumaktan hoşlanmayan bir şairdir. Sağlam seciyeli, iyiliksever, merhametli, yardıma muhtaç olanları korumayı seven bir şahıstır. Haksızlığa karşı koyar, yasalara saygılıdır; görevine düşkün, mantıklı hareket eden bir mizaca sahiptir. Yakın çevreleri onun uzunca boylu, geniş omuzlu, açık alınlı, tatlı-sert bakışlı, küçük başlı, uzun bacaklı, zarif ve küçük elli, vücutça gür-

ret'in şiirini okurken kişi ve eseri arasındaki mesafe, şiirlerin tonuna ve bazı biyografik unsurlara dayanarak, dönemin tarihi koşulları ön plana çıkarılarak, göz ardı edilmektedir. Bu yaklaşımda, şairin sanat anlayışı, eser yaratırken yaptığı tercihler ve bilinçli çalışması bir yana bırakılır. Şair, daha sonra hakkında yazılacakları tahmin eder gibi bütün bir makaleyi bu konuya ayırır. 3 Ocak 1901 tarihli "Musâhabe-i Edebiyye"sinde, okuyucunun dikkatini, yazarın kişiliği ve eseri arasındaki mesafeye çeker: "Şunu kabul etmeliyiz ki hiç kimse, ne kadar samimi görünür ise görünsün, şahsiyyetini olduğu gibi size tevdi etmez." Aynı yazıda, örnek olarak Victor Hugo'nun günlük hayattaki kişiliğiyle eserlerindeki yaratıcı kimlik arasındaki farkı gösterdikten sonra şu sonuca varır:

> "Maamâfih eserle mü'essirin, kavl ile fiilin, dudaklarla yüreğin bu adem-i teşârüki Hugo'yu büyük şairlik mertebesinden tenzîl etmez. Bu mertebeyi ona veren yazılarıdır; yazılarında o her zaman muhafaza-i menzilet edecek, bu ehrâm o cesedi ilelebed hayretlere, ihtirâmlara arz edecektir.
>
> Ekseriyetle bu böyle oluyor; sahâyif-i muharrereden müteşekkil mücelledât ile safayif-i vekâyiden ibâret kitab-ı hayat arasında pek geniş, pek derin açıklık var; en samii addolunanlar bunu en mahirane örtenlerdir. "Şiirin güzeli yazılamayanlardır" demek o kadar doğru değildir. "Hakiki hisler söylenmeyenlerdir" dersek daha doğru bir şey söylemiş oluruz."[4]

Aynı konuda, *Servet-i Fünun* yazarlarından Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem'in saptaması, her ne kadar başka bir amaçla yapılmış olsa da ilginçtir. "Şiirimiz" başlıklı makalesinin *Servet-i Fünun*'da kesilerek yayımlanmasından dolayı Fikret'e darılan

---

büz, yaşına göre pek kuvvetli, uslu, vakarlı, çalışkan, ihtiraslı, nizâm ve intisâmı seven bir kişi olduğunu belirtirler. Çekingen, ciddi ve terbiyeli birisi olduğu belirtilen Fikret, nezaket, konuşma, tuvalet, temizlik ve zerafetiyle dikkat çeken bir kişidir. Gururlu ve alıngandır. Mizaç olarak aşırı hassas, huysuz ve geçimsiz bir insandır. İçedönük şair, hayat karşısında pasiftir." *Arayışlar Devri Türk Edebiyatı 2, Servet-i Fünun Edebiyatı*, Akademi Kitabevi, İzmir, 1995, s. 21.

4 İsmail Parlatır, *Tevfik Fikret, Dil ve Edebiyat Yazıları*, s. 141.

Ekrem, 6-12 Ağustos tarihli uzun bir mektupta Fikret'in gerçek karakterini "ifşa" eder:

> Ben Fikret'i hayât-ı husûsiyesinde ra'nâ bilirim. Kendisi dünyada şen, bahtiyar olmak için her türlü müsaade-i tabiata mazhar olmuştur. Bünyesi kavî, demevî, lenfâvi sıhhati her zaman mükemmel, iştihası fevkalâdedir. Hayatı hususiyesinde bahtiyar olması için birçok esbâb mevcuttur: Haremini sever, oğlu Halûk'a perestiş eder; medar-ı maişeti pek yolundadır. Pederinin ağniyâdan olduğunu herkes bilir. Tevfik Fikret saatlerce değil, hattâ günlerce şuh ve şatır kahkahalarıyla bütün ahbâbını şâdân ettiğini belki bin kere meclisinde bulunarak gördüm. O kadar ki insan kendisinin böyle bir fıtrat-ı mes'ûdiye temasta bulunmasıyla bahtiyar olduğunu hisseder. O halde Fikret'in eş'arında hüküm-fermâ olan bedbîni, acılık, hırçınlık nedir?[5]

Ali Ekrem'in intikamı, sorusuna verdiği cevapta saklıdır: "Sosyetenin [*toplumun*] içinde bir raté [*başarısız*] olmak herkesin tahammül edebileceği sukutlardan değildir." Halit Ziya ise anılarında Tevfik Fikret için "Aklımda öyle kalmış ki hepimizde birden patlak veren kahkahaların kopmasına o neden olurdu. O kadar şakrak, o kadar tuhaftı"[6] der.

Fikret'in şiirlerinin kaynağına gitmek ve onları, o kaynaktaki Fransız şairlerin ışığında yeniden okumak onu anlamak için başka bir yol açacaktır. Göreceğiz ki şair dizelerini çığlıklarla, heyecanlarla, engelleyemediği duygulanmalarla yazmamaktadır. O dizelerin arkasında beliren modeller, Fikret'in çalışırken bilinçli tercihler yapıp şiirlerini itinayla, gayretle şekillendirdiğini göstermektedir.

Ruhun dili olarak şiir

Böyle bir başlangıçtan sonra, Fikret'in şiirindeki "ben"e yaklaşalım. Şair, Türk şiirini temelinden sarsan, şiire iç dünyanın

---

5 *Edebiyat-ı Cedide'ye Dair. Ali Ekrem'den Rıza Tevfik'e Bir Mektup*, yay. haz. Abdullah Uçman, Kitabevi, sayı 61, İstanbul, 1997, s. 49.

6 *Kırk Yıl*, s. 612.

ifadesi olarak bakmayı Fransız meslektaşlarında yakalar. Şiirin kişisel bir yaratma ve ifade olarak algılanması ona aynı zamanda yepyeni bir özgürlük getirir. Tevfik Fikret "Biz şiiri 'lisân-ı rûh' olmak üzere kabûl ediyoruz"[7] derken bu, geçmişle çok önemli bir kopma noktasıdır. Osmanlı şiirinde gölgede kalan, silinmiş "ben" artık sahnenin ortasındadır:

Tefelsüf

Evet, nasıl veriyorsam bu nazma şimdi emek,
Şu cümlelerde, şu nesc-i rakîk-i sanatda
Nasıl bu cehdimi kabilse anlamak, görmek,
Nasîb-i ömrüm olan nekbet ü saâdet de
Gelir vücûda bütün kedd-i îhtiyârımla.

İçimden eğlenirim ba'zı iğbirârımla:
Benim yapan bu hayat-ı melûl u mes'ûdu;
Benim veren o ruhâm-ı hakîre keyfimce
Şu vaz-ı dilberi, yahut bu şekl-i merdûdu,
Benim elimde benim benliğim de bâziçe...[8]

"Ben", edebiyatta artık merkezdedir. Fikret kaderi, Tanrı buyruklarını, din kurallarını bir yana bırakıp insan iradesini öne çıkarır. Beğenilen, örnek alınan Fransız üstatların eserlerine gelince, bunlar her şeyden önce kişisellik endişesi taşıyan bir çalışmanın içinde erir. Bundan böyle şair yalnızdır. Şiiri, duyguları, deneyimleri, izlenimleri, tereddütleri doldurur ve bunlar sürekli sorgulanır. "Ruhun dili" olmasıyla şiir yeni bir veriyle karşılaşır: Okuyucunun yalnızlığı. Okuyucu artık şiirle baş başadır ve iç dünyasıyla, "ruhuyla" ona girer. Halit Ziya, *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in deneyimini yansıtmak için eski şiirin yetersizliklerini gösterirken her şeyden önce okuyucuyla kurulan ilişkide, içtenlik olmamasına dikkat çeker. Klasik şiirin mütevazı yaratıcısı, incelikle oyulmuş dizelerin arka-

7 Tevfik Fikret, "Musâhabe-i Edebiyye", *Servet-i Fünun*, sayı 270, 14 Mayıs 1896, Parlatır, *a.g.e.*, s. 27.

8 Tevfik Fikret, "Tevelsüf", *Servet-i Fünun*, sayı 430, 7 Haziran 1899, *Rübâb-ı Şikeste*, s. 59.

sında saklanır. Yeni okuyucu içinse böyle bir tavır hayal kırıklığından başka bir şey getirmez: "Fakat onlar, o kadar sâmit yahut o kadar tarraka arasında o derece candan mahrum göründü ki ruhlarını istedikleri gibi titretmekten uzak kaldı."[9] Okuyucunun aramaya başladığı duygu, şairlerin üzerinde düşünmeye başladığı içtenlikten başka bir şey değildir.

Şiirde kafiye, vezin üzerindeki değişiklikler de herkes için geçerli kuralları aşarak bunları öznelleştirmek amacını güder. Bilindiği gibi klasik Türk şiirinde kafiye temel zorunluluklardandır. Nazım şekilleri esas olarak kafiye kullanımına göre belirlenir. Gazel ve kasidelerde dizelerin son kelimeleri kafiyelidir, mesnevide her beyitte kafiye değiştirilir. Nazire gibi bir şekilde kafiye, tenzir edilen şiirin kafiyelerini alma zorunluluğuyla, şiirin omurgasını oluşturur. Klasik Fransız şiirinde de olduğu gibi, kafiyeler aynı kelime grubuna ait olmak zorundadır; fiil fiille, isim isimle vs kafiye olur.

Şiirdeki değişime kafiyeye ait kurallar da dahil olur. Klasik şiirin yüksek sesle okumayı da hedefleyen vezin ve kafiye kurallarının artık bu varoluş nedeni kalmamıştır. Sessiz okunacak dizelerde teknik parametreler yeniden şekillenir, değiştirilir veya silinir. *Mai ve Siyah*'ta, Ahmet Cemil klasik şiirdeki şekle yönelik gayreti eleştirir: "Hele kafiyelerin mutat tertibine hiç aklım ermiyor. 'An ve in' kafiyeli seksen beyti birbirinin arkasına sıralamaktan kulak için lütuf mu hâsıl olur kelâl mi bilemem" der ve devam eder: "Kafiyenin tertip tarzını sırf zevke fakat bir ittırat içinde zevke tevfikan icra etmek bize ait bir muvaffakiyet..."[10] Yaratıcılığın bireyselleşmesi, hazır kalıplarla çalışmayı reddeder. Bundan böyle şair kafiyelerini "zevkine" veya şiirinin gereklerine göre seçer. "Güzel" bir kafiye artık şiirin can alıcı noktası değildir; zaten "güzel" kafiye kavramı yerini "başarılı"ya, "uygun"a bırakır.

Fikret kafiyeye göre şiir yazma değil, kafiyeyi şiire göre seçmek gerektiğine inananlardandır. *Servet-i Fünun*'daki ilk yazılarından birinde bu konudaki düşüncelerini şöyle özetler: "O

9 *Mai ve Siyah*, s. 55.

10 *A.g.e.*, s. 133.

bî-çare, bir kaç güzel kafiye hatırı için bir gazel söylemek devirlerinin artık geçtiğine kani olmak istiyor."[11] Fikret'in şiirinde nazım kuralları esnekleşir; bunlar, sanatçının hayal gücüyle yoğrulur, kişiselleşir. *Servet-i Fünun* sayfalarında İsmail Safa'nın belirttiği gibi, yeni şair biçimsel zorunluluklardan uzaklaşan, en özel olanı demek için kişiselliğini öne çıkarandır:

> Bir büyük şair, kafiyeli fakat vezinsiz, yahut vezinli de kafiyesiz veyahut hem vezinsiz hem kafiyesiz şeyler yazar, şiir olur; sonra ben sanayi-i bedianın kâifesini bir beyitte toplar, nihayetini nâgüfte, nâşeride, nânüvişte bir kafiye-i mukayyede ile bağlarım da yine... hayfâ ki evet hayfâ ki şiir söylemiş olmam.[12]

Kafiyeden sonra, klasik şiirin arûz kuralları da dokunulmazlığını kaybeder. Modern şiiri kurmada kalıp, yerini şairin kişisel şekillendirmesine bırakır. Pratikte arûz yine kullanılır, ancak bu kullanım bireyselleşir, yaratıcılık endişesi taşır. Alessio Bombaci, Tevfik Fikret'in bu yenilikçi tavrı için: "Tevfik Fikret modern Türk şiirinin kurucusudur" dedikten sonra, "Fikret, arûz veznini koruyarak Türk nazmının modern şiir diline uyumunu sağladı"[13] diye ekler.

Servet-i Fünun'da yayımlanan "Evzân-ı Arûz"[14] başlıklı bir yazısında Tevfik Fikret şairleri arûzu kullanırken daha cesur, daha yenilikçi olmaya çağırır. Klasik mirasla yenilik arayışı arasında bir uzlaşma noktası gibi, arûzla yazmayı ancak yazarken özgürce kullanmayı savunur: "Evet, bakalım" der, "hangi vezin hangi zeminlere daha muvâfık düşecek, hangi hissiyât hangi vezinlerle daha tam, daha sâlim olarak tebliğ edilebilecek. Hâsılı hangi şiir hangi vezne tatbikan söylenirse tabi'yyetini, samimiyyetini, ruhunu muhafaza edecek." Tevfik Fikret savun-

11 Tevfik Fikret, "Hasta Çocuk Manzûmesi Nasıl Telâkki Edildi?", Parlatır, *a.g.e.*, s. 21.

12 Bilge Ercelasun, *Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit*, MEB, İstanbul, 1998, s. 167.

13 Alessio Bombaci, *Histoire de la littérature turque*, Paris, Klinesieck, 1968, s. 372-373.

14 Tevfik Fikret, "Evzân-ı Arûz ", *Servet-i Fünun*, sayı 292, 15 Kasım 1896, Parlatır, *a.g.e.*, s. 51-53.

duğu özgürlüğün sınırını serbest vezinle yazmaya kadar götürmez. Ancak klasik şiirin kuralları şiirlerinde yumuşar, yeni açılımlara sahne olur.

Ahmet Cemil'in yenilik arayışlarında, vezin konusunda da Osmanlı edebiyatının temsil ettiği geçmişle Fransız edebiyatı arasındaki karşılaştırmalar kaçınılmaz görülür:

> Hele vezin için kim bilir ne kadar tezyiflere uğrayacağım, fakat bunu niçin anlamamalı?.. Bizim veznimizin musikisine, akışının ifadesine, edasının hissine niçin vâkıf olmamalı; yahut vukuf edip te bundan niçin istifade etmemeli?.. Beş yüz beyitlik bir manzumeyi muttarit bir vezin üzerine söylemekten tevellüt edecek ruh yorgunluğunu, o ahengin temadisinden husul bulacak ezayı niçin anlamamalı? Garbın manzumelerinde evzânın değişmesinden hâsıl olan ahengi görüyoruz.[15]

Bu değişikliklerle yeniden tanımlanan şiir her şeyden önce kişisellik arayışındadır. Şimdi bu öznellik iddiasının, Fransız şairlerle kurulan sıkı ilişkilerle birlikte nasıl var olabildiğini görelim. Başka bir deyişle, yeni şiirin can damarı "şairin ruhu", modele göre nasıl şekillenir?

Tevfik Fikret Fransız şairlerin arasında

Tevfik Fikret 1894'te yazdığı bir makalede, Burgaz Adası'nda okumayla geçen bir öğleden sonrayı anlatır. Bu satırlar Fransız edebiyatının algılanışındaki değişiklikleri ve örülen yeni bağları gösterme açısından ilginçtir. Kişisel bir deneyimden yola çıkan kısa yazı, öncelikle şekil itibariyle Osmanlı edebiyat geleneğinden uzaktır. Gazetede edebi makale olarak yayımlanan metin, Fikret'in kimi başka yazıları gibi, çalışmasının kaynağına ışık tutar:

> **Hepimiz Tabi'atın Birer Acemi Şâkirdiyiz**
>
> Koltuğuma Fransızca bir müntahabât mecmû'ası sıkıştırarak çamlığa doğru çıktım.

15 *Mai ve Siyah*, s. 130.

(...) Uzandım kitabımı da açtım. Bu eser en meşhûr Fransız üdebâsının manzûm, mensûr eş'âr-ı müntahabesini câmidir. İlk çevirdiğim yaprakta Lamartin'in (Lak)ları münderic idi. O şiir-i âbdârı yarı kitaptan, yarı ezber kim bilir kaçıncı def'a olarak bir kere daha tekr'ar ettikten sonra Bodler, Müse, Hügo, Bonival, Perodom, Kope, gibi bedi'a perverân-ı hayal ve hakikatten de üçer, beşer sahife mütâla'a ettim. Her yaprağı çevirişimde zihnime bir cihân-ı marifet sığdırmış kadar oluyordum. Okuduğum nefâyise Osmanlı âsâr-ı edebiyyesi arasında emsâl arıyor, bulabildikçe iftihâr ediyordum. Bazı dizeleri, beyitleri Türkçeleştirmek istiyor, muvaffak oldukça seviniyordum. Derken yine Lamartin'in mensûr bir parçasına tesadüf ettim ki Alp dağlarında bir gurûb levhasını musavver ulvî bir şiir idi. Şair mihr-i gâribden saçılan zerrât-ı nûrun dağ tepelerindeki karlara, buzlara in'itâfıyla husûle gelen o penbe, mâî, leylâkî şafakları; dağların zîr-i pây-i ihtişâmında birer âyîne-i cevherîn gibi parlayan o sâf ve berrâk göllere aksinden mütehâssıl bedî'aları, güneşin kayalar üzerinde kartal yuvaları gibi duran kulubelerin damlarını, bacalarını bir def'a daha ateşler içinde bıraktıktan sonra âheste âheste zevalini; gökyüzünün her sâniyede binlerce kere tekâsüf ve tebeddül eden renk ve halini; o kadar hakiki, o derece rengîn ta'rif etmiş, tescim etmiş ki son kelimeleri okuduğum zaman kendimi o karlı dağların karşısında, o rengârenk şafakların arasında görüyordum.

Hattâ o esnâda ortalığa bir gariplik çöktüğünü hissederek bunu a'sâbımın teheyyücünden mütevellid bir göz kararmasına vermek istedim. Hâlbuki zaman gecikmiş, akşam olmuş, güneş batıyordu. Nazarım önündeki levha-i garrâ-yı hakikate ilişir ilişmez... Aman ya Rabbi! Hayâlimi nûrânûr hülyâlara gark eden o sihr-âlûd manzara fecr-i kâzibin envâr-ı tulû karşısında payidâr olamayan son lem'aları gibi sönüyordu. O dağlar, o göller, o şafaklar, o kulubeler – bir tünd-bâd önüne düşmüş mülevven kâğıt parçaları gibi uçuşup kayboldu.

Hafif bir rüzgâr elimden toprakların üzerine düşmüş olan kitabın yapraklarını çeviriyor; bundan hâsıl olan sadâ enîn-i aczi andırıyordu.

Eve dönerken kendi kendime diyordum ki "Şüphe yok; en muktedir edibler de tecellî-zâr-ı kudretin birer acemi şâkirdidir![16]

Günbatımında herkesten uzak, doğanın kucağındaki şairin düşüncelerini ve hislerini kağıda dökmesi Fransız romantiklerinin sevdikleri bir temadır. Lamartine'in "L'Isolement" (Yalnızlık), "Le Soir" (Akşam) başlıklı şiirleri bunun örneklerindendir. Fikret, Lamartine'in şiirini okurken kendisi de Fransız romantiklerini çağrıştıran bir ruh haline girer. Yakınlaşma, aynı duyarlılığın paylaşılmasıyla başlar; bunu iletme yolu olarak okunan metni, okura anlatmak için, yeniden yazmayla ikinci bir boyut kazanır. İki şairin hissettikleri gibi yazdıkları da aynı yerde buluşur. Denize karşı, kitaba bakarak aktarılanlar, o anki objektif gözlemler olarak dile gelse de, sıfatlarla ve imgelerle gerçeklik zenginleşir, derinleşir. Tevfik Fikret, görülenleri bir "tablo" olarak nitelendirip onu kelimelerle kağıda dökerken resim sanatına ait renk ve ışık gibi özelliklerle donatır. Bu tablo, Fikret'in kendi şiirinde aradığı, gözlemlenen gerçekliğin duygu kaynağı olma özelliğiyle şairi içine çeker: Lamartine'in yarattığı dünyaya gidiş-dönüş anında içsellik/dışsallık, gerçek/gerçek dışı sınırı belirsizleştirir. Biri Alp dağlarındaki bir gölün, diğeri Marmara Denizi üzerindeki iki günbatımı betimlemesi, coğrafi uzaklığa rağmen iç içe geçer. İki ayrı düzeyde, hayal ürünü ve gözlemlenen gerçek olarak betimlenen gün batımının sonu, çıplak gerçekliğe dönüşe zorlar. Romantiklerde çok işlenen yazarın doğayla bütünleşip kendinden geçmesi ve ardından kendine gelmesi Burgaz Adası'nın tepesinde Marmara'ya karşı yaşanır. Bu an, Fikret'in Lamartine'in duyarlılığını onun şiirinden kendi metnine taşıdığı bir başka andır: "Gölge artar, gün biter, her şey silinir ve gider."[17] Lamartine'in bu dizesindeki gibi Fikret'te de ışık azalır, görüntüler silinir ve kaybolur. Yalnızca yere düşen kitap, iki sanatçının başka bir boyutta veya başka bir âlemde buluşmasının izi gibi yerde durmaktadır.

16 Tevfik Fikret, "Hepimiz Tabiatın Birer Acemi Şâkirdiyiz", *Malûmat*, sayı 203, 23 Ağustos 1894, Parlatır, s. 267.

17 Lamartine, *L'Immortalité*, *a.g.e.*, s. 37.

Okumada "arzu" - Yazma arzusu

Halit Ziya'da Türkçenin Fransızcalaşması konusunda, yazarı anadilinin sınırlarını aşmaya iten "arzu" kavramı üzerinde durmuştum. Fikret'in eserini kavramak için arzu, temel parametrelerden biri olarak düşünülmelidir.

Roland Barthes "Arzu"[18] başlıklı bir yazısında Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sini yazıda ve okumada "arzu" kavramı açısından çözümler. Bu ilişkiyi Barthes'ın çalışmasına dayanarak Tevfik Fikret'in metninde izleyelim. Söz konusu olacak olan "iz"lerdir, "itiraf" değil; çünkü "arzu" kendini adlandırmaz, hatta (İstek'in aksine) dile bile gelmez."[19]

Tevfik Fikret okuduğu satırları yazıya aktarırken, öncelikle yalnızlığını vurgular. Mekân bir adadır, yani kelimenin Latince kökeni "isola"ya dönersek "izole" olmak için, dünyayla ilişkiyi kesmek için ideal bir seçim. (Burada, "L'Isolement" başlıklı şiiriyle Lamartine'le kurulmuş başka bir bağ bulabiliriz). İnsanlardan uzak, çam ormanında, denize karşı oturduğu yer, adalarda manastır kurmak için seçilen yerleri, "terk-i dünya"ları hatırlatır. Şair elindeki kitabı okudukça sayfada yazılanlar dışında bütün gerçeklik silinir. "Âşık özne bilindiği gibi gerçekten uzaklaşmasıyla tanınır. Dış dünyaya karşı tamamen ilgisizdir."[20] Fikret de okuduklarıyla baş başa, hayali bir dünyadadır. Çevirdiği sayfalarda bulduğu aşkın değişik unsurları arasında gezinerek mutludur. Hissettiği duygular, okuduklarına karşı "objektif" bir eleştiriyi olanaksızlaştırır. Fransız yazarlar, farklılıkları bir tarafa bırakılıp bir arzu bütünü oluşturur. Adları tek tek sayılan bu yazarların her biri, Fikret'i ayrı bir "cihân-ı marifet"e götürmektedir. Yolları ne kadar farklı olsa da, hedefteki bu ortak nokta hepsine aynı işlevi yükler. Böylece, Fikret dışında dönemin başka yazarlarında da göreceğimiz "Fransız yazarları topyekûn benimseme" anla-

---

18 Roland Barthes, "Le Désir", *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Editions du Seuil, Paris 1984, s. 43.

19 *A.g.e.*, s. 43.

20 *A.y.*, s. 43.

yışı belirecektir.[21] Bunun sonucu olarak, Lamartine, Coppée, Baudelaire gibi farklılıkları bir yana bırakılıp hepsi birden sevilen bütün bu şairler, Fikret'in kendi şiirinde buluşacaklardır.

Arzu objesiyle mesafeyi ortadan kaldırmayı, onunla bütünleşmeyi Fikret okuduğu dizeleri Türkçeleştirerek yapar. Çalışmasında sınırları aşması yalnızca iki dili değil, kendisiyle adlarını saydığı şairler arasındaki sınırı da kapsar. Onları Türkçeleştirdikten sonra Tevfik Fikretleştirir. Burada, bu kaynaşma durumunda, Barthes'ın analizinden ayrılmamız gerekiyor. Çünkü yazar, okuma ve yazma arasında kurulan ilişkide "üretme arzusu"nu[22] öne çıkarır: "(...) Okuma, yazma arzusunu getirir. (...) Arzuladığımız şey kesinlikle okumasından haz aldığımız yazar *gibi* yazma değil, bir kâtibin yazma arzusuna benzer."[23] Tevfik Fikret'te ise yazım, Fransız edebiyatıyla kurulan ilişkilerle iç içedir, onlar *gibi* yazma arzusu yanındadır. *Rübâb-ı Şikeste*'de, "okumasından haz aldığı" bu şairler Tevfik Fikret'in poetikasını oluşturan bir uyum içinde buluşurlar.

---

21 Mehmet Rauf'ta da değişik dönemlerde yaşamış Fransız ve İngiliz yazarları için aynı bütünleştirici yaklaşımı görüyoruz: "Beni böyle son derece teheyyüç etmiş muharrirlere ebedi medyumum. Sihir ve san'atiyle bana ders-i insaniyet veren bu muharrirler arasında beni en çok müteessir eden Flaubert'dir. Goncourt'larla Daudet'yi, Maupassant'la Bourget'i ve perestişlerle okudum, daima onlarda bir parça kendimi bulduğum için en sevdiğim muharrirler onlardır, onlar zamanımıza en yakın olanlardır. Zola'yı ihtirasat-ı içtimaiyemizi tahrik ve tahyiçte emsalsiz olan büyük muharrire ne kadar minnettarım. Flaubert'in eserleri beni duçar-ı humma edecek kadar mest ü mübtela etti, ondan sonra beni en çok müteessir eden Goncourt'larla Maupassant'dır, bir zaman bu muharririn son devre-yi hayatında eserleri üzerimde o kadar hâkim oldu ki hastalandım. Bu gün otuz cildi tecavüz eden bu eserlerini okuyup ateşler içinde yanmamak mümkün olmaz zan ederim. Daudet insanın enis-i ruhu, enis-i kalbidir. Riyaya o kadar zalimane hücum eden Dickens ile Molière, insanları o kadar hırpalayan Sagri ile Balzac, ulviyete, kahramanlığa meftun eden Tennyson ile Corneille, aşkı o kadar i'lâ eden Shelley ile Racine, insaniyette tabiatı o kadar müdafaa eden Wordsworth ile Rousseau, aşk ve hüsnün o kadar perestişkârı olan Keats ile Lamartine, sonra ulviyyet-i müte'azzimanesiyle Alfred de Vigny, derin ve vakur felsefesiyle Laconte de Lisle, sefalet-i beşeriyyenin hamiyi pür sirişki Hugo, nezahat ve mehafet-i hissiye şairi Prudhomme, hüsnün en son, en asabi, en rakik hududuna kadar resm ve tasvir eden Rosetti ile Swinburne, âcizler, hakirler şairi Coppée ilah... Bütün bu İngiliz ve Fransız şairleri... İşte benim asıl dostlarım, benim muazzez dostlarım bunlardır."

22 *A.g.e.*, s. 46.

23 *A.g.e.*, s. 45.

Şâkirdler ve tabiat

Fransız şairlerin "arzu" ilişkisi içinde övülmesi, onlar "gibi" olma ve yazma arzusu, hiyerarşik bir ilişki oluşturulduğu, bu kişilere üstünlük tanındığı anlamına gelmemektedir. Makalenin başlığı açık: "Hepimiz tabi'atın birer acemi şâkirdiyiz." Bu ilk cümle, başlığı oluşturduktan sonra, bir kere daha küçük farklılıkla son cümle olarak tekrarlanıp bütün yazıyı bir tür paranteze alır. Pekiyi, bu parantezin içinde yer alan "çıraklar", "hepimiz" kimdir? Burada, Fikret'in kendisi de adları hayranlıkla sayılan Fransız yazarların arasına yerleşir. En ulaşılmaz yaratıcı güç, tabiat karşısında bütün "insan" yaratıcılar, hangi toprak parçasının üstünde yaşarlarsa yaşasınlar aynı mütevazı "çırak" durumunda eşitlenirler.

İlişki bu şekilde konulduktan sonra Lamartine'in romantik anlayışla betimlediği, renklerinin, hareketlerinin zenginliğiyle Fikret'i hayran eden günbatımı anlatımı bir taklide, doğanın taklidine indirgenir. Sonuçta "hepimiz çırağız"; özendiğimiz, hayranlıkla baktığımız, içine girmeye çalıştığımız hedefler farklı olsa da sonuç değişmiyor: "Hepimiz taklit ediyoruz." Bu noktada Fikret'in daha açık bir şekilde başka bir makalesinde belirttiği ve daha önce üzerinde durduğum, Aristo'nun bütün sanatların özünde taklide dayandığı fikrinden yola çıkarak, taklidin sanatın özü olduğu düşüncesini buluyoruz. Fikret, Lamartine'i taklit ediyorsa, Lamartine de doğayı taklit etmektedir: İstisnasız bütün yazarları birleştiren ikinci bir nokta da budur.

Burada, iki yönlü bir boy ölçüşme de görülür: Birincisi Fransız yazarlarla, ikincisi doğayla. Fikret okuduğu dizeleri Türkçeye aktararak ilkinin altından bir şekilde kalkar. Ancak ikincisi, doğayla boy ölçüşme bütün sanatçılar için olanaksızdır. Doğanın yanında yazarın hayat boyu "çırak" kalışı Baudelaire'in bir düzyazı şiirini, "Sanatçının Duası"nı hatırlatır. Sakin bir geziyle başlayan bu metinde, doğa birden şiddetli bir kıskançlığa neden olur:

> Şimdi de göğün derinliği şaşkına döndürüyor beni, duruluğu çileden çıkarıyor. Denizin duyarsızlığı, gözlerimin önündeki görünümün değişmezliği ayaklandırıyor beni... Ah! Hep böyle acı mı çekmeli, yoksa hep kaçmalı mı güzelden? Doğa, acımak bilmez büyücü, her zaman üstün çıkan karşıt, bırak beni! İsteklerimi ve gururumu baştan çıkarmayı bırak artık! Bir düellodur güzeli incelemek, sanatçıyı yere sermeden önce dehşetten haykırtan bir düello.[24]

Baudelaire'deki sorgulama, gergin yaklaşım Fikret'in yazısında bulunmasa da, onda da doğa karşısında kendinden geçmenin sona erme anı, şairin bu güçle baş etmesinin olanaksızlığını kavradığı anla beraber gelir. Şair, kudretinin göreceliğini anladığı o an ferahlar, kendini aşan bir gücün varlığına sakince boyun eğer.

Fikret'in sahiplendiği üstat: Alfred de Musset

Tevfik Fikret esinlendiği şairlerin adlarını ender olarak belirtir. Bu konudaki istisnalardan biri olarak, *Servet-i Fünun*'da yazmaya başladıktan kısa bir zaman sonra, 1896'da, Musset üzerine bir şiir yayımlar. Daha önce de gördüğümüz gibi Fransız şair, şiirlerinin tercümeleri ve onlara yazılmış nazirelerle tanınan bir isimdir. Özellikle "Geceler" ve "Hatırla" başlıklı şiirleriyle Osmanlı edebiyat dünyasında belirli bir saygınlık kazanmıştır. Fikret'in bu şiirle yaptığı, üstat kabul edilen bir şaire, şiir aracılığıyla hayranlık ve saygı belirtme, şekil olarak da Osmanlı geleneğinin içinde yer almaktadır. Musset'yi seçmek ve üstada methiye yazmak, Fikret'in henüz geleneğin güven verici çerçevesine yaslandığını gösterir. Buradan edebiyatta bilinen, kabul edilenden yola çıkarak gerçekleştirilecek bir kopuşun başlangıcındayız.

Yenilik ise öncelikle girişimin yine kendisindedir. Fransız şair üzerine bir şiiri, şairin büstünün gösterişli bir fotoğrafiy-

24 "Sanatçının Duası", *Paris Sıkıntısı*, çev. Tahsin Yücel. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s. 3.

la *Servet-i Fünun*'da yarım sayfayı kaplayacak şekilde yayımlamak değişik bir tavırdır. Söz konusu olan, tanınmış bir şair de olsa bu ilişki okuyucuların çoğu için Osmanlı edebiyatıyla uyumlu şiirlerle sınırlıdır. "Müse İçin"de ise o zamana kadar parça parça, ihtiyatla alınan "öteki", "yabancı", bütünüyle kabullenilir; "ruhuna" hayran kalınır. Musset'nin dininin, dilinin hiçbir önemi yoktur. O sıradan insanları ve onların değerlerini aşmış "Şair"dir. Ruhuyla ve sanatıyla bir bütün olarak herkese ilan edilen üstattır:

Alfred de Musset, Servet-i Fünun, *1896*.

Müse İçin

Şair... Ne büyük rûh, ne âlî
Kalb-i müteessir ki dem-â-dem
Eyler darabânında tecellî
Ahzâr-ı tarab, neş'e-i mâtem.

Şair... Ne mübarek, ne ilâhi
Vicdân, ne derin fikr-i münevver;
Bir nâsiye kim nâ-mütenâhî,
Bir çehre ki pür-hande vü muğber.

Ey çehre-i sâmit. Gülüyorken
Cebhende nigâh-ı ebediyyet,
Bekler şu donuk dîdelerinden
Çeşmim yine bir nazra-i ülfet.

(...)

Kâfi düşünürsem o leyâli
Kim âlihe-i şir ile hem-ser
Eylersiniz eflâke teâlî;
Sâyen gibi rûhum da berâber

Yükselmeyi ister, fakat efsûs!
Ankâ ile bir serçe ne mümkün
Bir sâhada olsun mütekârin;
Nâgeh düşerim toprağa me'yus.

Kaplar dil-i bî-tâbımı hayret
Pervâzım ettikçe temâşâ...
Karşında senin –âh ne zillet!–
Şair mi denir bizlere?.. Hâşâ![25]

Fikret'in Musset'ye övgüsünü, sömürgeci Fransa'yla olan ilişkilerin bir yansıması, bir aşağılık duygusu itirafı olarak okumak da mümkün. Bunu özellikle son dize "Şair mi denir bizlere?.. Hâşâ!"ya bakarak düşünebiliriz. Üstelik "Hâşâ!", şiirin *Servet-i Fünun*'da ilk yayımlanışında taşıdığı başlıktır. Ancak, göz ardı etmemek gereken, 19. yüzyılda ustaya duyulan saygı ve minneti ifade etmek Fransız ve Osmanlı edebiyatlarında yaygın bir davranıştır. Bugünün okuyucusuna aşırı gelebilecek alçakgönüllülük, dönemin Fransız yazarları için modası biraz geçmiş olsa da Türk yazarları kendi geleneklerine uyan, ayrıca Fransız meslektaşlarında buldukları bu tavrı sürdürürler.

"Hâşâ!"nın anlamını daha iyi kavrayabilmek için yeniden Musset'ye dönelim. Hayranlıktan doğan benzer bir "hâşâ"yı Musset'nin kendisi de "Sayın Lamartine'e Mektup" başlıklı şiirinde kullanır. Burada Musset için Lamartine, daha sonra Fikret'in de Musset'ye yakıştıracağı, göksel güçle donanmış şair örneğidir:

Sana yetişmek mi, hâşâ
Sana göklerden gelen benden uzak[26]

25 *Rûbâb-ı Şikeste*, s. 389.

26 Alfred de Musset, "Lettre à monsieur de Lamartine", *Premières poésies, Poésies nouvelles*, Gallimard, "Poésie", Paris, 1993, s. 272.

Musset'nin Lamartine'e duyduğu ve "Şair"e ulaşmayı imkânsız kılan hayranlığı, Fikret'in Musset'ye yazdığı şiirde de buluyoruz. Bu saygı zincirine bir halka daha ekleyebiliriz. Alman edebiyatı okuyucusu olan Musset'nin bu dizelerinden önce, Goethe, İranlı şair Hafız için benzer duyguları dile getirir:

> Hafız sana yetişmek
> Çılgın düşünce![27]

Fikret'in Musset'nin eseriyle kurduğu metinlerarası ilişkinin bir başka boyutu daha bulunur: Musset için yazarken aynı zamanda Musset'nin eserinden geçerek, ondan yararlanarak yazmak. Musset, "Sayın Lamartine'e Mektup" şiirinde, saygısını ifade ederken usta kabul ettiği şairin en tanınmış şiirinin başlığı olan "Göl" kelimesini dizelerinde cins isim olarak kullanır: "Bir akşam, bir gölün kenarında bize fısıldadın" veya başka bir dizede: "Saydam dalgalı bir gölün kenarında değildi." Fikret'in şiirinde de aynı kullanım vardır. Musset'nin ünlü şiiri "Geceler" cins isim olarak şiirinde yer alır: "Kâfi düşünürsem o leyâli."

Şairin mekânı olarak gökyüzü, dönemin Batı edebiyatında çok rastlanan bir imgedir. Bunu Fikret de kullanır. Musset gökte bir anka, kendisi yerden onu seyreden bir serçedir. İki kuş arasındaki fark çok önemli görünse de onları diğer canlılardan ayıran ortak noktayı, kanatları unutmamak gerekir. Dünyanın yer çekimi ağırlığından kurtulup ayaklar yerden kesilerek kavuşma arzusu başka şairlerde de dile gelen bir duygudur. Rainer Maria Rilke, yüz yüze hiç görüşmediği Rus şair Marina Tsvetayeva'ya bir kitabını şu dizelerle ithaf eder: "Birbirimize nasıl dokunuyoruz? Kanat çırpmalarıyla."

Musset niçin "Şair" modelidir? Bu eski sayılabilecek şiirinde, Fikret şair tanımı yaparken kendi kişisel beklentilerini de ortaya koyar. Musset, eserinde ahenkli olanlar kadar karşıtla-

---

"De t'égaler jamais je n'ai l'espérance
Ce que tu tiens du ciel, nul ne m'a promis."

27 Goethe, *Le Divan*, Gallimard "Poésie", Paris, 1984, s. 201.

"Hafız, s'égaler à toi,
Quelle folie!"

rı da bir bütünlük içinde vermeyi başarandır. Fikret, "Şair"i ve eserini, uyumla birleşebilen karşıtlarla gösterir: "Ahzâr-ı tarab, neş'e-i mâtem". İnsan olarak şairin dış görünüşünün (alın, yüz) betimlemesi, "Bir çehre ki pür-hande vü muğber" ile noktalanarak aynı karşıtlıkların uyumu çizgisini izler. Musset üzerine olan şiirin şekline bakınca anlamın dize sonunda bitmediğini, zincirleme bir hareketle bir dizeden diğerine atladığını görüyoruz. Fikret'in çok kullandığı anjambman sayesinde, şiiri şekilsel olarak da, dize sonlarında kesilmeyen bir bütün olarak biçimlendirme isteği görülür.

Rübab-ı Şikeste'*de Fransız romantizmi*

O dönem, edebiyatla ilgilenen herkesi etkileyen Musset romantizmi şairleri besleyen bir kaynaktır. Mehmet Rauf'un *Siyah İnciler*'inde yer alan "İnfiâl" Musset'ye açık bir gönderme yaparak, onun bir dizesini alarak başlar: "Ben de, işte birçok zaman oluyor ki ben de "Geceler" şâir-i sefili gibi "âh ey yalnızlik, âh ey fakirlik" diye sızlıyorum."[28]

Şair modeli olarak kabul edilen Musset'nin, *Rübâb-ı Şikeste*'de görünür bir yeri vardır. Öncelikle kitabın adı, "Rübâb-ı Şikeste" tamlamasına bakalım. Kitap, 1896'da yayımlandığında bu başlık Fransız edebiyatında eskimiş bir klişedir artık. Romantiklerde, lir veya lavta gibi müzik aletleri şairin sesine eşlik eder. Müzik aletinin adı yalnız olarak veya şairin çektiği acıyı gösteren kırık, ağlayan, üzgün gibi bir sıfatla beraber kullanılır. Lamartine, Musset, Hugo'nun şiirlerinde bu kullanıma ait birçok örnek bulunabilir. "Geceler" şairi olarak nitelenen Musset'yi, Halit Ziya çevirisinden okurken, Fikret'in kitap adı tercihinin nasıl bir geleneğe yaslandığını bir daha anlarız: "Şâir, rübâbını eline al ve bana bir bûse ver."[29]

Rübâb-ı Şikeste'de yer alan ilk şiir "Sühâ ve Pervin",[30] "Ha-

28 Mehmet Rauf, "İnfiâl" (1898), *Siyah İnciler*, s. 274.

29 Ali İhsan Kolcu, *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatında Alfred de Musset Tercümeleri ve Tesiri*, s. 68.

30 Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri II*, s. 5.

yal-Hakikat" alt başlığını taşımaktadır. Şiir, Musset, Lamartine, Coppée, Hugo gibi şairlerin çok kullandıkları diyalog biçiminde yazılmıştır. Burada Sühâ hayali, şiiri, duygusallığı temsil ederken Pervin düşünce ve istekleriyle hakikati canlandırır.

"Hayal" - "hakikat" arasında, "ve" bağlacıyla bile bağlanmaksızın çizilen kalın sınır ne ifade eder? Şairin seçtiği ve kişilerle canlandırdığı bu kavramlar, bir Baudelaire veya bir Mallarmé'nin sorguladığı konulardan çok uzakta, naif bir yaklaşım gibi görünür. Aradaki bu mesafe, şiiri önce tek başına, sonra *Rübâb-ı Şikeste*'nin bütünlüğü içinde okuyunca daha farklı yorumlanabilir; çünkü savunulan sınır, şair ve "ötekiler" arasındaki uçurumdan başka bir şey değildir. *Rübâb-ı Şikeste*, Musset'den Baudelaire'e, "yalnızlığa mahkûm sanatçı"nın değişik tanımlarının bir repertuarıdır da. Fikret'in "Hayal - Hakikat"i ile Baudelaire'in "Çorba ve Bulutlar"ı[31] aynı düalizmi, aynı, sanatçı olarak bu dünyaya ait olmama endişesini ve iddiasını taşır. Maupassant "Yalnızlık" başlığını taşıyan bir öyküsünde Musset'nin, o dönem Türk şairlerinin de dilinden düşmeyen "Geceler" şiirine gönderme yaptıktan sonra bu dünyadaki en mutsuz insanlardan biri diye nitelendiği Flaubert'i anar. Onun: "Hepimiz bir çöldeyiz. Kimse kimseyi anlamıyor"[32] dediğini aktarır. Baudelaire için de büyük kent "büyük insan çölü"dür.

Kitaba manifesto tarzı bir şiirle başlayarak Fikret okuyucuya şair olmanın farklılığını hemen gösterir. Bu yeni şair kimliği "Sühâ ve Pervin"de Fransız edebiyatından alınmış klişeler yardımıyla şekillenir. Şiir, iki gencin bulunduğu mekânın düz yazıyla kısa bir betimlemesiyle başlar, genç adamı, sonra genç kı-

31 "Sevgili çılgınım akşam yemeğimi veriyordu, ben de yemek odasının açık penceresinden Tanrı'nın buharlardan yarattığı oynak mimarilere, dokunulmazın eşsiz yapılarına bakıyordum. Bir yandan bakıyor bir yandan da söyleniyordum içimden: 'Tüm bu düşsel nesneler neredeyse güzel sevgilimin gözleri kadar yeşil, canavarımsı çılgınımın gözleri kadar güzel!' Birdenbire zorlu bir yumruk yedim sırtıma, boğuk, tatlı bir ses, isterik, içkiden kısılmış gibi bir ses duydum, canım sevgilimin sesiydi: 'Çorbanı içecek misin, bulut tüccarı enayi dümbeleği?' diyordu." Baudelaire, "Çorba ve Bulutlar", *Paris Sıkıntısı*, *a.g.e.*, çev. Tahsin Yücel, s. 99.

32 Guy de Maupassant, "Solitude" in *Contes et Nouvelles* 1884-1890, Robert Laffont, Paris, 1988.

zı okura tanıtarak devam eder. Sühâ'nın konuşmasına geçmeden, dış görünüşünde bile Fikret ona "romantik poz" verdirir:

> Müstağrak, esîrî bir tabiat... Açık sarı, uzun, târümâr saçlarının dağılıp örttüğü beyaz alnında dâimî bir çîn-i infiâl ile ağlar gibi bakan mâi gözlerini dalların arasından karlı bir şâhika gibi görünen bulut parçasına dikmiş.

Burada romantik genç adam klişesi için ne gerekliyse bulabiliriz. Bu betimleme, *Mai ve Siyah*'ın kahramanı Ahmet Cemil'e de ait olabilirdi. Sühâ'nın ve Ahmet Cemil'in aynı, dalgalı sarı saçları *Servet-i Fünun*'da yayımlanan Musset büstünün fotoğrafını da hatırlatır. Edebiyat-ı Cedide eserlerini sarışınlar doldurur. Batılı tarzda hassasiyet, esmerliği Doğululara bırakıp sarışınlarla temsil edilir. Tevfik Fikret bir makalesinde Batılılar için: "Hele sarışın iseniz on şahid getirseniz mümkün değil Türklüğünüze inandıramazsınız. Onlar için siyah veya esmer olmayan Türk olamaz"[33] diye yazar. Bu konuyu Halit Ziya'nin eserlerini incelerken derinleştirmeden önce sarışın veya esmer olmanın kişileri tanımlayan önemli niteliklerden biri olduğunu belirtmekle yetinelim.

Fransız edebiyatından gelen diğer yerleşik düşünceler Sühâ betimlemesini tamamlar. Romantiklerde kalbin ve ruhun birleştiği yer olarak kabul edilen alın, ön planda yer alır. Fikret'in "Musset" şiirinde Musset'nin alnı "nâ-mütenâhî", Sühâ'nınki ise "beyaz"dır. Hassasiyet belirtisi solgun (veya beyaz) yüz Türk edebiyatına da yerleşir.

Victor Hugo bir şiirinde, şairi nitelerken, "Evet, o! Hayalperest"[34] der. Edebiyat-ı Cedide metinlerinde, gözleri gökyüzüne dalmış, hayal kuran kişilere çok rastlanır. Gökteki sonsuz açılım, 19. yüzyılda birçok sanatçının bakışlarını, maddeci dünyadan bir kaçış yeri olarak çeker. Halit Ziya, *Mai ve Siyah*'ı gökyüzünü seyreden şairle açar ve şair yine gökyüzünü seyrederken bitirir. Yazarın romanları, hareket eden, renk değiştiren

33 Tevfik Fikret, "Ecnebiler ve Türkçemiz", Parlatır, s. 98.

34 Victor Hugo, "Le Poète s'en va", *Les Contemplations*, Presses Pocket, Paris, 1990, s. 55.

bulut betimlemeleriyle doludur. Fikret'in şiirinde, kafası hayallerle dolu, gökyüzünü seyreden Süha karşısında Pervin onun karşıtı bir karakter olarak belirir:

> Esmer ve nermin câzibe-i hüsniyle meyyâl-i huzûz bir vücûd... Parlak, mütebessim enzâr-ı tahakkümünü âşıkının solgun çehresine serperek:
> (...)
> PERVİN
> – Yok, hissiz;
> Biraz harâreti eksik bahâr-ı aşkımızın.
> Bizim muhabbetimiz bir çocuk ki hep dalgın;
> Değil mi?
> "Gözlerini kırparak, bütün kadınlığıyla"
> Hep müteennî... biraz acûl olsa!
> SÜHÂ:
> "Nazarıyla gökte küçük bir bulutun âheste cevelânını ta'kib eder"
>
> – Şu nazlı tıfl-ı semâvi kadar melûl olsa...
> Melâli çehre-i eşyaya pek yaraştırırım.
> Menâzırımda hazîn bir hayâl araştırırım.
> Denir ki hüzn ile rûhumda bir karâbet var;
> "Mütefelsif"
> Pek aşikâre, bu bir hastalık; fakat ne zarar!
> Hayâtı bence te'esürdür eyleyen isbât,
> Taayyün eyleyemez nevm içinde reng-i hayât.
> "Birden tahavvülle"
> Fakat, bilir misiniz? Ben hakikaten mübrim
> Bir ihtiyac-ı teesürle daima severim;
> Emellerimde soluk bir hazân tezehhür eder.
> Ne isterim meselâ: Bî-hudûd bir meşcer,
> Fakat ağaçları hep ser-şikeste, hep üryan;
> İçinde bir derecik, bir şelâle-i giryân;
> Yosunlarında, uçan kuşlarında, her şeyde
> Takattur etmeli, âvâre, mest ü lerzende
> Bir ibtikâ-yi hazânîsi aşk-ı sehhârın...

(...)
Sizinle ben o mükedder, o solgun eşcârın
Adım adım uzanan ra'şe-i zılâlında
Birer hayalet-i pûşide-çehre hâlinde
Gezip dolaşmalıyız; nâgehân bu esnada
(...)
SÜHÂ
– Evet biz ayrılırız;
Ve hep cihandan uzak, ayrı, bir zaman kalırız.
Bu iftirâkı, bunun telhi-i lezizini siz
Tahayyül etmeye bilmem ki muktedir misiniz?
(...)
SÜHÂ
– Evet, hakikati hulyaya hep feda ederim,
Zaman olur ki vücudumdan ayrılır, giderim...
Bu hastalık beni tıfl iken tutup ezdi,
Zaman olurdu ki fikrim tahammül etmezdi.
Fakat ne olsa budur en safâlı eğlencem;
Geçer bütün bütün esrâr önünde bâzı gecem...
Demin ki levhayı siz şimdi bir hayal ediniz:
Bütün o vahşet-i giryan içinde biz, ikimiz
Uzaklaşıp gidiyorken, yosunlu bir kabrin
Başında birleşerek, –Ah o kabr, o kabr-i hazin;
Benim bekâret-i rûhumdur onda nâ'im olan!–
O nâ'im-ı ebedînin sükûn-ı hâbından
Bir ihtizar-ı nihânî duyar, teheyyüc eder,
Ve ağlarız... Bu coşan girye-i huzûr-âver,
Benim için işte budur aşka en güzel timsal,
(...)

Burada, gerçeklerden kaçarak ve hüznü besleyecek koşulları arayarak yaratılan "şiirsel" duygular ile sıradan insanların dünyevi istekleri arasındaki uçurum açık bir şekilde belirir. Musset'nin, "ıstırapların ozanı"[35] olarak nitelediği Lamartine'de ise melankoli, uç noktalara varır. Lamartine'in, kızının ölümü üze-

35 Musset, "Lettre à M. de Lamartine", *Premières poésies, Poésies nouvelles*, s. 272.

rine yazdığı "Julia'nın Ölümü" acıyı merkez yapma duygusuna örnek verilebilir:

> Ana kucağından beri acıların insanıyım;
> Kalbim, kan yerine gözyaşıyla beslenir
> (...)
> Acı benim balım, üzüntüyse sevincim
> Kardeşçe bir güdü beni her tabuta çeker
> Hiçbir yolda mola yok, ancak
> Yıkıntılar veya matem hariç.[36]

Süha'nın karamsarlığı, onu Lamartine'e, Musset'ye bağlar; ancak Fikret bu duyguyu, sıradan insan için mutluluk çağrıştıran sevgiliyle bir bahar gezisi temasına oturtarak daha da kuvvetlendirir. Fikret'te acı, yaratıcı bir kaynak, içselliğe gidiş yolu olacak ve bu yolun başlangıcında Musset ve Lamartine'in rehberliğinden yararlanacaktır. "Geceler şairi" olarak tanınan Musset, "Geceler" şiirinin "Mayıs Gecesi" bölümünde ilham perisinin ağzından şairin sırrını ifşa eder:

> Gençliğinde derdin ne olursa olsun,
> Bırak bu kutsal yarayı derinleşsin
> Siyah meleklerin kalbinde açtığı:
> Acı büyüdükçe biz de büyürüz.
> Ama, ey şair, sanma ki bunun için
> Fani dünyada sessiz kalmalısın.
> En güzel şarkılar en ümitsiz olanlardır,
> Ve ne ölümsüzleri var ki yalnızca hıçkırıktır.[37]

36 Lamartine, "La Mort de Julia", *Méditations poétiques*, s. 355.
"Je fus dès la mamelle un homme de douleur;
Mon cœur au lieu de sang, ne roule que des larmes,
(...)
L'amertume est mon miel, la tristesse est ma joie;
Un instinct fraternel m'attacha à tout cercueil,
Nul chemin ne m'arrête, à moins que je n'y voie
Quelque ruine ou quelque deuil!"

37 Alfred de Musset, "La Nuit de mai", *Premières poésies, Poésies nouvelles*, s. 247.
"Quel que soit le souci que ta jeunesse endure,
Laisse – la s'élargir, cette sainte blessure
Que les noirs séraphins t'ont faite au fond du cœur:

Fikret bu bakışta, şiir ve şair tanımına yeni bir yaklaşım bulur. Şiir yaratmak için sanatçının acı veya umutsuzluk üreten bir kaynaktan hareket etmesi fikrine sonuna kadar bağlı kalacaktır:

> Bütün şiirlerimin rûhu bir tekeddürdür
> Ki, dem-be-dem duyarım kalb-i nâle-meşhûnda[38]

"Sühâ ve Pervin" didaktik bir şiir gibi, sanatçılar ve onun hassasiyetinden yoksun sıradan insanlar arasındaki farklılığın vülgarizasyonu ve alegorisi olarak okunabilir. Karşılıklı konuşmalar, iki bakış açısının çatışmasını ve aralarındaki imkânsız uyumu gösterir. Pervin delikanlıya sorar:

> Bakın şu pembe bulutlara bir edâ-yi visâl:
> "Yeter çocukluğa rağbet" diyor, hevâ-yı visâl
> Sıcak deniz gibi etrafımızda çalkalanıyor,
> İçim tabiatı gördükçe kıskanıyor...
> Niçin sevişmiyoruz?
>
> SÜHÂ
> Biz sevişmiyorsak eğer
> Kalır gözümde sevişmek ilelebed münker!
> Sevişmemekse bu, sevmekten ihtirâz edelim;
> O çünkü pek hatar-engiz, çünkü pek mü'lim
> Bir ihtisâs olacak; ben tahammül eyleyemem.

Victor Hugo'nun "Gökyüzünü Seyrettiğim Bir Akşam" *(Un soir que je regardais le ciel)* başlıklı şiirinde, Pervin'in konuşmasını çağrıştıran bir kısım vardır:

> (...)
> Bir akşam, gülerek bana dedi ki:
> – Hayatım, niçin sürekli gözleriniz

Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur.
Mais, pour en être atteint, ne crois pas, ô poète,
Que ta voix ici-bas doive rester muette.
Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots"

38 Tevfik Fikret, "Tefekkür", *Servet-i Fünun*, sayı 293, 1896, *Rübab-ı Şikeste*, s. 62.

Batan günde, kâh inen gölgede,
Kâh doğuda yükselen parlak yıldızda
Gözlerinizin yukarılarda ne işi var? Dinleyin.
Gökyüzünü bırakın; benim ruhuma bakın!
(...)
Gel, sevgili! Hâlâ duymuyor musun
Hislerimizdeki bu garip ahengi?
Etrafımızda tabiat değişiyor
Lir olup da aşkımızı söylüyor!
Gel! Sevişelim! Çayırlarda koşalım.
Gökyüzünü bırak! Kıskanıyorum![39]

Şairin karşısında dünyevî talepleriyle yer alan kadın, Hugo'nun şiirinde, farklı bir temada yer alsa da, konuşan sanki Pervin'dir. Pervin'in cesaretinin ve davranışlarının, Fikret'in gözlemlerinden, başka bir deyişle hakikatten çok, Hugo'nun şiiri gibi örneklerle beslenen hayal dünyasından çıktığı açık. Dolayısıyla şiirin, hakikatten çok hayalle ilgisi olduğunu yalnızca Süha'nın savunması değil, şiirin kendi kaynağı da gösterir.

Fikret, iki gencin dünya bakışlarındaki farklılığı genişleterek doğaya kadar vardırır. Pervin'in anlayışındaki soluk alan, çoğalan, haz kaynağı doğa yerine Sühâ ne üretken ne de fayda sağlayan bir doğayı yeğler. Onda doğa, matem objelerinin, dallarının uçları kırık ağaçların, ağlayan şelalelerin yeridir. Daha ile-

39 Victor Hugo, "Un soir que je regardais le ciel", *a.g.e.*, s. 170.
"(...)
Elle me dit, un soir, en souriant:
– Ami, pourquoi contemplez-vous sans cesse
Le jour qui fuit, ou l'ombre qui s'abaisse,
Ou l'astre d'or qui monte à l'orient?
Que font vos yeux là-haut? Je les réclame,
Quittez le ciel; regardez dans mon âme!
(...)
Viens, bien-aimé! n'entends-tu pas toujours
Dans nos transports une harmonie étrange?
Autour de nous la nature se change
En un lyre et chante nos amours!
Viens! aimons-nous! errons sur la pelouse.
Ne songe plus au ciel! j'en suis jalouse!–
(...)"

ride yazacağı bazı şiirlerde Fikret, Baudelaire'le aynı bakış açısını paylaşarak, doğayı kokuşmuş bir mekân olarak verecektir.

"Zekâ" ve Musset'nin "Bir Okumadan Sonra"sı

Rübâb-ı Şikeste'nin ilk şiirin "Hayal-Hakikat" ikincisinin "Zekâ" başlığını taşıması şiirde başlı başına bir dönüm noktasını simgeler. Her iki yapıt da şair tanımı oluşturmaya, bizzat şiir yazımını sorgulamaya yönelen çalışmalardır. Üstelik burada kullanılan kavramlar masum kavramlar olmayıp üzerlerinde yapılan tartışmalar Beşir Fuat'la polemiğe kadar varmıştır. Onun çalışmaları etrafında başlayan polemikte odak noktası hayal-hakikat kavramlarıydı. Beşir Fuat, "hakikat hayale fedâ etmemeli"[40] derken şiirinin yalnızca "güzel" olmasının yetersiz olduğunun altını çiziyordu:

> Mademki kâinatta âsâr-ı tabiiyeden güzel bir şey göremiyoruz, bunları bi-hakkın tasvîr etmek husûl-i maksada kâfidir. Maamâfih şiirden yalnız letâfet muntazar denecek olur ise kadr ü kıymeti tenezzül eder. Âdeta şübbân ve rîş-dârânın eğlencesi için yapılmış, "cici" diye tavsiye olunur bir oyuncak derekesine iner (...)[41]

Edebiyat eserinin hayalden mi, yoksa hakikatten mi kaynaklanması gerektiği, eserde güzelin mi, zekânın mı belirleyici olduğu soruları dönemin edebiyat ortamını uzun süre meşgul eder. Genç Halit Ziya da *Hikaye* başlıklı araştırmasında Beşir Fuat'ın izinde giderek Romantikleri çağdışı olarak nitelendirip gerçekçi romanı yazarın önündeki tek seçenek olarak açıklar. Yenilik taraftarları, ağırlığı "hakikat"e verseler de Beşir Fuat'ta görüldüğü gibi, aranan, aslında yeni bir uyumdur: "Ee! Kuvve-i muhayyile lüzumsuz, zâid bir şey midir? Hayır lüzumsuz değil, bilakis gayet elzem bir şeydir. Ancak bunu hüsn-i isti'mâl etmeli, hakikati hayale fedâ etmemeli; (...)"[42]

40 *Şiir ve Hakikat*, s. 145.

41 *A.e.*, s. 177.

42 *A.e.*, s. 145.

Fikret'in: "Hakikat sanatın maksadı değil bir şartıdır"[43] derken savunduğu da temel olarak budur. Ancak yeni şiir için "hakikat" elzem olsa da tek başına şiir oluşturmaya yeterli değildir. Bu fikir örneklerle desteklenir: Matematik bilimi hakikate dayanır; bununla beraber güzel olan matematik değil, sebil, köprü, cami gibi mimari eserlerdir. Ayrıca, bir "lisan-ı ruh" olarak şiir hakikati de, felsefeyi de içerir. Fikret'in "Güzellik" başlığını taşıyan ve bu fikirleri içeren makalesi bir şair olarak bu konunun onu ne kadar düşündürdüğünü göstermesi açısından ilginçtir. Bu yazıda, aşağıda yer alan, "Zekâ" şiirindeki düşüncelerini daha ayrıntılı olarak açıklar; şiirde kullandığı Platon'un "güzel" tanımı üzerinde durduktan sonra makalesini "güzelin fâidesi güzel olmasıdır."[44] diye sonlandırır.

"Zekâ" şiirinin temasını oluşturan konular üzerinde Fikret'in dikkatini yoğunlaştırdığı açıktır. *Servet-i Fünun*'da manzum bir "Musâhebe-i Edebiyye"de bilimle şiirin ilişkisi, "Zekâ"da olduğu gibi, tartışılır:

(...)
Diyorsunuz ki: Bütün şi're hasr-ı bahs ederek
Mukayyed olmuyoruz hiç esâs-ı san'atla;
Güzel bu fikriniz ammâ, sebep ne olsa gerek
Zavallı şi'ri telakkîye hep hakâretle?
Diyorsunuz ki: Zünûnun fünûna tercihi
Değil muvâfık-ı akl ü hakikat ü hikmet;
Güzel bu zannınız ammâ, zünûna teşbîhi
Neden sayılmalı şi'rin muvafık-ı nısfet?...
Bugün hakikat-ı fenne bizce şi're dâhildir,
Zünûn buyurduğunuz şey fünûnu şâmildir...
Şu havz-ı pâke bakın, bir avuç sudur mahdûd;
O bir avuç suda lâkin bütün semâ meşhûd.

Yetişti felsefe, hadd-i hayâli aşmayalım.
Kazâlıdır uçurumlar, yakın dolaşmayalım![45]

43 "Güzellik", *Ma'lûmat*, n°1, 23 Şubat 1893, Parlatır, s. 263.

44 *A.y.*, s. 263.

45 *Servet-i Fünun*, no. 277, Parlatır, s. 36-37.

Bu manzum "musahabe edebiyye"deki şiire tanınan üstünlük "Zekâ" başlıklı şiiriyle perçinlenir. Söz konusu şiir, başlığı ve temasıyla, Eflatun'dan yapılmış alıntısıyla Türk edebiyatında alışılmamış bir alana yerleşir. Burada, gerçek ve hayal üzerine kurulmuş edebi çalışmaları karşı karşıya getirir. İlk dizeler "tefelsüfe mâil, muttasıl düşünen" zekâyı dile getirir:

(...)
Bu şiiri fikrime kimdir bilir misin mülhim?
Hakikat... Âh hakikat! Onun zılâlinden
Vücuda gelmişe benzer hayât, rûh, zekâ.
Ne der güzelliği tarif ederken Eflâtun:
Güzel, hakikatin enmûzec-i letâfetidir...
Bu söz bu işte hakîkatlerin hakîkatidir."[46]

Fikret'in, bu şiiri yazarken Musset'nin "Bir Okumadan Sonra" başlığını taşıyan şiirinden esinlendiğini görüyoruz:

(...)
Güzellik tek hâkimdir. Şöyle der Eflatun:
Yeryüzünde güzellik en yüce şeydir.
Onu görelim diye aydınlık var olmuştur.
Yalnız gerçek güzeldir der saygıdeğer bir dize;
Haddimi aşsam da ona cevabım şu olur:
Güzel tek gerçektir, güzelliksiz gerçek de yoktur.[47]

Fikret'in şiiri, Musset'ninkinin bir parçasından yola çıkar ve bununla yetinir. Musset'nin şiirinde savunduğu fikirleri des-

46 Goncourt Kardeşler'in *Manette Salomon* (1867) adlı romanında da aynı konu üzerinde Fikret'inkine benzer bir monolog vardır: "Güzel, ah! Evet, Güzel... (...) Güzel! Hakikatin ihtişamıdır... Platon, Plotin... (...) Hakiki güzellikten üstün güzellik var mıdır?", s. 540.

47 Alfred de Musset, "Après une lecture", *Premières poésies, Poésies nouvelles*, s. 386.

"Or la beauté, c'est tout. Platon l'a dit lui-même:
La beauté, sur la terre, est la chose suprême.
C'est pour nous la montrer qu'est faite la clarté.
Rien n'est beau que le vrai, dit un vers respecté;
Et moi, je lui réponds, sans crainte d'un blasphème:
Rien n'est vrai que le beau, rien n'est vrai sans beauté."

tekleyen değişik imgeler, dize tekrarları, kafiye bolluğu Fikret'te görülmez. "Bir okumadan sonra" heyecanlanmış görülen Musset enerjik bir savunmaya geçer. "Bilmeyen"e doğru dönüp her seferinde kendi "şair" anlayışının bir yönünü vurgular, açıklar. Fikret didaktik yanı daha ağır basan bir şiir yazmayı seçer. Musset'ninkinden farklı bir yoldan gidip, "zekâ"yı konuşturup sonunda aynı noktaya varır: Hakikat, hayal ve hisle dolu dizelerdedir.

Tevfik Fikret, Musset'de esas olarak yeni şair tanımını sorgular. Pek çok çağdaşı gibi, Musset'nin birkaç şiirine hayran olmakla yetinmez. Diğer taraftan, Musset'yi "Şair" olarak nitelendirilse bile arayışı onunla sınırlı kalmaz. Başka Fransız şairlerinin eserleri, arayışlarında yol açıcı olacaktır. Şiir anlayışları farklı sanatçıların aralarındaki uyumu ise kendi şiirinin içinde yaratacaktır.

François Coppée ve şiire "gerçek"in girişi

Yukarıda, hayal/hakikat, zekâ/duygu kavramlarının tartışıldığı dizelerin arkasında, Fikret'in, makalelerinde daha açıkça ifade ettiği gibi, esasında bu kavramların bir sentezini oluşturmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Onun reddettiği, kaba gerçek olarak nitelendirilebilecek, yaşamın duygudan yoksun taraflarıdır. Oysa şiirsel olmayı hak eden gerçek, duyguyla dolu, sanatsal yaratıcılığı uyandırma ve ona katılma kapasitesi olan bir hayat parçasıdır. Bu yaklaşımda, şair ve diğerleri arasında çizilen sınırın devamını izleyebiliriz. Sıradan insan, daha ileride üzerinde duracağımız "Cevab" şiirindeki gibi anlık gerçeklerle yaşayan, ruhsuz, beyinsiz bir makine gibi görülürken, şair ise kimi zaman "gerçek"ten de hareket ederek hissedebilen ve bunu ifade edebilen kişidir.

Fikret, yeni şiir için kullandığı gerçek kavramının bazı açılımlarını Coppée'de yakalar. Fransız kaynakları üzerinde çok az yazan şair, *Servet-i Fünun*'daki bir yazısında Coppée'ye hissettiği yakınlığın nasıl ve neden başladığını açıklar:

Coppée'nin Bir Şiiri

Coppée'nin kendi memleketinin gençleri kapıcılar şairi, yahut sadece kapıcı diyorlar; niçin? Yazdığını herkes anladığı için, yani eserlerinde husûsi incelikler, ulvî derinlikler, mümtâz ve nezih, garip ve rakik renkler, nükteler, şiirler, şi'riyetler bulunmadığı için... (...)

O vakte kadar şiirin bu kadar hakikisini görmemiştim. Vâkia Victor Hugo'nun *La Légende des siècles*'deki manzum hikâyeciklerini okumuş, pek de beğenmiş idim; fakat onlarda bu tabi'ât, bu samimiyyet, bu hayât görülmüyordu. Hâlâ zihnimde François Coppée nâmıyla *La Grève des forgerons* ünvanı birlikte mahkûktur.

Burada ne ilâh ve ilâhelerden, ne meleklerin, perilerin kanatlarından... ne gök gürültülerinden, şimşek parıltılarından... ne bulutların kehkeşânlarla müsademesinden... ne dağların, denizlerin mehâbet ve dehşetinden... Hayır, bunların hiç birinden bahis yoktur, sadece bir hikâye, bir itirâf-ı cinayet ki katilin kendi lisânıyla mahkeme huzûrunda vukû buluyor. (...)[48]

Fikret yazısına, sözünü ettiği "Demircilerin Grevi" şiirini ayrıntılı bir şekilde anlatarak devam eder.

Bu karşılaşma nasıl mümkün oldu? Fikret hangi beklentilerine hangi cevapları Coppée'de bulabildi? Yazıda bir-iki küçük değinme dışında, Fransız şairin eseri ve Fransız edebiyatındaki yeri üzerinde eleştirel bir bakış görmüyoruz. Fikret, daha çok bu şiirin Türk edebiyatının yenileşmesine getireceği katkılarla ilgilenmektedir. Tanpınar çok yerinde bir saptamayla: "O, Coppée'nin realizmini beğeniyor. Onu Türk şiirine getirmeği istiyordu"[49] der. Fikret'in Coppée'yle buluşması, "Demircilerin Grevi"ni hayranlıkla okuması, kendi şiirinde aradığı "gerçek"e yeni bir kapı açar. Pekiyi, o kadar hayranlık uyandıran ve kendi eserine yansıtmaya çalıştığı "bu tabi'ât, bu samimiyyet, bu hayât" nedir? Recaizade Ekrem'in "güzel olan her şey şiir olabilir" yaklaşımını Fikret, güzellik ölçütünü bir ya-

48 Parlatır, *a.g.e.*, s. 125.

49 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Tevfik Fikret*, s. 6.

na bırakarak, daha da genişletir ve "hayatta ne varsa bizde de o var" der. Yalnızca "güzel" içeren Divan şiirinden, günlük hayattan da "konuşarak" duygu uyandıran şiir anlayışı arasındaki baş döndürücü mesafeden Fikret büyülenmiş gibi bahseder; kendi şiirine bunu sokar. Coppée'nin şiiri, kendine hayran klasik şiirin kalıntılarından uzaklaşmada yeni bir yol açar. "Şiir anlatmak" günümüz okuyucusu için anlamsızlıktır. Ancak burada, Fikret hiçbir şey anlatmayan, yeni fikir üretmeyen ve sürekli kendine bakan özentili şiir geleneğiyle hesaplaşırcasına Coppée'yi okuyup, "Demircilerin Grevi"ni üç sayfada okuyucularına anlatır. Fikret'in gerçekçiliği asırlarca süren şekilci, bireyin duygularını, günlük endişelerini, sıradanlığı kendi dışında bırakan şiire başkaldırıdır.

Mehmet Rauf, *Rübâb-ı Şikeste*'nin yayımı nedeniyle *Servet-i Fünun'a* yazdığı yazısında, altını hayranlıkla çizdiği bu girişim için Halit Ziya'nın fikirlerini de aktarır. Onun, Coppée ile Fikret'in buluştuğu noktada Türk şiiri için yeni bir atılım gördüğünü yazar:

> Halid Ziya, daima olduğu gibi, burada da birden son derece memnun olarak, fevkalade beğenerek Fikret'e François Coppée'nin Fransız nazmında yaptığı şeyleri bizim şiirimize tatbikte kendisinin pek muvaffak olduğunu, nazmımızın bu sadeliğe, bu rikkate, bu asabiyet ve çalakiye muhtaç bulunduğumuzu söylüyordu.[50]

Fransız edebiyatıyla karşılaşan Türk yazarları, çoğu zaman bir şiirin başarısını, duygusal gücünü gösteren "gözyaşı dökme" için tükenmez bir kaynak, bir uyarıcı bulmuşlardı: İnsanların sefaleti. Recaizade Ekrem'in pek çok şiiri bu temayı işler. Annesinin mezarının başında küçük bir çocuk, evlatları için yiyecek arayan bir fakir, kör bir genç, sakat bir insan gibi imgeler büyük ilgi uyandırır. Dış uyarılara karşı bu "primitif" hassasiyet şairi diğerlerinden ayıran bir özellik olarak yorumlanır.

50 Mehmet Rauf, "*Rübâb-ı Şikeste*'nin İntişarı Münasebetiyle Tevfik Fikret, Hayatı ve Hususiyeti", *Servet-i Fünun*, sayı 465, alıntılayan: Ülker Karcıoğlu, Mehmet Rauf'un Türk Edebiyatına Ait Yazıları, s. 43.

Fikret, Coppée'den esinlenerek söz konusu yıpranmış ve klişeleşmiş temaya yeni nüanslar getirir. Övdüğü "Demircilerin Grevi", grevdeki işçileri, sosyal çatışmayı anlatan bir şiirdir; konusu insanların sefaleti üzerine kurulmuştur. Fakirler üzerine yazılan şiirlerin çocuksu duygulandırmaları Fikret'te modern bir yaklaşım almaya başlar. Sefalet, yalnızca duygulanma malzemesi olmaktan çıkıp okura düşünme konusu da vermeye çalışır. Bugünün okuyucusuna naif gelse de, "Ramazan Sadakası", yazıldığı dönemde, "Demircilerin Grevi" gibi sefalete yeni bir yaklaşımdır:

Ramazan Sadakası

–Köprü'de–

Soğuk, soğuk... Acı bir nevha-i teşekkîsi
Yolunda kalb-i hayâtın, gelir enîn-i riyâh;
Soğuk, soğuk... Denizin lerzedâr-ı girye sesi
Eder yüreklere târî bir ihtizâz-ı cenâh
Delik paçavralar altında bir küçük seyyâh...

"Efendiler, ne olur? Ben fakirim işte..." Sükût;
"Efendiler, acıyın..." Pür-vakâr u bi-ârâm
"Efendiler geçiyor; yavrucak soluk, mebhût,
Nazarlarında hazîn bir edâ-yı istirhâm,
Çolak eliyle verir her geçen hayâle selâm.

"Efendiler, Ramazan'dır... Mübarek akşamdır..."
Zavallı tıfl-ı sefâlet, zavallı ömr-i tebâh!
"Efendiler, acıyın, ben garibim işte..." Hayır,
Akın akın geçen erbâb-ı i'tizaz ü refah
Eder bu kirli, bu yırtık sadâdan istikrâh.
(...)[51]

Mehmet Kaplan, Tevfik Fikret üzerine yaptığı çalışmasında Coppée etkisinde yazılmış şiirleri, bazen karşılaştırmalı notlarla verir. "Ramazan Sadakası"nda Coppée'nin ve özellikle "Bir

51 *Rübâb-ı Şikeste*, s. 55.

Sadaka" [*Une aumône*] ile "Intimité"nin XIII. şiirlerinin etkisini saptar:

> Soğuk güneş doluya pembelik veriyordu,
> Ve kasım göğü adeta nisandan farksızdı.
> Bu tatlı soğuktan istifade için
> Ben kalınca giyinmiş, sen iyice örtünmüş
> Mantonla, tülünle ve eldivenlerinle,
> Caddedeki şık çiftlerin arasında,
> Beyaz ve mutlu kemerin altından geçerken,
> Birden, yarı çıplak ve solgun bir çocuk
> Şık kıyafetler ve şatafatlı tuvaletler arasından
> Elinde çiçeklerle bize doğru
> Yol açıp bir demet menekşe uzatmaya koştu. (...)[52]

Kolayca görüleceği gibi Fikret'in şiiri Coppée'ninkiyle benzerlikler taşımaktadır; hızlı bir okumayla sefalet karşısında duygulanan iki şiir diyebiliriz. Bununla beraber, okumada biraz daha ileri gidersek aranın açılmaya başladığını görürüz. Fikret'in poetikası, Türk edebiyatına katkıları, açık veya farz edilen bir modelde yaptığı değişiklikleri incelediğimizde daha belirginleşir. Fikret'in ve Coppée'nin şiirlerinde, fakirler ve zenginler ayrı iki dünyaya aittir. Coppée'de şair, zenginliğiyle taraftır. "Ramazan Sadakası"nda ise, şair gözlemci olarak objektif bir tavır alır. Gelip geçenlerin farkına bile varmadığı dilenciyi gözlemler ve onun için merhamet duyar. Coppée'de

52 François Coppée, Poésies 1864-1869, Alphonse Lemerre, Paris, 1925, s. 57.

> **"Intimités, XIII**
> Le soleil froid donnait un ton rose au grésil,
> Et le ciel de novembre avait des airs d'avril.
> Nous voulions profiter de la belle gelée.
> Moi chaudement vêtu, toi bien emmitouflée
> Sous le manteau, sous la voilette et sous les gants,
> Nous franchissons, parmi les couples élégants,
> La porte de la blanche et joyeuse avenue,
> Quand soudain jusqu'à nous une enfant presque nue
> Et livide, tenant des fleurettes en main,
> Accourut, se frayant à la hâte un chemin
> Entre les beaux habits et les riches toilettes,
> Nous offrir un petit bouquet de violettes."

zenginlik, Fransız şairin diğer şiirlerinde de görülen, klişelerle verilir. Fikret ise, bu iki ayrı dünyayı modern şehre ait imgelerle donatır. İstanbul'un en hareketli yerlerinden biri olan Köprü'den geçenler, zenginliklerinden çok umursamazlıklarıyla yoksuldan ayrılırlar. Köprü'de, ne Coppée'deki sükûnet ne de bir elitin şıklığı vardır. İnsanlar telaşlı, kalabalığın içinde koşarcasına tek başlarına yürümektedir. Fikret'te yoksulun toplumun içinde artık yeri yoktur, sesi duyulmaz. Dilencinin cümleleri, onu tanımayan bir dünyada ancak kesik kesik, bir engele çarparcasına çıkabilir. İstanbul gri, soğuk, Tanrı tarafından terk edilmiş bir şehirdir. Kutsal bir gecenin, kandil gecesinin bile diğer gecelerden bir farkı yoktur. İnsanlar, başkalarının karşısında sıradan bir gündeki kadar kör ve sağırdır. Modernleşmiş şehre ait bu unsurlar daha sonra "Sis"te de karşımıza çıkacaktır.

Fikret, insanların birbirlerine ilgisizliği, çirkinlik, sefalet teması üzerine pek çok şiir yazmıştır. Bunlarda şair, Türk şiirinde daha önce görülmeyen bir canlanma getirir. Çoğu kez karşılıklı konuşma üzerine kurulmuş bu yeni şekil, günlük hayattan parçaları yorumlayıp şiire geçirmeyi sağlayarak, yukarıda sözünü ettiğim, şiiri düzyazıya yaklaştırma fikrine hizmet eder. Bu sayede şiir klasik edebiyatta ona yasak olan bölgeleri artık kendine mekân edinebilir. Yüzyıl sonunda şiir ve düzyazı arasındaki sınırları aşma çabasındaki şairlerin arasına Fikret de böylece katılır. Şiirleri açıkça ifade ettiği gibi "nesir gibi şiir"dir. Anjambman tekniğiyle dizelerin sabitliğinin kırılması şiire canlılık ve içtenlik getirmeyi hedefler. Dizelerin kopmadan birbirini izlemesi şiire hemen hissedilecek bir bütünlük verir. Diyaloglu şiir veya "bir hikâye anlatan" şiirde Fikret bu yeni tekniği kullanır:

> Yaz, aşkına dair dediniz... İşte: Çocukken
> Gâyet afacan bir kedi sevdim ki elimden
> Bir lâhza bırakmazdım; uyurken kucağımda
> Rûhumdaki şefkat
> Hep üstüne titrer; gece bazan yatağımda

Birlikte uyurduk. Bırakıp mektebe gitsem
(...)[53]

Şair, yukarıdaki "Zerrişte" örneğinde olduğu gibi şekliyle ve konusuyla düzyazıya yaklaşan şiirle klasik şiirin verilerini altüst eder. Artık, şiir düzyazının alanına girmek ister. Geleneğin bir cephesi daha yıkılır. Şiir, aşk, doğa, kahramanlık... dışındaki konularda da hikâye anlatmaya başlar. "Bugün açız yine" diye başlayan bir şiir, klasik şiire tereddütsüz bir karşı çıkıştır:

Balıkçılar

– Bugün açız yine evlâtlarım, diyordu peder,
Bugün açız yine, lâkin yarın, ümid ederim,
Sular biraz daha sakinleşir... Ne çare, kader!

– Hayır, sular ne kadar coşkun olsa ben giderim,
Diyordu oğlu, yarın sen biraz ninemle otur;
Zavallıcık yine kaç gündür işte hasta...

Olur;
Biraz da sen çalış oğlum, biraz da sen çabala;
Ninen, baban, iki miskin, biz artık ölmeliyiz...

Çocuk düşündü şikayetli bir nazarla: – Ya biz,
Ya ben nasıl yaşarım siz ölürseniz?...
(...)[54]

Fikret'in çok bilinen şiirlerinden biri olan "Balıkçılar"da görüldüğü gibi şair, düzyazıyı kullanma çabasındadır. Gelenekten kopmada açılan bu kapı Servet-i Fünun tarafından savunulur. Düzyazı / şiir arasındaki sınırlarda, cümlelerine şiirsellik yükleme çabasıyla kendisi de gezinen Halit Ziya bunu şöyle ifade eder:

Başka şeyler için ne derlerse desinler, fakat Tevfik Fikret'in "nesr-i manzum"u yalnız onundur; bunu anlamak için kafiye-

53 "Zerrişte", *Rübâb-ı Şikeste*, s. 129.

54 *Rübâb-ı Şikeste*, s. 18.

leri saklamak üzere dizeleri mütevaliyen yekdiğerine mertuben yazınız. Bu bir nesirdir, başka bir şey değil; hem nasıl bir nesir, acaba böyle nesir yazmak kime nasib olacak?[55]

O dönemde coşkuyla karşılanan bu yeni yaklaşım daha sonra, içinde doğduğu koşullardan ve "beklenti ufku"ndan uzaklaşılınca eleştiri odağı olur. Yahya Kemal şiirde kökten değişiklik yapılmasını kabullenir, ancak bunun aldığı şekli, lirizmden uzaklaşmasını reddeder:

> Hulâsa: Gerek *Rübâb-ı Şikeste*'de, gerek Cenap Şehabettin ve diğer arkadaşlarının nazmı nesirden pek çok zaman uzaklaşamıyordu. Mecmua sahifesinde mürettibin dizdiği gibi kalan, gözle takib edilen, daha açık bir tabirle okunan bir şiirdi. Söylenmiş ve dinlenilen bir şiir değildi, bilakis yazılmış ve okunan bir şiirdi. Eğer *nazım* şahsi ise yani bir iç *âhenk* ise bu şiirler ekseriya yalnız mevzundu ve manzûm olmak değerinden mahrumdu. Hulâsa nesre yakındı. Hele muhakkaktır ki nesrin kavâidiyle yazılıyordu.[56]

Tanpınar'ın eleştirisi de bu çizgidedir. Fikret üzerine incelemesinde onun "şiiri elinden geldiği kadar nesre yaklaştırmaktan bir nevi gayri tabiî haz"[57] duyduğunu söyler. Tevfik Fikret için ise, şiir "şahsi" ise "söylenip dinlenmesi" değil, "yazılıp okunması", başka bir deyişle bir "içsellik"in diğer bir "içsellik" ile bağlar kurması gerekir. Ancak, Coppée tarzı gerçekçi şiirin Fikret'in bütün eserini doldurmadığını da biliyoruz. Şair, aynı başlığı taşımasıyla çarpıcı bir örnek olan ve pek tanınmayan ikinci bir "Balıkçılar" daha yazmıştır. Fikret'in Baudelaire'le kurduğu ilişkilerde göreceğimiz bu şiirde kullanılan dil, şekil, sefalete yaklaşım farklı bir anlayış sergilerken şairin çalışmasının düz bir çizgi izlemediğini de gösterir.

55 *Servet-i Fünun*, sayı 381, 30 Haziran 1898, Mehmet Kaplan, *a.g.e.*, s. 213.

56 Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair*, s. 261.

57 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Tevfik Fikret*, s. 15.

Fikret'te müzik ve "Baharda"

Yaratıcılık, bireyselliği hedefleyince vezin ve kafiye kurallarını kırmak şiirde yeni müzikalite olanakları da yaratır. Şiirin kişiselleşmesi, her şiire özgü bir müzik ve ritim arayışıdır da. Fikret'in bazı şiirleri müzikle doğrudan bağlar kurar. Servet-i Fünun şiiri, değişik sanat dallarının birbirine geçmesini savunurken, resim ve müziği yazıya sokmaya çalışır. *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in Fransız şiirini okurken dikkatini hemen çeken bu arayış olur:

> Dikkat ediyor musun? Şu şiirin tavrındaki ahenk meyus ruhuna nasıl yakışıyor? Bak nasıl hafif başlıyor, evvela en hafif seslerden, kelimelerden mürekkep bir mukaddime... Bir inilti nağmesi gibi yavaş yavaş, sanki sürüklene sürüklene gidiyor...[58]

Halit Ziya'nın romanında, Ahmet Cemil kendi eserini yaratırken Fransız şiirinde bulduğu müzikalite endişesini kendi dizelerine de taşımaya çalışır:

> Bu yolda yazılmış bir manzumeyi tasavvur et ki vezinlerin taşkın dalgaları üzerinden atlaya atlaya akıp giderken birden yorgun düşmüşçesine ağır ağır sürüklensin. Sonra tekrar bir feveran ile taşsın, veznin kasırgasıyla yükselsin, yükselsin, şiddetin en yüksek tabakasına kadar çıksın, yine yavaş yavaş, ine ine son nefes bir musiki inlemesiyle bitsin.[59]

Halit Ziya'nın kaleminden çıkan fikirlerin, Tevfik Fikret şiirine paralel olduğunu görüyoruz. Kelime seçiminde ses uyumuna ve tekrarlarına dikkat, kafiye, arûz tercihleri bu yeni arayışta kullanılan malzemedirler. "La Danse serpantine", "Baharda" veya "Yağmur" örneklerinde olduğu gibi şiirin ritmi, temasıyla uyum içindedir:

> Küçük, muttarid, muhteriz darbeler
> Kafeslerde, camlarda pür-ihtizâz

58 *Mai ve Siyah*, s. 58.

59 *A.g.e.*, s. 132.

Olur dembedem nevha-ger, nağme-sâz
Kafeslerde, camlarda pür-ihtizaz
Küçük, muttarid, muhteriz darbeler...
Sokaklarda seylâbeler ağlaşır,
Ufuk yaklaşır, yaklaşır, yaklaşır;
(...)[60]

Mehmet Kaplan'ın, analiz ederek gösterdiği gibi,[61] burada şiirin musikisi yağmur damlalarının çıkardığı sesi çağrıştırır. Bir tek "darbeler" kelimesi için üç sıfat, "küçük, muttarid, muhteriz" birbiri ardına yağmur damlaları gibi "düşer" veya başka bir deyişle niteledikleri "darbeler" gibi iner. Çokluk, damlaların vurduğu yerlerde, "kafeslerde, camlarda" ve nitelemelerde de "nevha-ger, nağme-sâz" devam eder. Çokluk, kelimelerin çoğul şekil almasındadır da: "kafeslerde, camlarda". Kelime seçiminde yine birbiri ardına düşen damlalar gibi, benzer hecelerden oluşmuş kelimeler görülür: "Dembedem", "nevha-ger, nağme-sâz". Tekrarlama şiirin şekline de geçer. İlk dörtlüğün ilk iki dizesinin son iki dize olarak tekrar geldiğini görüyoruz. Bütün bu tekrarlama hareketi durmadan düşen yağmur damlalarını yeniden yaratır. Yalnız, yağmur sürekli olsa da yoğunluğu tek düze değildir; bunu dize uzunluklarının farklılığı verir. İlk dörtlükteki çoğalan yağmur, birden sakinler. Birbiri ardına "vuran" kelimeler yerini bir cümleden oluşup "akan" bir dizeye bırakır: "Sokaklarda seylâbeler ağlaşır." Burada da anlamın müzikle tamamen uyum içinde olduğunu görüyoruz. Damlalardan oluşan akan su gibi, bütün bir cümleden oluşan dize adeta akar. Bunlara su sesini çağrıştıran "ş" sesinin tekrarlanarak kullanımı da eklenince bir yağmur tablosu tamamlanır.

Fikret'in musiki ve anlamın elele verdiği bir başka şiiri de "Mâî Deniz"dir. Burada yaptığı çalışma "Her şeyden önce müzik" diyen Paul Verlaine'i hatırlatır. Şairin, Cahit Sıtkı Tarancı çevirisiyle "Gök Öyle Mavi" [*Le Ciel est si bleu*] şiiri:

60 *Rûbâb-ı Şikeste*, s. 107.

61 Mehmet Kaplan, *a.g.e.*, s. 213.

Gök öyle mavi, öyle durgun,
Damlar üzerinde!
Yeşil bir dal sallana dursun,
Damlar üzerinde!

Ürpertip gökyüzünü birden,
Bir çan tın tın eder.
Bir kuştur şu ağaçta öten;
Türküsünü söyler.
(...)

Fikret'in "Mâî Deniz"inde bir ağacın dalları değil, denizde dalgalar yavaşça hareket halindedir. Her iki şiirde kullanılan mavi, ortamın durgunluğuyla uyumdadır. Verlaine'deki "damlar üzerinde"nin tekrarlı kullanımına benzer yineleme Fikret'te de görülür. "Bir çocuk ruhu kadar"ın peş peşe iki dizede tekrar gelişi ve bir uzun dizeyi izleyen kısa dizenin yarattığı hareket sayesinde birbiri ardına gelen dalgaları duyabiliriz:

Saf u râkid... Hani akşamki tagayyür, heyecân?
Bir çocuk rûhu kadar pür-nisyân,
Bir çocuk rûhu kadar şimdi münevver, lekesiz,
Uyuyor mâî deniz.
(...)[62]

Fikret'in müziği ön plana çıkardığı şiirleri içinde Coppée'yle doğrudan ilişkili bir örnek de vardır: "Baharda". Şair, burada "François Coppée'den muktebes" açıklamasıyla modelini açıkça koyar.

Baharda

–François Coppée'den muktebes–

Pür-sâye hıyaban-ı hafâ-perver içinde
Hem-pâ vü hem-âvâze vü hem-ser,
Perrân ü münevver,
Sayd eyleyelim gel
Ben kafiyeler, sen de müzehheb kelebekler.

62 *Rûbâb-ı Şikeste*, s. 204.

Kırlarda, o tenhâyî-i hüzn-âver içinde
Titrer gibidir hilkatin elhan-ı sürûru;
Terket de gurûru,
Gel dinleyelim gel
Ben zemzeme-i şiiri, sen âheng-i tuyûru.

Âmâlimizin hâdim-i bî-minneti eşyâ,
Yollar gibi her yer bize bir tuhfe-i sevdâ;
Mahsûd u mübeccel,
Gel toplayalım gel
Ben mısra-ı ber-ceste, sen ezhâr-ı mutarrâ.

Pür-zemzeme bir cevf-i ziyâdar ile meşhûn,
Geçsin ebedi günlerimiz fâhir ü gülgûn...
Sen şi'r-i mücessem,
Ben şair-i mülhem;
Sen hüsn ü füsûn, ben sana günden güne meftûn![63]

Fikret'in esinlendiği Coppée'nin şiiri:

Şarkı

Sarı ovada ve ağaçlı patikalarda
Yaz günlerini karşılamak için
Gideceğiz, kanatlı ne varsa avlamaya.
Ben, dizeler, sen altın kelebek.

Ve çekici yollara sapacağız,
Ezgili ne varsa dinlemek için,
Gri söğütler altında ve sazların yanında,
Ben, ahengi, ve sen kuşlar korosunu.

Birlikte büyülü kıyıları izleyerek
Derenin mırıldanan dalgalarının vurduğu,
Kokulu ne varsa bulacağız
Ben dizeler ararken, sen çiçekler toplarken.

Ve aşk, hayalimizin emrinde,
Tatlı bir yaz günü sunacak.

63 A.g.e., s. 134.

Ben şair olacağım, ve sen şiir,
Sen en güzel, ve ben en seven.[64]

Bu şiirin Fransızca başlığı "Ritournelle" kelimesinin sözlük anlamı, nakaratlı şarkıdır. "Baharda"da Fikret'in ses üzerine çalışması (özellikle ses ve kelime tekrarları) ve nakaratları onu gerçek bir "ritournelle" yapar. Şair, Coppée'nin şiirinin ana temasını ve her dörtlüğünün son dizesini alır. Burada, Fikret'in çok iyi bildiği nazire geleneğini modern şiirin beklentilerine uyarladığını söyleyebiliriz.

Mehmet Kaplan iki şiiri karşılaştırdığı yazısında[65] Fikret'te, Coppée'de yer alan, doğayla doğrudan ilgili unsurların olmayışına dikkati çeker. Sonuç olarak da, Doğu edebiyatında, Batı edebiyatındaki doğaya dönüklüğün, Fikret'in şiirindeki gibi başlığa girse bile içine geçemediğini söyler:

> Coppée musiki yapmak istediği halde Fikret'e erişememekte, aksine Fikret, pittoresque olmaya çalıştığı halde ses oyunlarının büyüsünden kendini kurtaramamaktadır. Garp şairi, ne kadar tabii ise ve tabiate gitmek istiyorsa, şark şairi o kadar süslü kalmakta ve harici âlemi görememektedir.[66]

---

64 **Ritournelle**

Dans la plaine blonde et sous les allées,
Pour mieux faire accueil au doux messidor,
Nous irons chasser les choses ailées,
Moi, la strophe, et toi, le papillon d'or.

Et nous choisirons les routes tentantes,
Sous les saules gris et près des roseaux,
Pour mieux écouter les choses chantantes,
Moi, le rythme, et toi, le chœur des oiseaux.

Suivant tous les deux les rives charmées
Que le fleuve bat de ses flots parleurs,
Nous nous trouverons, choses parfumées
Moi, glanant des vers, toi, cueillant des fleurs.

Et l'amour, servant notre fantaisie,
Fera ce jour-là l'été plus charmant:
Je serai poète, et toi poésie,
Tu seras plus belle, et moi plus aimant."

65 Mehmet Kaplan, "Tevfik Fikret'le François Coppée'nin bir şiirinin karşılaştırılması", *Çığır - İlim, Fikir, Sanat*, sayı 122, Ankara, 1943, s. 24.

66 *A.g.e.*, s. 25.

Coppée'nin şiiri, iki sevgilinin kırlarda bir gezi projesi ("gideceğiz") etrafında şekillenir. Şiirde, doğayla içsel bir ilişki kurulmadan ona ilişkin birtakım kelimelerin art arda gelişini görüyoruz. Söz konusu olan alışılagelmiş sıfatlarla zenginleştirilmeye çalışılan bir dizi klişedir: Kuşlar korosu, altın kelebekler, sarı ova, büyülü kıyılar gibi. Dolayısıyla, Kaplan'ın Coppée'de bulduğu doğayla ilişki, fazla iyimser bir yaklaşım gibidir. Fikret ise bu naif çerçeveyi alıp gerçekten de dekor gibi kullanır. Şiirin adının "Bahar" değil de "Baharda" olması, doğanın, burada bir sahne, kültürel göndermelerle donanmış aşk üzerine bir fantezi alanı olmasını yansıtır. Coppée'de bulunmayan, sevgiliyi ısrarla davetle ("gel, gel"), sevgilinin "gururu" ile, Coppée'deki "bugün"ü Fikret'te "ebedi günlerimiz"e dönüşerek aşkta aranılan süreklilik farkıyla şiirini kişileştirir. "Baharda" ile Fikret bir modelden yola çıkarak kendine özgü gerçek bir "ritournelle" yaratır. Seçtiği serbest müstezat, temaya uygun neşeli bir ritim, iki uzun iki kısa dizenin getirdiği hareket Coppée'de yoktur. Onun şiiri ciddi bir düzgünlükle, durgunlukla çerçevelenir.

Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste*'de şiirin müzikal ve ritmik olanakları üzerinde çalıştığı pek çok örnek vardır. Bu noktada Coppée desteğine ihtiyatla yaklaşmak gerekir. Coppée, şiire her şeyden önce modernlik taşımak isteyen Fikret'in önüne açılan yollardan yalnızca birini oluşturur. Ayrıca Fikret'in toplumsal tema içeren şiirlerini Coppée sınırlarını aşıp daha geniş bir alana yerleştirmek gerekir. Yalnızca Coppée'de değil, dönemin Avrupa edebiyatında, özellikle Emile Zola etkisiyle toplumsal veya "estetik olmayan" temalar yaygınlaşır. Bir örnek olarak verirsek, Enid Lowry Duthie, 1885'lerde Alman şairlerin geleneğe karşı çıktıklarını ve buradan hareketle çirkinlik, hastalık, yoksulluk, kötülük üzerine yazdıklarını belirtir. Şair Arno Holz'u, "toplumsal haksızlıkları gösteren, zavallı insanların sefaletinin ressamı"[67] olarak niteler. Fransa'da ise şiirini bu yeniliğe açanlar arasında, yalnız Coppée değil, Victor Hugo da bulunur.

67 Enid Lowry Duthie, *"L'Influence du Symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne", les "Blätter für die Kunst"* de 1892 à 1900, Slatkine Reprints, Genève, 1974, s. 13.

İlerlemeye inanan iki şair: Victor Hugo ve Tevfik Fikret

Modernitenin ana hatlarından biri olarak gerçekle bağlar kuran, "içten" bir şiir yaratma çabasında olan Fikret, Hugo'nun eserinde güçlü bir kaynak bulur.

Coppée'nin ağırlığı altında ezilen Hugo modeli, Fikret şiirinin eleştirel okumasında hak ettiği yerde değildir. Victor Hugo'yu Fikret'in önemsenmemiş, göz ardı edilmiş kaynakları arasında bulmak ise her şeyden önce hayret vericidir. Dönemin Türk edebiyatında ve daha sonraları Hugo temel bir isim, Coppée ile kıyaslanmayacak kadar önem verilmiş, okunmuş, tercüme edilmiş bir şairdir. Bu unutma, Fikret'in şiirinde gözlemlenen etkilerin, araştırmadan çok, önce şairin sağlığında kendisinin veya çevresindekilerin, daha sonra Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehmet Kaplan'ın işaret ettiği noktaların tekrarına dayandığını göstermektedir.

Dönem yazarlarının Hugo'ya yaklaşımları, onun çok boyutlu, zengin eserinin içinde ilgi gösterdikleri kısım, bu yazarların kendi edebi anlayışlarını da ortaya koyar. Namık Kemal, yazarın tarihi tiyatro eserlerinden ve ülkesinin sorunlarından sorumlu aydın kimliğinin bizzat kendisinden esinlenir. Tevfik Fikret ise kimi sosyal ve politik içerikli şiirlerini yazarken, çocuğu kendisine muhatap alırken Hugo'dan destek alır. Bu şiirlerinde gerçeğin kullanımı Coppée hassasiyetinden farklılaşır; yeni alanlar ve yeni temalar, değişik duygularla yüklü olarak belirir. Fikret ve Hugo, ikisi de ressam şairlerdir. Bu özellikleriyle şiire renk taşır, şekliyle oynarlar. Daha sonra Fikret'e yöneltilen "söylenecek değil okunacak şiir" eleştirisini Hugo, ondan önce tadar; *Orientales*'i "gözler için yazdığı" söylenerek yerilir. Fikret'in klasik şiir kurallarını kırmada kullandığı anjambman tekniğini Fransız şiirinde Hugo yapar. *Hernani* piyesindeki ünlü "escalier / dérobé" [*gizli / merdiven*] yarım kafiyesi ve oluşturduğu anjambmanıyla 1830'daki ilk sahnelenişinde skandal yaratır. O akşam, toplum kurallarını umursamadan giydiği kırmızı yeleğiyle edebiyat tarihine geçen Théop-

hile Gautier, bunu Romantiklerle Klasikler arasındaki savaşın önemli bir anı olarak anlatır. "Bir sonraki dizeye inen bu kelime, bu cesur anjambman (...) klasisizmin burnuna vurduğu fiskeyle onu düelloya davet ediyordu"[68] diye anlatır.

Şiire çocuğun girişi

Dönemin çok ilgi çeken sefalet temasında çocuğun özel bir yeri vardır. Masumluğu, zayıflığı, çaresizliği, şiirle hedeflenen duygusallığı artırır. Bu "faydacı" yaklaşımın dışında, çocuk, dönemin Türk edebiyatında gölgededir. Daha önce üzerinde durduğumuz Tevfik Fikret'in "Ramazan Sadakası" gibi pek çok şiiri, çocuk imgesini yoksullukla birleştirir. Ancak, önce *Rübâb-ı Şikeste*'nin birkaç şiirinde, daha sonra *Halûk'un Defteri* (1911) ve *Şermin*'de (1914) görüleceği gibi şair, çocuğa daha farklı bir konum da verir. Bu iki eser, *Sokakların ve Ormanların Şarkıları*'nın içinde yer alan "Büyükbaba Olma Sanatı" veya "Yalnız Jeanne İçin"deki Hugo'nun yaklaşımını hatırlatır. Her iki şair, çocukları kimi kez muhatap, bazen imge veya tema olarak alır. Fikret çocuk üzerine ve çocuk için çok yazmış ender Türk şairlerindendir; eseri bu noktada Hugo'nunkiyle kesişir.

Rübâb-ı Şikeste'de bulunan "Halûk'un Bayramı"nda çocuğa ve yoksulluğa doğru yeni bir bakış belirir. Büyüğün, toplumdaki eşitsizliği çocuğa örnekle göstermesi ve paylaşmaya çağırması Hugo'nun "Şımartılmış Çocuklar" başlıklı uzun şiirinin giriş bölümüyle benzerlikler taşır. Dönemin sansür koşulları, Hugo'nun şiirindeki politik mesaj üzerinde çalışma, Fikret istemiş olsa da mümkün olamayacağından onun şiiri bu açıdan daha masum kalır.

"Halûk'un Bayramı" Hugo'ya doğrudan bir göndermeyle başlar. Onun şiirinde yer alan ve torunlarına hitabını belirten "Je dis" (... derim) yüklemini Fikret'in şiirinin ilk dizesinde ("Baban diyor ki") bulmak mümkün:

---

68 Théophile Gautier, "Première Représentation de Hernani", *Histoire de Romantisme*. Editions d'aujourd'hui, "Les Introuvables", Var, 1978, s. 107.

Halûk'un Bayramı

Baban diyor ki: "Meserret çocukların, yalnız
Çocukların payıdır! Ey güzel çocuk, dinle;
Fakat sevincinle
Neler düşündürüyorsun, bilir misin?.. Babasız,
Ümitsiz, ne kadar yavrucakların şimdi
Siyâh-ı mâteme benzer terâne-i iydi!
Çıkar o süsleri artık, sevindiğin yetişir;
Çıkar, biraz da şu öksüz giyinsin, eğlensin;
Biraz güzellensin

Şu rûy-ı zerd-i sefâlet... Evet, meserretdir
Çocukların payı; lâkin senin sevincinle
Sevinmiyor şu yetim, ağlıyor... Halûk, dinle![69]

Victor Hugo:

Şımartılmış Çocuklar

(...)
Bir köşede bir çilek tabağı görsem
Bizim için ayrılmış, size derim
–Sevgili minik cennet kuşları,
Bu sizin! Bakın aşağıda, camın altında,
Şu fakir çocuklar, biri daha yeni doğmuş,
Hepsi aç. Çağırın, ve paylaşın.–

Maskeleri atalım. Bence, önyargıdır,
Evet, aptalca hatadır o özdeyişler
Kartallara tepeleri, kuğu boyunlulara aşkı
Ve çocuklara sevinci yasaklayan.
(...)[70]

---

69 *Rübâb-ı Şikeste*, s. 210.

70 Victor Hugo, "Enfants gâtés", *L'Art d'être grand-père*, Nelson Editeurs, Paris, 1962, s. 212.

"**Les Enfants gatés**

(....)
Si je vois dans un coin une assiette de fraises
Réservée au dessert de nous autres, je dis:

Fikret'in Hugo'nun şiirinden nasıl esinlendiğine bakalım. Hugo'nun şiirinde arka planda olan, çocukları, paylaşmaya teşvik etme düşüncesi Fikret'te şiirin omurgasını oluşturur. "Şımartılmış Çocuklar"daki "çocuklara sevinci yasaklamak isteyen özdeyiş" "Halûk'un Bayramı"nda kararlı bir cümle olarak belirir: "Meserret çocukların, yalnız çocukların payıdır!" Ancak şair bu kesin yargının hemen ardına "fakat"ı ekler. Fikret'in "ilerici" şiiri, kararlı tondaki cümlelerin yanındaki bu "fakat"ları açarken gelişir.

Fikret, kaynak aldığı şiirlerin izlerini, esinlendiği kısımları, düşünceleri yer değiştirerek, başka biçimlere sokarak kişiselleştirir. Şiirinde, oğlunun adını kullanması bile çalışmasını kişiselleştirme çabası olarak görülebilir. Bu özel hayatına ait unsur Fikret'in bütün eserlerine yayılır. "Yarın", "Halûk'a", "Yine Halûk" gibi *Rübâb-ı Şikeste*'nin bazı şiirlerinde görülen bu yaklaşım daha sonra yeni bir boyut kazanır. İlk kitapta filizlenen kullanım, ikincinin, yani *Halûk'un Defteri*'nin temelini oluşturur. Çocuk, değerli bir muhatap, hayatı yaşamaya değer kılandır.

Fikret'in eserlerinde geçmişin yeri azdır. Yaşanmakta olan an çoğu kez simsiyah her yeri kaplar. Gelecek ise, Abdülhamit'ten sonra şekillenir. Daha eşitlikçi, daha özgür, daha insancıl bir toplum umuduyla geleceğe baktığında şiiri, mücadeleci ve talepkâr olur. Yeni bir "amentü" Hugo'nun izinde şekillenir. Umut, Halûk'un ismiyle temsil edilen genç nesildedir. "Halûk"lar için rasyonalist ve humanist yeni bir iman, geleneksel ahlâk ilkelerinin yerini alır. Din üzerine düşünmenin, sor-

-O chers petits oiseaux goulus de paradis,
C'est à vous! Voyez-vous, en bas, sous la fenêtre,
Ces enfants pauvres, l'un vient à peine de naître,
Ils ont faim. Faites-les monter, et partagez.-

Jetons le masque. Eh bien! je tiens pour préjugés,
Oui, je tiens pour erreur stupide les maximes
Qui veulent interdire aux grands aigles les cimes,
L'amour aux seins d'albâtre et la joie aux enfants.
Je nous trouve ennuyeux, assommants, étouffants.
Je ris quand nous enflons notre colère d'homme
Pour empêcher l'enfant de cueillir une pomme,
Et quand nous permettons un faux serment aux rois.
(....)"

gulamanın Fransız şairlerinin ortak kaygısı olduğunu görüyoruz: Lamartine, Nerval, Baudelaire bunlardan yalnızca birkaçı. "Halûk'un Amentü'sü" kişisel vicdan ölçütünü ortaya koyarak bireyselleşmeyi dine kadar vardırır. Hugo'da:

> Ey akıl! Temiz ruh! Yüce huzur!
> Zeus! Irmensul! Ishnou! Jupiter! Jehova!

şeklinde dile gelen, farklı inançları bağdaştırmaya Fikret de "Tevrât ile, İncil ile, Kur'ân'la inandım" diyerek katılır. Aynı şiirdeki, "Toprak vatanım, nev-i beşer milletim" dizesi ise Fransız şaire doğrudan göndermedir. Hugo'nun *Les Burgraves* piyesinin önsözünde yer alan "Avoir pour la patrie le monde et pour nation l'humanité", Tanpınar'ın belirttiği gibi, daha önce Şinasi'de "Milletim nev-i beşerdir vatanım rûy-i zemin" olarak bulunur:[71]

> **Halûk'un "Âmentü"sü**
>
> Bir kudret-i külliye var ulvî ve münezzeh,
> Kudsî ve mu'allâ, ona vicdanla inandım.
>
> Toprak vatanım nev-i beşer milletim... İnsan
> İnsan olur ancak, buna iz'ânla inandım.
>
> Şeytan da biziz, cin de, ne şeytan ne melek var;
> Dünya dönecek cennete insanla, inandım.
>
> Fıtratta, tekâmûl ezelîdir; bu kemâle
> Tevrât ile, İncil ile, Kur'ân'la inandım
>
> Ebnâ-yı beşer birbirinin kardeşi... Hülyâ!
> Olsun, ben o hülyâya da bin canla inandım.
>
> İnsan eti yenmez; bu teselliye içimden
> –Bir ân için ecdâdımı nisyanla– inandım.
> (...)[72]

Fikret, burada insana ve ilerlemeye duyulan inancı, Hugo'yla paylaşır. Hugo, Baudelaire'in de aralarında bulunduğu, sanat-

71 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 177.

72 *Halûk'un Defteri*, Çağrı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 29.

ta toplumsal fayda ve ilerlemeye karşı çıkanlara şöyle seslenir: "Şair, yolunda yalnız ilerleyemez. Diğer insanların da hareketi gerekir. İnsanlığın adımları Sanat'ın adımlarından ayrılmaz. O halde, yaşasın İlerleme."[73] Fikret'in "Promete" gibi daha sonra yazacağı şiirlerde izlediği çizgi de bu olacaktır.

Promete

Kalbinde her dakika şu ulvî tahassürün
Minkâr-ı âteşini duy, dâima düşün:
Onlar niçin semâda, niçin ben çukurdayım?
Gülsün neden cihân bana, ben yalnız ağlayayım?
Yükselmek âsumâna ve gülmek, ne tatlı şey!
Bir gün şu hastalıklı vatan canlanırsa... Ey
Müştâk-ı feyz ü nûr olan âtî-i milletin
Meçhûl elektrikçisi, âktâr-ı fikretin
Yüklen getir –ne varsa– biraz meskenet-fiken.
Bir parça rûhu, benliği, idrâkı besleyen
Esmâr-i bünye-hîzini; boş durmasın elin.
Gör dâima önünde esâtir-i evvelin
Gökten dehâ-yi nârı çalan kahramânını...

Varsın bulunmasın bilecek nâm u şânını.[74]

Victor Hugo "gibi" isyankâr şair Tevfik Fikret

Fikret'in şiirlerinden yansıyan politik ve toplumsal duyarlılık, gelenekle kopmada bir başka nokta oluşturur ve Türk şiirinde yeni bir alan açar. Aynı yolu izleyen şairlerden biri olarak Nâzım Hikmet, bu adımın önemini gösterir:

> Fikret tam manasıyla inkılapçı, cezrî bir küçük burjuva münevveridir. (...) Mamafi biz, Fikret'e bir küçük burjuva münevveriydi demekle, onun memlekete yaptığı muazzam hizmetleri, sanatta ulaştığı baş döndürücü merhaleyi inkâr etmi-

73 Victor Hugo, "A M. Charles Baudelaire", Théophile Gautier, *Notice Littéraire précédée d'une lettre de Victor Hugo*, Poulet-Malassis et De Broise, Paris, 1859, s. II-III.

74 *Halûk'un Defteri*, s. 32.

yoruz. Büyük ve ana hattında, iyi manada İNSANİYETÇİ şair. Tevfik Fikret'in, faaliyet gösterdiği devirde, içinde bulunduğu muhitte, başka türlü olması mümkün değildi. Fikret yaşadığı devirde, bulunduğu muhitte, en iyi ve en ileri ne olmak mümkünse olmuştur.[75]

Abdülhamit iktidarını izleyen özgürleşme havası, şairin eserlerine de yansır. Ancak bu değişikliği yalnızca tarihsel koşullara, sansürün kaldırılmasına bağlamak ne derecede doğru olur? Cenap Şahabettin uzun edebiyat hayatının sonuna kadar şiiri ve politikayı birbirinden ayırırken Fikret şiirinde sürekli olarak hayatla somut bağlar kurmaya çalışır.

İkinci kitabı *Halûk'un Defteri*'ni yayımlamadan önce Tevfik Fikret, *Rübâb-ı Şikeste*'ye özgür şair kimliği damgasıyla geri döner ve 1909'da, kitabın başına yeni bir dörtlük ekler. Bu ekteki hava, daha önceki açılış şiiri "Ka'rilerime"den çok farklıdır. Bu dörtlükte Fikret, kendini, Fransız romantizminde yaygın olan bir yaklaşımla yalnız ve özgürlüğünü her şeyden önde tutan şair olarak tanımlar:

Kimseden ümmîd-i feyz etmem, dilenmem perr ü bâl:
Kendi cevvim, kendi eflâkimde kendim tâ'irim.
İnhinâ tavk-i esâretten girândır boynuma;
Fikri hür, irfanı hür, vicdânı hür bir şâirim.

Abdülhamit'ten sonra iktidara gelen İttihat ve Terakki'nin yarattığı hayal kırıklığı ortamında, Tevfik Fikret çok bilinen şiirlerinden "Hân-ı Yağma"yı yazar. Bu şiirde, şairin iktidara duyduğu öfke o kadar içten ve kişiseldir ki başka bir model ışığında yazıldığını düşünmek zordur. Oysa Fikret belirtmese de burada örnek Hugo'dur. Fransız şair, Jersey adasında sürgündeyken İkinci İmparatorluğun bozuk düzenine karşı öfkesini "Neşeli Hayat" şiirinde haykırır. Aşiyan'a yerleşmiş Fikret, duyduğu isyan duygusunu Hugo'yla paylaşır. Fransız şairin sinirli tonu, tokat gibi inen dizeleri ve masa başına çökmüş fırsatçıları İstanbul'da tekrar sahnededir. Böylece bir şiirden diğe-

75 Nâzım Hikmet, "Tevfik Fikret", *Resimli Ay*, Eylül 1930, sayı 7, s. 35.

rine, sınır tanımayan bir "hân-ı yağma" kurulur. Hugo'nun öfkesinde Fikret şüphesiz kendi durumuna uyan bir biçim ve ton fark etmiştir. "Hân-ı Yağma"da iktidarı mahkûm ederken, "Neşeli Hayat"taki imgeleri kullanır:

Hân-ı Yağma

Bu sofracık, efendiler –ki iltikâma muntazır
Huzurunda titriyor– şu milletin hayâtıdır;
Şu milletin ki muztarib, şu milletin ki muhtazır!
Fakat sakın çekinmeyin, yiyin, yutun hapır hapır...

Yiyin, efendiler yiyin; bu hân-ı iştiha sizin;
Doyunca, tıksırınca, çatlayıncaya kadar yiyin!

Efendiler pek açsınız, bu çehrenizde bellidir;
Yiyin, yemezseniz bugün, yarın kalır mı kim bilir?
Şu nâdi-i niam, bakın, kudûmunuzla müftehir!
Bu hakkıdır gazanızın, evet, o hak da elde bir...

Yiyin, efendiler yiyin; bu han-ı zî-safâ sizin;
Doyunca, tıksırınca, patlayıncaya kadar yiyin!

Bütün bu nazlı beylerin ne varsa ortalıkta say:
Haseb, neseb, şeref, şataf, oyun, düğün, konak, saray,
Bütün sizin, efendiler, konak, saray, gelin, alay;
Bütün sizin, bütün sizin, hazır hazır, kolay kolay...

Yiyin, efendiler yiyin; bu hân-ı iştihâ sizin;
Doyunca, tıksırınca, çatlayıncaya kadar yiyin!

Büyüklüğün biraz ağır da olsa hazmı yok zarar;
Gurûr-ı ihtişamı var, sürûr-ı intikâmı var.
Bu sofra iltifâtınızdan işte âb ü tâb umar.
Sizin şu baş, beyin, ciğer, bütün şu kanlı lokmalar...

Yiyin efendiler yiyin; bu hân-ı can-fezâ sizin;
Doyunca, tıksırınca, patlayıncaya kadar yiyin!
(...)[76]

76 *Halûk'un Defteri*, s. 254.

Victor Hugo'nun şiiri:

Neşeli Hayat

Haydi yağmacılar, dalavereciler, kalleşler, sersemler,
nüfuzlular!
Çabuk masanın başına geçin zevkler ortada!
Koşun! Herkes yerine!
Efendiler, yiyin, için, hayat çok kısa.
Bu tav olmuş millet, bu ahmak millet,
Bütün bu millet sizin!
Devleti satın! Ormanları kesin! Çıkını kesin!
Depoları boşaltın, kaynaklan kurutun!
Şimdi zamanıdır.
Son kuruşu alın! Alın, neşeyle, kolayca,
Toprak işçilerinden, şehir işçilerinden!
Alın, gülün, yaşayın!
(...)
Ne önemi var! Gülün! Hep şikâyet mi edilecek?
İmparator, papaz, prens, prenses mi olmak lazım,
Eğlenmemek için?
Bu gözleri yaşlı, üzgün, açlıkla can çekişen millet,
Sevinmeli sizin kahkahalarınızla
Ve danslarınızla!
Boş verin! Haydi kasayı doldurun, cepleri doldurun.
Kadeh elde, şarkı söyleyin, Troplong, Sibour, Baroche!
Bu sahneyi özlemiştik.
Tıkınıp patlayın, açlık milleti boğarken,
Ve sonsuz sefaletin üzerine kurun,
Sonsuz bir ziyafet sofrası!
(...)[77]

---

77 Victor Hugo, "Joyeuse vie", *Les Châtiments*, "Poésie" Gallimard, Paris, 1977, s. 110.

Joyeuse vie

Bien, pillards, intrigants, fourbes, crétins, puissances!
Attablez-vous en hâte autour des jouissances!
Accourez! place à tous!
Maîtres, buvez, mangez, car la vie est rapide.

"Hân-ı Yağma", günümüzde de isyankâr Fikret'in sembolü olarak anılır. "Yiyin efendiler yiyin" dizesi kolektif Türk bilincinin bir parçası olmuştur. Oysa kolayca görülebileceği gibi, bu şiir Fikret'in eserinde gözlemlenen metinlerarası ilişkilerde özel bir yer almaktadır. "Coppée'den muktebes" diye başlayan "Baharda" gibi bir nazire bile modeliyle bu derece sıkı bağlar kurmaz; Fikret, orada, model aldığı şiirden onu bütünüyle farklılaştıran kökten bir çalışma yapar. Bu tavır, şairin Fransız şiirine yaklaşımında çoğunlukla izlediği yoldur. Yaratıcılıkta, kişisellik endişesine bağlı farklılaştırma çalışması, "Hân-ı Yağma"da adeta yok olur. Çıkarcıların teşhiri iki şiirde de aynı imgelerle, aynı sinirli tonla yapılır. Fikret'in şiirinin başlığı "Hân-ı Yağma" da Hugo'ya göndermede bulunmaktadır. Osmanlıca bir deyim olan "hân-ı yağma", "yoksullara dağıtılan yemek" anlamını taşır. Fransız şairin şiirini noktalayan "sonsuz ziyafet"te somutlaşan yemek fikri, Fikret'in başlığında yer alır. İktidardaki politikacıların doymak bilmeyen oburlukları ve halkın ezilen konumu aynıdır. Her iki şair, "efendiler"i suçlayan, yargılayandır.

Fikret'in, Hugo'nun şiirinden hareket ederek yeni bir şiir yazdığı açık. Akla gelen sorulardan biri ise şairin bir başkasının şi-

Tout ce peuple conquis, tout ce peuple stupide,
Tout ce peuple est à vous!
Vendez l'Etat! coupez les bois! coupez les bourses!
Videz les réservoirs et tarissez les sources!
Les temps sont arrivés.
Prenez le dernier sou! prenez, gais et faciles,
Aux travailleurs des champs, aux travailleurs des villes!
Prenez, riez, vivez!
(...)
Mais qu'importe! Riez! Se plaindra-t-on sans cesse?
Serait-on empereur, prélat, prince et princesse,
Pour ne pas s'amuser?
Ce peuple en larmes, triste, et que la faim déchire,
Doit être satisfait puisqu'il vous entend rire
Et qu'il vous voit danser!
Qu'importe! Allons emplis ton coffre, emplis ta poche.
Chantez, le verre en main, Troplong, Sibour, Baroche!
Ce tableau nous manquait.
Regorgez, quand la faim tient le peuple en sa serre,
Et faites, au-dessus de l'immense misère,
Un immense banquet!
(...)

irini yeniden yazarak ne yapmak istediği, niçin böyle bir tercih yaptığıdır. Burada, daha önce şairin Lamartine'in günbatımını anlatan yazısını aktarırken üstünde durduğum, öteki "gibi" yazma ve hissetme arzusunu tekrar ele alabiliriz. Bu yazıyla "Hân-ı Yağma"yı birbirinden ayıran zaman ve koşullara rağmen Fikret'in her iki durumda da Fransız meslektaşlarına karşı benzer tavırlar aldığını görüyoruz. "Öteki"ni okuma, aynı zamanda benzerini, dünyaya aynı bakışla bakanı keşfetme anı olur. Hassasiyetler aynı ruh halinde, aynı noktada buluşur: Marmara'daki günbatımınının önünde Lamartine "gibi" kendinden geçerken ülkesinin politikacılarının karşısında da Hugo "gibi" öfkelidir. İçselliklerin buluşması, ötekinin eseriyle buluşmayı da getirir.

Hugo'dan diğer esinlenme örnekleri

"Hân-ı Yağma" gibi, başka bir şiiri bütünüyle izleyen bir örneğin yanı sıra, Fikret'te Hugo'nun bir dizesinden esinlenen şiirler de vardır. Örneğin, "Verin Zavallılara!" kibarca talepkâr havasıyla Hugo'nun "Fakirler İçin" şiirini hatırlatır. Bu şiirde gözlemlediğimiz metinlerarası ilişkinin bir diğer yanı da Fikret'in yoksullar üzerine yazdıklarında tek referansın Coppée olmadığını görmemizdir:

> **Verin zavallılara!**
>
> (...)
> Sizin kalbiniz elbet acır, değil mi? Verin,
> Verin şu dullara, yoksul kalan şu eytâma,
> Verin enne gâyet, şu bir yığın beşerin![78]

"Fakirler İçin" şiirinde "Zenginler verin! Yardım duanın kardeşidir"[79] diyen Hugo'yla aynı duyarlılığı paylaşır.

78 *Rübâb-ı Şikeste*, s. 54.

79 Hugo, "Pour les pauvres", *Les Orientales, Les Feuilles d'automne*, "Poésie" Gallimard, Paris, 1988, s. 287.

> "Donnez, riches! L'aumône est sœur de la prière.
> Hélas! quand un vieillard, sur votre seuil de pierre,
> Tout roidi par hiver, en vain tombe à genoux;

"Perde-i Teselli" başlıklı şiirinde ise Fikret model üzerinde daha farklı bir çalışma yapar. Hugo'nun, 17. ve 18. yüzyıl Batı düşüncesinde çok kullanılan "kör" figürünün etrafında kurduğu "Kör Bir Şaire"[80] şiirindeki bir dizeyi, "Vücudun gözü kapanınca, ruhun görüşü açılır"ı alır ve bir anlamda onu tersine çevirir: "Göz açıldıkça rûh perdelenir." Bu dizeyi daha sonra "kara bir tablo" gibi olan gerçeklerden doğan şairin acısını dile getirmek için kullanır. Hugo'da körlük, şairin iç dünyasını derinleştirme kaynağı olarak övülürken Fikret'te acımasız dış dünyadan uzaklaşma arzusuna cevap olur. Hugo'daki kör şair, Fikret'te kör dilenciye dönüşerek, ayrı bir dünya yaratır; ortaya "duygusal" ağırlıklı bir şiir ortaya çıkar.

Perde-i Teselli

İşte seksen yaşında bir sail,
Yaşamış kâinâtı görmeyerek.
Yaşamış, mevte olmamış kâil;
Yaşamak ayrı, görmek ayrı demek.

Mütehaşşid mezâhir-i zulemât:
Göz açıldıkça rûh perdelenir.
Acı bir levha şüphe yok ki hayât,
Görmemek en büyük tesellidir.

Âh, ey pir-i ser-sefid-i hazîn,
Seni görmekle işte âmâcım
Yine birçok teessürâta... Sevin

Quand les petits enfants, les mains de froid rougies,
Ramassent sous vos pieds les miettes des orgies,
La face du Seigneur se détourne de vous."

80 "A un poète aveugle", *Les Contemplations*, Presse Pocket, Paris, 1990, s. 100.

"Merci, poète! – au seuil de mes larmes pieux,
Comme un hôte divin, tu viens et tu dévoiles;
Et l'auréole d'or de tes vers radieux
Brille autour de mon nom comme un cercle d'étoiles.

Chante! Milton chantait; chante! Homère a chanté.
Le poète des sens perce la triste brume;
L'aveugle voit dans l'ombre un monde de clarté.
Quand l'œil du corps s'éteint, l'œil de l'esprit s'allume."

Sen o zulmet-fezâ tecelliye;
İşte bak, ben de, ben de muhtâcım
Öyle bir perde-i teselliye![81]

Hugo'nun şiirinden farklılaştığı noktalar, Fikret'i Baudelaire'in karamsarlığına yaklaştırır. "Cevab" şiirindeki "gören" ve buna rağmen mutlu olabilen çoğunlukta şairin yeri yoktur. O, ancak kör kalarak teselli olabilir.

Tevfik Fikret ve Baudelaire

İlk bakışta ne eserlerinde ne de özel yaşamlarında iki şairin buluşabilecekleri noktaları bulmak olanaksız gibi görünür. Fikret iyi bir aile babası, örnek vatandaş olarak yaşamış, İstanbul'un en tanınmış okullarında çalışmıştır; Baudelaire ise bütün bu kurumlara sırt çevirmesiyle tanınır. Fransız şairin, çalışma masası fikrine bile dayanamadığı söylenir; bir de Fikret'in Aşiyan'da sergilenen masasını düşünün. İlerici şair, fakir savunucusu, örnek insan olarak tanınan Fikret'in, ne Baudelaire'in marjinal hayatıyla ne de eseriyle ortak noktası görülür. Belki bu zıt imajların etkisiyle, belki de Fikret'e, Halit Ziya'nın hediyesi, "okumayan şair"[82] önyargısı sımsıkı yapıştığı için şiirlerinde Baudelaire'in izleri ilgi çeken bir konu olmamış. Oysa hayatlarının akışı ve taşıdıkları etiketler farklı olsa da Fikret'in, şiirinde zaman zaman Baudelaire'e yaklaştığını görebiliriz. Bunu söyledikten sonra, bazı soruların hemen akla gelmesi olası: Coppée'ye hayranlığını ilan eden bir şair, Baudelaire'le nerede buluşabilir? "Verin Zavallılara" gibi göz yaşartıcı, "iyi duygu"larla dolu şiirler yazarken "Yoksulları Gebertelim!"[83] diyen Baudelaire'in koyduğu mesafeyi nasıl yakalayabilir?

81 *Rübâb-ı Şikeste*, s. 183.

82 "Tevfik Fikret pek az, azın bütün manası ile pek az, okur bir şairdir. Fransız edebiyatının son safhalarını takip ettiğine bir emare görmedim; öyle anladım ki Victor Hugo ile Lamartine'den sonra daha yenileri belki arizen ve nadiren görmüştür; hele nesir âleminde ülfetinin pek mahdut olduğunu kendisi söylemişti." *Kırk Yıl*, s. 585-586.
"Onun yazmakla, hatta okumakla bir münasebeti yoktu ki...", *a.e.*, s. 903.

83 "Yoksulları Gebertelim!", *Paris Sıkıntısı*, s. 110.

Fikret'in makalelerinde, Baudelaire'in adı yok denecek kadar azdır. Bu boşluğun arkasında, aynı Victor Hugo'yla olduğu gibi, derin bir ilişki yatar. *Rübâb-ı Şikeste*'yi okurken, Tanpınar'ın işaret ettiği "eklektik yapı"nın içinde karamsarlık fonunun belirli bir bütünlük getirdiğini söylemek mümkün. Fikret'in eserindeki Musset etkisinden bahsederken, Fikret'in ünlü karamsarlığının her şeyden önce şiir yazarken aldığı bir tavır, şair olarak varoluş tercihi olduğunu göstermeye çalışmıştım. Eserine bu açıdan yaklaşıp incelersek Musset romantizminin yanı sıra daha değişik bir ton, yeni imgeler, alışılmadık kavramlar görürüz. Fikret'in karamsarlığı kimi yerde Baudelaire'in iç sıkıntısını veya onun kullandığı İngilizce sözcükle "spleen"ini çağrıştırır. Baudelaire şiirinin vazgeçilmez fonu olan sıkıntı, melankoli, karayazgı (*le guignon*) Fikret'te de aynı işlevdedir. Bu tavır, modern dünya karşısında bireyin bezginliğinde, gerçeğe saldırgan, ümitsiz yaklaşımında ifadesini bulur. Fikret'in çoğu şiirinde bu yaklaşımdan doğan şiddet mevcuttur: Onda da bireyin masumluğu –çocuk dışında– reddedilir. İkisinin de şiiri, çoğu kez sürüye benzeyen kalabalık ortasında, sanatçının kaçınılmaz yalnızlığından hareket eder. Yaratıcılık anlayışlarında ise esinlenme kavramı yerini bilinçli çalışmaya bırakır. Bütün bunlar Fikret'in Baudelaire'e yaklaştığı noktalardır.

Fikret bazen aynı şiir içinde göz yaşartıcı duygusallığı Türk edebiyatında alışılmamış bir şiddetle bir araya getirir. Fransız şiirinden veya kimi yerde Osmanlı geleneğinden gelen bir manzaranın güzelliği, aşktan doğan mutluluk gibi kalıplar hemen ardından yadsınır. Kitabın açılışını yapan "Kâri'lerime", bu karşıtlığı barındırır. Musset ve Baudelaire'de de bulunan, Fransız şiirinde yaygın bir gelenek olan ve genellikle okura ithaf edilen, kitabın açılış şiiriyle Fikret'in bu geleneği devraldığını görüyoruz. "Kâri'lerime", Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "şairin okuyucu ile mızmızca bir hasbihali"[84] gözlemine uygun, "kârileri" duygulandırıp bir iki damla gözyaşı bekleyen yumuşak bir havada başlar. Ancak şiirin son kısmında alışılmış kalıplar birden kırılır; yeni bir şiir tanımı belirir:

84 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Tevfik Fikret*, s. 11.

Kâri'lerime:

Size, ey bilmediğim, görmediğim kâri'ler,
Size ithâf ile neşreyliyorum bunları ben,
Size ithâf ile; zira, ne için ketmedeyim,
O sizin görmediğim, bilmediğim gözleriniz
Safha-i şirime ibzâl-i nigâh eylerken
Belki bir noktada birden durarak, velvelesiz
Gösterişsiz iki üç katrecik îsâr eyler...
Ben bu ümmid ile teşyî-i hayât etmedeyim.

İki üç katre-i şefkat... Bu teselli yetişir;
Şu cedel-gâh-ı mukasside bütün hüsrânla,
Bütün âlâm u fecâiyle geçen günlerimin
İki üç katredir ancak silecek mâtemini.
Siz ki en doğru gören bir nazar-ı vicdanla
Tâ uzaktan bana bakmaktasınız, müstağnî
Tuhfe-i mahmidetimden... Ne samîmiyettir
O bakış çehre-i eş'ârıma sâkin sâkin!

Hepsi bunlar, bu yazılmış, unutulmuş şeyler
O samîmiyyete meczûb olarak toplanıyor;
Kim bilir, belki içinden biri âlâmınızın,
–Evet, âlâmınızın; çünkü elemden hâlî
Yaşayan yok... Buna bî-çare beşer katlanıyor!–
Belki bir makes-i nâçizi olur; en âlî
Yaşayanlar bile hissetmede en müstahkar
Yaşayanlar gibidir... Aynı çamurdan bu yığın![85]

Burada iki değişik söylem yan yana gelir. Dönemin çok yaygın tavrıyla alçakgönüllülük sergileyen şair, eserini geçici, önemsiz olarak değerlendirir: "Bu yazılmış, unutulmuş şeyler"; tereddüt eder: "Kim bilir", "belki". Ardından, şiir olarak nitelendirmeye cesaret edemediği bu "şeyler"i okura "elem" çeşitlemeleri gibi sunar. Şiirlerden bir elem buketi hazırlanması Baudelaire'i, onun *Les Fleurs du Mal*'ini çağrıştırır. *Siyah İnciler*'de, Mehmet Rauf, Baudelaire"i "elemler şâiri Baudelaire"

85 *Rübâb-ı Şikeste*, s. 1.

olarak niteler.[86] Buradaki, elem, hastalık, ağrı, fenalık, kötülük anlamlarının hepsini içeren "*mal*" kelimesini Türkçede ve Osmanlıcada karşılayabilen tek kelime yok. Baudelaire'in eserinin Türkçeye çevrilişinde değişik çevirmenlerin kaleminde "Kötülük Çiçekleri", "Fenalık Çiçekleri", "Ağrı Çiçekleri"nin yanında "Elem Çiçekleri"ni de buluyoruz. Bugün bize uzak kalan elem kelimesinin sözlük anlamına bakınca şunu görüyoruz: "1. Ağrı, acı, sancı 2. Kaygı, dert, gam 3. Hekimlik terimlerinde –algie [*-alji*] soneki bu sözle karşılanmıştır; Eleme-i asabi (nevralgie)..."[87] "*Mal*" kelimesi ise bütün bu anlamların yanı sıra "şer", "kötülük", "fenalık" anlamlarını da içerir.

"Kâri'lerime"de "elem" çift yönlü verilir: İnsanda olduğu gibi *Rübâb-ı Şikeste*'de de vardır. Böylece, burada Baudelaire'in de sevdiği yansıma oyunu kurulur. Birbiri ardına şiirlerde dile getirilen elemlerde okuyucu kendi yansımasını bulacaktır. Modern şair artık uzlaşmaya, iyi duygulara sırt çevirendir. Baudelaire'in "Okura" şiirinin son dizesinde yer alan "ikiyüzlü okuyucu"su şerde, elemde birleştiği "benzeri, kardeşi" değil midir? Aynı şekilde Fikret'te de toplumun en üstünde ve en altında yaşayanlar kardeştirler veya onun deyişiyle "aynı çamurdan bu yığın"dır. Çamur bizi ilk insanın yaratılışına, hammaddesine götürür. Böylece insanlar arasında eşitlik varsa bu çamurdan ibaret doğasından kaynaklanır. Şair ise, bunu şiirlerinde diğerlerine teşhir edendir.

Şair ve diğerleri

Sartre, Baudelaire'de acının, "bir tür psikolojik gerilim"e tekabül ettiğini söyler ve şöyle devam eder: "Ancak bu gerilimin derecesi sayesinde insanlar arasında bir hiyerarşi sağlanabilir. Mutlu insan ruhunun gerilimini kaybetmiş kişidir; o *düşmüştür*".[88] Baudelaire, şairi gören, hisseden, anlayan olarak tanımlar. Şair her an gergindir, sürekli acı çeker. Mutlu ol-

86 Mehmet Rauf, "İnfiâl", *Siyah İnciler*, s. 95.

87 Mustafa Nihat Özön, *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, s. 174.

88 Sartre, *Baudelaire*, s. 117.

mak ise, küfürden farksızdır: "Susunuz cahil! Her zaman hoşnut ruh!"[89]

Fikret, Baudelaire'deki bu hiyerarşinin, bu ayırımın yürekten savunucusudur. "Cevab" başlıklı şiirinde Servet-i Fünun'un diğer bir temel direği, Cenap Şahabettin'e seslenir. Musset etkisindeki şiirlerinde, şair ve diğerleri arasında beliren sınır, burada çarpıcı bir şiddetle derinleşir. "Sühâ ve Pervin"deki şair ruhunu yücelten göksel imgelerin, ıstırabın ve siyahın tadı yerini kaba maddeci mecazlara bırakır. Yalnızca temada değil, seçilen imgeler ve şiirin tonunda da Baudelaire'in uzak olmadığını görürüz:

Cevab

–Cenab'ın bir mektubuna–

"Bâri oldun mu, bâri sen mes'ûd?"
Diye sordun, nazarlarında, "Hayır,
Olamazsın!" diyen fütûr-âlûd
Bir tebessümle... Bence lâyıktır
Olamazsak ne sen ne ben mes'ûd!

Ne diyordun bak: Âdem evlâdı
Canlı bir cîfe, bir yürür pıhtı.
Salya, yahut yalan kusan bir ağız;
Bir ta'azzuv ki kan, irin yalnız.

Kocaman bir karın, küçük bir baş:
Az düşün, çok ye, dâimâ uğraş!

Kalbi ümmîd ü hırsa çâh-ı şü'ûn;
Hırsı, ümmîdi at, mazîka-i hûn.

Beyni bir muzdarib cihâz-ı asab;
Onu kaldır, kalan çürük bir kab.

Bir sinir pençesinde her meyli;
Her gülüş bir teşennüc-i adalî.

Zillet, üstünde bir cilâ-yı gurûr;
Dâimâ aç bir ihtiyâc-ı akûr;

89 Baudelaire, "Semper Eadem", *Les Fleurs du Mal*, s. 76.

Dâimâ kirli, kirlenen bir el;
Dâimâ alçak, alçalan bir emel;

Dâimâ zorlayan, kıran, deviren,
Mahveden... Sonra mahvolan bir ten.

Böyle bir zehre karşı sen: "Mes'ûd
Olabildim." desen de hulyâdır;
Olamazsın, o pek zilâl-âlûd
Bir tevehhüm ki ayn-ı rü'yadır...
Olamaz anlayan, gören mes'ûd![90]

Daha şiire başlarken başka bir şaire, Cenab'a seslenmek Fikret'in acısını "ben"den alıp çoğullaştırır, "biz"e, "biz, şairler"e götürür. Son dizeye gelindiğinde ise şairi sıradan insanlardan ayıran çizgi belirginleşir: "Olamaz anlayan, gören mes'ûd!" Başka bir deyişle şair, "anlayan, gören" ve bu nedenle mutsuzluğunu bir üstünlük simgesi olarak taşıyandır. Bu nitelikler, Baudelaire'in Edgar Allan Poe üzerine yazdığı ve ona peygamber özellikleri atfettiği uzun makaledeki son cümleleri hatırlatır: "Bizim için çok acı çekti. (...) Gören ve bilen bu insan için dua ediniz, o size şefaat edecektir."[91] Şairin hassasiyeti, kişiliğinden değil, onun "sahte ve yanlış karşısında ileri görüşlü"[92] olmasından gelir. Diğerlerinin göremediği, hissedemediği yerde bulunan bir peygamberdir o. Duygusuz kalabalığın, mutlu olabilen, kaba insanların karşısında şair bilir ki "acı biricik asalettir."[93] Baudelaire, Fikret'te de gördüğümüz gibi, sanatçının sıra dışılığını, dünya zevklerini ve mutluluğu tanımaması pahasına olsa da savunur:

– Şükür, Tanrım, ki verirsin acıyı
Kutsal bir ilaç gibi pisliklerimize.[94]

Fikret "Cevab"da, "Kâri'lerime"deki çamur yığınına yaklaşmış, onu oluşturan kitlenin özelliklerini inceler gibidir. Bede-

90 *Rübâb-ı Şikeste*, s. 282.

91 Baudelaire, "Edgar Allan Poe", *L'Art poétique*, s. 147.

92 *A.g.e.*, s. 186.

93 Baudelaire, "Bénédiction", *Les Fleurs du Mal*, s. 9.

94 *A.g.e.*, s. 71.

nin ve ruhun uyumlu beraberliğinin imkânsızlığından yola çıkan şair, insanı bir pislik toplamına indirger. Şiirde art arda kullandığı tiksinti uyandırıcı seçimler, vücudun iğrençlik kaynağı olarak alınması Baudelaire'le kurulan bir başka paralelliktir.

Bunun farkında olan hassas ruhlar için ise mutluluk imkânsızdır. İki şairin insan doğasına karamsar yaklaşımı insanın hiçbir umut ışığı olmaksızın mahkûm edilmesini ve yaşamaktan tiksinmeyi getirir. Baudelaire:

> Ağlıyor, ne tuhaf, ağlıyor yaşadığı için!
> Yaşıyor olduğu için! Onu en çok bunaltan,
> İliklerine kadar tirim tirim titreteni,
> Heyhat! Yarın da yine yaşayacak olması!
> Yarın da, öbür gün de, her zaman! – bizim gibi![95]

Yaşamanın ağırlığını Fikret de aynı bitip tükenmez sarmalla ifade eder:

> Yaşamak... Başka bir ihtiyacım yok;
> Yaşamak, hem çocukça aldanarak,
> Öyle yıllarca, dâimâ, birçok,
> Zâr u ma'lûl ve muhtazır yaşamak...[96]

Burada da Fikret, yakınlaştığı şaire bütünüyle sadık kalmaz. Aynı şiirin son dörtlüğündeki baba olmanın yarattığı sevgi ve güç, onu bambaşka bir yöne çekerken Baudelaire'den de ayırır:

> Büyüyor cism-i nev-hayâtıyla
> Sarışın, tatlı bir çocukcağızın;
> Yaşamak aşkı bende her emele
> Olacak melce'-i yegâne yarın.

Kadın

Baudelaire'in şiirinde kadın ana temalardandır. Çoğunlukla fahişe, kimi yerde vampir olarak şekillenen kadın temelin-

95 "Maske", *Kötülük Çiçekleri*, çev. Erdoğan Alkan, s. 46.

96 "Yaşamak Aşkı", *Rübâb-ı Şikeste*, s. 218.

de "kötülük çiçeği"nden başka bir şey değildir. Fikret'in şiirinde kadının aldığı yer, özellikle çocuk temasıyla kıyasladığımızda sınırlı kalsa da ilginç denemeler yok sayılmaz. "Zerrişte" bu anlamda dikkat çekici bir çalışma olarak ortaya çıkar:

Zerrişte

"Yaz, aşkına dâir" dediniz..İşte: Çocukken
Gâyet afacan bir kedi sevdim ki elimden
Bir lâhza bırakmazdım; uyurken kucağımda
Rûhumdaki şefkat
Hep üstüne titrer; gece ba'zan yatağımda
Birlikte uyurduk. Bırakıp mektebe gitsem
Dil-tengî-i hasret
Mutlak beni dikkatsiz eder, "Hey, koca sersem!"
Tevbîhî tokatlarla gürülderdi başımda.
Ben âşık-ı şeydâ,

Her kahra tahammülle severdim... O yaşımda
Sevmekteki te'sîr ü tesellîyi bilirdim,
Herkes gibi; hattâ

Ba'zan da sebepsizce olurdum müteellim...
Zerrişte, bu ismiydi onun, sanki haberdâr
Mahfî kederimden,

Yaltaklanır, atlar, sürünür, okşatır, okşar;
Tatyîbime elbette o gün çâre bulurdu;
Lâkin üzerimden

Bir kerre o hüzn oldu mu zâil, kurulurdu:
"Sâyemde bu neş'en!" demek ister gibi mağrur;
Mağrûr u muhakkir,

Başlardı vefasızlığa; ben âciz ü meshûr,
Her türlü huzûzâtına, her keyfine tâbi;
Ba'zan mütehayyir,

"Ba'zan mütehakkim; yine âciz, yine kâni;
En şüpheli bir meylini görsem inanırdım,
Bî-çâreliğimden;

Hep tırmalanır, tırmalanır, tırmalanırdım!...
"Yaz, aşkına dâir" dediniz... İşte misâli:
Sevdiklerimin ben

Hepsinde bu tırnakları, hepsinde bu hâli,
Hepsinde bu hırçın kedi sîmâsını gördüm...
Bir ömr-i cahîmin bütün ezvâkını sürdüm!

Fikret'in hemen belirttiği gibi okuduğumuz dizeler "aşka dair". Ancak şairin burada aşk ve kadın temasına alışılmadık bir açıdan yaklaştığını görüyoruz. Romantik kalıplara sırt çeviren, belirli bir cinsel şiddet içeren dizelerle karşı karşıyayız. Zerrişte, kedi metaforuyla temsil edilen dişi; ilişki ise bir "femme fatal"le onun elinde kuklaya dönmüş bir zavallının çilesinden ibaret. Zerrişte'yle olan ilişkiyi tanımlayan kelimeler dişinin erkeğe dokunduğu, cezbetmek için dişiliğini kullandığı, acı verdiğini anlatan fiillerdir: "yaltaklanır", "sürünür", "sürtünür", "tırmalar".

Kadını temsil için kedi metaforuna başvurmak Baudelaire şiirini çağrıştıran bir kullanım. Kedi/kadın konusunda Maupassant'ın "Kediler Üzerine" (Sur les chats)[97] öyküsünde "Bütün şairler kedileri sever. Baudelaire, onlar üzerine harika dizeler yazdı." der. Aynı öyküde "Kadınlar kedi gibidir." diye devam eder. "Onlar gibi her an tırnaklarını çıkarmaya hazır, kurnaz, öpüşünüzden bıkınca sizi ısıracak bir kedi."

Kötülük Çiçekleri'nde, Baudelaire kediler üzerine üçleme kurar. Burada, kedinin bir dişi cazibesi taşıdığını görüyoruz:

Gel, güzel kedim, aşk kalbimin üstüne gel;
Şu tırnaklarını da içeri çek,
Maden ve akik alaşımı gözlerine, bir yol,
Tatlı gözlerine dalayım, bırak.

97 *Cantes et nouvelles*, s. 810

Parmaklarım başını, esnek sırtını, şöyle
Dilediği gibi okşadığı an
Ve elim elektrikli gövdende coşkuyla
– Haz ile gezindiği zaman[98]

Kedi mecazı arkasında dile getirilen cinselliği Halit Ziya'da, üstelik Tevfik Fikret'inkine benzer bir başlık altında görüyoruz. Yazarın "Zerrin"[99] başlığını taşıyan öyküsü "Zerrişte"nin bir çeşitlemesi gibidir. Anlatıcının, –üstelik kadın adı verdiği– bir kediye olan bağlılığını konu alan öykü, Zerrin'in sokağa kaçıp hamile kalması sonunda anlatıcının "hıyanet edilmiş bir adam" ruh haline bürünmesiyle biter.[100] Tevfik Fikret gibi Halit Ziya da Baudelaire'in kedi metaforunu bir "femme fatal"i şekillendirmek için kullanır. Zerrişte de, Zerrin de sadık olmayan ama bir o kadar da çekici dişilerdir. Aldatıcı bir aşk nesnesi, cinselliğiyle şiddet ve acı kaynağı... Aşk ve kadın temasına küçük ama yepyeni bir açılım.

Uçurum

Baudelaire, "Uçurum" başlığını taşıyan şiirine: "Heyhat! Her şey uçurum – hareket, arzu, hayal, söz"[101] diye başlar. Durum, Fikret için de pek farklı değildir. Şiirlerinde, insan çoğu zaman endişe veren bir boşluğun karşısındadır. Dış dünyanın karma-

98 Charles Baudelaire, "Kedi", çev. Sait Maden, *a.g.e.*, s. 149.

99 *Aşka Dair*, s. 30.

100 "(...) O akşam Zerrin avdet etti, fakat ne halde, yarab?... Çamurlara bulanmış, yüzü, gözü yırtılmış, tüyleri sanki koparılıp yüzülmüş, sefil, berbat ve mülevves... Beni ayakta buldu, gelip süründü, fakat suçlu suçlu, bir mücrim korkaklığıyla... Eğildim, onu yavaşça boynundan tutarak kapıyı açtım ve kendisine hıyanet edilmiş bir adam intikamıyla dışarı attım.

O günden sonra Zerrin eve kabul edilmedi ve kim bilir gidip günahının meyvalarını hangi penceresi delik bir komşu kömürlüğüne bıraktı. O vakitten beri kedilere pek mütemayil değilim, hele karar verdim ki hiç itimat caiz değil. Hatta tırmalamamaya yemin etseler, hatta çengellerini kadife ellerinin içine gömseler bile, kedileri sadakati ancak bir mevsim meselesinden ibaret diye bir hüküm verdim, fakat kendimin de pek adilane bir iş gördüğümden emin değildim..." *A.y.*, s. 36.

101 Baudelaire, "Le Gouffre", *Les Fleurs du Mal*, s. 71.

şık yapısını bütünüyle kavrayamama endişesini, Fikret bu şiirlerde uçurum, çukur, boşluk, dip, kuyu gibi kelimelerle verir. Şairlerin tükenmez malzemelerinden olan, en sıradan bir aşk gezisini bile Fikret uçurumda bitirir:

Seninle...

Seninle gel, bu hıyâbân-ı vahdet-ârâmın
İlelebed koşalım sebzî-i zalâmında;
Seninle gel, bu mu'attar harîm-i ilhâmın
İlelebed kalalım zıll-i ihtişamında.

Bu yol, bu sîne-i vahşetde gizlenen reh-i nûr
Açıldı böyle ne hoş pîş-i intihâbımıza;
Seninle gel, bu tenezzühde, pür-hayât u huzûr,
Bugün de dönmeyelim lâne-i harâbımıza.

Fakat niçin bu güzel yol sonunda bir uçurum?
Yazık değil mi, bütün sâha-i emel böyle!
Bu yol, bu râh-ı sa'âdet de –âh korkuyorum!–
Müebbeden çıkacak bir harâbe-i kesele...

Evet, niçin bu güzel yol sonunda bir uçurum![102]

Bu şiirdeki Baudelaire'e yakın unsurlar, sevgiliyi davet ve "seninle gel" tekrarı gibi klasik şiir esinlenmeleriyle yan yana yer alır. İlk okuyuşta, bu şiir aşk teması üzerine bir çeşitleme, Coppée'den esinlenme "Baharda"nın bir başka versiyonu gibi gelebilir. Buradaki gezide, "yuvasından" uzakta koşan çift, bu yuva "harâb" olsa da Baudelaire'den çok uzaklardadır. Ancak Fikret'te, gelenekten veya alışılmış kalıplardan gelen unsurlar Fransız şiirinden esinlenerek yeniden canlandırılır. Yatay olarak, Fikret'in söyleyişiyle "ilelebed" açılmak isteyen aşk, dikey bir açıklık, uçurumla karşı karşıyadır. Şair, şiirin sonunda (sondan üçüncü dize) "âh korkuyorum!" diye fısıldar, aynı Baudelaire gibi:

102 *Rübâb-ı Şikeste*, s. 136.

Uçurum

Nereye gitse Pascal, izliyormuş burgacı.
– Yazık! her şey uçurum, eylem, özlem, düş ve söz!
Diken diken Korkudan tüylerim gece gündüz,
Duyuyorum esişini yelin acı acı.

Yukarıda, aşağıda, her yerde bu derinlik, giderek
Alıp götüren sessizlik, bir ürkü gibi sinen...
Gecenin yüzeyinde usta parmağı gezinen
Tanrı bilmez, bin başlı bir karadüş çizer demek.[103]
(...)

Uçurum korkusu Baudelaire için sonsuza açılış endişesidir. Bu fikre, Fikret'in şiirlerinde de rastlanır. Gök, deniz, gece endişe uyandıran açılımlardır:

Sahâyif-i hayâtımdan

Bunu şiirim de söylüyor belki:
Ben hakîkatden ihtirâz ederim;
Âsumân fûshat-i kebûduyla,
Deniz emvâc-ı pür-sürûduyla,
Gece esrâr-ı bî-hudûduyla
Beni terhîb eder; o fûshatden
Sıkılır sanki rûh-ı pür-hazerim;
Sanki her dalga bir lisanla bana
Haykırır nâ-şinîde bir ma'nâ,
Sanki leylin zilâl-i hâmûşu
Canlanır pîş-i irti'âbımda...
Ne mükedder mizâc-ı ahvel ki
En mülevven dem-i şebâbımda
Görerek boş hayât-ı pür-cûşu
Beni gâfil yaşattı hilkatden,
Tuttu âvâre her sa'âdetden
(...)

103 Baudelaire, "Uçurum", *Kötülük Çiçekleri*, çev. Sait Maden, s. 170.

Korkunç doğa

Fikret'in bu şiirinde Baudelaire'i hatırlatan yalnızca açıklık korkusu değildir. Gök ve deniz, açıklığın yanı sıra doğayı da şiirine taşır. Burada, Fransız şairle aynı görüşü paylaşır: Doğa özünde iyi ve güzel değildir .

Saplantı

Katedraller gibi korkunç, büyük ormanlar, siz
Uluyan orglar; şu sonsuz yas odaları, hâlâ
Eski hırıltılar titreşen şu yüreklerimiz
Çınlar *De profundis*lerinizin yankısıyla.

Sevmem seni, Okyanus! coşmanı, gümbürtünü
Ruhum kendisinde de bulur; eziklik, hıçkırık
Dolu, yenilmiş insanın acı gülüşünü
Duyarım denizin kaba gülüşünde sık sık.

Şu yıldızlar olmasa, ey Gece! ışıkları
Bildik bir dille konuşan, bayılırdım sana!
Tutkunum ben çünkü boş, kara, çıplak olana!

Karanlıklar öyle perdelerdir ki, dışarı
Fışkırır da gözlerimden akın akın, yaşar
İçlerinde herkese görünmeyen varlıklar.[104]

Fikret'in şiirinin okunmasına önemli katkılarda bulunmuş Tanpınar gibi bir eleştirmen bile şairin doğa karşısındaki tavrı üzerine "Fikret tabiata bakış tarzında hiçbir yenilik getirmemiş, sadece herkesin görebileceği şeyleri, anlayacağı şekillerde tasvir etmiştir"[105] yorumunu yapar. Bunu "biraz kartpostal ve bir parça da hissilik"[106] olarak özetler. Tanpınar'ın yaklaşımı diğer eleştirmenler tarafından bazı küçük farklılıklarla tekrarlanacaktır. Mehmet Kaplan da Tanpınar'ın analizine bağlı kalanlardandır: "Fikret, pek az şiirinde klasik resmin tayin ettiği

104 Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. Sait Maden, s. 149.

105 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1969, s. 284.

106 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Tevfik Fikret*, s. 9.

sığ tabiat görüşünden ayrılır."[107] Bu genelleştirmeleri bir yana bırakıp eserine bakınca, örneğin "Târih-i Kadime Zeyl"de şairin doğayla nasıl bütünleştiğini görebiliriz:

Beni ben bir kayadan fark edemem.
Bir küçük kuşla birim tapmakta;
Ben de tehlil ederim ishak da.[108]

Ayrıca, Fikret'te doğa, kartpostal imgelerinden uzak, tehlikeli, endişe verici bir kaynak olabilir. "Gayyâ-yı Vücûd" bu yaklaşıma çarpıcı bir örnektir:

Gayyâ-yı Vücûd

Ba'zı, kırlarda gezerken görülür nefretle:
Bir çukur yerde birikmiş mütekeddir bir su,
Solucanlarla, sülüklerle, yılanlarla dolu.

Adacıklar gibi sathında yüzen ebr-i hevâm,
Sazların zıll-i kesîfinde o bî-hadd, bî-nâm
Kaynaşan mahşer-i müntin, acı bir haşyetle

Titretir kalbi, fakat kurtulamaz gözleriniz
Nazar etmekten o mir'ât-ı sem-âlûda yine,
Sizi bir câzibe almış gibidir pençesine.

Rûhunuzdan ne kadar gelse nidâ-yı nefret
Oradan ayrılamaz dikkatiniz bir müddet,
Oradan dönmeye kuvvet bulamaz gözleriniz...

İşte gayyâ-yı vücûd, işte o zulmet, o batak;
Beşerin işte, pür-ümmîd ü heves, kıvranarak
Ka'r-ı târında şinâh ettiği girdâb-ı ufûl!

Rûh-ı sâfı şeb-i a'mâkına ettikçe nüzûl
Çırpınır gayz u teneffürle; fakat bî-ârâm
Edecektir bu nüzûlünde ebedlerle devâm.[109]

107 Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret Devir-Şansiyet-Eser*, s. 123.
108 "Tarih-i Kadime Zeyl", *Rübâb-ı Şikeste*, s. 443.
109 *Rübâb-ı Şikeste*, s. 99.

Gayyâ-yı Vücûd", Baudelaire'in "Bir Leş" *(Une charogne)* başlıklı şiirinin temasını anımsatır. Sakin bir kır gezisinde karşılaşılan kokuşmuş bir leşin yarattığı düşüncelerdir bunlar:

Anımsa, ruhum, anımsa o gördüğümüz şeyi:
Çok tatlı, güzel bir yaz sabahında,
Patikanın dönemecindeki iğrenç leşi,
Çakıllarla bezenmiş yatağında,[110]

"Gayyâ-yı Vücud" da okuyucuyu doğada bir geziye götürür. Ancak "Coppée'den iktibas" "Baharda"nın uyum içindeki klişeleri, dizeler, çiçekler, mutluluk veren verimli doğası "Gayyâ-yı Vücûd"da çok uzaktadır. Buradaki kısır doğa, kokuşmuş bir su birikintisinden başka bir şeye sahip değildir. Pislik çukuru, aynaya dönüşüp bakan insana kendi görüntüsünü yansıtır. Baudelaire'in doğa anlayışı buradadır. Ancak Fikret, "Gayyâ-yı Vücûd"un pislik dolu su birikintisini şekillendirirken Baudelaire'den etkilenmiş bir başka şaire, Sully Prudhomme'un "Hayal Kırıklığı"ına yaklaşır:

Hayal Kırıklığı

Su birikintisi bir aynadır
Temiz sudan daha sadık
Ve yansımayla dibindeki
Siyahlık, renklenip değişir.

Tan, güvercin ve bulutun
Saflıkları orda yansır.
Gökyüzünün büyüklüğü
Oraya düşse de eksilmez.

Koyu çirkefin sathında
Yılanlar ve sülükler
Görülmez binlerce böcek
Sessizce hareket eder.
(...)

110 Baudelaire, "Leş", çev. Erdoğan Alkan, s. 58.

Hain sevgilinin gözlerinde,
Ülkü de böyle yansır,
Ve ruhumuz ona daldığında
Tek gerçek kötülük kalır.[111]

Sully Prudhomme, şiirinin ana temalarından biri olan kadın erkek ilişkisine, burada Baudelaire tarzı ölümcül imgelerle yaklaşır. Fikret, "Gayyâ-yı Vücud"a Prudhomme'un dizelerini izleyerek başlar, bulanık su betimlemesinden sonra ise modelini terk eder. Şiir daha sonra endişe verici uçurumun çekim gücünden doğan korkuyla devam eder. Bu kısımda, Baudelaire'in özellikle aşağıdaki dizeleriyle kurulan yakınlığı görebiliriz. Kötülüğün gücüne karşı mücadele edenin çırpınmaları boşunadır:

Bir Düşünce, bir Biçim, bir Yaratık
Havadan süzülüp düşmüş bir derin,
Bir çamurlu, kurşun Stiks'e değin,
Hiçbir tanrısal göz göremez artık;

Gönlünü çirkinlik aşkı dolduran
Bir Melek, sakınma bilmeyen gezgin,

111 Sully Prudhomme, *Les Solitudes*, L'Harmattan, "Les Introuvables", Paris, 1999, s. 105.

"**La Déception**

Une eau croupie est un miroir
Plus fidèle encore qu'une eau pure,
Et l'image la transfigure,
Prêtant ses couleurs au fond noir.

Aurore, colombe et nuée,
Y réfléchissent leur candeur,
Et du firmament la grandeur
N'y semble pas diminuée.

A fleur de ce cloaque épais
Les couleuvres et les sangsues,
Mille bêtes inaperçues,
Rôdent sans en troubler la paix.

(...)

Tel se reflète l'Idéal
Dans les yeux d'une amante infâme,
Et telle, en y plongeant, notre âme
N'y sent de réel que le mal."

Ağır bir karadûş içinde; bezgin
Bir yüzücü gibi çırpınıp duran

Ve boğuşan, o ne ecel terleri!
Delice şarkılar tutturup yola
Düşerek dev gibi bir anaforla
Ve karanlıkta dört dönen her yeri;
(...)[112]

Fikret'in kullandığı, insanın kendini kaybettiği, iğrenç yaratıklarla dolu çukur Baudelaire'de sık görülen bir imgedir:

Bir mezar kokusuyla dolu hep solum sağım,
Batağın yanında eziyor ürkek ayağım
Apansız kurbağalarla soğuk salyangozları.[113]

Fikret'in "Gayyâ-yı Vücûd"dan üç yıl önce yazmış olduğu "Ukde-i Hayat" şiirinde yukarıdakilere benzer imgeler buluyoruz. Burada Baudelaire'in şiddetine yaklaşım daha çekingendir. Baudelaire'in iğrenç mahlûkları, şairin sazıyla henüz bir aradadır:

Binlece ankebût-ı siyeh-mest ü kec-nigâh
Pîrâmeninde pây-ı şitâb-ı hayâtımın
Gûyâ ki ukde-sâz-ı kelâl ü melâl olur![114]

Gece, siyah

Fikret'in eserinde "Gayyâ-yı Vücûd" istisnai bir deneme olarak kalmaz. Ona malzeme olan unsurları başka şiirlerinde de buluruz. Baudelaire'in "kötü ev sahibi Gece"si[115] Fikret'te de endişe doludur. Gece karanlıktır; ne ay, ne yıldız aydınlatır. İki şair, aynı siyah geceyi paylaşır. Türkçe, Arapça ve Farsçadan oluşan üç dilin imkânlarıyla zenginleşen kelime hazinesi (daha önce gördüğümüz gibi Fikret bu kullanımın savunucusudur) bu çizgideki şiirlerinde bütün ihtişamını gösterir. Örnek

112 Baudelaire, "İçe Kapanış", *Kötülük Çiçekleri*, çev. Sait Maden, s. 159.

113 Baudelaire, "Romantik Güneş Batışı", *a.g.e.*, s. 283.

114 *Rübâb-ı Şikeste*, s. 96.

115 Baudelaire, "Une fantome", *Fleurs du Mal*, s. 25.

olarak karanlık kelimesini alalım: Arapça veya Farsça kökenli olarak zalâm, muzlime, zulmet, tûr, sevad gibi eşanlamlılarıyla zenginleşir. Gece, karanlık, siyah... Fikret'te bunların hepsi endişe vericidir:

Önümde bir gece, bir gavr-i laciverd-i zalâm
Derinleşir beni pûyân görüp kenârında;
Derinleşir ve güler... Ben, alîl-i bî-ârâm,
Uçan bu gölgeyi teshîre eylerim ikdâm.[116]

Şekli olmayan veya Baudelaire'in "Uçurum"undaki gibi şekilden şekle giren kara gece kişileşmiş bir tehlike gibi derinleşir, çukura dönüşür. Gecenin kenarındaki şair, önünden "uçan bu gölge"yi nerede takip ediyor olabilir; daha sonra "Tarih-i Kadim"de daha açık şekilde dile getirdiği boşlukta mı?

Dinle tekbiri, işit çan sesini.
Göreceksin ki bütün boşluktur
Umduğun, beklediğin şey yoktur,[117]

Dönemin pek çok şairinin kaygısının, "boşluk" kavramında düğümlendiğini görüyoruz. Gerard de Nerval, İsa'nın ağzından, Tanrı'nın bıraktığı boşluk karşısında haykırır:

Kardeşler, sizi aldattım: Uçurum var uçurum!
Tanrının yeri boş, ben bir kurbanım...
Tanrı yok! Tann yok artık (...)

Nerval'inkine benzer soru, benzer haykırış Vigny'de, Leconte de Lisle'de de vardır. Fikret'in "İnanmak İhtiyacı", o müthiş ve beklenmedik boşluk etrafında, onlarla aynı endişeyi paylaşararak şekillenir:

İnanmak ihtiyâcı

Bütün boşluk: Zemin boş, âsümân boş, kalb-i vicdan boş;
Tutunmak isterim, bir nokta yok pîş-i hasârımda.
Bütün boşluk: Döner bir hiçî-i mûhiş civârımda;

116 *Rübâb-ı Şikeste*, s. 134.
117 *A.g.e.*, s. 443.

Döner beynim berâber, ihtiyârım, sanki bir sarhoş,
Düşer, lagzîde-pâ, her sâha-i ümmide bir kerre...
Bu yalnızlık, bu bir gurbet ki benzer gurbet-i kabre;
İnanmak... İşte bir âgûş-ı rûhânî o gurbette.

Karanlık: Her taraf, her şey karanlık, bir hazin yeldâ!
Karanlık: Fehm ü dâniş, akl ü istihrâc hep muzlim;
Bütün ruhumda müziç bir cemâdiyyet olur nâim,
Kesâfetden ibâret bir tecellî arz eder eşyâ,
Hakîkat zâhir olmaz dîde-i idrâke bir zerre...
Bu vehm-âlûd bir zulmet ki benzer zulmet-i kabre;
İnanmak... İşte bir şeh-râh-ı nûrânî o zulmette.[118]

Fikret'in bu dizelerini, eleştirmenlerin çoğu kez yaptığı gibi dönemin tarihsel koşulları ışığında okuyup sansür altındaki Türk aydınının çığlığını duyabiliriz. Yukarıdaki şiirde yer alan "boşluk"ta, "karanlık"ta Abdülhamit'in siyasi baskısının, gücünü kaybeden bir imparatorlukta yaşayan bir genç, üstelik bir aydın olmanın etkilerini hemen hissetmek mümkündür. Bununla birlikte şiiri, Fikret'in eserinin bütünü içine yerleştirerek ve "inanma" üzerine düşüncelerinin paralelinde okumak farklı bir açılım getirir. Burada, defalarca tekrarlanan, çıkış yolu tıkanmış boşluk, dünya ve şair arasındaki bu uçurum, modern şairlerin duyduğu uzaklık duygusu değil midir? Hatta burada, yine Baudelaire'in izinden giderek insanlar arasındaki zor hatta imkânsız iletişimi bulamaz mıyız?

Yalnızlık ve acıya karşı, bulunmaz ilaç "inanma", sarhoş edici bir serap gibi şairi teselli için "âgûş-ı mükrim"ini açar. Fikret'in başka bir şiirinde de aynı teselli edici kollar açılır. Geceyle beraber huzur inse de bu, şair için değildir. Fikret'in dediği gibi, şairin şafağı bile siyah doğar:

Hâb-ı girizan

Şeb-i nîlî-i nîsan, pür-tarâvet,
Açıp karşımda bir âgûş-ı mükrim
Okur bî-intihâ eş'âr-ı da'vet:

118 *A.g.e.*, s. 219.

Gel ey bî-çare fânî, gel, zılâlim
Fırâş-ı sâfıdır dildâr-ı hâbın,
Sükûnet-gâhıdır her ızdırâbın.

Uyur nağmemle efvâc-ı hayâlât;
Uyur dağlar, sular, eşcâr ü ezhâr;
Uyur gehvâre-i sinemde bizzat
Uyur sevdâ, o hırçın tıfl-ı bîdâr,
Uyur fikr-i beşer, tıfl-ı mu'azzeb,
Uyur hattâ şu pehnâ-yi mükevkeb...

Evet, her şey uyur, ey leyl-i mes'ûd;
Fakat ben bir ziyâ-yı ra'şedarın
Enîs-i hûznü, bî-ârâm u bî-sûd,
Müebbed beklerim bir subh-ı târın
Tulû-ı nahsini ümmîd içinde...
İçim bir medfen-i âmâl-i zinde!

Uyurken böyle mahfûf-ı zılâlin,
Bütün âlem uyurken böyle hâmûş,
Benim tayr-ı huzûrum bir melâlin
Gezer dest-i sitem-kârında medhûş;
Ve şekvâlarla hâl-i şîvenimden
Firar eyler şikâf-ı revzenimden.[119]

Tedirgin şairin çıkar yol bulamaması onu Baudelaire'le birleştirir. Baudelaire "Gece Saat Birde" başlıklı düzyazı şiirine, "Hele şükür! Yalnızım!"[120] diye başlar. Ancak gece sabırsızlıkla beklense de, arzulanan huzuru getirmez:

Uslansana, Acım benim, dinlenip dursana artık.
Akşam gelse derdin hep; geldi bile Akşam bak, işte:
Bütün kenti kapkara örtüsüyle sarar karanlık,
Kimine kaygı salmış, kimineyse mut getirmiş de.

Ölümlü kalabalık, dışarıdaki pis kalabalık
Hazzın, yavuz cellâdın kırbacına boyun eğmiş de

119 *A.g.e.*, s. 85.

120 *Paris Sıkıntısı*, çev. Tahsin Yücel, s. 18.

Devşirmeye koyulmuş rezil bir şölende pişmanlık,
Acım benim, elini elime ver; şöyle gel işte,
(...)[121]

Şair, gecenin sessizliğinde dört duvar arasında yalnız veya gündüzün şehir kargaşasında kalabalıkla çevrili olsa da iç sıkıntısı dinmez. Başka bir şiirinde, "Sis"te, Fikret bu kez şehrin kaosunu sergiler.

"Sis", şehre yazılmış şiir

Fikret'in ilerici şair imajının oluşumunda, en bilinen şiirlerinden biri olan "Sis"in rolü büyüktür. Şiirin, adı anılmasa da İstanbul üzerine yazıldığı açıktır. Şairin "köhne Bizans"ı Rumların biricikliğini vurgulamak için yalnızca "Şehir" olarak adlandırdıkları yerdir. Fikret'in hemen bütün şiirleri gibi bu şiir de yüzeysel bir okumayla, yazıldığı anın olası koşullarına indirgenir. "Sis"i 1902'de –şiir daha sonra 1908'de yayımlanacaktır– İstanbul'un sis altında kaldığı bir gün yazdığı ve iktidara karşı bütün öfkesini bu dizelerde haykırdığı söylenir. Nasıl Baudelaire'in eserinde Fransa'daki İkinci İmparatorluğun baskı rejimi göz ardı edilemez bir veriyse, Fikret'i okurken de, Abdülhamit iktidarının boğuculuğunu unutmamak gerekir. Ancak, her iki şairi okurken tarihsel çerçeveyi merkeze koymak ne derece yol gösterici olabilir? Bu nedenle, burada "Sis"e politik bir bildirge olarak değil, Fikret'in Baudelaire'e yaklaştığı noktalar etrafında bakacağız. Çünkü Baudelaire'in sisli, pis, kötülük yuvası Paris'i, Fikret'in İstanbul'undan çok uzak değildir.

Baudelaire'in şiirinden farklı olarak, Fikret'te şehrin önemli bir yeri yoktur. Dönemin sansürünün buna zaten yeterli bir engel olduğu kesin. Onda sıkıntı, üzüntü, şiddet, şiirsel "ben" etrafında ve "ötekiler"le çatışmada kendini gösterir; şehre yayılmaz. Bu bilinçli veya istek dışı eksiklik "Sis" gibi bir şiirle bir ölçüde de olsa kapanır. Baudelaire'in "iğrenç kent"i[122] ge-

121 Baudelaire, "İçe Kapanış", *Kötülük Çiçekleri*, çev. Sait Maden, s. 283.

122 Baudelaire, "Moesta et Errabunda", *Les Fleurs du Mal*, *a.g.e.*, s. 127 ve "Sabah Saat Birde", *Paris Sıkıntısı*, *a.g.e.*, s. 18.

lip buraya yerleşir. 1902'deki Fikret için şaşırtıcı bir dil, zaman zaman alışılmamış kelimeler, değişik imgeler, şehre karşı şiddet... Bu beklenmedik unsurlar aynı zamanda Baudelaire'le buluşma noktalarıdır da.

Önce şiirin başlığından, "Sis"ten başlayalım. Gökyüzünün karanlığını ve ağırlığını iki şair de çok kullanır. Daha sise dönüşmeden Baudelaire'de gök zaten ağırdır. Şiirlerinde, şehir ağırlaşmış bir atmosfer altında ezilir:

> Basık, ağır gökyüzü tıpkı bir kapak gibi
> Sıkıntının kurbanı ruhumuza çökerken,
> Ve ufuk kucaklayıp sonsuz gök çemberini
> Geceden daha hazin kara bir gün dökerken;[123]

Gökyüzü, şehrin üzerinde bir kapak gibi kapanırken onu ve içinde yaşayanları boğar:

> Gök! Büyük tencerenin o kapkara kapağı,
> Altında geniş, bilinmez İnsanlık kaynayan.[124]

Sise dönüşerek göğün ağırlığı adeta somutlaşır, şairi altında soluksuz bırakır. *Kötülük Çiçekleri*'nin "Paris Tabloları" bölümünde dış dünya sisler içinde daha da kirlenir. Şairin "mavimsi ufuklar"ı ancak hayal dünyasını renklendirebilir. "Yedi Yaşlı"ya dekor olan şehirde ise "pis ve sarı bir sis her yeri doldurur."[125] Hayatın her yanına şehrin zehirli atmosferi girer, insana kadar her şeye bulaşır. Baudelaire'in "Sisler ve Yağmurlar" başlığını taşıyan şiirinin ilk dizelerinde, şairin beynini ve kalbini sarıp sarmalayan sisli hava, başka bir şiirde, sürgündeki "zenci kadın"ın, ardında "olmayan hindistan cevizi ağaçları"nı aradığı "kalın sis duvarı" olur. Burada sis, bütün egzotizmi ve ışığı ezer, yok eder. Büyük şehirde, yeni bir gün başlangıcı bile yalnızca çirkinlik getirir, her şeyi griye boyar. "Gün ışıması" Paris'te duyulabilecek bütün umut duygularını siler:

123 Baudelaire, "Spleen", çev. Erdoğan Alkan, s. 135.

124 Baudelaire, "Kapak", *Kötülük Çiçekleri*, çev. Sait Maden, s. 289.

125 Baudelaire, "Les Sept viellards", *Les Fleurs du Mal*, s. 83.

(...)
Doğurmak üzere olan kadınların, en çok
Acı çektikleri saatti; köpüklü kanın
Kestiği hıçkırık gibi, uzakta, horozların
Şarkısı yırtıyordu, puslu, dumanlı havayı,
Ve bir sis denizi yakıyordu yapıları:
Hastane diplerinde, kasvetli odalarda,
Hırıldayıp uzun ya da kısa aralıklarla,
Can çekişenler son soluğunu veriyordu.
Sefihler, bitkin düşmüş, evlerine dönüyordu.

Titreyen şafak, pembe ve yeşil giysileriyle,
İlerliyordu usulca ıssız Seine'in üstünde,
Ovuşturup gözlerini, Paris, hamarat yaşlı,
Yıkayıp ovuyordu cümle kapkacağını.[126]

Görüldüğü gibi Baudelaire'de sis, romantik şairlerin tülü gibi kullanılmaz. Tam tersine, şehri bir kefen gibi sarar, kötülükleri azdırır. Fikret'e geçersek onda da sis, ağırlık, kötülük, pislik yüklüdür:

Sis

Sarmış yine âfâkını bir dûd-i muannid,
Bir zulmet-i beyzâ ki peyâpey mütezâyid,
Tazyîkının altında silinmiş gibi eşbâh,
Bir tozlu kesâfetten ibâret bütün elvâh;
Bir tozlu ve heybetli kesâfet ki nazarlar
Dikkatle nüfûz eyleyemez gavrine, korkar!
Lâkin sana lâyık bu derin sütre-i muzlim,
Lâyık bu tesettür sana, ey sahn-i mezâlim!
Ey sahn-i mezâlim... Evet, ey sahne-i garrâ,
Ey sahne-î zî-şa'şaa-i hâile-pîra!
Ey şâ'şaanın, kevkebenin mehdi, mezarı;
Şark'ın ezelî hâkime-i câzibedârı!
Ey kanlı muhabbetleri bî-lerziş-i nefret
Perverde eden sîne-i meshûf-i sefâhet!

126 "Sabahın Alacakaranlığında", *a.g.e.*, çev. Erdoğan Alkan, s. 188.

Ey Marmara'nın mâi der-âgûşu içinde
Ölmüş gibi dalgın uyuyan tûde-i zinde.
Ey köhne Bizans, ey koca fertût-i müsahhir,
Ey bin kocadan arta kalan bîve-i bâkir;
Hüsnünde henüz tâzeliğin sihri hüveydâ,
Hâlâ titirer üstüne enzâr-ı temâşâ,
Hâriçten, uzaktan açılan gözlere süzgün
Çeşmân-ı kebûdunla ne mûnis görünürsün!
Mûnis, fakat en kirli kadınlar gibi mûnis;
Üstünde coşan giryelerin hepsine bî-his
Te'sîs olunurken daha, bir dest-i hıyânet
Bünyânına katmış gibi zehr-âbe-i lânet!
Hep levs-i riyâ dalgalanır zerrelerinde,
Bir zerre-i safvet bulamazsın içerinde.
(...)
Ey re's-i fürû-bürde, ki akpak, fakat iğrenç;
Ey tâze kadın, ey onu tâkibe koşan genç!
Ey mâder-i hicrânzede, ey hem-ser-i muğber;
Ey kimsesiz, âvâre çocuklar... Hele sizler,
Hele sizler...

Örtün, evet, ey hâile... örtün, evet, ey şehr;
Örtün, ve müebbet uyu, ey fâcire-i dehr!..[127]

Fikret, sis imgesinde Baudelaire'le benzer duyarlılığı paylaşır. Sis, bütün şehrin üzerine karanlık bir örtü gibi yayılır. Ufuk tıkalı, şehir boğulmaktadır. Sis, şehri şüphe duyulan, pis ve bizzat Fikret'in kullandığı kelimeyle "tozlu" yapar. Şehir, kenarında ancak endişe duyulabilen dipsiz bir uçurum gibidir.

Gri örtüye sarınmış İstanbul yalnızca "şehir" olarak adlandırılır. Burada, Rumların "Şehir" nitelemesi kelime benzerliğinden öteye gitmez. İsminin anılmaması artık biricikliğinden, dünyanın merkezi olarak algılanmasından değil, tam tersine İstanbul'un bir "şehir"e indirgenmesindendir. Fikret, bu nitelemeyi kullanırken, sanki şehrin adının onu anan ağzı kirletme tehlikesi var gibidir.

127 *Rübâb-ı Şikeste*, s. 295.

Şiir, "Ey!"lerle peş peşe sıralanan uzun bir iddianameyi anımsatır. Bu biçim ve sert ton Baudelaire'den çok Hugo'nun şiirine yaklaşsa da her yeni suçlama maddesinin içeriğinde Baudelaire'i düşünmek mümkün. Ondaki insanlığın düşüş, sefalet ve sıkıntılarını, Fikret alt alta dizer. Kötülük aldığı şekillerle, bulunduğu yerlerden çekilip teşhir edilir.

Fikret'in şehirden doğan kötülüğü ifade için kullandığı imge, "şarkın ezeli hâkime-i cazibe-dârı", bir "facire-i dehr" yani fahişedir. Tekrarlanan bu kelime okuyucunun kulağında belirli aralıklarla tokat gibi patlar. Kadın erotizmini kullanan bu şiddet, Fikret'in şiirinde ve daha genel olarak Türk şiirinde yenidir. Aşk temasının bile ender görüldüğü Fikret'in diğer şiirlerinde cinselliğe gönderme yok denilecek seviyededir. "Sis"te ise, şiirlerinde çok kullandığı birinci tekil şahsı terk ettikten sonra Baudelaire'e özgü alanlardan birine daha girer. Buradaki kadın, başlı başına kötülük kaynağıdır. Cezbederek mahvederken, çekici yanlarının ardında kendi çürümüşlüğü yatar. Güzelse de bu, şeytani ve acımasız bir güzelliktir. Çizilen bu kadın figüründe Baudelaire'in şiiri kendini yakından hissettirir. *Fenalık Çiçekleri*'nde kadın, şeytani gücüyle yıkıcıdır:

> Demir kopçalı korsesinin üzerindeki
> Göğüslerini sıkıp kıvrıldı yılan gibi,
> Çilek ağzından akan amber sözcüklerle
> Dedi: "Dudaklarım nemli oldukça böyle
> Eskil bilinci yitirme bilimi nedir.
> Yataklarda, ben bilirim, gizi bendedir.
> (...)"
> Bunu söyleyip iliklerimi somurdu.
> Ben de bir sevda öpücüğü sunmak için
> Ona döndüm acılarla kıvranıp, bitkin.
> Yoktu o, karşımda irin dolu bir tulum
> Duruyordu, dehşetle gözlerimi yumdum,
> (...)[128]

128 Baudelaire, "Vampirin Değişimleri", çev. Erdoğan Alkan, *a.g.e.*, s. 266.

Baudelaire'deki gibi "İyi"ye ait olanlar Tanrı'ya gönderme yapan unsurlardır. Şaire ise ancak bunların geçmişte kaldığını, yok olduğunu saptamak kalır. Fikret, şehrin bütünüyle kaybolmuş bu yönünü, yıkılmış minareler, kubbeler, eskilerin mezar taşları, medreselerin çökmüş çatıları ile verir. Bu imgeler uzantısında, yine Baudelaire çizgisine sadık olarak, Fikret geçmiş zamanı kaybolmuş cennet gibi yansıtır. "Kötülük"ün dışında kalan azınlık şiirin son dizelerinde belirir: Baudelaire'in sevdiği imge "geçip giden kadın", onu izleyen genç, anne, yalnız eş, tek başına çocuk. Bunların her biri okuyucuyu korkunç kalabalıkta yalnızlığın aldığı şekillere gönderir. Şehirde yalnızlık, iki şairde de benzer biçimlere bürünür.

Şehir bir sahnedir ve açıkça öyle adlandırılır: "sahne-i garrâ" veya "sahne-î zî-şa'şaa-i hâile-pîra". "Kötülük" repertuarı tüm azametiyle bu sahnede boy gösterir. Şehir sahne olunca şaire seyirci olmak düşer:

> Gönlüm rahat, çıktım dağın tepesine,
> Hastane, hapishane, kerhane, araf, cehennem,
> Kent görünüyor tüm genişliğince,[129]

Baudelaire'deki "seyreden",[130] "dikkatle izleyen",[131] "gören"[132] şair gibi Fikret, aldığı yeri böyle açıkça belirtmese de, şehre bakan pozisyonundadır. İkisinde de bir tarafta yalnız şair, diğer tarafta kokuşmuş büyük şehir yer alır. Fransız şairin, bir yazısına başlık olarak seçtiği "modern hayatın ressamı" olma işini Fikret de yüklenir. Baudelaire "Paris tabloları" yaparken, Fikret "Sis"te eskizlerle yetinir. "Ey!" diye başlayan her dizede yeni bir kâğıda geçer.

"Sis"in uzunluğu şehrin devasa boyutlarını çağrıştırır. Şehre her sesleniş ondaki kırılımlara, bölünmelere eş düşer. Burada her şeyin, hareketlerin, seslerin, renklerin, birlikte uyuma yöneldiği "La Danse Serpentine" şiirinden çok uzağız. Şehirde da-

---

129 Baudelaire, "Sonuç", *Paris Sıkıntısı*, çev. Tahsin Yücel, s. 117.

130 Baudelaire, "Les Aveugles", *Les Fleurs du Mal*, s. 88.

131 "Les Petites vieilles", *a.e.*, s. 85.

132 "L'Amour du mensonge", *a.e.*, s. 94.

iresel, tekrar kendine dönen hareket görülmez. Baudelaire'in "Paris Tabloları"nda da çizgiler kırıktır. "Kırık, kambur, eğri büğrü mahlûklar" olan yaşlıların mekanik hareketleri gibi:

> Bazen yaralı hayvan misali, sürünürler.
> Seke seke giderler bazen kuklalar gibi,
> Tökezler, istemeden dans edip fırdönerler,
> Çeker iğrenç bir İblis çıngırağın ipini![133]

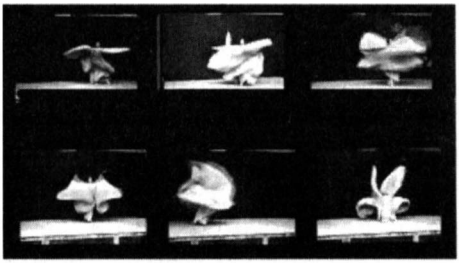
Baudelaire'in Paris'i gibi Fikret'in İstanbul'u da yerleşik fikirlerden çok uzaktadır. Birisinde "ışık şehri" Paris kararırken, Doğunun kapısı olan diğerini hiçbir güneş ısıtmaz. Şair Nedim'in İstanbul şehrine "Acem'in bütün mülkünü" feda etmesi, ondan sonraki nesillerin de paylaştığı bir fikirdir. İlk okumada hemen hissedilen politik çerçevenin dışında "Sis", Paris veya İstanbul gibi büyüleyici güzellikteki şehirlerin karşısında bile sanatçının şehirden kopma noktasında yer alır. 20. yüzyılın başında metropol artık şairi dehşete düşüren yerdir. "Şehir, günah, cehennem: Bu bileşim 19. yüzyıl boyunca yenilenecektir."[134] Belçikalı şair Verhaeren *Ahtapot Şehirler*'de *(Les Villes tentaculaires)* modern şehri hedef alıp sorgular. Rilke, "büyük şehir" olarak nitelendirdiği Paris'e ilk gelişinde ezildiğini hisseder ve otel odasında, bir kader arkadaşı gibi Baudelaire'in şiirine sığınır. "Sis"le Fikret de, 19. yüzyıl sonunda modern şehre sorgulayıcı bakışlarla bakan sanatçılar arasında yerini alır.

"La Dans Serpantin"

Tevfik Fikret, 14 Ocak 1898'de *Servet-i Fünun*'da başlığı Fransızca olan bir şiir yayımlar: "La Dans Serpentin". Türkçeye "yılan dansı" olarak çevirebileceğimiz başlık o günlerin Paris'inde olay yaratan bir dansın adıdır. Amerikan Loïe Füller sahnede tek başına, hareketleriyle olduğu kadar ışıklandırma ve sarındığı metrelerce ipek kumaş sayesinde kelebek, zambak, yılan, kıvılcım, fırtınayı çağrıştıran hareketlerden oluşan bir dans sahne-

133 Baudelaire, "Küçük Yaşlı Kadınlar", çev. Erdoğan Alkan, s. 161.

134 Claude Mouchard, *Un grand désert d'hommes*, s. 40.



lemektedir. Dönemin mimarisine ve resmine damgasını vuran "art nouveau"nun dinamik ve düz olmayı reddeden hatları, çiçek, arabesk motifleri bu dansa yansır. Toulouse-Lautrec, Nadar, Rodin, sinemanın mucidi Lumière Kardeşler, Mallarmé "dans serpantin"den büyülenenler arasındadır. Fikret döneminin bu yeniliğini şiiriyle yakalar. Yayımlandığında, alışılmamış bir anlayışla şekillenmiş olan şiirin Fransızca başlığı dikkat çekmezken dizelerdeki Batı edebiyatı tesiri eleştiri konusu olur. *Servet-i Fünun*'a "La Dans Serpantin"in yerel renklerini bütün enerjisiyle savunmak düşer:

> Tevfik Fikret Bey'in "Dans Serpantin"ini okuyun; mevzu'u tamamen frengane olmakla beraber eser o kadar yeni, ne kadar güzel renkleri, nameleri, rayihaları ve bütün bu şeyler ne kadar şarkiyeti haizdir? Bir frenk şairi böyle bir "Dans Serpantin" yazar mı?[135]

Bu soruya cevap Ahmet Rasim'den gelir:

> Tevfik Bey'in hissi, lâtif, rakik bunca eş'ar-ı güzidesi meydanda durup dururken siz bize bahse bürudet verecek kadar lâfzen ve ma'nen onların madununda bulunan "Dans Serpantin"e davet ediyorsunuz. Azizim! Biz sevda-yı raksdan çoktan vazgeçtik. Hem alafranga oyunlara gelemeyiz.[136]

Fikret'in yakaladığı açılımlardan biri daha, şiirin resim, müzik ve dansla buluşturulması böylece göz ardı edilir. Buradaki dans veya başka bir deyişle spirali anımsatan sürekli dönüş sırasında, Fikret Baudelaire'in poetikasından bazı unsurları be-

135 Süleyman Nesib, "İki Söz Daha", *Servet-i Fünun*, sayı 374, 8 Nisan 1898, alıntılayan: Birol Emil, *Servet-i Fünuncular ve Dekadanlık Meselesi*, s. 108.

136 Ahmet Rasim, "Tekamül ve Terakki", *Musavver Malumat*, sayı 135, 3 Haziran 1898, *a.g.e.*, s. 140.

nimser. Dizelerin anjambmanla birbirini kesintisiz izlemesi ve ışıklı, renkli, parlayan, yansıtan kelimelerin tercihi, şiirin biçim ve içeriğini bütünleştirir. Şiirlerinin çoğunda olduğu gibi Fikret bunda da müziksellik yaratmak için kolayca fark edilen ses yinelemelerine başvurur.

Şiirin başlığı, ilk bakışta Baudelaire'i ve "Dans Eden Yılan" şiirini çağrıştırır. Ancak, burada gözlemlenen yakınlık bir şiirden esinlenme ötesinde Fransız şairin poetikasının kimi kavramlarının Fikret'in şiirinde yeniden şekillenmesidir. Sürekli bir devinim içinde harekete geçen dizeler, Jean-Pierre Richard'ın Baudelaire analizinde gördüğümüz "kıvrımlılık" tekniğini hatırlatır. Richard "kıvrımlı hat"tın Baudelaire'de bütün gerçeklerin, en ince ayrıntılarına kadar birbirlerini yansıtacağı, "gece ve aydınlık gibi geniş" bir birlik özlemine denk düştüğünü ekler.[137]

Fikret'in "La Dans Serpentin"i Baudelaire şiirinin temellerinden "iletişim" *(correspondance)* anlayışı ışığında sanatın özünde gezer:

La Dans Serpantin

Mahmûr u müzehher, mütelevvin, mütenevvir,
Bir fecr-i bahârî gibi zulmetler içinden
Reyyân-ı tebessüm doğuyor; şimdi muayyen
Bir şekl-i sehâbîde melekler gibi tâir,
Derken mütegayyir,
Bin hey'ete birden giriyor, berk-ı hırâmı
Hatf eyliyor enzâr-ı hevesdâr-ı garâmı

Sanat sarı, mor, pembe, yeşil, kırmızı, mâi
Elvân-ı ziyâiyyeye bir kudret-i cevlân
Bahş eyleyerek; hepsi perîler gibi mahfî,
Mahfî ve sükûnetli adımlarla şitâbân,

Etrâfını birden sarıyorlar; o, semâî
Bir tûde-i ezhâr-ı muhayyel gibi lerzân,
Lerzân ü perîşan dönüyor... Bir şeb-i sâfı
Tenvîr ediyor sanki bir âvize-i raksân.

137 Jean-Pierre Richard, *Poésie et Profondeur*, Seuil, Paris, 1976, s. 145-146.

Bazen sönecekmiş, bitecekmiş gibi nâçâr,
Meyyâl-i tefekkür, mütereddid, süzülürken
Bir darbe-i şehbâl ile bir hamlede, birden
Tecdîd-i hayât eyleyerek, aşk-ı füsûn-kâr
Şeklinde bedîdâr,
Bin şiir ile tehzîz ediyor kalb ü hayâli
Her cilve-i nâzendesi, her cünbüş-i bâli.

Bazen kocaman bir kelebektir ki müzehheb
Pervâz-ı hamûşânesi birlikte sürükler
Enzâr-ı temâşânızı; bazen de mutarrâ
Bir zambağa benzer ki değildir mutasavver

Bir mislini görmek şu tabî'atde, mükevkeb
Tirâje-nümâ... Hem bu güzellikle berâber
Yapraklarının lerziş-i mestinde hüveydâ
Bir çehre-i pür-va'd-ı emel, çehre-i dilber.

Ey sihr-i nazar-perver-i san'at, mütenevvir
Bir fecr-i bahârî gibi zulmetler içinden
Doğdun, yine zulmetlere döndün; ebediyyen
Fikrimde seher-hîz olacaktır sana dâir
Bir leyl-i serâir;
Bir leyl-i serâir ki bütün şûh u mülevven
Güllerle, güneşlerle, emellerle müzeyyen!..[138]

Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'nin "İç Sıkıntısı ve Ülkü" bölümünde birbirini izleyen "Dans Eden Yılan" ve XXVII. şiirinin dizelerinde müzik arayışı hemen hissedilir. Kelime seçimi de Fikret'in "La Dans Serpantin"inde izlediği yolu hatırlatır: Her şey parlar, ışıldar, yansıtır.

Dans Eden Yılan

Miskinim, görmeye bayılırım ben,
Kıpır kıpır tenini
Oynak bir kumaş gibi sergileyen,
Güzelim bedenini!

138 *Rübâb-ı Şikeste*, s. 163.

Mavi, esmer dalgalı, burcu burcu,
Başıboş bir denize
Benzeyen o derin, buruk kokulu
Saçlarının üstünde.
(...)
Acı, tatlı, hiçbir şey yansıtmayan
İki soğuk mücevherdir
Gözlerin. Şöyle bir baktığın zaman,
Karışır altınla demir.
(...)[139]

XXVII

Dalgalanan sedef giysileriyle, onun
Yürürken bile dans ettiğini sanırsın,
Uzun değneği üstünde, hint fakirinin
Oynattığı yılanlardan biri bu dersin.

(...)
Hoş bir madenden yapılmış kaygan gözleri,
Erden bir meleğin sfenksle buluştuğu.
Her şeyin, çelik, ışık, elmastan oluştuğu.

Bu garip, simgesel gövdenin içinde, bak,
Faydasız yıldız gibi parlıyor, sonsuza dek
Kısır ve dölsüz kadının soğuk görkemi.[140]

Şiir, zıtlıkları da kullanarak renkleri ve hareketleri bir değişim zincirine sokar. Fikret yalnızca dizelerin bitişindeki kesintileri değil, çeşitli sanat dalları arasındaki sınırları da kaldırır. Resim, şiir, dans, müzik iç içe geçer. Şiir, Baudelaire'in "İletişimler" şiirinde dediği "Kokular, renkler ve sesler söyleşirler"in[141] yeri olur. Ressam olarak farklı bir duyarlılığı da olan Fikret'te şiiri başka sanat dallarının sınırına götürmek yeni değildir. Seçtiği başlıklara bir göz atmak bile fikir verebi-

139 Baudelaire, "Dans Eden Yılan", çev. Erdoğan Alkan, *a.g.e.*, s. 56.

140 Baudelaire, "XXVII. Şiir", çev. Erdoğan Alkan, *a.g.e.*, s. 54.

141 Baudelaire, "Correspondance", *a.g.e.*, s. 11.

lir: "Bir Levha İçin", "Bir Yaz Levhası", "Bir Levha", "Bir Tablo". Başlıkların da ötesinde şiirleri çoğu kez hemen göz önüne gelebilecek tablolar gibidir. *Rübâb-ı Şikeste* üzerine yazarken Mehmet Rauf bu noktanın üzerinde durur:

> Onu en ziyade meftun bırakan renk ve şekildir, o sebebledir ki eserlerinde ne kadar şiir varsa o kadar da resim vardır, zaten resim renk ve şeklin san'atıdır, fakat resim nasıl bu asrın elinde sırf bir san'at-ı camide olmaktan çıkarak canlı, ruhlu bir lisan, bir enin-i beşeriyet olduysa bu sırf şairde hayatın elinde renk ve şekil arkasındaki ruh-ı kainatı görmeye başladı, gölgelerde ki sukut ona bir inilti, bir taşın vazı ve hali bir elem, bir ağacın tavrı bir şikâyet gibi gelmeğe başladı. İşte *Rübâb-ı Şikeste*'nin, *Rübâb-ı Şikeste* şairinin mebdei ve menşei burasıdır.[142]

Şiirde resim ve heykel sanatının olanaklarından, Rauf'un deyişiyle "renk ve şekil"den yararlanma Parnasyenlerin savunduğu bir yaklaşımdır. "Sanat" şiirinde Théophile Gautier bunu şu şekilde dile getirir:

> Yont, törpüle, işle ki;
> Oynak hayalin
> Damgalansın
> Direnen taş parçasında![143]

Fikret'te, şiiri çerçeveleme, ışık ve renk kullanma, kısaca dizelerle resim yapmaya örnek olarak aşağıdaki şiire bakalım. Kelimelerle çizilmiş ve *Servet-i Fünun*'da sıkça yayımlanan Batılı röprodüksiyonları hatırlatan, el değmemiş doğa, dans eden periler, sakin bir köy evinden oluşan bir resim belirir:

> Mâi bir göl, yanında bir meşcer;
> Meşcerin sîne-i sükûnunda

142 Mehmet Rauf, Tevfik Fikret, *Servet-i Fünun*, sayı 465, 1899, alıntılayan: Ülker Karcıoğlu, *Mehmet Rauf'un Türk Edebiyatına Ait Yazıları*, s. 43.

143 Théophile Gautier, "L'Art", Emaux et Camées, s. 33.

> "Sculpte, lime, cisèle;
> Que ton rêve flottant
> se scelle
> Dans le bloc résistant!"

Müntesir iltimâ-ı sâf-ı kamer;
Sonra birçok menâzır-ı hoş-ter,
Hilkatin subh-ı pür-füsûnunda
Hâke revnak veren güzellikler:
O perilerle koklaşan ezhâr,
O çemenlerde oynaşan ervâh,
O mülevven sürûd-ı şûh-ı bahâr,
O muattar müşâfehât-ı riyâh...
Bunların ortasında bir lâne,
Bî-hazer bir hayât-ı mürgane.
(...)
Hepsinin zirvesinde bir küme dûd,
Sonra bitmez bir âsümân-ı kebûd...[144]

Şiirde olduğu gibi Halit Ziya'nın düzyazısında da resme yaklaşma çabası, farklı şekillerle de olsa aynı kararlılıkla sürer.

"La Dans Serpantin"de, şair, doğanın üzerinde onu bir tablo gibi resmetme amacıyla çalışmaz. Doğa ancak metafor yeri olabilir: Bir tûde-i ezhâr-ı muhayyel gibi, bir fecr-i bahârî gibi... Zambak, doğada eşi görülmedik bir "sembol"e dönüşerek doğadan ayrılır, başkalaşır: "Bir zambağa benzer ki değildir mutasavver / Bir mislini görmek şu tabî'atde".

"La Dans Serpantin"de, "sihr-i nazar-perver-i san'at" şiirin başında yer alan "zulmetler içinden" (ikinci dize) doğup sonunda yine "zulmetlere" (sondan beşinci dize) döner. Sanat, görünmez olana götürme gücüne haiz olandır veya başka bir deyişle görünmezi görünür kılandır.

Çirkinlik Türk şiirine girerken

Şiir nereye kadar gidebilir? Fransız edebiyatı, o zamana kadar girilmemiş alanları keşfetmede de yol açıcıdır. Geçmişinde yalnızca güzele yönelen Türk şiiri için "Çirkin" yepyeni bir adımdır. Yenilik, yalnızca Fikret'ten önceki neslin de işlemeye

144 Tevfik Fikret, "Ne isterim?", *Servet-i Fünun*, sayı 397, 1898, *Rübâb-ı Şikeste*, s. 193.

başladığı estetik olmayan tema seçiminde değil, bu temaya yaklaşma biçimindedir. İyi duygular ve gözyaşı ebesi "zavallı"ya burada alışılmadık bir açıdan yaklaşılır.

Çirkin

Buruşuk hatları şişkin yüzünün
Açılıyor şüpheli bir safvetle;
Gülüyor zannolunurken öyle,
Bir muhakkir bakışından gözünün

Zucret-i rûhu bütün farkolunur.
Başka hiçbir sebeb-i zilleti yok;
O da herkes gibi, lâkin menfûr;
Âh çirkinlik!.. Evet, râhatı yok;

Ne zaman baksa bu süfliyyetine
Gerilir inleyerek asâbı,
Çalkanır kalb-i teessür-yabı

En felâketli tasavvurlarla.
Tükürür gayz u tehevvürlerle
Hilkatin çehre-i sâfiyyetine![145]

Mehmet Kaplan bu şiirin Sully Prudhomme'un "Çirkin"inin (*La Laide*) bir kopyası olduğunu yazar: "Çirkin şiirini Sully Prudhomme'un *Les Solitudes*'ünde bulunan 'La Laide'ini takliden yazmıştır. Fransız şairi, çirkinliği yüzünden bedbaht olan bir kızı tasvir eder. Fikret'in 'Çirkin'i de aynı ruh halini taşır."[146] İki şiiri birlikte okuduğumuzda karşılaştırmanın aceleci olduğunu görüyoruz.

Sully Prudhomme'un şiiri:

Çirkin

Kadınlar, bir tek asi bile çıkıp
Kraliyetinize laf etse, aşkı lanetlersiniz,
Ah! Bir genç kızın sessizce çektiği

145 *Rübâb-ı Şikeste*, s. 181.

146 Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*, s. 142.

En beter aşağılama, tabiat üvey ana olup
Hakkı ve şanı olanı vermemesidir: Güzellik!

Ona bakan gözlerde aşk parıldamaz
Annesinden uzaklaşsa tehlike yoktur.
Çirkin! Gözler ona tesadüfen çevrilir;
Bahtsızlığı etrafında duvar
Delikanlılar ona niçin eşlik etsin?

(...)

Zavallı kız! Gençken yaşı unutulur
Güzellerle kardeş ve doğarken dilekleri ortak
Kalbinin düşmanı kendi suratıdır,
Sıradan övgü olarak ona en fazla
Yaşlı bir adam, saçlarınız ne güzel der.

Bir güzelden çektiklerimden sonra,
Senin yanında acım geçsin isterdim,
Sevgili olamadan sevmeyi bilen çocuk,
Ruhtan ibaret ve huzur dolu melek!
Niçin seni sevmek için daha çok gencim?[147]

---

147 Sully Prudhomme, "La Laide", *Les Solitudes*, L'Harmattan, coll. "Les introuvables", Paris, 1999, s. 57.

"Femmes, vous blasphémez l'amour, quand d'aventure
Un seul rebelle insulte à votre royauté,
Ah! c'est pire affront qu'en silence elle endure
La jeune fille à qui la marâtre nature
A dénié sa gloire et son droit: la Beauté!

L'amour ne luit jamais dans l'œil qui la regarde;
Elle pourrait quitter sa mère sans périls.
La laide! on ne la voit jamais que par mégarde;
Même contre sa disgrâce la garde,
Pourquoi les jeunes gens l'accompagneraient-ils?

(...)

Pauvre fille! elle apprend que jeune elle est sans âge;
Sœur des belles et née avec les mêmes vœux,
Elle a pour son ennemi de son cœur son visage,
Et, tout au plus, parmi les compliments d'usage,
Un bon vieillard lui dit qu'elle a de beaux cheveux.

Depuis que j'ai souffert d'une forme charmante,
Je voudrais de mon mal près de toi me guérir,

Dönemin şairleri tarafından çok beğenilen Sully Prudhomme'un bu şiirinden Fikret'in esinlenmiş olması muhtemel. Bununla beraber, ortaya çıkan çalışmayı "taklit" diye nitelemek sınırlayıcı olur. Çünkü aynı nitelemeden, "çirkinlik"ten, hareket etse de iki şiir değişik yerlerde dolaşır. Ne Sully Prudhomme'daki acıma ifadesi "zavallı kız!" ne de şiirin sonunda şairin "ben"e dönüşü Fikret'te bulunur. O, çirkinin karşısında seyircidir. Çirkini, inadına sahte bir şefkatle, berbat insanlığın aldığı, somut bir şekil gibi dile getirir. Sergilenen acımasız tavırda Baudelaire'i, örneğin yaşlı kadınları yansıtan, "bu ecişbücüşler de kadındı bir zamanlar" diyen dizelerini düşünmemek mümkün mü?:

> Eğri büklümlerinde o eski merkezlerin,
> Her şey, yılgınlık bile büyülere tutulur:
> Oralardaki garip, yaşlanmış, çökmüş, şirin
> Varlıkları gözlemek olmaz olsun, huyumdur.[148]

Fikret, "Çirkin" veya aşağıdaki "Balıkçılar" gibi bazı şiirlerinde, zor durumdaki insanlar karşısında seyircidir. Bu iki örnekte, kişilerin ufukları, kendi tercihleri olmayan nedenlerle kapalıdır. Birisi çirkinliğini, diğeri fakirliğini kader olarak, bir yük gibi taşır. Mahkûmiyet denilebilecek durumları karşısında güçsüzdürler. Baudelaire'in şiirlerini dolduran bu tür insanlar için dediği gibi: "Alın çizgileri arasında gizemli bir yazıyla yazılmış olarak *karayazgı* kelimesini taşırlar". Bu, Fikret'teki alınyazısıyla aynı yere çıkar. "Çirkin", doğuştan insanın üzerine yapışan kötülük değildir yalnızca. Çirkin "takdir-i ilahi"ye ve "yaratılış"a karşı isyandır. Saldırganlık, iki düzlemde şekillenir: Şair, çirkinin "menfûr" olduğunu söylerken çirkin de "hılkatin çehre-i sâfiyyetine" "gayz u tehevvürlerle" tükürür.

"Balıkçılar" Fikret'in acımasız bir tavır alarak yazdığı bir başka şiiridir. Mehmet Kaplan, "İkinci 'Balıkçılar' yine açlık dola-

---

Enfant qui sait aimer sans jamais être amante,
Ange qui n'es qu'une âme et n'as rien qui tourmente!
Pourquoi suis-je trop jeune encor pour te chérir?"

148 Baudelaire, "Ufak Yaşlı Kadınlar", çev. Erdoğan Alkan, *a.g.e.*, s. 161.

yısıyle denizle boğuşan insanları anlatır. Bu şiir, birincisinin başka bir üslupla tekrarından ibaret gibidir"[149] derken şiir yazımını temaya indirgeyip biçemin belirleyiciliğini, seçilen kelimeleri, şairin tavrını göz ardı eder. Oysa burada, o çok bilinen, çünkü Fikret etiketine uyan, "Bugün açız yine evlatlarım"ın balıkçılarından farklı bir anlayış görüyoruz. Onun sade dili, aşağıdaki "Balıkçılar"da günlük dilden uzaklaşır, Osmanlıcaya kayar. Bu kez şair, kötülük ve acımasızlıkla dolu modern dünyaya şiddet barındıran bir alayla, Baudelaire tarzı bir yaklaşımla bakar:

Balıkçılar

Açık tesâdüm-i emvâc-ı kahra sîneleri,
Birer kayıktan ibâret bütün hazîneleri,
Birer kayık ve tükenmez bir ihtiyâc-ı sebât;
Şu kır bıyıklı, yanık yüzlü sâiyân-ı hayât
–Ki titrer ağlarının her telinde zehr-i memât,–
Niçin, sorun, bu takâzâ-yı ömre katlanıyorlar;
Nasıl, ne hisle şu girdâb-ı gamda çalkalanıyorlar?..

Hayır, su'âle mahal yok; sunûf-ı hâr-ı beşer
Bütün o soytarının aynıdır ki, pâ-ber-ser,
Tuhaflık etmek için yerde elleriyle gezer;
Tuhaflık etmek için, güldürüp kazanmak için!
Zavallı soytarı, uğraş hayâta kanmak için...
Bu böyle işte, için ağlıyor, fakat güleceksin;
Ya sen hayâtını satmış değil misin?.. Öleceksin![150]

Diğer "Balıkçılar"da bulunan gerçekçi şiir unsurları olarak yaşlılık, hastalık, fakirlik burada kullanılmaz. Ne "açız"ın, ne "yaşlıyız"ın bu yaklaşımda yeri vardır. Balıkçılar tam tersine sağlıklı, kuvvetli erkekler olarak çizilir. Birincide doğrudan bilgi vererek betimleme yolu, ikinci "Balıkçılar"da karşıtlıklarla hissettirilir: Bu da bir başka Baudelaire yaklaşımıdır. Balıkçılar rüzgâra karşı titremezler, sineleri "tesâdüm-i emvâc-ı kah-

149 Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*, s. 142.
150 *Rübâb-ı Şikeste*, s. 124.

ra" açık, "yanık yüzlü" kişilerdir. Sefaletlerinin sembolü kayıkları ise "hazine" olarak adlandırılır. Bu tersten bakışın uzantısında, balıkçılar da kafa aşağı, ayaklar havada, ters dururlar. Baudelaire "Körler" şiirine,

> Seyret onları ruhum; gerçekten korkunçlar!
> Tıpkı vitrin mankenleri; biraz da gülünç[151]

diyerek başlar. Fikret de "acımasız" bir tavırla, bu gülünç balıkçıları "soytarı" olarak nitelendirir. 19. yüzyıl sonu Batılı sanatçıları çoğu kez, gülme ağlama tezatlıklarıyla çeken soytarı imgesi Fikret'in eserinde kullanıma girer. Şiir bununla, ağlama ve gülme, hayat ve ölüm gibi ikili kavramları bir araya getirir. İmgenin şiddeti, şairin, eseri okunurken unutulan bu saldırgan tavrı, Baudelaire'deki "kötülük"e bir yaklaşım denemesi değil midir?

Edgar Allan Poe'nun çevirmeni olarak Baudelaire etkisi

Eylül 1894'te *Ma'lûmat* gazetesinde Fikret "Manzûme-i Garrâ!" başlıklı bir düzyazı yayımlar. Burada bir şiirin ortaya çıkışı adım adım anlatılır:

> **Manzûme-i Garrâ!**
>
> Erkân-ı tahrîriyyesinden bulunduğum bir gazetenin kısm-ı edebîsi için üç dört sütunluk yazı hazırlamak lâzım idi.
>
> Masamın başına geçtim (Sayd-ı ilhâm) ser-levhasıyla bir şiir söylemeyi kuruyordum. Sayd-ı ilhâm uzunca bir manzûme olacaktı. Bu manzûme-i garrâ kemâl-i şa'şaa ve belâgat ile – çoktan beri– hayâlimde vücûd-ârâ idi.
>
> Şöyle tasavvur ediyordum:
>
> Sonbaharın bir penbe sabahında hafif bir kanat sadâsı rûhumu yerinden oynatıyor; pencereye koşuyorum.
>
> Güneş henüz doğmuş; gündüzün bâr-ı meşâgili altında gecenin bî-tâbâne teneffüsünden mütehassıl bir buhar-ı şeffâf ortalığa yayılıyor; bağların sararmış yapraklarıyla baharda-

151 Baudelaire, "Les Aveugles", *Les Fleurs du Mal*, s. 44.

ki hazâret ve letâfetine tahassür ediyormuş gibi melûl ve mütefekkir görünen... tepesini mavi bir duman tam yarı yerinden kuşatarak yalnız zirvesini şems-i tâlî'in nevâziş-i envârına ma'rûz bırakmış.

Dikkatle etrafa bakıyorum; demin sadâsını işittiğim kanattan eser yok. Güneş yavaş yavaş yükseliyor. (...)

Perişân bir halde sandalyemin üzerine düşüyorum. İlhâm karşımdaki manolya ağacının koyu yeşil yaprakları arasına saklanarak kanadından attığı sihâm-ı nûr ile ruhum nişanlanıyor. Ben yalvarıyorum; biraz daha tarrabünü istiyorum. O kaçıyor; gel dedikçe uzaklaşıyor. Fikrim de onu ta'kib ediyor. Tâ penceremin kenarında karar ediyor. Fikrimde nefes nefese gelip ayaklarının önüne düşüyor. Ben o zaman usul usul pencereye doğru ilerliyorum. Tamam kanadından kapacağım zaman yüreğim çarpıyor, sendeliyorum. Kaçıyor, sonra yine geliyor; yine kaçıyor!

El-hâsıl şiirimin tahayyül ve tasavvura âit kısmı tamamen hazırlanmıştı. Şimdi yalnız ifâde cihetini düşünmekte idim. Ta'kîb-i ilhâmda fikrimin, rûhumun nöbet nöbet hâsıl olan heyecânına, sükûnuna göre vezni, kafiyeyi değiştirmek istiyordum.

Bu iki üç günde ancak vücûda gelebilirdi. Doğrusu, ben irticâl edemem. Hele biraz ihtimâm ile yazmak istediğim manzûmelere bir hayli çalışırım.

Kalem elimde, düşüne düşüne dalmışım. Birden kulağıma yukarıdan doğru bir çırpıntı aksetti. Başımı kaldırdım. Tavanda bir kırlangıcın kendini köşeden köşeye kornişte kemâl-i şiddetle vurarak uçuşmakta olduğunu gördüm. Bî-çare hayvan! Kim bilir ne kadarcık bir gıdâ-yı hayâtını avlamak telâşıyla pencereden içeriye dalmış; çıkmaya imkân bulamayınca böyle şaşkın şaşkın duvardan duvara çarpınmaya başlamış idi.

Belki aşağı iner de birinden birine tesâdüf edip çıkar, kurtulur diye odanın ne kadar penceresi varsa derhal açtım. Bir aralık şunu bunu atarak ürkütmeye bile kalkıştım. Bu teşebbüsüm zavallının heyecânını artırdı: daha ziyâde tehâlükle uçmaya başladı. Nihayet bırakıp yerime çekildim.

Nazarım kuşun cevelânını ta'kib ediyor; zihnim ilhâma vezin, kafiye beğendirmekle uğraşıyordu. (...)

Zavallı yarım saat daha öyle kanat çaldıktan sonra ilişmek istediği kornişin üzerinden sendeleyerek –siyah bir bez parçası gibi– hareketsiz yere yuvarlandı. Başcağızında tüyden eser kalmamış idi.

Ben ise, koca bir saat zarfında (Manzûme-i Garrâ) dan yalnız şu beyiti kâğıt üzerine koyabilmiştim.

Çırpınmadan peyinde hevâ-yı visâl ile,
Bî-tâb düştü hâke piristû-yi fikretim.[152]

Fikret, bir beyit yazılışının aşamalarını okuyucuya anlatarak onu "yaratma" çalışmasının içine sokar. Kimi şairlere, peygamberlere gökten inen kutsal sözler gibi gelen esinlenmeye burada yer olmadığını görürüz. Geriye, şairin düşünerek, çabalayarak, gayretle, kelime kelime yazdığı dizeler kalır. Mehmet Kaplan'ın işaret ettiği gibi[153] Fikret'in metni Edgar Allan Poe'nun "Kompozisyon Yöntemi"ni *(Philosophy of composition)* hatırlatır. Poe'nun "Karga" başlıklı şiiri üzerinden şiir yazım yöntemini okuyucuya açıkladığı metni, Baudelaire Fransızcaya çevirmekle kalmaz, onu, okura yaratıcı yazarlık üzerine temel bir ders gibi sunar.

Baudelaire "Karga"yı, şiir yazmanın "kulisi, atölyesi, iç mekanizması"[154] olarak nitelendirir. Bu metinde Poe, şiirin esinlenmeyle değil, kelimeler ve düşünceler üzerine hesaplı, yoğun bir emek vererek doğduğunu söyler; bu fikrini bir dizenin şekillenme aşamalarıyla somut olarak gösterir. Fikret'ten önce Baudelaire, onun ardından Mallarmé bu şiir yazma yöntemini savunurlar. Paul Bénichou'nun gösterdiği gibi, Mallarmé, dostu Casalis'e yazdığı bir mektupta, "Azur" şiirini yazarken aynı yöntemi uyguladığından bahseder. "Şunu da söylemeliyim ki bu yolda ilerledikçe büyük üstadım Edgar Poe'dan devraldığım ciddi fikirlere daha sadık kalacağım."[155] Mallarmé, mektu-

152 İsmail Parlatır, *Tevfik Fikret. Dil ve Edebiyat Yazıları*, s. 289.

153 Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*, s. 83.

154 Baudelaire, *Œuvre complète*, s. 1007.

155 Mallarmé, *Correspondance complete*, s. 161.

bunu uygulamadaki zorlukları anlatarak sürdürür: "Saf ve sübjektif şiiri bertaraf eden dramatik unsuru tam bir uyum içinde, Güzelliğin koşulu olan dizelerin huzur ve sakinliğiyle bir araya getirmek müthiş bir zorluktu." Poe'nun metni "Kompozisyon Yöntemi", hayal gücüyle yazan şair imajını kırar, yeni bir şiir tanımı oluşturmayı dener. Hazırlık aşamasındaki bir şiirin tüm unsurları, tema, kişiler, kafiye, tekrarlar, sesler ortaya konur ve bunlar sıraları geldikçe şiirde yerlerini alır. Poe, "Amacım bir kompozisyonda hiçbir şeyin rastlantıya veya içgüdüye bağlanamayacağını ve eserin bir matematik probleminin kesin ve sağlam mantığıyla adım adım çözüme doğru ilerlediğini göstermektir"[156] der.

Örneğiyle verilen ve savunulan bu yöntemin kurmaca olduğu daha sonra anlaşılacaktır. Başka bir deyişle Poe önce "Karga"yı yazıp metodu ona göre oturtmuştur. Yazar, örneğinin ciddiye alınacağını bir an bile düşünmediğini itiraf eder. Metni çeviren ve metodu savunan Baudelaire ise açıklama karşısında: "Dâhiler biraz da şarlatanlık yapabilir" der.

Metodun uygulanabilirliği bir yana, Fikret'in şiiri de Baudelaire gibi, şiir yazımının perde arkasını gösterme amaçlıdır. "Karga"daki gibi o da "Manzûme-i Garra!"da, dizelerin nasıl yazıldığını okuyucuya gösterir; bunun yanı sıra Poe'ya ait bazı unsurları da kullanır: Yalnız adam, kuşun gelişi ve yazıya girişi gibi. Yazı konu arayışıyla başlar. Şair, başlığını seçmiştir: "Sayd-ı ilhâm ser-levhasıyla bir şiir söylemeyi kuruyordum." İkinci aşamada "ilham perisi"ni yakalama zorluğu belirir. Şiirin konusu da bu yakalama güçlüğü, bu "av"ın bizzat kendisi olacaktır. Sonra şekil verme sorunu belirir: "Doğrusu, ben irticâl edemem. Hele biraz ihtimâm ile yazmak istediğim manzûmelere bir hayli çalışırım." Ana fikir buradadır: şiir yazmak artık Tanrı vergisi bir yetenek olarak değil, bilinçli, kimi zaman tüketen bir iş olarak görülür. Ölçüler, dizeler, kafiyeler şairin elinin altında, istediği şekle soktuğu malzemelerdir. Fikret'in şiirindeki yeniliklerin üzerinde dururken klasik şiirin değişmez kurallarını kişiselleştirmesini görmüştük.

156 Edgar Allan Poe, "Méthode de composition", *Contes, Essais, Poèmes*, s. 1009.

Bu yeni özgürlük, aynı zamanda kuralların verdiği çerçeveyi, sağladıkları kolaylığı kaybettirir, şairin huzurunu kaçırır. Yaratmanın güçlüğüyle boğuşan şairin ruh hali, odaya giren kuşla ifade edilir. Şiir yazımının değişik aşamaları iç içe geçer; doğacak şiirdeki fikir titreyen kuşa benzer; dizelere can veren de odur. Son bir çabadan sonra kuş yere düştüğü anda kâğıda da bir beyit düşer:

Çırpınmadan peyinde hevâ-yı visâl ile,
Bî-tâb düştü hâke piristû-yi fikretim.

Kuşun tükenişi, şairin tükenişidir aynı zamanda: Sonunda halsiz yere düşen yalnız "fikret" değil, şair "Fikret"tir de. Daha önce "Müse İçin"de de gördüğümüz şair/kuş imgesi ötesinde, şiir içsel ve dışsalı birleştiren güç bir iş olarak belirir. İkisi arasındaki sınır silinmeye başlar, bu karmaşanın ortasında bir beyit doğar.

Şiir, yazımı için aldığı zamanla, şairin hayatından beslenir. Yapılan fedakârlığın yanında ortaya çıkan sonuç ise görecelidir. Fikret'te sarfedilen emeğe, harcanan zamana göre ortaya çıkan iş olarak şiir, hayal kırıklığı uyandırır. Şiiri bu noktada kendi üzerine döner, dengesiz ilişkiyi sorgular:

Kendi Kendime

Bir buçuk, işte bir buçuk sâat
Bir küçük, ruhsuz neşîde için;
Bu kadar sa'y, itinâ, zahmet
Topu bir kıt'a, ya kasîde için.

Âh ey pîş-i istifâdemden
Bî-tevakkuf uzaklaşan mevecât,
Ey mübârek dakîkalar; sizi ben
Böyle gayb eylemekteyim, heyhât!

Bilirim: Bir nefeste, bir demde
Koca bir kâinât-ı zinde doğar;
Canlanır bir hayat, bir hilkat.

Öyle zî-rûh var ki âlemde
Bir buçuk sâat içinde doğar,
Yaşar, itmâm-ı ömr eder... İbret![157]

Fikret'in Poe ile ilişkisi "Karga"yla sınırlı kalmaz. 1894'te *Ma'lûmat*'ta yayımlanan ve "Manzûme-i Garra!"nın da içinde bulunduğu kısa metinlerin bazılarında Poe etkisi varlığını hissettirir. Bunlardan, "Hemşiremin Hastalığında" başlığını taşıyan hikâyesinde, Baudelaire'in Poe'dan çevirdiği "Oval Portre"sinin izleri vardır. Poe, canlı modelinin hayatını çalarak güzelleşen bir tabloyu hikâye eder. Fikret'te model bulunmaz. Bu aynı zamanda canlı model kullanımının ender olduğu Türk resminin o günkü durumuna da uygun, gerçekçi bir yaklaşımdır. Fikret'in metninde ressam, ilkbahar alegorisi olarak hayalinde canlandırdığı bir genç kız tablosu yapmaktadır. Neşeli ve sağlıklı olarak çizdiği genç kız figürünün sonunda garip bir şekilde hasta kız kardeşine benzediğini fark eder:

(...)
Baharımın sırma saçları, mâ'i gözleri, parlak alnı, mütebessim dudakları, hâsılı güzel simâsı şekil ve renkçe istediğim hâl ve dereceyi iktisâb etti. Fakat muhtâc-ı ikmâl bir yeri kalıp kalmadığını görmek için dikkatle bir göz gezdirince o sırma saçları pek perişan, o mâ'i gözleri lüzumundan ziyade mahmûr, o parlak alında ızdırab-ı derûni gösterir bir çîn, o mütebessim dudaklarda ta'rif olunmaz bir solgunluk, hâsılı o güzel simâda hemşireme hüzn-engiz bir müşâbehet keşfettim.
Bu buluş beni titretti...
Kızcağızın hâli zihnimi pek fenâ işgâl ediyordu![158]

"Hemşiremin Hastalığında", eser yaratma süreci, bir an sanatçıya kendisini aşan, anlaşılmaz unsurlarla dolu olarak görülür. 19. yüzyıl Batı edebiyatında çok kullanılan fantasmagorik gerilim, Fikret'in metnini Poe'nunkine yaklaştırır. Bitiş ise farklıdır. Fikret'te bulunmayan canlı model, onda ressamın iradesi

157 *Rübâb-ı Şikeste*, s. 68.

158 Tevfik Fikret, "Hemşiremin Hastalığında", İsmail Parlatır, *Dil ve Edebiyat Yazıları*, s. 273.

dışında beliren kız kardeş olarak başka bir noktaya varır. Başka bir deyişle, kendisi istemese de, sanatçının içselliği, bilinçaltı, eserinde ortaya çıkacaktır.

Poe'nun "Oval Portre"sini, dolayısıyla "Hemşiremin Hastalığında"yı hatırlatan bir başka öykünün de Halit Ziya'nın kaleminden çıktığını görüyoruz. Yazarın "Son Levha"[159] başlıklı öyküsü, yazarda sık rastladığımız tutkulu bir baba-kız ilişkisi etrafında şekillenir. Babanın kızının resmini yapma süreci aynı zamanda modelin adım adım ölüme yaklaşmasını getirir. Fikret'le Halit Ziya'nın çalışmalarında gözlemlenen kesişme noktalarından biri de bu öykü etrafında oluşur. Halit Ziya'nın çalışması ana hatlarıyla Poe'yu daha yakından izler. Ressamın, modeli diğer insanlardan uzaklaştırması, sonunda delirmesi ve modele olan aşkında Poe'nun öyküsünün izlerini görebiliriz.

Tevfik Fikret'in şiirinde Fransız şairlerin sentezi

- Kolay mı? San'atı siz öyle kendi kendisine
Olur biter mi kıyâs ediyorsunuz?... Heyhât!
Vücûda gelmek için bir sahife-i nagamât
Neler çeker o beyinler, neler çeker de yine
O nağmelerdeki te'siri bulamayıp kâfi
Arar bu aczini tasvire bir lisân-ı hafi.

– TEVFIK FIKRET, "Bir Muhâvere-i Edebiye"[160]

Fikret'in şiirini okurken, yaklaştığı Fransız kaynaklara eğilmek şair kimliğinin ve dizelerinin şekillenmesine ışık tutar. Bu bölümde, "Hepimiz Tabiatın Birer Acemi Şakirdiyiz"de saydığı ve onların içinden, eserinde belirgin izler bırakan şairlerle kurduğu ilişkiler üzerinde durduk. Doğaldır ki bu metinlerarası okuma daha genişletilebilir, derinleştirilebilir, farklı araştırmalara konu olabilir. Benim ortaya koymaya çalıştığım, Fransız şiirinden aldığı ivmeyle Fikret'in oluşturduğu kişisel çizgi ve bu-

159 *Küçük Fıkralar*, s. 20.

160 Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri I, Geçmişten Gelen*, s. 336.

nun Türk şiirine getirdiği bazı yenilikler oldu. Onda şairin bakışı, duyguları, "ben"i şiirin can damarı olur: Bu nedenledir ki, o "ben"i kurmasına destek olan Fransız edebiyatıyla ilişkileri önem taşır.

Fikret için şair, "ötekiler"den, duyarlı, sorgulayan bakışıyla ayrılır. Bu duyarlılık "Hayal-Hakikat"teki Süha'nın ağlamaklı, yapmacığa varan beyanlarında, pozlarında görüleceği gibi, başka şiirlerinde şiddet ve saldırganlık da barındırır. Şair, duygusallığıyla sıradan insanın görmediğini fark edendir. Mistik içeriğiyle Osmanlı şiirinin temel taşlarından olan acı çekme, Fikret'te yaratmak için gerekli ruh halidir ve bu, değişik kaynaklardan beslenir. Musset ve Lamartine ona "şiirsel acı" ufkunu açar. Osmanlı şiirinde görünmeyen "birey" artık merkezdedir. Şiir, şekillerin, temaların, mecazların tekrarı olmaktan çıkmasıyla dinginliğini kaybeder. Duyarlılığı, şairin kimliğidir. Ancak Fikret'te, acıdan zevk almanın "romantik" tadı kimi yerde biter. O noktada, dış dünyaya bakış Baudelaire tarzı şiddetle gelir. "İnanmak" imkânsızlaşır, aşk uçuruma açılır, insan en aşağı düzeye iner. Siyah, gece, uçurum, sonsuzluk... Fikret'in pek çok şiiri modernliğin endişe verici yanını Baudelaire'le paylaşır.

"Verin Zavallılara" gibi bir örnek Fikret'te duygusallığa tek yaklaşım değildir. "Verin" diye hitap edilenlerle, "Zavallılar" olarak nitelendirilenler kimi şiirlerinde birleşir. Burada artık zengin, yoksul ayrımı kalmaz, "kötülüğün" elinde bir insanlık ortaya çıkar. "Cevab"taki "Kocaman bir karın, küçük bir baş:/ Az düşün, çok ye, daima uğraş!" olarak tanımlanan "sıradan" insan, genç ve güzel Pervin'den farklı değildir. İkisi de şairden uzak, nefret edilesi bir maddi dünyayı paylaşır. Şair bunu sorgularken endişelerinin derinliklerindedir.

Fikret'te, şairin yalnızlığı ve karamsarlığı, bunu şiirinin teması olarak öne çıkarması, Musset'den Baudelaire'e farklı şiir anlayışlarıyla yazan şairlerle buluşma noktalarından biridir. Şiirlerinin pek çoğuna hâkim olan karamsarlık, Fransız kaynaklarının ışığında okunurken her şeyden önce şiirsel bir tavır olarak belirir. Bu yaklaşımın, şairin insan olarak kişiliğiyle karıştırılması, bir yerde yine onun eserinin başarısıdır. Çünkü Fik-

ret'in yeni şiire getirmek istediği bir özellik de "içten" olmasıdır. Ama bilindiği gibi "içten" bir biçem kullanmak, sanatçının kendi yaşamını anlatması değildir. İçtenlik arayışı ise Fikret şiirinde süreklilik gösteren, bu arada değişik şekillere bürünen verilerdendir. Bu, bazen Musset ve Lamartine'deki gibi şairin acı dolu kalbini, bazen, hayatta olup biteni olduğu gibi yansıtmayı amaçlar.

İçtenlik hedefinde, ortak özellikleri sıradanlık olan günlük hayat, sefalet, aile sevgisi gibi temaları kullanmak klasik şiirden kopuşta büyük rol üstlenir. Fikret, bu yeniliğin anahtarını Coppée, Hugo gibi şairlerde bulur. Sürekli öne çıkarılan Coppée örneğinden söz ederken, diğer modeller için de geçerli olan, mutlak bir paralellik oluşturmanın faydasızlığını göstermeye çalıştım. O dönemde Fransız edebiyatının artık yıpranmış bu temaları Türk şiirine yeni bir duyarlılık getirir; eski şiirin kapalı hayal dünyasından çıkmasını sağlar.

Fikret'in şiirini ele alırken üzerinde durduğum Fransız kaynakları, şairin çalışma odasına açılan ve biz okurun oraya girmesini sağlayan kapılar gibi düşündüm. O çalışma odasında onun, planlayarak, çabalayarak yarattığı, Türk şiirine modernlik taşıyan şiirlerini mesaj, iç dökme, hasbıhalden farklı bir yere koymaya çalıştım. Fikret, "Mai Deniz"i fırtınadan sonra denize bakarak, "Balıkçılar"ı yalısının önündeki balıkçıları seyrederek yazmaz. O şiirler, anlık duygulanmadan farklı bir yerde, Türk ve Fransız şiiri üzerinde arayış ve çalışma ürünü olarak şekillenirler. "Hân-ı Yağma" örneğinde şiirden taşan o meşhur Fikret öfkesinin aslında Hugo'dan alınmış bir kalıp olması, şiirini okurken göz ardı edilmeyecek bir özelliktir. Fikret'in hiddetini, acılarını, kalbini içgüdüsel bir şekilde dizelere dökmediğini burada görebiliriz. Diğer sanatçılar gibi onun da yaratma sürecinin ardında çalışma, başkalarının eserlerinden beslenme yatar.

Fikret'in şiiri, Fransız şairlerle sessiz bir diyalog içindedir. Bazen bir şiirinde kendi sesine oradan gelen başka sesler karışır veya "La Dans Serpantin"deki gibi şiir doğrudan bir başka şairin eserine yansır. Bu, her seferinde yenilenen bir ilişkidir.

Çalışmamı konuyu anlaşılır kılma çabasıyla Fransız şairlerin adlarını taşıyan bölümlere ayırmış olsam da içeriklerinde görüldüğü gibi aslında bir iç içe geçme, bir sentez söz konusudur. Bu nedenle, Fransız şiirinden alınan, Parnasyen gibi, Sembolist gibi etiketlerin Fikret'in eserine yapıştırılması, bu şekilde tanımlanması, başka şairler için olduğu gibi onun için de eksik bir yaklaşım olur. Paul Valéry, Baudelaire'in sorunu "ne Lamartine, ne Hugo, ne Musset olmadan büyük bir şair olmaktı" diye yazar. Fikret için bunu tersine çevirip şöyle diyebiliriz: "Lamartine gibi, Hugo gibi, Musset gibi büyük bir şair olmak." Yaratmak için yeni deneyimler, yeni duygular, yaratıcılık olanakları peşinde olan kimi şairler gibi, Fikret de hareket halindedir. Ancak o, Fransız şairlerin dizelerinde gezinir, beklentilerine orada cevap arar.

Halit Ziya Uşaklıgil ve Modern Roman

Halit Ziya Uşaklıgil.

"Düzyazı henüz dün doğdu, bunu unutmamalı. Eski edebiyatın temel şekli nazımdır. Şiirde denenecek her şey denendi, ama düzyazıya gelince, bundan daha çok uzaktayız."[1] Gustave Flaubert'in, Louise Collet'ye 24 Nisan 1852'de yazdığı mektubunda ifade ettiği bu fikir, tarihi bir gerçekliği yansıtır ve düzyazının Batı'ya göre daha da geç olarak edebi saygınlık kazandığı Türk edebiyatı için de geçerlidir.

Türk romanı, doğumuyla beraber Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma sürecine katkıda bulunma görevini yüklenir. Halit Ziya'ya gelindiğinde ise roman, edebiyat dışındaki diğer alanlardaki sorumlulukları reddederek modern boyutlara ulaşır. Marthe Robert edebiyatta modernliği diğer alanlara kapalı kalarak anlatının kendi üzeri-

1 Gustave Flaubert, *Correspondance*, cilt II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1991, s. 79.

ne düşünme iradesi olarak tanımlar: "(...) sürekli kendini arayan, sorgulayan, zan altında tutan, kendi mesajına dair şüphelerini ve inançlarını bizzat anlatının konusu yapan edebiyatın hareketidir."[2] Halit Ziya'da da roman her şeyden önce yazı ediminin sürekli sorgulanmasıdır. Değişik açılardan gözlemleyebileceğimiz bu yeni anlayış Halit Ziya'da Fransız örneklere dayanarak kurulur ve gelişir. Bu bölümde bu ilişki irdelenecektir.

Guy de Maupassant'ın yazarın kendisini görünmez kılarak romanı toplumun bir aynası gibi kullanmasını özetleyen bir deyimi vardır: "Gerçekçi hayal". 19. yüzyıl ikinci yarısının Fransız romanına damgasını vuran bu özellik Türk edebiyatında yer almak için Halit Ziya'nın eserlerini bekler. Önce *Mai ve Siyah* daha sonra *Aşk-ı Memnu*'yla yazar Osmanlı mirasından kopar, Fransız gerçekçiliğini tek model olarak benimser. Bundan böyle romanda Fransız varlığının, bir Ahmet Mithat'taki gibi, gözle görünürlüğü kalmaz. Esere derinden yayılmış olan bu etki romanın dokusunda, başka bir deyişle yeni roman kavramının bizzat kendisindedir.

Daha 1891'de, bu iki romanın yayımından önce genç Halit Ziya edebi eleştiri türünde bir kitapta, roman sanatı üzerine fikirlerini açıklar. *Hikâye* başlıklı bu çalışma 1887 ile 1888 arasında *Hizmet* gazetesinde yayımlanmış makalelerini kapsar ve didaktik bir yaklaşım içerir. Buradaki hikâye kelimesini ise: "Ecnebi bir kelime altında zikr etmekten ise Osmanlı lisanına hürmeten 'hikâye' namını vereceğimiz kısm-ı edebidir."[3] diyerek henüz Türkçede bugünkü kullanımına kavuşmamış olan roman kelimesinin yerine kullanır. Kitabın ana hatlarını ise Batı edebiyatı tarihine kısa bir bakış ve çeşitli edebi ekollerin tanıtımı oluşturur. *Hikâye* her ne kadar bir dönemin ve belirli bir grubun fikirlerini yansıtmadan daha derine inmese de, bizi burada ilgilendiren, yazarın Fransız edebiyatına yaklaşımı ve gerçekçi roman savunmasındaki inancıdır. Diğer taraftan, bu sa-

2 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, Paris, 1972, s. 11.

3 Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, haz. Nur Gürani Arslan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 10.

vunmada vurguladığı noktaların, verdiği örneklerin daha sonra yazacağı romanlarda değişik şekiller altında ortaya çıktığını göreceğiz. *Hikâye*'de sözünü ettiği Gustave Flaubert'in *Madame Bovary*'si, Edmond ve Jules de Goncourt Kardeşler'in *Manette Solomon* ve *Charles Demailly*'si Halit Ziya'ya daha sonra *Mai ve Siyah*'ı ve *Aşk-ı Memnu*'yu yazarken eşlik edecektir.

Ama ondan önce, bizzat *Hikâye*'nin ardında Guy de Maupassant'ın *Roman* (1888) başlığını taşıyan incelemesinin varlığı hissedilebilir. Paralellik yalnızca başlıklarda değil yazarların amaçlarındadır da; burada her ikisi de gerçekçi romanın savunmasını yapar. Halit Ziya, romanın tarihsel gelişimine ilişkin kısa bir bölümden sonra, asıl konuya gelir: Romantizmin ve realizmin açıklanması. Romantizm yalnızca hayale ve duygulara dayanan modası geçmiş bir akım olarak nitelendirilerek bir kenara itilir. Bu aceleci, yüzeysel analiz ve sonuçları, şüphesiz, yazarın yaşını ve henüz yazı hayatının başında olduğunu unutmadan okumak gerekir. Geçmişi reddedişinde bile, aslında düşünce tarzının bizzat kendisinin henüz yenileşmemiş, kalıplardan kurtulmamış olduğu görülür:

> Evet, hakikiyunu hayaliyuna tercih ederiz. Bu tercihimize yalnız hamil oldukları nam kafiyet edebilir. Fakat bizim başka nikat-ı tercihimiz var. Öteden beri tafsil ettiğimiz vechile hakikiyun eserlerine tedkik-i hakikati, hayaliyun tervic-i fikri esas ittihaz ederler.[4]

Peki, yüzeysel bir şekilde de olsa bu kadar kararlı olarak savunulan gerçekçilik Halit Ziya'nın romanlarına nasıl yansır? Fransız gerçekçilerde, örneğin Flaubert'de, yazıda yer alacak her şey en küçük ayrıntılara kadar araştırılır; Goncourt Kardeşler, roman kişilerini gerçek hayattan almaya özen gösterirler. Halit Ziya *Hikâye*'de, gerçekçi yazarların, gözlem, dokümantasyon, deney gibi bilimsel araçlarla gerçeğe olabildiğince sadık kalma çabalarını hayranlıkla not eder. Flaubert'in sonu gelmez okumalarını, araştırmalarını, *Duygusal Eğitim* romanı için Montreux'den Paris'e yaptığı yolculuğu, Kuzey Afrika ve Mısır

4 *A.g.e.*, s. 20

gezilerinin daha sonra *Salambo* ve *Aziz Antuan ve Şeytanı* romanlarında kullanılışını örnek verir. Bu örnekler Zola ve Goncourt Kardeşler'in eserlerinden alınan bölümlerle pekiştirilir. Ancak bu tür bilimsel çalışmayı roman yazımı için tek seçenek olarak sunmasına rağmen, kendisi başka bir yol izler. Yazıya gerçeğin yansıtılması, yer alan kişilerin ve olayların tutarlılığı Halit Ziya'da temel olarak gözlemden kaynaklanmaz. Özellikle *Aşk-ı Memnu*'da, Fransız edebiyatı, gerçekçi olma iddiasındaki yazarın dış dünyasını ve gözlem alanını oluşturur. O zaman şu soruyu sorabiliriz: Niçin Halit Ziya o kadar yücelttiği yöntemi bizzat uygulamak yerine Fransız edebiyatında bulduğu örnekler üzerinde çalışmayı tercih eder? Başka bir deyişle niçin kitap, dış dünyanın yerini alır?

Bu soruya verilebilecek ilk yanıt, romanda bilimsellik iddiasının doğuşunun rastlantısal olmamasıdır. Burada söz konusu olan, genç Halit Ziya'nın deyişiyle "realizmi romantizme tercih" şeklinde öznel bir karar değildir. Fransız edebiyatçıların bilime olan ilgileri, tıptan sosyolojiye kadar diğer alanlarda, zaman içinde kaydedilen gelişmelerden etkilenerek ortaya çıkar. Osmanlı toplumunun bilim alanında gecikmesi, Halit Ziya'nın hararetli savunmasına rağmen, uygulamada, yani bizzat kendi yazdığı romanlarda, edebiyat ve bilim arasındaki ilişkiyi Fransız romanından farklılaştıran bir etkendir.

Ancak, gerçekçi romanın yalnızca bilimden aldığı metotlarla tanımlanmadığını biliyoruz. Guy de Maupassant *Roman*'da belirttiği gibi, gerçekçi yazar "bize hayatın sıradan bir fotoğrafını değil gerçeğin bizzat kendisinden daha bütün, daha sarsıcı, daha inandırıcı görünümünü vermeye çalışır."[5] İşte soğuk bilimsel gözlemi aşan ve "daha"larla kuvvetlendirilen bu yaklaşımda, yazı sayesinde sıradan gerçeğe derin anlam yüklemede Halit Ziya Fransız örneklerini yakalar ve onlar eşliğinde, doğmakta olan Türk burjuvazisinin romanını yazar. Dolayısıyla bugün Halit Ziya gerçekçi Türk romanının babası sayılıyorsa bu babanın atalarını daha çok Fransa'da aramak gerekir.

5 Guy de Maupassant, *Le Roman*, *Pierre et Jean*, s. 42.

C'était une nuit d'été; nuit dont les vastes ailes
Font jaillir dans l'azur des milliers d'étincelles.

Bir yaz gecesiydi; gecenin geniş kanatları
Ateşliyordu gökyüzünde binlerce kıvılcımı.

– LAMARTINE, "Infini dans les cieux",[6] (Semada Sonsuzluk)

Halit Ziya, *Mai ve Siyah*'ı yakından bildiği bir konu, genç bir şairin Osmanlı şiir geleneğinden tamamen koparak Fransız şiirine dayanan bir eser meydana getirmek için harcadığı çabalar üzerine kurar. Başka bir deyişle romanın teması, yazarının yaptığı, Türk romanını Fransız geleneğine dayandırma gayretinin bizzat kendisidir. Tevfik Fikret'in şiir anlayışını aydınlatmak amacıyla birçok kez alıntıladığım romanın kahramanı Ahmet Cemil'in düşünceleri sayfalar ilerledikçe, yeni şair kimliğini tanımlar, modern şiirin manifestosunu oluşturur. Genç şairin Fransız şiirini keşfinden, eserini bitirene kadar adım adım ilerleyen arayışı, toplumda yükselme isteğine paralel gider: "Şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanınmak, bugün o kadar acılıklarına göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu edebiyat âleminin bir gün zirvelerine çıkmak ve ismini o kadar yükseltmek ki..."[7] Birbiri ardına gelen engelleri hırsla aşarak varılan başarı kısa ömürlüdür. Bireyin mavi düşlerine siyah dünyada yer yoktur.

Romanın kahramanı Ahmet Cemil ondokuz yaşında babasını kaybeder. Bu onun dış dünyayla gerçek anlamda ilk yüz yüze gelişidir. Diplomasını aldıktan sonra annesinin ve kız kardeşinin sorumluluğunu yüklenir. Bir gazetede çalışır, akşamları özel ders verir. Aynı zamanda yepyeni bir şiir anlayışı taşıyan bir eser ortaya çıkarmaya uğraşmaktadır. Çalıştığı gazetenin sahibinin oğluyla kız kardeşi İkbal'in evlenmelerine itiraz etmez. Görücü usulü yapılan bu evliliğin yanlışlığı hemen anlaşılır. Ancak duyduğu nefrete rağmen, kayınbiraderi babasının yerine

6 Lamartine, *Nouvelles méditations poétiques*, s. 244.

7 *Mai ve Siyah*, s. 39.

matbaanın başına geçince, tekrar hayaller ve kararsızlık arasında bocalayarak, gazetenin yönetimini almayı kabul eder. Tek mülkleri, Süleymaniye'deki küçük evlerini ipotek edip matbaaya ortak olur. Rüyalarının işle ilgili kısmının gerçekleşmesinden güç alıp şiir kitabını bitirir. Okuldan beri tek yakın dostu, zengin bir ailenin oğlu olan Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lâmia ile evlenme fikrine artık engel yoktur. Ancak başarıyı yakalamış görünürken her şey birbiri ardına yıkılır. Kayınbiraderiyle olan iş anlaşmazlıklara, meslektaşı Raci'nin şiirleri hakkında yazdığı alay yüklü eleştiri eklenir. Asıl darbe ve düşüş ise sevdiği iki kadını kaybedince başlar: Hamile olan İkbal kocasının dayağı sonucunda ölür. Kısa bir süre sonra, Ahmet Cemil Lâmia'nın bir subayla evleneceğini öğrenir. Şiirlerini yakar; annesi ve emektar Seher'le beraber İstanbul'u, Osmanlı'nın bir Arap eyaletinde memur olarak çalışmak üzere terk eder.

André Theuriet'nin Mavi ve Siyah*'ından Halit Ziya'nın* Mai ve Siyah*'ına*

Halit Ziya'nın bu romanında Fransız edebiyatıyla kurduğu ilişkilere kitabın başlığından başlayalım.

1874'de André Theuriet, *Mavi ve Siyah –Gerçek Hayatın Şiirleri–*[8] başlığını taşıyan şiir kitabını Paris'te yayımlar. Theuriet –adı günümüzde unutulmuş olsa da– yaşadığı dönemde ünlü bir yazar. Fransız Akademisi üyesi olarak seçilmiş, şiir kitaplarının yanı sıra sayıları kırkı aşan roman ve hikâye yazmış. Halit Ziya'nın André Theuriet'yi okuduğunu, yazarın "Mavi Kelebekler" başlığını taşıyan hikâyesini Türkçeye çevirmiş olmasından biliyoruz.[9] Theuriet'nin *Mavi ve Siyah*'da, "gerçek hayat" olarak nitelendirdiği konular daha çok gündelik hayatı ve esas olarak köy hayatını kapsıyor. Zaten diğer eserlerinin pek çoğu da köy hayatı ve doğa sevgisi üzerine kurulmuş. Dolayısıyla bu yapıtın içerik açısından Ahmet Cemil'in hayallerine cevap verdiğini söyleyemeyiz. Ancak, Theuriet'nin kitabının ba-

8 André Theuriet, *Le Bleu et le noir, -Poèmes de la vie réelle-*, Paris, 1874.

9 "Mavi Kelebekler", *Aşka Dair*, s. 99.

şında yer alan, o dönemin modası olan okura seslenen şiir, Ahmet Cemil'in şairlik deneyiminin, başka bir deyişle *Mai ve Siyah*'ın özeti gibi:

Okurlarıma

Kitabım adeta kararsız bir sema,
Rüzgarla hareketlenen sisin
Bıraktığı kimi boşluklarda
Uçuk mavilikler görülüyor.

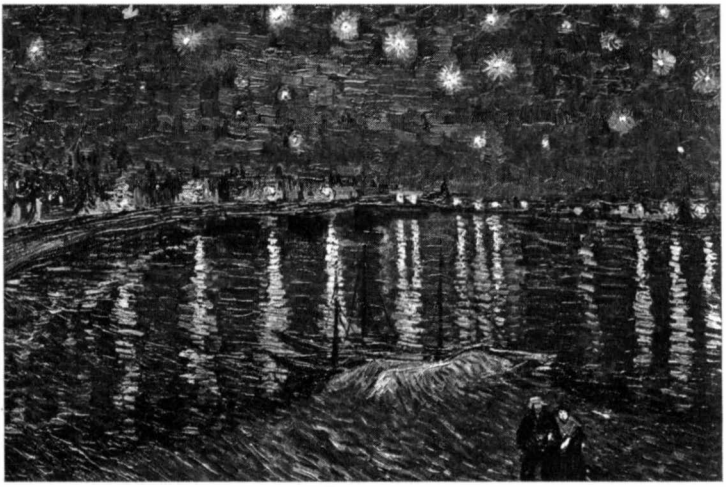
Arzular, zamanla gelen pişmanlıklar;
Mavi hülyalar ve siyah düşünceler,
Işık ve karanlığın hareketinde
Beraber kanat çırpıyor.

Bazen, doğan şafak gibi,
Bir aşk hatırası renklendirir
Bulutlu o koyu gökyüzünü;

Birdenbire ... Ey büyü! Ey sihir!
Aydınlanıyor derken... her şey kararır
Ansızın bir gözyaşı fırtınasıyla.[10]

"Mavi hülyalar" ve sonunda "siyah düşünceler" Ahmet Cemil'in yaşamını içine alan bir parantez oluşturur. Rüyaları bu iki renkle bezeli gökyüzü fonunda doğar ve sonlanır; ayrıca

10 *Au lecteur*
Mon livre est comme un ciel peu sûr
Où les brumes au vent bercées
Laissent, par d'étroites percées,
Entrevoir de doux coins d'azur.
Désirs, regrets de l'âge mûr,
Rêves bleus et noires pensées
Croisent leurs ailes nuancées
Dans ce mobile claire-obscur.
Parfois, comme une brève aurore,
Un souvenir d'amour colore
Le ciel nuageux et profond;
Un moment... O féerie! Ô charmes!
Tout s'éclaire... Puis tout se fond
En un brusque orage de larmes.



Van Gogh, "Yıldızlı Gece".

roman boyu mutluluk ve acılarına mavi ve siyah eşlik eder. Romanın başlangıcında, yalnızken, gözleri yaz gecesinin yıldızlı gökyüzüne doğru çevrilir; "baran-ı elmas", elmas yağmuru, gökten yağıp, yerden fışkırıp genç adamı sarıp sarmalar. Yazar okuyucudan bu tabloya "bakmasını" ister. Van Gogh'un *Yıldızlı Gece*'sini (1888) anımsatan bir tablo çizer sonra. Van Gogh'un bu ismi verdiği bir dizi eseri vardır. Ünlü ressam, bir mektubunda, bu konuya kendisini çekenin geceleri renk yelpazesinin daha zengin olmasından kaynaklandığını belirtir. Onun *Yıldızlı Gece*'sinde yıldızlar gecenin mavi fonunda birer elmas gibi parlar. Halit Ziya'nın betimlemesinde de yaz gecesinin karanlığı, yıldızları daha belirli, daha ışıltılı kılar, yakınlaştırır. Deniz ve gökyüzü arasındaki sınır, mavi ve siyahın parıltılarıyla silinir. Belirgin ve kesin hatlar, saptamalar yerini öznel izlenimlere bırakır; yıldızlar titriyor ve denize düşüyor gibi görünmektedir. Genç şairin ayakları yerden kesilmiş, gökyüzü ile sarılıp sarmalanmıştır. Yıldızlar gökten yağar, her yerden fışkırır, sevinçli bir kaos içinde yer ve gök birbirine karışır. Mavi ve siyahın hayal edilen, arzulanan buluşmasıdır bu:

Bakınız, işte gözlerinin önünde gördüğü bu şeyler; başının üzerine açılan bu semada, yazın şu sıcak gecesine mahsus bir buğu ile örtülü zannolunan bu mailikler içinde titriyormuş, dalgalanıyormuş kıyas edilen bütün bu yıldız alayları, bunlar bir bârân-ı elmas değil mi? (...)

Bârân-ı elmas!

İşte işte; sanki semalardan dökülen, karşısında şu bayırın eteğinde yer yer parıldayan, denizin siyahlıkları içinde şurada burada ışıldayan bu ziyalar; işte işte raks ediyor; yağıyor; onlar da bir bârân-ı elmas, fakat hayatta yüksek şeylere meftun olmuş gözler gibi aşağıdan yukarıya yağıyor; ta o semalara, o üzerinde gülümseyen nurlar, çalkalanan mailiklere doğru yağıyor. (s. 35-36)

Ahmet Cemil'i saran elmas yağmuru aynı zamanda sanatçının eseriyle beraber içine kapandığı yalnızlığın parıltılı sınırı değil midir? Günümüz yazarlarından Claude Mouchard Fransız şair Vigny'de inci ve elmas kullanımına şöyle yaklaşır: "İnci ve elmasın parıltılı sertlikleri, şairin ve şiirin yalnızlığını, kalabalığın bayağılığından ayırır."[11] Halit Ziya'nın ünlü metaforu bu fikrin ışığında ve özellikle bir sonraki paragrafta şairin kendine gelme, gerçeğe dönme anında açıklık kazanır:

Başını çevirdi, burada niçin bulunduğunu anlamak için düşündü, baktı, o vakit tahattur etti. Arkadaşları şüphesiz orada, işte şuracıktan bir parçasını gördüğü bahçenin kalabalığı arasında olacaklardı. Onların yanına gitmeye ne lüzum var? Ta ötede dönen bir levhanın yalnız bir kısmı şeklinde gözünün önünden akıp geçen şu seyrancılara, ağaçların arasında küme küme oturan bütün bu halka onun bir nispeti var mı ki gitsin de o kalabalığın içine atılsın? O bu dünyada herkesten uzak, herkese yabancı değil mi? (s. 37)

Şairin yalnızlığı Ahmet Cemil'in ağzından savunulurken, ortaya çıkanın üstünlük duygusu olduğunu görüyoruz. Bunu şöyle de ifade edebiliriz: Şair sıradan insanların üstünde yer aldığı

11 Claude Mouchard, *Un grand désert d'homme*, s. 143.

için yalnızdır. Bu bakış, Tevfik Fikret'in, şairi diğer insanlardan ayıran, "Cevab" şiirinde açıkça görebileceğimiz çizgisiyle kesişmekte. Yalnızlık, değişik şekiller altında *Mai ve Siyah*'ın kahramanını sonuna kadar izler ve roman, aynı başlangıçta olduğu gibi, yine kalabalığın içinde yalnız kalmış Ahmet Cemil'e odaklanarak biter. Ancak, şairin yalnızlığı bu kez beraberinde acı ve umutsuzluğu barındırmaktadır. Siyah bir gece fonunda, kaybolmuş rüyalarından onu bütünüyle koparan bir geminin güvertesinde mavi gecenin elmas yağmuru artık uzak bir anıdır:

> Birden, bu siyah gecenin karşısında aklına bir başka gecenin hatırası geldi.
>
> Ta hulya hayatının başlangıcında, ümitlerinin incilası zamanında Tepebaşı Bahçesi'nde Haliç'e bakarak seyrettiği mai gece ile o bârân-ı elması tahattur etti.
>
> Gözlerinin önünde o mai gece ile bu siyah gece tekabül etti: Mai ve siyah.
>
> Ah! Biçare hırpalanmış, ezilmiş hayat!.. Mai bir gece ile siyah bir gece arasında geçen şu nasipsiz, bahtsız ömür!.. Bir bârân-ı elmas altında inkişaf ederek şimdi bir bârân-ı dürr-i siyahın altına gömülen o emel çiçekleri!... (s. 398)

Böylece mavi bir gecede başlayan çizgi, bir daire çizdikten sonra siyah bir gecede başladığı noktaya geri gelir. Başlangıç noktasına dönüşü düşüş olarak da adlandırabiliriz. Hayallerin tükendiği yerde, yaratıcılığın tüm olanaklarını kucaklamak isteyen iki renk birbirinden artık tamamen ayrılmıştır. Parıldayan elmaslar yok olmuş, siyah inciler, kapkara bir gecede yenik şairin üzerine yağmaktadır.

Ancak, acımasız dünya karşısında tükenmiş Ahmet Cemil, şiirlerini yakmış da olsa şair bakışı hâlâ canlıdır. Mehmet Rauf'un düzyazı şiirlerine başlık olacak "siyah inciler"in yağmuru altında, başlangıçtaki lokanta, son bölümdeki gemi dekoru gibi, insanla dolu olan yerlerde, diğerlerinden uzakta, tek başınadır. Romanın başlangıcındaki elmaslarla olsun, sonundaki siyah incilerle olsun, şairin yalnızlığını örten ise her zaman değerli taşlardır. "Heine, bir yerlerde incinin istiridye denilen

yaratığın hastalığı olduğu gibi, şiir de insanın hastalığıdır dememiş miydi? Evet, inciler mücevher olmuş gözyaşlarıdır, onlar şiirin gerçek sembolüdürler."[12] Musset'nin bir mektubunda böyle dile getirdiği ve Romantik şairlerin paylaştığı inci imgesini kullanırken Ahmet Cemil, şair kimliğini son bir kez daha kanıtlar.

Tablo

Halit Ziya'da yeni bir anlayış kazanan betimleme, çoğu yerde renk ve ışık kullanımıyla şekillenen tablolardan oluşur. Betimleme, ilk romanlarda, anlatıda bağımsız bölümler olarak yer alırken artık romanın dokusunda erir. Bir yer veya bir kişi üzerine bilgi verme işlevini ise romanın diğer unsurlarıyla paylaşır. Doğrudan bilgi kaynağı olma özelliği sınırlanırken, aynı zamanda betimleme kişilerin gözlemlerini, düşüncelerini, duygularını dolaylı olarak yansıtmaya başlar. Okuyucu, çoğu kez kişilerin içselliklerine, dış dünyaya ilişkin betimlemelerle ulaşır. Örneğin bir odayı anlatırken bile ışık, sıcaklık, renkler, odadaki kişilerle ilgili anlam yüklüdür. Özellikle bir şehirde gözlemlenebilecek doğa parçaları, kişilerin durumunu ve ilişkilerini yansıtmada önemli bir araçtır. Goncourt Kardeşler'de olduğu gibi, Halit Ziya'da da doğa, şehirli bir yazar tarafından gözlemlenen doğadır. İçine girilmez, anlamaya çalışılmaz; ancak bir etkilenim repertuarı gibi kullanılır. Yırtılan, kopan, parçalanarak düşen, uçuşan bulutlar, gökyüzü, deniz, yağmur, kar... bütün bunlar kişilerin ruh halleriyle rezonanstadır. Bu unsurlar anlatıyı kesen, soluklandıran tablolar oluşturur. Halit Ziya resmetme güçlerine hayran olduğu Goncourt Kardeşler'den öğrendiklerini bu bölümlerde uygulamaya geçirir.

> (...) lakin Gonkur Kardeşleri bir musavvir-i hakikat eden başka bir kuvve-i tabiiye idi ki her ikisini de bir meyl-i gayr-ı ihtiyari ile meşhudatlarını tersim ve tasvire sevk ediyordu. Bunun

12 Madame Jubert'e yazılmış 11.08.1835 tarihli mektup, Alain Frontier, *La Poésie*, Belin, Paris, 1992, s. 7.

içindir ki Gonkur Kardeşler hakkâk ve ressam idiler. Yazdıkları sahifeler açılırsa görülür ki o eser-i ebediyi yazan hame bir fırça ve bir kalem mahlûtundan yapılmıştır.[13]

Goncourt Kardeşler'in *Manette Salomon* adlı romanından alınan aşağıdaki parça, Halit Ziya'nın hayranlıkla bahsettiği ve kendisine örnek aldığı yaklaşım için bir fikir verebilir. Halit Ziya'nin betimlemelerindeki gibi bu örnekte de asıl olan, sabit bir tablonun betimlemesinden çok, o tablo üzerindeki renk, ışık ve şekil değişimleridir:

> Hüzünlü değişimle tablolardaki manzaraların sabah mavisi, gecenin solgun yeşili oluyordu; gece, çerçevelere görünür bir şekilde iniyordu. Az sonra, tablolar yandan bakılınca bir İzmir halısının veya bir kaşmir kumaşın birbirine akmış, içiçe geçmiş alacaları gibi karışmaya başladılar. Resimlerdeki siluetlere bir rüya hali geldi ve gölgelerinin yoğunluğunda karışık, garip, neredeyse gerçek dışı bir karakter aldılar. Duvara bitişik küçük sütunlar, konsollar ve küçük heykel sehpaları, kıvrımlar üzerinde gittikçe incelen bir hat halinde solan günü biraz engelliyorlardı. Bir resim kopyasında, arslan açık ağzından giren siyahlıkla geceye esner gibi görünüyordu.[14]

Goncourt'ların izinde giderek Halit Ziya kalemiyle aşağıdaki örnekteki gibi hayali tablolar (dönemin diliyle levhalar) yaratır. Yazar, hayattan parçaları, yazının resimsel gücünü kullanarak adeta çerçeveler. Renkler bazen neşeli, üzgün gibi yorumlarla verilir. Bakış hareketlere karşı duyarlıdır: Bakılan he-

13 *Hikâye*, s. 74.

14 Goncourt, *Manette Salomon*, s. 221-222.

"La mélancolique métamorphose se faisait, changeant sur les toiles l'azur matinal des paysages en pâleurs émeraudées du soir; la nuit s'abaissait visiblement dans les cadres. Bientôt les tableaux, vus sur le côté, firent les tâches brouillées, mêlées, d'un cachemire ou d'un tapis de Smyrne. La tournure d'un rêve vint aux silhouettes des compositions qui prirent, dans la masse de leurs ombres un caractère confus, étrange, presque fantastique. Les petites colonnes encastrées dans le mur, les consoles et les portoirs des statuettes, arrêtaient encore un peu de jour qui se rétrécissait en une filée toujours plus mince sur leurs nervures. Au-dessus de la copie du saint marc, du noir était entré dans la gueule ouverte du lion qui paraissait bâiller à la nuit."

def sabit kalmaz, oynar, titrer, kıpırdar. İzlenimci ressamlarda olduğu gibi, söz konusu olan objektif bir değişimi değil, yazarın izlenimlerini yansıtmadır:

> (...) daha sonra, Ahmet Cemil'in gözleri, bunlardan ayrılarak, bayırın üstünde uçuyor, mütebessim elvanıyla, manzaraların ivicaçlarıyla, yeşil tepelere doğru tırmanmış yahut mai sulara doğru akıvermiş gibi duran binalarıyla Boğaz'ın sakin levhasına dikiliyordu. Bazen bu levha gözlerinin içinde bulanıyor; tepeler, sular, yalılar, bütün güzel şekiller, manzaralar bir fırça darbesinden kopma renkler imiş de yekdiğerine karışarak bir hamur haline geliyormuş gibi oluyordu. O zaman hayalinin makesinde guruba tesadüf etmiş bulut parçası gibi kırmızılara, mailere, yeşillere, sarılara boyanan bu levhaların içinde Lâmia'yı (...) görüyordu (s. 205-206).

Halit Ziya'da betimleme, renkleri, gölgeleri ve ışığı, hareketle, değişimle birlikte vermek ister. Düşünceye dalma, gerçeği birden fark etmek, duygusal anlar tablo oluşturmak için fırsatlardır. Böyle durumlarda söze vurulmayan taraflar renk ağırlıklı betimlemelerden geçer. Kişinin içselliği, bakışlarının –ressamın fırçasını çağrıştıran– hareketleriyle, çoğu kez renkle de desteklenerek, okuyucuya ulaşır. Böyle durumlarda tablo kelimesinin kendisi de, Tevfik Fikret'in şiirlerini hatırlatır biçimde imge olarak da kullanılır.

Halit Ziya, betimlemelerinde mavi ve siyahın yanı sıra kırmızı ve siyah, beyaz ve siyah gibi zıt renkleri çok kullanır. Karşıtların birleşmesi ve bir bütünlük oluşturması renk metaforundan yararlanarak sıklıkla öne çıkar. Eski anlatıdaki yumuşak uyumlar veya tersine uzlaşmaz kutuplar, yerini modern hayatı yansıtan bu yeni yaklaşıma bırakır. Hayata ve onun yanında sanata dair karmaşıklığı tümüyle verme endişesi Fikret'in şiirinde de görülür. Bütüne nasıl varmalı, uçları ve zıtları nasıl uyum içinde –kimi zaman zorluklara rağmen– bir araya getirmeli ekseninde, sanatın merkezinde bulunan sorular iki yazarda da görülür. Ahmet Cemil, zıt renk benzetmesini kullanarak şiir anlayışını şöyle açıklar:

> Bak şu semaya, ne görüyorsun, mailiklerden mürekkep bir derya... Gözlerinle onun içine girmeye çalış; o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai... Daima mai... Değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Donmuş, simsiyah bir renk... Of!.. O siyah tabakaları parçalayarak içeriye bak; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? O siyahlıklar içinde ne buluyorsun? Siyah... Daima siyah değil mi? İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki yukarı bakılsa mai ve daima mai; aşağı bakılsa siyah, daima siyah değil mi? İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki yukarı bakılsa mai ve daima mai, aşağı bakılsa siyah, daima siyah... Bir şey ki mai ve siyah olsun. (s. 61-62)

Roman kahramanının ideali, onu yaratan romancının idealinin izdüşümüdür: Halit Ziya, kendisi de "mavi ve siyah olan" bir eser yaratır.

Eğitim romanının izlerinde

Ahmet Cemil hedefine varmak için izlediği yolda giderken yalnız görünse de aslında 19. yüzyıl Fransız romanının hırslı kahramanlarıyla çevrilidir. Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'ı, Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'i, Balzac'ın *Kayıp Hayaller*'i gibi romanların hepsi genç insanların hayatlarını şekillendirme arzuları üzerine kurulmuştur; "eğitim romanı" türüne örnek sayılabilecek bu eserlerin ortak noktaları da budur. Delikanlılar, başlangıçtaki kararlılıklarına rağmen, çeşitli zorluklardan sonra toplumsal kurallara boyun eğerler. Olgunluk, yenilginin kabulüne, açık veya üstü kapalı başkaldırının bitişine denk düşer. Kahramanlar kitlenin içinde erir, sıradanlaşır veya *Kırmızı ve Siyah*'taki Julien gibi gerçek anlamda ölüp yok olurlar.

Ahmet Cemil kabaca çizdiğim bu ortak çizgiden apolitik kişiliğiyle ayrılır. Açık bir tarihi arka plan bulunmamasının getirdiği farklılık, bütün romana yayılır ve saydığım eserlerden onu uzaklaştıran ana noktayı oluşturur. Halit Ziya'da birey geniş bir tarihi freskte değil, günlük yaşam ve hayallerle dolu sınırlı bir

dünyada yer alır. Yazar daha sonra anılarında bunun bir tercih olmadan öte dönemin sansürüne boyun eğme olduğunu ifade eder. Başka bir deyişle, eğer sansür olmasaydı *Mai ve Siyah* model aldığı eserlere daha da yakınlaşabilecekti diye düşünebiliriz.

Yukarıda saydığım romanların başkişilerinin paylaştıkları ortak yazgı, babanın somut veya sembolik olarak yokluğudur. Ahmet Cemil, *Duygusal Eğitim*'deki Frédéric Moreau gibi babasını romanın başında kaybeder. *Kırmızı ve Siyah*'ta Julien'in babası hayatta olsa da oğluna model veya destek sunmaktan uzaktır. Babanın yokluğu otorite veya model boşluğundan önce maddi sorun kaynağıdır. *Duygusal Eğitim*'in başlangıcında Frédéric annesi tarafından "mirasını ona bırakmasını umduğu bir amcasını görmek için Le Havre şehrine gönderilir." Parasal sıkıntılar, hayatını dilediği gibi yönlendirmeyi engelleyerek sonu gelmeyen özverilerin başlangıcını oluşturur. Roman boyunca Ahmet Cemil de kendisini, maddi sorunlar karşısında boyun eğmeye zorlayan durumlarla karşılaşır. Halit Ziya'nın modernliği, eserine, model aldığı romanlardaki gibi ekonomik bir temel yerleştirmesinde de görülür. Bu tema, Ahmet Cemil'in dostu Hüseyin Nazmi'yle olan ilişkisinde daha belirginleşir. *Duygusal Eğitim*'de Frédéric ve Deslauriers'in veya *Kayıp Hayaller*'de Lucien ve David'in dostluklarında iki taraf yoksuldur. Oysa Ahmet Cemil'le varlıklı arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin ilişkisinde, ekonomik koşulların zıtlığı, genç şairin zorluklarını daha da çarpıcı kılar. Flaubert başka bir romanında, birinci *Duygusal Eğitim*'de bulunan benzer karşıtlığı şöyle açıklar: "Jules'ün karakteri Henry'den farklılığıyla parıldar."[15] Halit Ziya, Flaubert'in yarım kalmış ve ölümünden sonra, 1910'da basılmış olan bu romanından faydalanmış olamaz. Ancak aynı düşünceden yola çıkarak o da maddi olanaklarla kuşatılmış arkadaşının varlığıyla Ahmet Cemil'in hayatının güçlüğüne ivme kazandırır:

> Bu mesut refiki, zengin bir babaya, emin bir hayata malik olduktan sonra istikbaline parlak bir meslek hazırlayan bu arkadaşı kıskandığı için değil, fakat bunlar hep boşa çıkan emelle-

15 Gustave Flaubert, *Correspondance*, Pléiade, cilt II, s. 29.

rini, bahtsız başlayarak yine bahtsız devam edecek gibi görünen hayatının mahrumiyetlerini takrir ettiği için ağır bir yeis duydu. (s. 359-360)

İki arkadaş kitapçıda.

Bu mesafe gitgide derinleşerek kitabın sonunda iki genci tamamen ayırır. Halit Ziya dostların kopuşunu, durumu iyice dramatikleştiren unsurlarla verir. İki arkadaş Sirkeci rıhtımında karşılaşırlar. Ahmet Cemil, "Doğu"ya, "önünde ardında, solunda sağında çöl, habis, üryan, medit bir çöl"e (s. 386) mezara gömülme fikriyle gitmektedir. Aynı anda Hüseyin Nazmi de tayin olduğu yere ulaşmak için başka bir gemiye koşmaktadır. Ancak o "Batı"ya, "ümit ettiği yerlerin en güzeline" doğru yola çıkmak üzeredir:

> Bir saat sonra Sarayburnu'nu dolaşan Fransız vapuru Hüseyin Nazmi'yi, sinesi ümit ile dolu, bir emel cihanına doğru götürürken, Kızkulesi açıklarında bir bati meyil ile süzülerek yavaş yavaş ilerleyen Lloyd'un Süveyş hattına işleyen ağır gemilerden biri Ahmet Cemil'i kalbinde bir mezar ile son yeis türbesine doğru sürüklüyordu. (s. 394)

İki dostun arasındaki uçurum öncelikle sosyal farklılıklarından doğar. Roman boyunca okuyucu, Ahmet Cemil'in arkadaşınınkine benzer bir konuma kavuşma mücadelesini izler. Genç adamın duygusal hayalleri bile ekonomik güce dayanır. Lâmia'ya olan aşkı dile gelmek ve evlenmek için maddi başarıyı bekler. "Şair ruhlu" diye nitelenen genç için yenilikçi bir eser meydana getirmede bile şan ve para arzusu temel güdü olarak ortaya çıkar.

Bu noktada Balzac'ın *Kayıp Hayaller*'inde David'in Lucien'e "isim ve servet elde etmek için edebiyatta izlemesi gereken yeni yolları" göstererek verdiği öğütler akla geliyor. *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil yenilikçi şair olarak aslında yalnız değildir. Hüseyin Nazmi aynı görüşü ve cesareti paylaşan şiirlerini edebiyat dergilerinde yayımlarken Ahmet Cemil dizelerini, daha iyi bir toplumsal konum elde etmek için bir sermaye gibi biriktirir:

> Ahmet Cemil bütün dehasının inkişaf kabiliyetini hapsede ede bir an içinde iştihar perisini ayakları altına atmak maksadına hizmet ederken, o [Hüseyin Nazmi], meydana çıkmak isteyen teessürat-ı neşidelerini daima serbest bırakmış idi. (s. 250)

Başarıya ulaşma mücadelesi sonunda Ahmet Cemil'in uğradığı yenilgi değişen toplum koşullarını da açığa çıkarır: Artık başarı, parasal güçle paraleldir. Halit Ziya'nın romanlarında ekonomik güçsüzlük, kişinin güçsüzlüğüyle aynı anlamı taşır. Yoksul Ahmet Cemil şiirlerine yöneltilen eleştirilerle sarsılırken, Hüseyin Nazmi'yi hedef alan aynı şiddetteki hücumlar ona dokunmadan geçer.

Hırslı bir melek: Ahmet Cemil

İlk Türk romanlarında kişilerin tek boyutlu yapısı, geleneksel anlatı modellerini izleyerek, yazarın vermek istediği mesajı kuvvetlendirir. Ana çizgisi (kahramanlık, aşk, kötülük, parayla olan ilişki vs) ne olursa olsun karakterler sıra dışıdır ve bu özellikleriyle didaktik bir alan açarlar. Yazar, kendini gizleme endişesi taşımadan, kişileri aracılığıyla fikirlerini sergiler, okuyucuya ders verir. Halit Ziya'nın romanlarındaki karakterler ise başka bir modele, gerçekçi Fransız romanına dayanır. Yazar kişilerini bağımsızlaştırırken bunun doğal sonucu olarak kendisini de görünmez kılar. Kişiler ve olaylar gerçekçilik kurallarına uygun çizilirken nelere dikkat edilir:

> "Klasik" gerçekçilik öncelikle psişizme (duyguların, ihtirasların, karakterlerin, psişik normallik veya anormallik gerçekli-

ğine), toplumun yapısına ve işleyişine (ekonomik, sosyal, kurumsal gerçeklik) ve daha ihtiyatlı, ama gitgide cesurlaşarak vücuda ve onun güdülerine dikkat prensipleriyle tanımlanır.[16]

Halit Ziya romanının Türk edebiyatında açtığı yeni devrin anahtarı esas olarak bu kuralları uygulamasında yatar. Yazar, psikolojik analizden hareketle kişilerini, her zaman mümkün olmasa da, yargılamamaya gayret eder; doğrudan açıklamaksızın, değişik yollarla, ortaya çıkan değişiklikleri okuyucu tarafından anlaşılır kılmaya çalışır. Ancak, edebiyat araştırmacılarının defalarca gösterdikleri gibi, gerçekçi edebiyat gerçekle tamamen uyum içinde işlemez. Romancının yaratıcılığı biraz da bu yaklaşımda şekillenir. Halit Ziya'da roman inanılırlık endişesi taşımakla birlikte geleneksel anlatının kodlarını ve figürlerini de tamamen silip atmaz. Fransız romanından gelen gerçekçiliği, kimi zaman, kendinden önce gelen romancıların idealizmiyle buluşur. Stereotipler, klişeleşmiş durumlar, ilişkiler Halit Ziya'da sürer ve bu aynı kalıpları daha sonra Türk sinemasında da buluruz. *Mai ve Siyah*'ta, karakterleri olumlu/ olumsuz olarak farklılaştırma *Aşk-ı Memnu*'da da yer yer kendini gösterse de burada kişiler daha derin ve karmaşık bir yapı kazanır. Her iki romanda karakterler iki katmandan oluşur: Bir yandan örneğini Fransız romanında bulan gerçekçilik endişesi, diğer yandan geleneksel kalıp kullanımının güncelleştirilmesi. Ahmet Cemil karakteri bu açıdan ilginç bir örnek oluşturur.

Ahmet Cemil ilk bakışta olumlu bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Yakışıklı, hassas, güvenilir, çalışkan, dürüst... kısaca akla gelebilecek bütün olumlulukları taşıyan bir gençtir: "(...) bu uzun sarı saçlı genç hepsince bir başka fıtrata malik olmak üzere tanınır, o söze başlarken herkes bir hürmet hissiyle sükût ederdi" (s. 19). Düşmanlarında bile uyandırdığı saygı, Ahmet Cemil'in kişiliğine ve özellikle söylediklerine peygamber kutsallığı verir. Karakterinin mistik özelliğini oluşturan temel nedenlerden biri budur. Genç şairin ailesi de örnek bir ai-

16 Henri Mitterrand, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, PUF, "Ecritures", Paris, 1994, s. 3.

le olarak çizilir: Birbirini seven ve sayan anne baba, oğlunu yuvalarının sıcak ortamında şiirle tanıştıran dürüst bir baba, şefkat ve anlayış dolu bir anne, fedakâr, terbiyeli kız kardeş; kanıtlar uzar gider.

Genç adamın ve ailesinin idealize edilmiş kompozisyonu iş arkadaşı Raci veya eniştesi gibi tamamen "kötü" figürlerle taban tabana zıttır. Raci, Ahmet Cemil'e, karısına, çocuğuna, hatta kendi kendisine fenalık yapmaktan, doğası kötü olduğu için zevk alır. Yazmayı bilmeyen bir şair, gecelerini Beyoğlu'nda Alman metresiyle geçiren bir aile babasıdır. Bu manikeist yaklaşımı tamamlamak istercesine kişilerin içleri ve dışları hiçbir sürprize yer bırakmadan birbirine uyar. Saip kötü olduğu kadar çirkindir de: "Kısa, zayıf, kuru, öyle ki susuz bir yerde yetişmiş zannolunur" (s. 15). Oysa iyilik meleği Ahmet Cemil "latif kıvrıntılarla bükülerek kulaklarından dolaşan uzun sarı saçları ensesine dökülmüş bir genç" (s. 14) olarak betimlenir. Okuyucuya Ahmet Cemil'in fiziksel görünümü hakkında, sanki saçları iç ve dış dünyası hakkında gerekli tüm bilgileri içeriyormuş gibi bunun dışında ek bilgi verilmez. Bir an Tevfik Fikret'in "Hayal-Hakikat" şiirindeki şairi temsil eden Sühâ'yı düşünelim. Ahmet Cemil de aynı saç ve duruşla betimlenir. "Dalgalı uzun sarı saçlar" diğer taraftan daha önce belirttiğim gibi Fikret'in Musset üzerine yazdığı ve *Servet-i Fünun*'da yayımladığı şiirine eşlik eden Musset resmini anımsatmaktadır. Raci, Ahmet Cemil'in şiirleriyle alay ettiği makalesinde isim vermeden ondan "uzun saçlı şair" (s. 305) olarak bahseder. Bu özellik sayesinde aidiyet sağlanır.

Halit Ziya'nın incelediğim iki romanında saçın oluşturduğu bir ortak payda olarak sarışınlık "Batılı" hassasiyetleri diğerlerinden ayırır. *Aşk-ı Memnu*'nun "suda yetişmiş bir çiçeğe benzeyen" (s. 66) sarışın Nihal'i Ahmet Cemil'le aynı psişik maddeden yapılmıştır. Hastalık derecesinde hassas sarışınların karşısında esmerliğin ortak paydasında birleşen cazibeli kadınlar yer alır: Lâmia ve Bihter (Tevfik Fikret'in esmer Pervin'ini de buraya ekleyebiliriz).[17] Buradaki klişelerde Flaubert'in *Yerleşik Dü-*

17 Aşk-ı *Memnu*'nun ana gerilimi, masum sarışın Nihal'le, cazibeli esmer Bihter arasındadır. Melekimsi bir hafiflikle çizilen sarışınlar karşısında Nahit (*Nemi-*

şünceler Sözlüğü'nü hatırlamamak mümkün değil: "Esmer kadınlar: sarışın kadınlardan daha sıcaktırlar."[18] *Aşk-ı Memnu*'da Bihter "gür ve dalgalı siyah saçlarıyla" (s. 215) bu kalıba uygun "sıcak" bir esmerdir. Behlül'e direnen iyi eş ve anne Peyker: "Biraz kumral, (...) kısa ve kılsız kaşlar, beyazdan ziyade saza yakın bir renk" (s. 210) ile çizilir. Saç ve kaş miktarı da kadının karşı cinse ilgi durumunu açıklar niteliktedir. Gür saçlı Bihter'in "uzun kaşları ta şakaklarında ufak bir tereddütten sonra biraz daha devam ediyor ve büsbütün incelmeye vakit bulamaksızın birdenbire kalıveriyordu" (s. 215-216). Bihter, ablası Peyker'den daha çok Lâmia'ya benzer. Okuyucu Lâmia'nın ne burun, ne dudak şeklini bilir. Siyah, üstelik bir Doğulu gibi kıvırcık, çarşafından taşacak kadar gür saçları onu anlatmak için yeterlidir. Sühâ nasıl Ahmet Cemil'e yansırsa aynı şekilde hayatın zevklerine sabırsız Pervin de Lâmia'yı anımsatır. Romanda genç kızın düşüncelerine hiçbir zaman ulaşılmaz. Bu mümkün olsaydı şüphesiz Pervin'inkine benzer istekler bulunurdu.

Sühâ gibi Ahmet Cemil de acı veren, objesine ulaşılmazlığıyla yücelen bir aşktan haz alır. Bu noktada, Fikret'in şiiri didaktik yaklaşımıyla bu karşıtlığı Halit Ziya'nın romanına göre daha açık bir dille sergiler. Pervin gibi hayat dolu olan Lâmia romanı bir baştan bir başa kahkahalarıyla kateder. Sonunda Ahmet Cemil ve onun şairane hayallerini bırakıp "ayakları yere basan" bir erkeği, bir askeri tercih eder. *Mai ve Siyah*'ın bir pasajında genç kızlığın başındaki Lâmia, Ahmet Cemil'in önünde piyano çalmaktan utanır. Bu çekingenlik, genç adamın henüz adını koyamadığı duygularını Lâmia'nın ondan önce anladığını gösterir. Genç kıza cesaret vermek için Ahmet Cemil "Beni dışarıda farz et" (s. 138) der. Lâmia, Halit Ziya'nın belirttiği gibi "hafif bir istihza ile": "Farz ediniz" diye mırıldanır. "Farz etmek" fiili Lâmia'ya uzak-

---

de), Bihter (*Aşk-ı Memnu*), Nebile (*Kırık Hayatlar*) kadınsı çekicilikleriyle betimlenen esmerlerdir. Üçüncü bir model olarak *Kırık Hayatlar*'da okuyucuya fedakâr eş, örnek anne Vedide'nin dış görünüşü üzerine verilen bilgi sınırlıdır. Bir örtü altında saklanan saçları roman sonunda ortaya çıktığında artık bembeyazdır.

18 Gustave Flaubert, *Yerleşik Düşünceler Sözlüğü*, çev: Sema Rifat, Elif Göktepe, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

tır, o "farz etmek" değil, "yaşamak" ister.

Genç şairin, sıradan anlamıyla, "romantik" kişiliği onu bulutlar üzerine yerleştirir. Ahmet Cemil'in sorunu kendisini çevreleyen toplumla veya Tevfik Fikret'in şiirindeki "hayal-gerçek" arasındaki antagonizmadır. Hüseyin Nazmi yenilik yanlısı olsa da arkadaşının şiirle ilgili coşkulu projelerini dinleyince endişelenir:

Lâmia piyanoda.

> Arkadaşını dinledikçe kalbinde bir merhamet hissi duyuyordu. Niçin? Bu merhametin mahiyetini pek iyi takdir edemiyordu, belki Ahmet Cemil bu kadar hulyalara esir olduğu için... Hakikatin daima hulyanın dununda kaldığını bilirdi, onun için o söyledikçe vicdanından hafi bir sesin: "Zavallı çocuk!" dediğini işitiyordu. (s. 135)

Ahmet Cemil'i her durumda "hulya silsilesi" (s. 325) üreten bir kişilik olarak görüyoruz. Okuyucuya daha romanın başında bu özelliğiyle, iş arkadaşlarıyla beraber Tepebaşı'nda eğlence ortamında olmasına rağmen düşüncelere dalmış olarak tanıtılır.

> Fincanları kapıştılar, kimisi ayakta durarak, kimisi bir sandalyenin kenarında ilişerek kahvesini içmeye başladı. Tepsinin üstünde yalnız bir fincan fazla kalmıştı. Uşak müteredditd bir nazarla etrafına baktı, ta ötede hâlâ o vaziyette düşünen Ahmet Cemil'i gördü, yaklaşarak dedi ki:
>
> – Kahve sizin mi?
>
> Ahmet Cemil, dalgın, cevap verdi:
>
> – Zannederim. (s. 18)

Roman boyunca Ahmet Cemil her zaman başka bir boyutta yaşayan, hemen yanı başında olup bitene sağır ve kör olan bir kişi olarak kalır. Gerçek üzerinde yaptırım gücünden uzak, dış dünya ile ilgili sorulara "evet" veya "hayır" diye kesin yanıt vermekten âciz, hep "zannederim" adamı olacaktır. "Müdür ölmüş mü?" sorusuna "Onun gibi bir şey..." (s. 212) yanıtını verebilen bir karakterdir. Aşağıdaki bölümde olduğu gibi, bir ses, bir hareket, bir karşılaşma genç adamı zaman zaman düşünce âleminden uyandırır. Ancak uyanışı gördüğünü veya hissettiğini anladığı, bilince çıkardığı anlamına gelmez. Lâmia piyano çalarken onun isteğine uyarak dışarı bakar ve âşık olabileceği bir genç kızı düşler:

> (...) o genç kız –eğer kendisi için böyle bir genç kız yaratılmış ise– ne zaman yolunun üstüne tesadüf edecek?..
>
> – Bana bakıyorsunuz Cemil Bey? Haniya dışarıya bakacaktınız? (s. 143)

Körlüğü, aradığını bulduğunda görmesine engel olur. Nihayet, Beyoğlu'nda bir karşılaşmadan sonra, rüyalarında belirsiz bir görüntü olan Lâmia'ya karşı beslediği duyguların ismini koyabilir. Fakat bu kez de aşkı gerçek çizgisinde değil, genç kızda gözlemlediği bazı işaretleri yorumlayarak hayalinde gelişir. Uyanmakta olan duygularına hemen bir geçmiş, kuvvetli bir temel hazırlamak için anılarında gerekli malzemeyi bulur:

> Lâmia'dan daima pek sıcak bir his duymuş, onunla beraber bulunmaktan haz almış idi. O da küçüklüğünden beri daima onun etrafında dolaşır, daima güler, birisinden yüz bulmuş çocuklara mahsus sokulganlıkla daima yanına gelirdi. Demek bugün Bon Marché'de uzun bir gaybubetten sonra onu görünce vücudunu sarsan şey... Artık o şeyin tesiri mahiyetinden kaçmaya, nefsini onun hükmü dairesinden çıkarmaya lüzum görmüyordu. (s. 206)

Son cümledeki "kaçmak" fiili Ahmet Cemil'in kişiliğinin anahtarlarından biridir; hayatı "kaçmak" veya "kaçmamak" kutupları arasında gider gelir. Kız kardeşinin düğününden sonra:

"Kaçtı, Ahmet Cemil rüyalarının şu sefil hakikatinden tam bir hafta kaçtı" (s. 190). Romanın sonunda, yenilmiş ve tükenmiş bir halde İstanbul'dan kaçmadan önce, güçlüklerle her karşılaştığında hayat karşısında biraz daha silinir:

> – Bugün enişte ile konuşmak için beni tevkil eder misin?
> O bu müşkül mübahaseden kaçmaya vesile arıyordu. İdare memurunun teklifini tehalükle kabul etti. (s. 324)

Art arda yaşadığı deneyimler sonunda bulutlardan inip ayakları yere basar. İnişin her basamağı, görmek istemediği gerçeğin bir parçasıyla şiddetle yüz yüze geliştir. Bu şekilde henüz hayallerinin çöküş noktasına varmadan körlüğünün nihayet farkına varır: "Zavallı hulyaları!.. Onlar bu sefil hakikatlerden ne kadar uzak kalmışlardı!.." (s. 314). Gerçekler altında ezilmeden önce dış dünyayı hep kendi beklentileri doğrultusunda yorumlar. Sonunda, yaşadıklarının tahlilini yaparken geçmişe döner ve kurmuş olduğu iki yüzlülük perdesini kaldırır, sakin boyun eğmelerinin altında yatan hesaplarını bilincine çıkarır. Gazete matbaasının sahibinin oğluyla kardeşinin evliliğine bağladığı umutlarını görmeye kendini zorlar. "Yorumlanan" bir dünyadan insan ilişkilerinin sıradanlığına, kişisel küçük burjuva hesaplarının dökümüne geçişi, başka bir deyişle Ahmet Cemil'in uyanışı sancılarla olur. Genç adamın uyanışının, hayallerinin doğuşundan daha farklı bir yol izlediğini söylemek ise zor olur. Örneğin Lâmia'nın bir bakışı, –ki bu bakışın Ahmet Cemil'e yönelmiş olduğu bile şüphelidir– geçmişi yeniden, ama daha önceki gibi yine hayale dayalı yorumlamasına gerekçe olur:

> Lâmia'nın son kayıtsız, fütursuz nazarı olmasaydı şu dakikada hepsini itiraf edecekti. "Ben fakirim, fakat bekleyiniz! diyecekti. Lakin bu son nazar ona şimdiye kadar aldandığını, beş dakika evvel kavi bir muhabbet bürhanları hükmünde olan bütün o hatıraların manasız şeyler olduğunu, bu aşkı yalnız kendisi icat ve tezyin ettiğini anlatmıştı. Evet Lâmia kendisini sevmiyor ve hiçbir vakit sevmemişti. (s. 368)

Ahmet Cemil'in İstanbul'u

Ahmet Cemil'in arzuları ve düş kırıklıkları bir deneyimden öbürüne bazen maviye, bazen siyaha bürünen İstanbul görüntülerine karışır. Genç adamın ailesiyle beraber oturduğu ve terk etmek istediği Süleymaniye'de siyahlık yoğunlaşır. Burada hava hep kötü, sokaklar çamur içindedir. Penceresinden, ışık almadığı için yosun tutmuş küçük bir bahçe görülür. Mahalle, fakirliklerine boyun eğmiş insanların yeridir. Süleymaniye'nin olumsuz tablosunda yoksulluğun dışında asıl önemli unsur şairin küçümsediği Doğu'nun orada hâlâ yaşamasıdır. Ahmet Cemil'in ders verdiği konak Süleymaniye'ye yakın, Vezneciler'dedir. Zengin evi de olsa, bu mekânın, geleneksel yaşamıyla şair için hiçbir çekiciliği yoktur:

Ahmet Cemil sokakta yürürken (Servet-i Fünun, *sayı* 282).

> O sokaklardan, o yağmurun altından geçer, ta Vezneciler'e kadar gelir. Kapının önünde zile dokunmadan evvel bir nefes alır; sonra kapı açılınca henüz yemeğini bitirememiş; yağlı elini silmemiş uşağın tuttuğu mumun ziyasıyla dar bir merdiveni çıkar, selamlık odasına girer, orada bekler, ta ki küçük bey kitaplarını alıp haremden çıksın. (s. 101)

Zengin ve tanınmış bir yazar olma hayallerinde Süleymaniye geçmişte kalmaya mahkûm edilir: "Sabahleyin Süleymaniye'den... Yok, yok, o evi satıyorlar, başka bir yerde, daha nerede olacağı takarrür etmemişti, bir ev..." (s. 89). Düşlenen semtin adı konmaz; ancak, hayal dünyasında yerini almış somut bir model zaten vardır:

> Ah! Ahmet Cemil zengin olsaydı, evet zengin olsaydı. Onun da Erenköyü'nde bir köşkü, köşkte müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanenin önünde latif bahçesi olsaydı, Lamartine'i, Musset'yi orada okuyaydı, fakat onaltı sahifesini kırk kuruşa tercüme etmek için değil, yalnız kendi zevki, kendi saadeti için... (s. 79)

Hayalleri süsleyen bu ev, Hüseyin Nazmi'nin ailesinin Erenköy'deki yazlık köşküdür. Okuyucuya ailenin kışlık evi hakkında bilgi verilmez, ancak yazlıkları romana mavilik yayar. Arkadaşının evine her gidişte semt ışıklı bir şekilde betimlenir. Bu, yeşillik ve sessizlikle çevrili köşkte *Aşk-ı Memnu*'daki gibi ne geleneksel harem-selamlık bölümleri ne de Vezneciler'deki konaktaki gibi elleriyle yiyen uşak vardır. Burada Lâmia'nın piyano öğretmeniyle veya mürebbiyesiyle karşılaşılır, o rüyaları süsleyen kütüphanede sohbet edilir, tartışılır.

Rüyaların yerini hayal kırıklığı alınca Ahmet Cemil'in İstanbul'a bakışı da ruh halini izler. Romanın sonuna doğru, kendisine düşman olan Raci'nin veremden can çekiştiği hastaneye giderken on beş yıldır görmediği mütevazı mahallelerden

Ahmet Cemil kapının önünde(Servet-i Fünun, *sayı 279*).

geçer. Bir yandan hataları nedeniyle vicdan azabından kıvranırken, bir yandan buralara değerini bilmediği, kaybolmuş bir cennet gibi bakar:

> O buralarda duyulan istirahat kokusundan ne kadar uzaktı! Süleymaniye'nin mini mini evi, o da burası gibi saadet sükûnu içinde değil miydi? Hâlbuki o bütün emellerinin şematet ve tarrakasını getirmiş, o sükûnun içine atarak bu saadet yuvasını bir fırtınanın velvelesine boğmuştu. (s. 353)

Yenilginin ezikliğiyle başlangıç noktasına dönüş, daha önce sözünü ettiğim Fransız romanlarının Ahmet Cemil benzeri kahramanlarında bir başka ortak özelliktir. *Kayıp Hayaller*'de Lucien bütün hayallerini tükettikten sonra Paris'ten doğduğu taşra kentine döner ve "güzelim yerlerini terk etmedikleri için arkadaşlarını tebrik eder."[19] Başlangıç noktasına dönüş *Duygusal Eğitim*'de acı bir ironiyle gelir. Yaşanılan edebi, siyasi, duygusal deneyimlerin ardından iki arkadaş en unutulmaz anı olarak kasabalarının genelevinde başlarından geçen olayı hatırlar:

> Frédérique: – En güzelini orada yaşadık!
> Deslauriers: – Evet, belki de. En güzelini orada yaşadık!

Mai ve Siyah'ta geleceğin bittiği yerde geçmişin değer kazanması Ahmet Cemil'in İstanbul'a bakışına da yansır. Şair, eski İstanbul'a daha önce siyah bir mercekten bakarken sonunda siyah, maviye dönüşür.

Beyoğlu gibi bir yer ise mavi ve siyahı aynı anda barındırır. Burası hem rüyaların bir parçası, hem bir sefalet yuvasıdır. Dönemin pek çok romanında olduğu gibi, kişinin Beyoğlu'yla olan ilişkisi, dünyaya bakışını özetler, iç dünyası ve toplumsal konumu hakkında bilgi verir. Ahmet Cemil için Beyoğlu, her şeyden önce bir gezi yeridir: Caddeden gezerek geçer veya geçen insanları seyreder. Bu durumu kazanıma dönüştürmeye çalışır. Beyoğlu'nda kendini rahat hissetmeyen arkadaşına, gözlemlenecek bir şeyler varsa nerede olursa olsun kendisinin sıkılmadığını söyler (s. 138). Walter Benjamin'in 19. yüzyıl so-

19 Balzac, *Illusions perdues*, Folio, s. 588.

nu büyük kentinin aktörlerinden olan "turlayan" (flâneur) için yaptığı analizde Ahmet Cemil'in o oynak yerinin ifadesini buluruz: "Turlayan henüz eşiktedir: Büyük şehrin eşiğinde olduğu gibi burjuva sınıfının da."[20]

Ahmet Cemil'in eşikteliği, bundan doğan güçsüzlüğü, bu yerle kurmaktan âciz olduğu maddi bağlara da yansır. Geleceğine yeni bir kapı açan Fransızca şiir kitabını, buradan geçerken, bir vitrinde görür; ancak kitabı Hüseyin Nazmi satın alır. Lâmia'ya olan duygularını açığa çıkaran karşılaşma yine burada olur. Genç kız mürebbiyesi ve piyano öğretmeni eşliğinde alışveriş yaparken, Ahmet Cemil vitrinlerdeki Batı ürünlerini "seyretmek"le yetinir:

> Tünelden çıktıktan sonra Beyoğlu'nda biraz serseri, dolaşmak; mağazaların camekânları önünde gecikerek şurada yeni çıkmış kitapları, ötede kravatlardan, yakalıklardan, mendillerden teşkil edilmiş zarif nümunegâhları; bir moda mağazasının kumaşlarını, bütün o gönülleri taltif eden hiçleri seyretmek istedi. (s. 200)[21]

Vitrin betimlemesinde pek az eşya adlandırılmaktadır. Malların bolluk içinde yığıldığı Doğu çarşılarının tersine, Beyoğlu dükkânları seçicilik ve zarafet yarışındadır. Vitrinlerde sergilenenler yaşamsal bir ihtiyaca cevap vermese de bütün bu –yazarın deyişiyle– "hiç"ler, genç şair için ulaşması zor bu tüketim metaları, düşlerinin tamamlayıcı bir parçası gibi orada durmaktadır. Gelen geçenin gözlerinin önüne serili kravatlar, mendiller, kumaşlar toplumsal başarının somut delilleri gibidir. Lâmia, sesiyle Ahmet Cemil'i gerçeğe döndürürken aynı zamanda gerçekleşmiş bir rüya gibidir de:

20 Walter Benjamin, "Paris, capital du XIXe siècle", *Oeuvres III*, Folio, Paris, 2000, s. 58

21 Ahmet Cemil'in Beyoğlu vitrinleri karşısındaki durumunu betimlerken Halit Ziya'nın kendi yaşantısından hareket ettiğini anılarında görebiliyoruz: "Tünelle çıkar ve ondan sonra Taksim'e kadar yavaş yavaş, camekanların önünde gecikerek, uzun uzun dalarak, hiçbir zaman velev merakı teskin için yalnız fiyat sormak üzere içeri girmeye cesaret edemeyerek, dar bütçemin geniş arzularımla müsademesi arasında ezik bir yürekle eve dönerdim." *Kırk Yıl*, s. 552.

> Henüz o kadar kalabalık yoktu, ilerledi, çocuk oyuncaklarının yanına kadar geldi; ellerinde çâr-pâre, başında maili kırmızı bir külahla gelip geçenlere gülümseyen bir soytarıya bakmakla meşgul iken arkasından kendisine yabancı olmayan tatlı bir sesin bir nida-yı hayretle: "A! Cemil Bey!.." dediğini işitti. O vakit tayin olunmaz bir sebeple, mutat olmayan vukuata tesadüf olununca hissedilen râşeye müşabih birn titreyiş vücudunu baştan aşağıya sarstı.
>
> Kendisine hitap etmesini beklercesine Lâmia mütebessim bir çehre ile karşısında duruyordu. (s. 200-201)

Beyoğlu vitrinlerine seyirci Ahmet Cemil'in karşısında Lâmia, orada sergilenenlere sahip olma gücü olandır. Halit Ziya, genç kızın her ortaya çıkışında, giyimine ilişkin yalnızca bir iki ayrıntıyla, bu durumu hatırlatır. Buradaki karşılaşmada Batılı tarzda sade bir şıklık içinde, siyah ipekten çarşafı, çenesinin altında, tek incili bir iğne ile tutturmuştur. Giderken, Ahmet Cemil'i tam bir Fransız matmazeli gibi selamlayarak tabloyu tamamlar: "Küçük bir kahkahayı zapt etti, sonra Ahmet Cemil'in perişan cevabını dinlemeyerek siyah güderi eldivenler içinde daha ince görünen parmaklarıyla peçesini indirdi, 'Efendim!..' dedi." (s. 204)

Lâmia, her zamanki gibi Batılı hizmetlileri eşliğinde, Ahmet Cemil'i rüyalarıyla baş başa bırakıp uzaklaşır.

> (...) Ahmet Cemil orada, elinde çâr-pâreler ile başında maili kırmızılı külahı ile gelip geçenleri gülerek seyreden soytarının istihza nazarı altında elinde şiirlerinin defterini kıvırarak duruyordu. (s. 204)

Ahmet Cemil için bir rüya âlemi olarak Beyoğlu bir sınıfa, batılılaşmış burjuvaziye ve bir gün ona ulaşma çabasına bağlıdır. Halit Ziya'nın eserlerinde Türk burjuvazisi tam anlamıyla "hâkim sınıf"tır. İmparatorluk'taki Batı varlığının günlük yaşama yansımasına gelince, bu, Türk unsurların hizmetindeki, onlara muhtaç zavallı insanlarla sınırlı kalır. Osmanlı'nın son dönemlerini bilmeden Halit Ziya'yı okuyan bir okuyucunun ne

Mai ve Siyah'ta ne *Aşk-ı Memnu*'da Batılı herhangi bir emperyalist güç hissetmesi mümkündür. Tam aksine Beyoğlu'ndaki zarif eşyalar zengin Osmanlıların hoşuna gitmek için orada satılır; Batılı kadın, sefalet içindeki ülkesini para kazanmak, kendini korumak, Türk erkeğine fahişe olarak, Türk ailelerine hizmetçi veya mürebbiye olarak hizmet için terk eder.

Dönemin romanının yaygın imgelerinden olan Beyoğlu'nda çalışan Avrupalı fettan kadın tiplemesi burada değişik şekilde temsil edilir. Zola'yı anımsatan bir yaklaşımla yazar, bu kadınların geldikleri yerlerdeki, onları hayatlarını başka ülkelerde kazanmaya iten, zor koşulları da anlatır. Batılı düşmüş kadınlar hiçbir çekiciliği olmayan zavallı, çirkin, pis insanlardır. Raci'nin Alman metresinin çalıştığı Palais de Cristal ile büyük burjuvaların Beyoğlu'nun ilgisi yoktur. Ahmet Cemil eğlenceye gelenleri gözlemlediğinde, siyah, sefil, perişan bir atmosferden başka bir şey bulamaz:

> (...) dükkânını kapadıktan sonra eğlenmeye çıkmış berberler, tüccar yazıcıları, esnaf çırakları, bir İngiliz yük vapuruna mensup beş altı gemici, tiyatroya izin alıp da lalasıyla gizlice anlaşarak şuraya gelivermiş bir çocuk, her gece mahalle kahvesinde iskambil oynamaktan bıkıp da bir akşamı Beyoğlu'nda geçirmek isteyen bir bey (...) (s. 166)

Beyoğlu'ndaki eğlence yerlerinde "kırık sesli, boyalı kadınların bağırdığı" şarkılar "gürültü", içecekler iğrenç, her şey yapmacık, yıpranmış, taklittir. Kadın ticaretinin ve sefaletin kendisinden değil, bunlara dekor olan pislikten etkilenen burjuva estetizmine sadık olarak Ahmet Cemil "her şeyde hatta sefalette, fuhuşta bile bir ziynet, bir zarafet olmasını isterdi." (s. 167). Gece eğlence yeri olarak Beyoğlu, "gözlüklü ihtiyar bir İngiliz mürebbiye"nin gözetiminde "küçücük küreklerle bahçeden kum toplayarak mini mini kovalarına dolduran" (s. 204) tertemiz çocukların bulunduğu burjuva ve aseptize Beyoğlu'ndan çok uzaktır.

Ahmet Cemil'in Fransız edebiyatıyla eğitimi

İki arkadaş bankta
(Servet-i Fünun, *sayı 277*).

Mai ve Siyah, Batı edebiyatında çok rastlanan bir tür olan "eğitim romanı" çizgisini izlerken eğitim kavramı gayet somut anlam kazanarak entelektüel eğitimi de kapsar. Romanın başlarında Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi hayal kırıklığı uyandıran ilk tercüme deneyimlerinden sonra şiir üzerine her şeyi yeni baştan öğrenmeye karar verirler. Yoğun bir çalışma sonucu, Ahmet Cemil'in "duygusal eğitim"ini, yaşayacağı tecrübelerden önce, bir bütün olarak algılanan Batı edebiyatı yapar. Her şeyi öğrenme fikri ansiklopedik bir yaklaşımla çözülürken bir konudan diğerine, hiçbirinin sonuna kadar gidemeden sıkıntıyla geçilir. İki arkadaşın kararı ve uyguladıkları metot Flaubert'in *Bouvard ve Pécuchet*'de ironiyle gösterdiği yaklaşımın, "Bilgi"nin tümüne ulaşabilme deneyiminin, ciddi versiyonu gibidir. Halit Ziya'nın romantik delikanlılarına bu tür bir benzerliği bilinçli olarak vermesi uzak bir ihtimal. Bununla beraber, her iki romanda, bilgi karşısındaki tavır benzeşir: Dostlar öğrenmeye büyük bir iyimserlikle girişirler. Yayılıp giden, ansiklopedi maddeleri gibi kesin çizgilerle ayrılmış ve eğitici özelliği olmayan veriler karşısında sergiledikleri tavır ise masumiyettir. Birlikte alınan kararlar çok ciddi görünse de hayal kırıklığı dışında hiçbir şey getirmeden çabucak bozulur:

> Bugünden sonra bütün müsveddeler yakıldı. Bir harf bile bırakmadılar. Bütün o tulû tasvirleri, veremli kızlar ağzından söylenme neşideler, pejmurde çiçeklere hitabeler, çocuğunun mezarında ağlayan anneler, Fuzulî'ye, Bakî'ye, Nedim'e nazi-

relerle beraber yakıldı, tahmisler, tesdisler parçalandı; her şeyden evvel okumak, duygularını terbiye etmek lazım olacağını anladılar. Yalnız yazmakla, daima işleyen amele gibi sanatın aynı mertebesinde kalacaklarını, eğer hakikaten sanat sahibi olmak isterlerse asıl sanat ehliyle ülfet etmek, onların hünerini, sırlarını tahlil eylemek lazım geleceğinde ittifak ettiler. Evvela makul bir tertip ile başlamak hevesinde idiler. Bir edebiyat tarihi silsilesi buldular. Sıra ile mütalaaya karar verdiler, evvela İlyadları, Odiseleri okuyacak oldular; bunları yarım bıraktılar. Hüseyin Nazmi'nin celp ettiği bütün eski edebiyata ait kitapların ötesinden berisinden beşer onar sahife kesilmekle kaldı; daha yakın zamanlara inmekte acele ediyorlardı. Yunan ve Roma edebiyatında pek teahhur, hatta orta çağlardan sonra iki üç asırlık edebiyatı iki üç ayda esneye esneye, uyuya uyuya geçtiler; tekrar yeis duymaya başladılar, biraz daha yakın zamanlara gelmek istediler; Goethe'ye, Schiller'e, Milton'a, Yung'a, Byron'a, Hugo'ya, Musset'ye, Lamartine'e kadar geldiler; o vakit bu âlemin lezâiziyle mest olarak uzun, pek uzun bir müddet kalmak lazım geleceği nazarlarında taayün etti. O şiir ummanı içine daldılar. (s. 62-63)

Geçmiş dönem yazarları ve eserlerine daha çok bir zorunluluk gibi dokunup geçildikten sonra, sürekli hoşnutsuzluk duygusu yakınlara gelince sona erer. Dönemin Fransız yazarların dışındaki diğer isimler ise iki dostun okuma listesini uzatmak, böylece tam olacağı düşünülen bir kaynak oluşturmak içindir. Ortaçağ edebiyatı gibi kısımlar biçimsel bir gereklilik gibi listeye girer. Ahmet Cemil'in beklentileri, ancak çağının Fransız şairlerinde cevap bulur.

Genç adam, daha ileride, kendi eserini yaratmaya başlayınca bu şairleri de eleştirir; onları aşma çabasına girer:

> Lamartine'den, Hugo'dan, Musset'den sonra gelenleri; bütün Parnasyenleri, Sembolistleri, Dekadanları Süleymaniye'de küçücük mesai hücresine taşıdı; Heredia ile, Theodore de Banville ile başlayan zümre-i şuara, sonra Prudhomme'lar, Coppe'ler, Haraucourt'lar, Sylvestre'ler, Mendes'ler; daha son-

ra Paul Verlaine'in tohm-ı dehası ile yetişenler, velhasıl Gençler tâbii Lemerre'in kitap fihristini dolduran yüzlerce ciltler takım takım elinden geçti. Bunları okudukça yarım asırlık bir zaman içinde Verlaine'e kadar şiir fikrinin kesp ettiği inceliklere, tasvir ve ifade sanatının vasıl olduğu rikkate hayret etti; bir vakitler mini mini penceresinin kenarında cehren fakat komşulara işittirmekten ihtirazen okuyarak mest olduğu temaşaları, "Bir Ferištenin Sukûtu"nu, "Geceler"i, şimdi birer kelime ile hiçliye mahkûm ediyor, Hugo'yu, "Gözlerinde eşya ve hakayiki büyüten bir cam varmış." hükmüyle hakikatin fevkinde buluyor, Lamartine için "O kadar şiir ile yüklenmiş ki ezilmiş", Musset için "Aşık, şair, fakat çocuk!" diyordu. (s. 175)

Gerçekçilik endişesi taşıyan romanın, edebi eğitim kısmında yazarın kişisel deneyimlerinin malzeme olarak kullanıldığını görüyoruz. Ahmet Cemil'in yoğun ve planlı edebi eğitimi, Halit Ziya'nın *Kırk Yıl*'da anlattığı kendi izlediği yoldan farklı değildir. Yazar, İzmir'deki Mıkhitharistlerin okulundan ayrılırken öğretmeni Pierre Vasel'in verdiği kitap listesinin eğitimindeki önemini hatırlar:

> Size bir hizmet yapmak istedim. Daima gördüm ki okumak başlıca zevkinizdir; fakat okumak ancak bir usul dairesinde olursa müfittir. (...)
>
> Teşekkür ettim ve bir göz gezdirdim: Evvela klasikler vardı. Garnier temsilinden... Sonra romantikler geliyordu: Hugo, Lamartine, Musset, Gautier... Daha sonra Victor Duruy'nin Tarih-i Umumi silsilesi...[22]

Halit Ziya, Ahmet Cemil'i kendi geçmişini hatırlatan bir yoldan geçirir. Yazarın ve kahramanının Batı edebiyatı konusunda benzer eğitimlerine şüphesiz bir de geleneksel eğitimi eklemek gerekir. Romanın gerçekçilik iddiası, Osmanlı şiirinde görülen değişimi kendisinde sentezleyen şair imajında da belirir. Ahmet Cemil'in hayatı, başka bir deyişle özel tarihi, içinde yaşadığı tarihle iç içedir. Genç adam geleneksel bir çevrede büyü-

22 *Kırk Yıl*, s. 700-701.

müştür: Okulda ve ailesinde aldığı eğitimin kökleri bu ortamda yüceltilen geleneklere uzamaktadır. Evde babasından düzenli olarak dinlediği Mesnevi daha sonra Fransız kaynaklara yönelecek olan hassasiyetin ilk adımını oluşturur. Daha önce altını çizdiğim noktalara yeniden dönmeden yalnızca Lamartine ve Musset şiirinin Osmanlı ve Fransız gelenekleri arasında kurduğu köprüyü hatırlayalım. Ahmet Cemil bu iki mirasın kesiştiği yerde, onların sentezinin izdüşümünde acı çeken, hep ulaşılamaz şeylerin peşinde bir insan olarak çizilir. Onu modern şair yapan bu hassasiyet boyutu, aynı zamanda devrinin okuyucuları tarafından anlanmasını da sağlar.

Flaubert'e bakarak başlangıç ve bitiş bölümleri nasıl yazılır?

Ahmet Cemil, Fransız edebiyatıyla kurduğu ilişkilere, bireysel yaratıcılık iddiasının getirdiği bir mesafe koyar. Diğer bir deyişle hayranlıkla okuduğu metinleri kendi eserine aynen geçirmez. Yazarın, Ahmet Cemil'de sergilediği ve bizzat kendisinin de reddettiği bu tavra rağmen *Mai ve Siyah*'ta, zaman zaman bu mesafeyi silerek Fransız modelleri eserine doğrudan aktarır.

Salammbô ve *Mai ve Siyah*'ın ortak ziyafetleri

İlk Türk romanlarının başlangıç bölümleri geleneksel anlatı tekniğine dayanır. Çoğu kez uzun bir betimleme, geniş açılı plandan yakın çekime geçercesine okuyucuyu yavaşça romanın içine sokar. Bu tür giriş ve ahlâksal ders çıkarma yeri olan bitiş bölümleri Halit Ziya'nın romanında son bulur. *Mai ve Siyah*, başlangıç hazırlığı içeren hiçbir cümle olmaksızın şöyle başlar: "Sofranın etrafında yedi kişiydiler." Bu tercih *Aşk-ı Memnu*'da da sürer: "Maun sandalla müsademeyi andıran bu tesadüflere artık o kadar alışmışlardı ki bugün Kalender'den dönerken gene onun adeta çarparcasına yakından sıyırıp geçişini fark etmemiş göründüler." Yazar, okuyucuyu günlük hayattan bir anın ortasına hiçbir ön çalışma yapmadan aniden bırakır ve

aynı şekilde bir başka "gerçek" anı son noktayı koyar. Türk romanındaki bu yenilik Fransız modellere sıkı sıkıya bağlı kalarak şekillenir. Karşılaştırmalı bir okuma, *Mai ve Siyah*'ın başlangıç ve bitiş bölümlerini yazarken Halit Ziya'nın Flaubert'den destek alarak ilerlediğini gösterir. Romanın bir ziyafeti anlatan ilk cümlelerini okuyalım:

> Sofranın etrafında yedi kişiydiler.
>
> Bir gün, Mirat-ı Şuûn sahib-i imtiyazı Hüseyin Baha Efendi, matbaaya çehresinde bir başka sevinç parıldayarak girdiği zaman dört nüshadan beri devam eden "Dahili Sanatlar" başlıklı makalesinin altına son kelimesini iri bir yazı şeklinde karalamakla meşgul olan başmuharrir Ali Şekip'e demişti ki:
>
> – Yarın değil öbür gün Mirat-ı Şuûn onuncu senesinin üç yüz altmış beşinci gününü ikmal ediyor. Çarşamba günü için...
>
> Ali Şekip hemen cevap vermişti:
>
> – Hiçbir şey yazamam. Ziyafet verilmeyince bir satır yazı yok.
>
> Bu gece işte, Tepebaşı Bahçesi'nde yazı heyetine o ziyafet veriliyordu.
>
> Davetliler Mirat-ı Şuûn ceridesi muharrirlerinden ibaretti. Bütün bu gençler dört saat hep içmişler, bir saat hep yemişlerdi. Şimdi parmaklarının arasında karnı doyduktan sonra yalnız meşgul olmak için oyalananlara mahsus gevşek bir eda ile yavaş yavaş yuvarladığı bir elmanın kabuğunu bir parçada çıkartmaya çalışan Ali Şekip'ten başka, hepsi, sandalyelerinin vaziyetini tebdil etmişler; sofradan az çok çekilmişlerdi. Sofrada artık yemek sonuna mahsus bir dağınıklık hüküm sürüyordu; kahvenin gelmesine kadar unutularak bırakılıvermiş elma, portakal kabuklarıyla dolu son tabaklar, diplerinde kırmızı cür'alar görünen şarap kadehlerinin yanında duruyor; sofranın kenarından yer yer çıkan tütün dumanı bir müddet dalgalanarak lambanın etrafında bir bulut teşkil ettikten sonra dağılıyor; beyaz örtünün üzerinde yüksek yemiş tabaklarının, sürahilerin, kadehlerin, oraya bırakılmış bir fesin şarap lekelerine karışan gölgeleri lambanın oynak ziyası altında gâh küçülüp gâh büyüyor... Şurada devril-

miş bir tuzluk... Ötede birisinin can sıkıntısıyla üç çataldan teşkiline çalıştığı bir ehram... Yer yer tabakların üzerine yahut şişelerin yanına bırakılmış peşkirler... Düşmüş de kaldırılmasına üşenilmiş bir bardak... Sofrayı baştan başa örten bir kargaşalık, sanki yedi kuvvetli çenenin hücumundan yorgun düşmüş, melul bir enkaz kümesi şeklinde serilmiş bir sofra." (s. 13-14)

Roman bu şekilde bir akşam yemeğiyle, erkekler arasında düzenlenmiş bir eğlence havasında başlar. Dekor Beyoğlu'nun göbeğinde Tepebaşı, katılanlar da gazeteci ve yazar olsalar da, Halit Ziya, yemeğin anlatımında, öğrenilmiş tavırların, nezaket kurallarının bittiği, düzgün bir sofranın dağıldığı anı seçer ve ince ayrıntılarla bir şölen sonunu anlatır. Yazarın dediği gibi "herkes başka bir vaziyette", gelişigüzel oturmaktadır. Masa, devrilmiş kadehler, tuzluklar arasındaki yemek artıkları, atılmış kirli peçetelerle doludur; davetliler meyve kabuklarıyla, kirli çatallarla oynamaktadır. "Uygarlık" izleri, bir ziyafet sofrasına ait incelik ve düzen yerini "ilkel" bir karmaşıklığa bırakmıştır. Herkes sarhoşlukla karışık bir can sıkıntısı içindedir. Dişlerin gücünün yerini artık gevşeme almıştır. Halit Ziya'nın seçtiği benzetmeler bir kutlama anı için beklenmedik şiddettedir: "Sofrayı baştan başa örten bir kargaşalık, sanki yedi kuvvetli çenenin hücumundan yorgun düşmüş, melûl bir enkaz kümesi şeklinde serilmiş bir sofra". Bolluğun ve aşırılığın hüküm sürdüğü, katılanların yemekten bitkin düşmüş barbarları anımsattığı bu ziyafet Flaubert'in anlattığı bir başka ziyafete benzemektedir. *Salammbô* romanı Hamilkar'ın bahçesinde paralı askerlerin yiyip içme sahnesiyle başlar:

> Megara'da, Kartaca'nın dışında, Hamilkar'ın bahçelerindeydi.
>
> Sicilya'da komuta ettiği askerler Eryx Savaşı'nın yıldönümünü kutlamak için kendilerine büyük bir ziyafet veriyorlardı. Efendileri orada olmadığı ve kalabalık oldukları için rahatça yiyorlar, içiyorlardı.

Flaubert'de şölen böyle başlar. Karışıklık ve tiksindiricilik duygusu yiyeceğin bolluğunda, herkesin kendi başına, paylaş-

ma ve bölüşme olmaksızın yemesindedir. Yiyenler fiziksel olarak yakınsalar da, her biri kalabalık içinde yalnız, kendi düşünceleriyle baş başadır.

> Yastıkların üzerine uzanıyorlar, kocaman tepsilerin çevresine dizilip yemek yiyorlardı. Yüzükoyun yatarak et parçalarını kendilerinden yana çekiyorlar, dirseklerine dayanarak aslanların avlarını paraladıkları sırada takındıkları sakin tavırla karınlarını doyuruyorlardı.[23]

Halit Ziya'da da, Flaubert'de de, her iki şölendeki düzensizlik, yemeğe ilişkin unsurların bolluğu kadar kişilerin mekânda aldığı yerle de verilmektedir. Yemeğe katılanlar, yemeğe ilişkin nesnelerde gözlendiği gibi dağılmış durumdadırlar. Söz, konuşanlar arasında iletişim sağlamaktan uzak, bol ve sınırsız akıp gider. Halit Ziya, bu durumu, birbirini izleyen bitmemiş cümlelerle yansıtır:

> Ahenksiz, vezinsiz aletlerden mürekkep bir musiki heyeti gibi mukaddimesiz, müntehasız, kırık dökük muhavereler... çok içilmiş çok yenmiş zamanlara mahsus bir serseri fikir ve lisan akışı... (s. 15)

Aynı kopukluğu Flaubert de kullanır. Onda, kişiler arası iletişim zorluğu, kısır çokluktadır. Değişik ülkelerden gelen paralı askerlerin arasında anlaşamamazlık, anadillerinin farklılığının ötesindedir. İşitilen bir "lehçe", bir "hece", veya "son ekler"dir. Kulağa tam anlamıyla bir "dil" gibi gelen hiçbir şey yoktur:

> Kaba Dor lehçesinin yanı sıra, savaş arabaları gibi gürüldeyen Keltçe heceler yankılanıyor; İyonya dilinin söz bitimleri, çakal ulumalarını andıran çöl sözcükleriyle çarpışıyordu.[24]

Bütün bu karışıklığa ve iletişimsizliğe rağmen, her iki romanda da bir an yemeğe katılanların hepsi birden, tek bir ağızdan, tek bir vücut gibi coşkuyla bağırırlar:

23 *Salombo*, çev. Samih Tiryakioğlu, Literatür, İstanbul, 2003, s. 12.

24 *A.g.e.*, s. 12.

O zaman, birden herkes bir şeyin eksik olduğunu, onu bekleyerek burada kaldıklarını hatırladılar; yedi ses bir nakarat gibi tekrar etti:

– Kahve!... Kahve!...

Sahib-i imtiyaz Hüseyin Baha Efendi –kendi isminden ziyade, sıfatının ünvanıyla anılır– parmağıyla uzaktan kahve getiren uşağı gösterdi. Bütün bu çılgın çocuklar ayaklarını vurarak, çırpınarak, bağırarak nakaratı tekrar ediyorlardı:

– Kahve!.. Kahve!.. (s. 17).

Aynı şekilde Flaubert'in romanında da, bir an, bütün bu –yazarın dediği gibi– "dağılmış" adamlar coşku içinde, aynı istekte birleşirler:

Girişini askerler alkışlarla, sevinç çığlıklarıyla karşılarken hepsi birden bağırıyorlardı:

"Kupalar! Kupalar!"

Konuşmasına, cesaretlerini hatırlatıp buna layık olduklarını söyleyerek başladı. Kalabalık alkışlayarak sevinçle bağırdı. (s. 51)

Giriş bölümünde kullanılan Flaubert modeli Halit Ziya'nın üzerine kendi motiflerini, kendi renkleriyle işlediği bir örnekten ibaret değildir. *Mai ve Siyah*'ın başlangıcı Flaubert'in metniyle biçim ve ritim bağları da kurar. Her iki romanın ilk cümlesi tek başlarına bir paragraf oluşturmaktadır. Daha sonra gelen cümlelere göre daha kısa olup kesin, somut bilgiler içerir.[25]

Mai ve Siyah'ı *Duygusal Eğitim*'in başlangıcıyla bitirmek

Mai ve Siyah bir ziyafetle başlar, Ahmet Cemil'in bir gemide İstanbul'u terk edişiyle biter. Bu son bölümde Flaubert modeli kendini daha kolay ele verir. *Duygusal Eğitim*'in başında gemide ayakta yalnız duran uzun saçlı delikanlı Frédéric'in aksi,

25 Bu konuda bkz. Mehmet Kaplan, "*Mai ve Siyah* Romanının Üslûbu Hakkında", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1 Ekim 1971.

bu bölümde Ahmet Cemil'e yansır. Roman biterken genç şair meslek yaşamının başlangıcında Tepebaşı'nda katıldığı yemekteki gibi yalnızdır:

> Evvela, hareket esnasında, o dağdağa içinde hiçbir şey hissetmedi; validesiyle Seher'i aşağıda kendilerine tahsis olunan yere yerleştirdikten sonra yukarıya çıktı; sandallar, merdivenlerden telaş ile inip çıkan halk, çözülen halatlar, koşuşan gemiciler, ara sıra iri sesiyle bu gürültünün içinde herkesi sükûta davet ediyor gibi hiddetle bağıran düdük; daha sonra etrafında limanın izdihamı, İstanbul'la Galata arasında sıkışan bu deniz parçasını bir mahşer haline getiren bütün o hareket bir müddet beynini, gözlerini işgal etti; fakat vapur bu izdihamı yavaş yavaş, güya şu hayattan tahassürle iftirak ederek, uzak bıraktıkça; dakikalar geçerek Ahmet Cemil'in nazarında bütün hayatının yegâne tahassüs mahfazası olan bu şehrin ufkun lacivert zeminine tersim olunmuş bir levha şeklinde bırakmaya başlayınca kalbinde birden, elim bir iftirak hissi duydu; bir his ki hemen o anda bütün azmini sarstı; tekrar geri dönmek, kim bilir hayatının belki sonuna kadar ayrılmak üzere olduğu bu yere tekrar ayaklarını basmak için şedit bir arzu uyandırdı.
>
> Uzaklaştıkça karşısında Cihangir tepesinden denize doğru inen bayır küçük mülevven taş parçalarından üzerine bir levha işlenmiş uzun, yüksek bir duvar şeklinde yükseliyor; öteden parça parça kaçarak saklanıyor gibi görünen Beyoğlu sırtı ile Galata yokuşlarının üzerinden kalkmış mütecessis bir baş gibi yangın kulesi iri gözleriyle bakıyor, öte tarafta İstanbul tepelerinin üzerinde camilerin birer gümüş miğfer ile örtülü cesim başları yükseliyor, minarelerin semalara fışkırmak isteyen birer beyaz fevvare şeklinde uzanan ince boyları yer yer akşamın esmer havası içinde güya ihtizaz ediyor (...) (s. 394-395)

Geminin kalkış anındaki gürültüler, çevredeki hareketlilik genç adamın yalnızlığı ve hareketsizliğiyle zıtlık teşkil eder. Flaubert'in *Duygusal Eğitim* romanının girişinin aynı karşıtlık üzerine kurulduğunu görüyoruz. İnsanlar, yükler, makineler,

kampana, çevredeki her şey "dümenin yanında hareketsiz duran" Frédéric'in dışında hareket halindedir:

> 15 Eylül 1840 günü, sabahın altısına doğru, Saint-Bernard rıhtımından hareket etmek üzere olan Ville-de-Montereau'nun bacasından dumanlar tütüyordu.
>
> İnsanlar soluk soluğa geliyorlardı; variller, halatlar, çamaşır sepetleri geçişleri tıkıyordu; tayfalar sorulara cevap vermiyorlardı; herkes birbirine çarpıyordu; yükler iki yandaki çarkların davlumbazları arasına yığılmıştı ve bu gürültü saç levhalardan çıkıp her şeyi beyazımsı bir bulutla sarmalayan buharın ıslığı içinde kaybolurken, geminin burnundaki kampana sürekli çalıyordu.
>
> Sonunda gemi hareket etti; ve dükkanlarla, şantiyelerle ve fabrikalarla dolu kıyılar açılan iki geniş kurdele gibi uzadı.
>
> Onsekiz yaşında, uzun saçlı ve koltuğunda bir kitap bulunan bir delikanlı dümenin yanında hareketsiz duruyordu. Sisin ardından ismini bilmediği çan kulelerini, yapıları seyrediyordu; sonra son bir bakışla Saint-Louis adasını, Cité'yi, Notre-Dame'ı kucakladı; ve az sonra Paris gözden kaybolurken derin bir iç geçirdi.

Halit Ziya bu bölümden, öncelikle Flaubert'in gerçekçilik endişesini kendi eserine taşır. Hareket anının zengin betimlemesine geçmeden önce gemi üzerine bilgiler (Lloyd'un Süveyş hattına işleyen ağır gemilerinden biri), kalkış yerinin adının verilmesi gibi ayrıntılar okuyucuyu "gerçek" bir dünyaya sokmaktadır. Fransız yazarda da yer, tarih, gemi adı okuyucuya hemen verilir. Kalkıştaki hareketlilik benzer ayrıntıları taşır: Telaşlı gemiciler, birbirleriyle çarpışan insanlar, çalan düdükler, çözülen palamarlar... Gemi yavaş yavaş uzaklaşırken bu hareket iki gencin pasifliğini, dış dünya üzerindeki etkilerinin yokluğunu ivmelendirir; Frédéric'i "götürdüğü" gibi Ahmet Cemil'i "sürükler". Kıyılar, anıtlar, semtler iki gencin yalnızca değişiklikleri algılayabilen güçsüz bakışları önünde akar gider. Baktıkları yerler gerçekten derhal soyutlanıp hayal dünyalarına yerleşir. "Eğitim" yolunun başlangıcındaki Frédéric'in

düşleri umut doludur. Ahmet Cemil'in mavi hayalleri ise, Marmara üzerine inen siyahlıkla kent uzaklaşıp silindikçe, geriye dönüşü olmayan bir şekilde dağılıp bir bir kaybolmaktadır.

İki gencin düşlerinin içeriği, –birinde anılar, diğerinde tasarılar–, Flaubert'deki giriş bölümünün Halit Ziya'da sona dönüşmesine bağlı olarak iki kahramanı ayırmakta. Ancak daha önemli farklılığı iki yazarın kahramanına karşı aldığı pozisyonda görüyoruz. Halit Ziya'da Flaubert'in savunduğu ve George Sand'a yazdığı bir mektupta, "Üstelik kalbimden gelen şeyleri kâğıda aktarırken dayanılmaz bir tiksinti duyuyorum" şeklinde ifade ettiği mesafe Halit Ziya'da bulunmaz. Onda, yazar ve kahramanı ortak duygularla karşılıklı olarak ağlar: "Ah! Biçare hırpalanmış, ezilmiş hayat!.. Mai bir gece ile siyah bir gece arasında geçen şu nasipsiz, bahtsız ömür!.." (s. 398). Her zamanki gibi gururlu Ahmet Cemil, tüm başarısızlığından sonra başlangıçtaki "bârân-ı elmas"ın bir yankısı gibi, kaybolmuş hayallerine uygun yeni bir metafor, "bârân-ı dürr-i siyah", bularak şairliğe devam eder.

Mai ve Siyah'ın son satırlarında, yazarın kahramanına yakınışı biter; her ikisi de uyanır. Annesinin güverteye gelişi, şairi karanlık düşüncelerin girdabından gerçeğe döndürür:

> Ta yanı başında bir ses:
>
> – Cemil, niçin karanlıkta yalnız oturuyorsun? diyordu.
>
> O vakit titreyerek ayağa kalktı: Geliyordum, anne! dedi ve hayatta bir ümidi kalmamış bu çocuk, yavaş yavaş, bu siyah geceden, şu çekip kendisini almak isteyen ademden ayrılarak, mevcudiyetini daha kuvvetle çeken bu sese uyarak, annesini takip etti... (s. 400)

Burada uyanan yalnız Ahmet Cemil değildir; Halit Ziya da duygularını bir yana bırakıp gerçekçi yazar konumuna geri döner. Hüseyin Nazmi, Ali Şekip, Ahmet Şevki Efendi tarafından daha önce romanın değişik yerlerinde, gerçekler karşısında âcizliği nedeniyle "çocuk" olarak nitelendirilen genç adam, bu nitelemeyi özümsemiş gibidir. Roman boyunca romantik kahraman olarak parlarken, sona gelindiğinde, Robert P. Finn'in

de belirttiği gibi, adeta küçülür. Yürümeyi yeni öğrenmiş bir çocuk gibi titreyen bacaklarının üzerinde "ayağa kalkar" ve uslu uslu annesini izler.

Şair bulutların üstünden, sıradan insanların dünyasına düşünce ortaya çıkan bir geminin güvertesinde titrek adımlarını sürükleyen Ahmet Cemil olur. Burada, Baudelaire'in "Albatros" şiirindeki, ortamından koparılınca aykırılığıyla zavallılaşan engin denizlerin muhteşem kuşunu çağrıştırır:

> O bulutlar prensine benzer Ozan da,
> Fırtınayla senlibenli, yaylara gülen;
> Yere sürülmüştür yuhalar arasında,
> Yürüyemez devce kanatları yüzünden.[26]

Charles Demailly ve Emma Bovary'nin izleri

Romanda, metinlerarası ilişkiler her zaman başlangıç ve bitiş bölümlerinin göreceli berraklığında ortaya çıkmaz. Fransız edebiyatıyla kurulan bağlar, basın dünyasının betimlemesinde olduğu gibi daha gevşek biçimler de almaktadır. Ahmet Cemil'in hikâyesinde sansür nedeniyle politik boyut bulunmayınca, yazarın da yakından tanıdığı mesleki ilişkiler ana çizgiyi oluşturur:

> Bunu başka türlü tasavvur ederdim. O zamanın hayatından, idaresinden, memlekette teneffüs edilen zehirle dolu havadan muzdarip, mariz bir genç; hulasa devrin bütün hayalperest yeni nesli gibi bir bedbaht tasvir etmek isterdim ki ruhunun bütün acılarını haykırsın, coşkun bir delilikle çırpınsın ve bütün emellerinin, parmaklarının arasından kaçan gölgeler gibi silinip uçunca o da gidip kendisini –ölmek için saklanan bir kuş gibi– karanlık bir köşeye atsın. Bu gençte bir aşk yıldızı, bir de sanat hülyası olacaktı ve bunların arasında bir sarhoş gibi yıkıla yıkıla, o duvardan bu duvara çarpa çarpa geçip gidecek, nihayet bir kovukta sinip can verecekti, mai hülyalar içinde yaşamak için yaratılmışken siyah bir uçuruma yuvarlanacaktı. (...)

26 Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. Sait Maden, s. 31.

> Ahmet Cemil'i bi'z zarure memleketin umumi muhitinden çıkarmaya mecburiyet hasıl olunca onu matbuat âleminin hususi ve mahdut zemininde bırakmak lazım gelmişti ve bu zemin ele alınacak, tasvir olunacak o kadar mebzul unsurlarla dolu idi ki kendiliklerinden koşuşup eseri doldurmaya müheyya idiler.[27]

Babıâli, Ahmet Cemil'in rüyalarının doğuşu ve yok oluşunda sabit dekordur. Bizi burada ilgilendiren ise bu gerçek mekânın hangi yolları izleyerek hayal ürünü bir esere geçtiği olacaktır. Basın çevresinde öne çıkarılan, gelenek/modernlik ekseninde ikiye bölünmüş edebiyat dünyasıdır. Bunun, Halit Ziya'nın bizzat yaşadığı tecrübe olduğunu biliyoruz. Kahramanının gerek eski şiir eleştirisi, gerek savunduğu yeni şiir, Edebiyat-ı Cedide'nin anlayışını ve mücadelesini yansıtarak otobiyografik ayrıntılar içerir.

Edebiyat çevresinin betimlemesi, yazarlar aralarındaki kişisel ilişkilerle tamamlanır. Burada, edebiyatla doğrudan ilgisi olmayan günlük kavgaları, kişisel çekişmeleri izleriz. Ahmet Cemil'i tüketen başlıca neden de bu aşağılık oyunlar, iki yüzlülükler, kıskançlıktır: "Bugün kim bilir ne kadar gençler vardır ki o âlemde bir zevk tasavvur ederler, fakat bir kere o çirkin matbuat hayatına girseler..." (s. 28)

Halit Ziya, Ahmet Cemil'in sanat anlayışını ve mesleki ilişkilerini kâğıda geçirirken, kişisel gözlem ve deneyimlerini, beğenerek okuduğu Fransız yazarlarla çeşitli bağlar kurarak şekillendirir. Dönemlerinin basın ve edebiyat dünyası etrafında kurulan ve bu çevreyi, entrikaları, dostlukları, rekabeti, edebi çekişmeleriyle yansıtan iki Fransız romanı Halit Ziya'ya model olur. Robert P. Finn'in işaret ettiği Balzac'ın *Kayıp Hayaller*'inin yanı sıra Goncourt Kardeşler'in *Charles Demailly* adlı eseri de *Mai ve Siyah*'ta etkisini yer yer hissettirir.

İlk olarak *Edebiyatçılar* (Hommes de lettres) adıyla 1860'da basılmış olan *Charles Demailly*, edebiyat eleştirmenlerinin perde arkası çalışmalarındaki çirkinlikleri sergileme iddiasını ta-

27 *Kırk Yıl*, s. 700-701.

şır. Konusunun hassasiyeti nedeniyle romanın basımında karşılaşılan zorluklar, eserin edebiyatçıları karaladığı iddiası ve adının uyandırdığı tepkilerle devam eder. Roman, *Edebiyatçılar* başlığını bırakır ve başkişisi Charles Demailly'nin adını alır.

Goncourt Kardeşler'in bu romanıyla *Mai ve Siyah*'ı paralel okuma, yazarların kahramanlarını gazetecilerin ilişkilerinden oluşan bir yumağın içine yerleştirme ve dönemlerinin edebiyat çevresini sergileme arzularının ortaklığını gösterir. Bununla beraber Goncourt'larda romanın büyük bir kısmını oluşturan sanatçılar arasındaki karmaşık ilişkiler Halit Ziya'da daralıp Ahmet Cemil'in hikâyesinin bir cephesini oluşturur. Ancak, sonuçta her iki durumda da söz konusu olan kapalı bir çevredir. *Mai ve Siyah*'ın açılış ziyafetinde hazır bulunanlar ("Sofranın etrafında yedi kişiydiler.") ve Goncourt'ların romanında bir araya gelmiş olanlar ("*Skandal* gazetesinin yazı işleri bürosu olan bu odada beş kişi vardı.") iki romanda da ilişkiler ağını oluşturur.

Bu kişiler arasında, Ahmet Cemil ve Charles Demailly "eser" yaratma istekleriyle, etraflarını saran diğer yazarlardan farklılaşır. Yazma konusunda tutku ve kararlılık iki adamı birleştirir:

> Charles'ın tek aşkı, tek bağı, tek inancı vardı: Edebiyat. Edebiyat onun hayatıydı, kalbi onunla doluydu. Kendisini bütünüyle ona adamış, soğuk görünüşünün altındaki tüm ihtirasını, güçlü kişiliğinin tüm ateşini ona vermişti. (s. 107)

Halit Ziya gibi Goncourt Kardeşler'in de ilk romanları kendi yaşantılarından kesitler taşımaktadır. Her iki eserde de kahramanlar yazarların bazen sözcüsü, bazen deneyimlerini veya duygularını doğrudan taşıma aracıdır. Ahmet Cemil'i Flaubert, Stendhal veya Balzac'ın kahramanlarından ayırıp Demailly'ye yaklaştıran noktayı, yazarın kişileriyle kurduğu bu yakınlıkta aramak gerekir. Flaubert'in romanları, yazarın kendisini silme çabasıyla ilerler; hedef, eserin bağımsız bir nesne olarak ortaya çıkmasıdır. Oysa Goncourt Kardeşler *Charles Demailly*'de, Halit Ziya *Mai ve Siyah*'ta yazar olarak kendilerini saklamazlar.

Her iki eserde kahramanları kıskanan, sonlarını hazırlayan "kötü"ler vardır. Birinde Raci, diğerinde Nachette romanın başından itibaren okuyucuya bu kimlikleriyle tanıtılırlar. Charles Demailly Nachette'in eleştirisini okuduktan sonra: "Charles ancak: 'Ah! Zavallı!' diyebildi. Edebi doğrular bile yok!" (s. 271). Raci'nin, Ahmet Cemil'in şiirlerini eleştirdiği yazı ona "bir çamur deryasına" (s. 307) düşme hissini veren bir yalan, hakaret yumağıdır.

Bu iki hassas insan, yedikleri darbeler neticesinde trajik bir sonla karşılaşır: Ahmet Cemil kendini çöllere atar; Charles Demailly delirir. Her ikisi de idealist olan bu insanlar, izledikleri yolun sonunda tam anlamıyla çocuklaşırlar. Charles Demailly'nin yaşlı dadısı "Françoise bu adamda hâlâ itina edilmesi gereken bir çocuk olduğunu anlamıştı" (s. 418). Onu giydirir, soyar, yemek yedirir. Ahmet Cemil ise annesine tekrar çocukluğa dönme isteğini söyleyerek "sekiz on yaşında bir çocuk gibi" okşamasını ister ve şöyle devam eder: "Hususiyle çocuk olmak, sevilmek için ne kadar ihtiyacım var!" (s. 392). Zaten romanın son cümlelerinde titreyen bacaklarının üzerinde annesine sarılan bir çocuktur artık. Demailly ise konuşmaktan âciz bir bebek gibidir: "İnsanların kullandığı dildeki isimler, hayat için gerekli şeyler, hepsi hafızasından çıkmıştı" (s. 419). Hayatlarının sanat kısmı kuruyunca, Demailly de, Ahmet Cemil de özsularını kaybetmiş gibidirler. Ama kitabın başında, Halit Ziya zaten okuru uyarmıyor muydu?

> O hasta ruh, bir billur parçasıdır ki üzerine şiirin ziyası isabet etsin, tahlil etmek mümkün olmayan renkler gösterir ve gözleri kamaştırır. Onların ne olduğunu anlamak için onu parlatan ziya ile kendisinin arasına elinizi koymaktan hazer ediniz; yoksa gözünüzün önünde kalacak olan sönük, donuk bir cam parçasından başka bir şey değildir. (s. 66)

Ahmet Cemil'i şair yapan hassasiyet boyutunun şekillenmesini Goncourt Kardeşler'in bir başka romanı olan *Manette Salomon*'daki ressam Cariolis'le paylaştığını görüyoruz:

> Cariolis'te hayatını uzun zaman tamamen sanata verme hastalıklı garip bir duygusallık oluşturmuştu. (...) En ufak beklenmedik şeyler, önemsiz sıkıntılar, anlamsız üzüntüler, fikirlerinin siyahlığında ve hoşnutsuzluğunda aşırı boyutlar (...) alıyordu. (s. 447)

Ahmet Cemil de sıradan insanları etkilemeyecek görüntülerden, "kilise kapısına bırakılmış çocuklardan, elinde şarap şişesi olan sarhoşlardan" (s. 65) üzüntü duyar. (Bu tür sefalet şekillerinin, o günün İstanbul'undan çok Fransa'yı çağrıştırması Halit Ziya'da ender de olsa gözlemlenen, Fransız yaşam tarzını romanına doğrudan almasına örnektir.) Cariolis gibi Ahmet Cemil'in de hastalıklı duygusallığı, sanatın hayatında aldığı yerle iç içedir:

> Onda [Ahmet Cemil] şiir ile uzun iştigal mariz bir hassasiyet husule getirmişti. Öyle bir hassasiyet ki onunla malul olanları başkaları için, anlaşılmaz, makuliyetine kati hüküm verilemez, hareketlerinde fikirlerinde, duygularında bir büyüklük olduğuna kanaat edilir de isabetini teslime cesaret edilemez muammalar haline getirir. (s. 65)

Mai ve Siyah'da etkisi bulunan yazarlar arasında Flaubert'in, başlangıç ve bitiş bölümlerini şekillendirmedeki rolünden bahsetmiştim. Burada model alınan kitaplar *Duygusal Eğitim* ve *Salambo* idi. Flaubert'in üçüncü romanı *Madame Bovary* ile oluşan bağlar ise daha farklıdır. Ahmet Cemil'in kişiliğinde Emma Bovary'den, romantik hayallerinde onun hayallerinden etkiler vardır. Zaten genç şair, Emma'nın rüyalarını süsleyen, bakışları gökyüzüne çevrilmiş, yakışıklı "romantik" delikanlı değil midir:

> Ama bir yerlerde güçlü ve güzel biri, hem coşkunluk, hem incelikle dolu değerli bir insan, bir melek görünüşü altında bir ozan yüreği, şiirleri göklere kadar yükselen tunç telli bir liri varsa, niçin rastlantıyla gelip de kendisini bulmuyordu?[28]

Kitaplarda okunmuş "romantik" klişeler Emma ve Ahmet Cemil'in rüyalarının ortak unsurları olacaktır. Daha önce sö-

28 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul, 2006, s. 313.

zünü ettiğim İkbal'in düğün sahnesine dönelim. Genç adamın kız kardeşi için hayal etmiş olduğu evlilik törenine bir yerde şahit olduğunu söyleyemeyiz. Bu hayalin her parçası kâğıt üzerinde görülmüş veya okunmuş modellerdir. Emma nasıl okuduğu romanlardaki gibi "geceyarısı meşale ışığında" evlenmeyi düşlerse, Ahmet Cemil'in de İkbal için arzusu aynı özentiyi taşır: "Beyaz uzun etekli –moda gazetelerinin mülevven ilavelerinde görerek imrendiği şeylere benzer bir esvap içinde– Macar atlarının çektiği arabayla şark halılarıyla döşeli çifte merdivenlerden düğün salonuna gelecek..." Ahmet Cemil, doğunun ancak egzotik bir unsur olarak halılarda kalacağı Batı modeli bir düğün düşler. Kardeşi bunun yerine geleneksel bir mahalle düğünüyle evlenince genç adam teselliisiz acılara boğulur.

Her iki roman kahramanı, hayal ve gerçek sınırının bulanıklaştığı yerde buluşurlar. Ahmet Cemil, Emma Bovary gibi okuduklarının kurbanıdır. Bu teşhisi kendisine bizzat kendisi koyar. Yaşadığı tecrübelerden sonra, Emma'dan farklı olarak, sakin bir şekilde ardına bakar ve bir başka dünyaya ait olan, onu gerçeklerden uzaklaştıran bütün kitapları suçlar:

> Okumak?.. Artık bunların hepsinden nefret ediyordu. O şairler, o sevgili kitaplar, bunlar bütün yaşamamış yahut yaşamaktan yorulmamış adamların sahte şiirleri, sahte felsefeleriydi. Bütün şiir ve felsefe işte şu dakikada onun bu melal ve yeisinde muhtevi idi. (s. 370)

Flaubert'de bulunmayacak bir tavırla burada da Halit Ziya kişisiyle özdeşleşip genç şaire kendi zayıflıklarını analiz etme kapasitesi verir:

> Şimdi ağlıyordu; sakin ve aheste yaşlarla, aczin ve yeisin mefturiyetiyle akan sıcak ve iri damlalarla ağlıyordu. Niçin bu kadar hulya esiri olmuş idi?
>
> Biraz hayatın maddiyetini düşünmüş, bu toprak parçasının üstünde bir şiir bulutuna sarınarak uçmak için çalışmamış olsaydı bugün bu kadar mağlup olmayacaktı.

> En küçük sebepleri en büyük hulyalara kâfi addetmiş, kendisine sahte esaslar üzerine kurulmuş bir hayat vücuda getirmiş idi. İşte şimdi hakikatin insafsız rüzgârları üzerinden geçtikçe o hülyaları hep birer birer düşürmüş, onu şuracıkta en küçük bir yaşama arzusundan tam bir mahrumiyet içinde bırakmış idi. (s. 381)

Her iki romanın bitiş kısmında, birden, gerek Ahmet Cemil'de, gerekse Emma'da birikmiş bütün acılar taşar. Emma Bovary, intihar etmek için zehri içtikten sonra can çekişirken sokaktan gelen bir şarkı duyar. Bunu, köyden Rouen'a, sevgilisiyle buluşmaya giderken yolda gördüğü kör dilenci söylemektedir. Bir anda yakın geçmişi gözlerinin önüne gelir. Şarkının çiğ ışığında romantik aşk süslemeleri yok olup geriye sıradan bir zina ilişkisi kalır:

> Güzel günlerin sıcağı
> Küçük kıza aşkı düşündürür.[29]

Şarkı böyle başlar. Emma son nefesini kör dilencinin şarkısının son dizelerinde verir:

> O gün zorlu bir yel vardı
> Kısa etek havalandı.

Flaubert'deki kör dilencinin şarkısını duyarak acılar içinde gerçekleri görme anı Halit Ziya tarafından alınır ve yeniden yazılır. Robert P. Finn'in belirttiği gibi *Mai ve Siyah*'ın sonunda Ahmet Cemil de bir dilencinin –burada dilenci Araptır–, şarkısını duyar:

> Şu anlaşılmayan, zapt edilmeyen lisan ile o ses güya Ahmet Cemil'in babasının matemine, İkbal'in mezarına, Lâmia'nın uçmuş hulyasına, şu sobanın içinde hâlâ bir hayat bakiyesiyle çıtırdayan eserinin küllerine ayrı ayrı ağladıktan sonra bu hasta kalbin bütün elemleri, acıları, tahlil ve ifade edilmeyen dertleri için beliğ bir lisan olmuştu. (s. 389)

---

29 *Madame Bovary*, s. 46.

Arap dilencinin şarkısının sözlerini Ahmet Cemil anlamaz. Ayrıntılarla verilmiş müziğin ahengi onu, dilencinin ait olduğu dünyaya, çöle götürür. "Sonsuz karanlıklarda dikilen" kör de, Emma'ya öbür dünyanın kapısını açar.

Robert P. Finn, Ahmet Cemil'i sakinleştiren bu "çöl çağrısını" mistik bir aydınlanma, "İslâm'ın kaynağına dönüş" olarak değerlendirir.[30] Ahmet Cemil'in izlediği yol ve vardığı son, özellikle de Lâmia'ya duyduğu aşk mistik bir içerik taşısa bile, bunu dini değerlerle açıklamak ne derece yerinde olabilir? Finn'e göre şairin çöle gitme kararı başlangıçtaki Fransız referanslarıyla zıtlık teşkil etmektedir. Oysa tam tersine, yazar burada aynı referanslarla yeni bir uyum noktası yakalar. Ahmet Cemil, başlangıçtaki kadar Lamartine'in tesirinde, mistik bir heyecan taşımaktadır ve bu ruhsal coşku romantik şair kişiliğiyle tamamen uyum içindedir. Zaten içinde bulunduğu ruh halinden, yani baştaki mutluluk, sonundaki mutsuzluk durumundan soyutlarsak şairin tavrı romanın başında ve sonunda farklı değildir. Başlangıçta yine bir müzik parçası onu dış dünyadan koparır, kendinden geçmiş bir halde –buradaki kozmik bir açılıştır–, elmas yağmuruna götürür. Waldteufel'in "Elmas Yağmuru" veya Ahmet Cemil'in diliyle "Baran-ı Elmas"[31] adını taşıyan valsidir bu ruh halini yaratan.

Diğer taraftan, Ahmet Cemil yolunu mistik bir heyecanla kaparken, Emma aynı ruh haliyle başlar. Romanlarda bulacağı malzemeye erişinceye kadar kutsal kitap, gerçeklerden ilk kaçış yolunu açar. Rahibeler okuluna girer girmez Emma tüm kalbiyle büyülü bir boyutta yaşamaya başlar:

> Sınıfların ılık havasından hiç dışarı çıkmamış, bakır haçlı tespihler taşıyan ak yüzlü kadınlar arasında yaşamıştı; mihrabın hoş kokularından, okunmuş su kaplarının serinliğinden, şam-

30 Robert P. Finn, *Türk Romanı*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003, s. 163 ve 172.

31 Emile Waldteufel (1837-1915): Fransa'nın Johann Strauss'u olarak anılan kompozitör. İkinci İmparatorluk döneminde imparatoriçe Eugenie'nin beğenisiyle saray müzisyeni olarak görev almış. Aşk ve İlkbahar, Paten Kayanların Valsi, Yıldızlı Sema, Elmas Yağmuru, İspanya gibi valsleri günümüzde bestecisini bilmeden çoğumuzun aşina olduğu eserler.

danların parıltısından doğan gizemsel bitkinlik içinde, usul usul uyuşmuştu böylece. Ayine kulak verecek yerde, kitabın gök mavisiyle çevrili başlık resimlerine bakar, hasta koyunu, sivri oklarla delinmiş kutsal yüreği ya da sırtında çarmıhla yürürken düşen zavallı İsa'yı severdi. Kendisine işkence etmek istemiş, bütün gün aç durmaya çalışmıştı. Kafasında gerçekleştirecek bir dilek arayıp dururdu.

Ahmet Cemil'in "romantik-mistik" davranışla çöle gitme kararı, dilencinin şarkısı süresince bazen mavi, bazen siyaha boyanır. Gidilecek yer "ölmüş emellerinin sâkit türbesi" (s. 389) romantik klişelerle uyumlu yeni bir tablo, aynı zamanda yeni bir ışık kaynağıdır:

> Nazarının imtidadı imkânı kadar uzun, lekesiz, saf ve mücella güneşle kaynayan bir gök altında bir nur deryası içinde oynuyor zannedilen çöl, beyaz ve parlak bir kum satihası ki şaşaalarla çalkalanan sema altında sonsuz uzaklıklara firar eden o ufka yetişmek için koşarak ta ileride fark olunmaz, görünmez bir telaki noktasında yetişiyor, ikisi, bu pakize sema ile o saf beyaban ta orada, güya koşmaktan, birbirini kovalamaktan yorgun düşerek yorgun bir visal busesiyle dudaklarını uzatıyor; ta yukarıda da berrak bir güneş bütün şaşaasıyla beyaz bir halce fanusu gibi şu visal bezminin üzerine saadet zılalini dökiiyor... (s. 387)

Dilencinin şarkısı boyunca, çöle gidip oralara "gömülme" kararı, çölün cazibesine, yeni bir ışık kaynağına dönüşür. "O sema, o beyaban, o güneş..." artık "yabis, üryan, medit" bir yere ait değildir. Gidilecek yer, yeşil başlı öbek öbek hurma ağaçları, muz fidanları ile "bir beyaz rüzgâr dalgası şeklinde bütün beyaz görünen atların üzerinde beyaz harmanileri uçuşarak geçen süvariler zümresi..." (s. 388) ile egzotik bir ülkedir. Goncourt Kardeşler *Manette Salomon*'un karakterlerinden ressam Cariolis için "Doğu onu hep çağırmıştı" (s. 313) diye yazarlar: O, "başka bir gökyüzü, başka bir toprak, başka ağaçlar" düşler. "Oradaydı; bu gökyüzünü, bu manzaraları, bu kentleri, bu çarşıları, bu atlı grupları, bu çiçekleri, bu pembe kuşla-

rı, bu beyaz yıkıntıları (...) görüyordu." (s. 313) Cariolis'in özlemini duyduğu yer, dönemin pek çok sanatçısı gibi, Halit Ziya'nın yaptığı betimlemede Ahmet Cemil'in de hedefine yerleşir. *Mai ve Siyah*'ın bu satırlarında, Ahmet Cemil'in siyah sürgünü mavi bir rüya, hayran olduğu Fransız yazarlarının izinde, "Doğu'ya yolculuk"tur artık.

Erenköy'deki toplu okuma sırasında, Hüseyin Nazmi, Ahmet Cemil'in eserini dinleyicilere: "Oradan [Batı'dan] toplanmış tohumların Şark güneşinde inkişaf etme çiçeklerinden mürekkep bir demet" (s. 256) olarak sunar. Bu açıdan baktığımızda kahramanın edebi projesinin Halit Ziya'nınkiyle iç içe geçtiğini görüyoruz. Şairin yenilgisi, okuduğu yapıtları lanetlerken bizzat kendi var oluş nedeni olan Batılı referanslarının mahkûmiyeti gibi görülebilir. Ancak romanın Türk edebiyatında aldığı yere bakacak olursak Ahmet Cemil'in başarısızlığı tam tersine Batı modelinin taçlandırılmasıdır. Genç şair, roman sanatının başyapıtlarındaki Julien, Lucien, Charles Demailly, Emma Bovary gibi ihtiraslı kişilerle ortak kaderi paylaşırken yenilgisiyle aynı gelenekte yerini alır.

Ahmet Cemil masa başında
(Servet-i Fünun, *sayı 287, s. 13).*

Aşk-ı Memnu

1900'de yayımlanan *Aşk-ı Memnu* Türk edebiyatında bir dönüm noktası oluşturur. *Mai ve Siyah*'ta arka planda izlenen geleneksel anlatı unsurları burada yerlerini bütünüyle gerçekçi Fransız romanının özelliklerine bırakır.

Konuyla başlayalım: *Aşk-ı Memnu*'da konu ne açık bir mesaj taşır ne özel bir amaç güder. Flaubert'in "hiç üzerine kitap

yazmak"[32] isteği, kısmen de olsa *Madame Bovary* ile gerçekleşir. "Hiç" fikri, edebi bir tasarım olarak Halit Ziya'da bulunmaz. Ancak, *Aşk-ı Memnu*'da da, gelenekle önemli kopma noktalarından biri olan tematik fayda yokluğunu burjuva bir ailenin yaşamındaki "hiç"ler oluşturur. Yazar daha *Hikâye*'de, *Madame Bovary*'nin konusunun önemsizliğini hayranlıkla vurgular: "Beş yüz sahifeden mürekkeb büyük bir cild teşkil eden bu hikâyenin esas vakası yirmi satırı tecavüz edemez."[33] *Aşk-ı Memnu*, *Madame Bovary* ile benzerlikler taşıyorsa, bu şüphesiz Bihter karakterinin Emma Bovary ile yakınlığında olduğu kadar, hatta daha da önemlisi, iki eserin, farklı şekillerde de olsa, roman kavramına taşıdıkları modernlikte yatar.

Romanın başlangıcında, iki çocuk babası, zengin bir dul olan Adnan Bey, Bihter'le evlenir. Genç kız, Melih Bey grubu adıyla tanınan grubun üyesi Firdevs Hanım'ın küçük kızıdır. Bihter, bu evlilikle annesinin bayağılığından, maddi ve manevi düşkünlüğünden kurtulmak, saygıdeğer bir kadın konumuna kavuşmak ister. Kısa bir zaman sonra, evliliğinde duyduğu aşk eksikliğine Adnan Bey'in kızı Nihal'le ve ev çalışanlarıyla olan çatışmalar eklenir. Bunalan genç kadın kendisini aynı evde yaşayan çapkın yeğen Behlül'ün kollarında bulur. Behlül'ün Bihter'den bıkması uzun sürmez. Bihter ise bu ilişkide aşkı bulduğuna inanarak genç adamı kaybetmemek için direnir. Diğer taraftan, Firdevs Hanım'ın ortaya attığı Behlül'ün Nihal'le evlenmesi fikri felaketle sonuçlanır. Yasak aşk ortaya çıkar; Bihter intihar eder.

Hayal ve gerçek arasında Batılı kimlik

Batılılaşmış burjuvaziye ait olma umudu son kırıntılarına kadar Ahmet Cemil'i kendine çeker. Aynı onun gibi zenginlik ve toplumsal konum hayalleri kuran Bihter ise daha romanın başın-

32 "Bana güzel gelen, yazmayı istediğim, hiç üzerine bir kitap; dünyanın destek olmadan boşlukta durduğu gibi hiçbir dış bağlantısı olmadan, üslubunun içsel kuvvetiyle tek başına ayakta durabilecek, neredeyse konusuz veya en azından konunun mümkünse görünmez olacağı bir kitap", Flaubert, *Correspondance*, cilt II, s. 31. Louise Collet'ye 16 Ocak 1852 tarihli mektup.

33 *Hikâye*, s. 66.

da evliliği sayesinde bunları elde eder. Dolayısıyla roman yalnızca, çeşitli kanıtlarla Türk modernliğinin temsilcisi olarak gösterilen bu "seçkin", Halit Ziya'nın deyimiyle kibar çevreyi dekor alır.

Söz konusu seçkin çevre nedir, hangi ölçütlere göre belirlenir? Halit Ziya'nın örnek aldığı Fransız yazarlarının aksine Adnan Bey'in evinde iş ve para kavramı yoktur. Bu iki kelime her ağza alındığında eğlenceyi çağrıştırır. Adnan Bey "iş odası"nda çalışır, daha doğrusu orada tahta işlemeciliğiyle vakit geçirir. Para kelimesinin Behlül'ün ağzından çıktığı ender durumlarda bu, Nihal'in harçlığını kardeşçe ve muzip bir hava içinde borç almak içindir. Yazarın bıraktığı izler üzerinde ilerlersek Adnan Bey'in maddi refahının işinden değil, ailesinden geldiğini anlarız. Boğaz'daki yalı sakinleri, toplumdan ekonomik ve kültürel olarak soyutlanmış asiller gibidir. Burada, Halit Ziya, Batı toplumu modelini izleyerek Osmanlılarda bulunmayan gerçek bir asillik tanımı da yapar. Böylece Firdevs Hanım'a ve grubuna mahsus bayağı davranışlar asil kan sahibi olmamalarıyla açıklanır:

> Melih Bey takımı!.. Bu takımın İstanbul hayatında mertebesinin tayini metin bir kaidaye müstenit olamaz. Tamamıyla kibar âlemine mensubiyet iddia edecek kadar sağlam bir asalet sahibi olmayan bu ailenin yarım asır evveline kadar mevcudiyeti meşkuk ve müphemdir. (s. 21)

Marcel Proust'un *Swann'ın Bir Aşkı*'ndaki Verdurin grubundan çok daha önce doğan Melih Bey grubu, aynı şekilde gerçek asillik ve taklidi arasında, birinciye ait olanların diğerlerine burun kıvırdığı bir sınırın varlığını gösterir. İki dünya arasındaki geçişler, Adnan Bey'in olduğu gibi Swann'ın aşkında da başarısızlığa mahkûmdur. Melih Bey grubu üyeleri gerçek asillerin doğal özelliklerinden ve eğitiminden yoksun, yüzeysel, ince bir cilayla parlayan kişilerdir:

> (...) –bu aileye mahsus fıtrî bir bilgiçlikle– Bihter de hemen her şeyden bir parça bilirdi. Mecmuaları karıştıracak, hikâyeler okuyacak derecede Türkçe, Beyoğlu dükkânlarında sarf olunacak kadar Fransızca, hatta her vakit Tarabya'dan teda-

> rik olunan hizmetçi kızlardan öğrenilmiş Rumca bilir; piyanoda valsler, kadriller, romanslar çalar; icap ederse gayet vakar ile, his ile okuduğu şarkılara hemen kendi kendine öğrenilmiş uduyla pek güzel refakat ederdi. (s. 47)

Taklit ve uçarılık karışımı bu grubun karşısında özgünlük ve oturmuşluk sembolü Adnan Bey ailesi "en güzide bir âlem"e aittir (s. 43). Bihter, Adnan Bey'in evlenme teklifini kabul etmeye karar verirken adı konulmayan asalet kendini gösterir: "Bihter pek iyi biliyordu ki validesinin unutulmayacak derecede süren eğlence hayatı kendisine parlak ve asıl kibar hayatını açacak bir izdivacı meneden kavi bir sebep idi." (s. 45)

Elitin adı konulmadan, sıfatlarla ve farklılığının savunulmasıyla yetinilir. Adnan Bey'in evinin temsil ettiği bu dünyada, hizmetçilerin ona karşı davranışlarındaki içtenlik nedeniyle acı çeken Nihal örneğinde olduğu gibi, sınıfsal bir söylem açıkça bellidir: "[Nihal] Kendisini onların derekesine inmiş, onlarla şerik olmuş görmekten iğreniyordu." (s. 319)

Batı modeline göre şekillenen modernlik Doğulu geçmişe ait izlere de tahammülsüzdür: "Sahih! Beni bir Türk evine getirdiğinizden emin misiniz?" Adnan Bey'in evini ilk defa gören Mademoiselle de Courton şaşkınlığını böyle dile getirir. Burada romanın başında bulunmaktayız ve (düşmüş olsa da) asil bir Fransız, otorite olarak romanın Batılı fonunu bir taraftan teyit ederken, bir taraftan da oryantalist klişeleri silip atmaktadır:

> Mlle de Courton'un İstanbul'da bir merakı vardı: Bir Türk evine girmek, bu Türk memleketinde bir Türk hayatıyla yaşamak... Adnan Bey'in yalısına girerken asıl hulya yuvasına giriyormuşcasına kalbi sevincinden helecan içinde kalmıştı. Girdikten sonra bu helecan hayrete münkalip oldu. O, mermer mefruş azim bir sofa; taştan sütunlar üzerine kondurulmuş bir kubbe; cabeca sedef işlenmiş, şark halılarıyla döşenmiş sedirler; bunların üzerinde elleriyle çıplak ayakları kınalı, gözleri sürmeli, başları daima yaşmaklı, sabahtan akşama kadar zencilerin darbukalarıyla uyuyan yahut bir kenarda küçük gümüş

> mangaldan amber kokuları etrafa dağılırken elmastraş nargilelerinin yakutlara zümrütlere müstağrak marpuçlarını ellerinden bırakmayan çifte çifte kadınlar tahayyül etmiş, bütün o garp muharrirlerinin, ressamlarının şarka dair hurafe ve efsanelerinden hatırasında kalan uzak yadigârlarla bir Türk evinin başka bir şey olabileceğine ihtimal vermemişti. (s. 86)

"Bir Türk evi" gibi sunulan bu mekânda oryantalist klişeler yerini, roman boyu gözler önüne serilecek batılılaşma sembollerine bırakır: Divanların yerini XV. Louis koltuklar alır, kadınlar darbuka sesiyle uyumayıp piyanoda Chopin çalarak duygularını ifade eder; son Paris modası onlar içindir. Pera'daki Bazar Allemand'dan alınmış "bir salon eşyası zannolunacak kadar zarif ve narin şeyler"le (s. 103) donanmış mutfakta Nihal, Fransız veya İngiliz yemek kitaplarında bulunmuş tarifleri dener. Boğaziçi'ndeki yalı dönemin İstanbul evlerinin pek çoğuna, bazı bakımlardan burjuva evlerine bile benzemese de[34] romanın gerçekçi olma endişesi, bu olmayan unsurları, inandırıcı bir şekilde sunmakta yatar. Gerçekçilik adına yazar bu çerçevenin dışına çıkan unsurları önemsizleştirir veya değiştirir. Örneğin dönemin konaklarında bulunan harem/selamlık bölümlerinin daha önce *Mai ve Siyah*'ta Hüseyin Nazmi'nin evinde olduğu gibi Adnan Bey'in yalısında da yeri bulunmaz. Tek bir yerde, hizmetçilerin hayatından söz ederken "harem" kelimesi görülür (s. 101); ancak bu ayrımın roman içinde zaten hiçbir işlevi yoktur.

Geleneği bertaraf etmenin bir başka yolu ise onu bir üstünlük unsuru, batılı yaşam tarzına eklenen bir değer gibi yorumlamaktan geçer. Bihter, Nihal'e artık yaşı gereği örtünmesi gerektiğini söyleyince Mademoiselle de Courton'un itirazlarına rağmen genç kız sevinçten havalara uçar:

> Artık bir genç kız olmak fikri Nihal'i hazzından şaşırttı. Mürebbiyesinin yüzüne baktı. İhtiyar kız buna muterizdi. Bihter'e diyordu ki:

34 Örneğin Samipaşazâde Sezai'nin *Aşk-ı Memnu*'yla aynı zamanda basılmış romanı *Sergüzeşt*'te betimlenen batılılaşmış ailenin Moda'daki "Avrupa-kâri" evi cariyeleriyle, haremiyle Adnan Bey'in evinden farklı bir yaşam tarzını yansıtır.

– Lakin Madam, zannederim ki pek erken... Fransa'da bu kadar çocuklar bahçede çember çevirir. (...)

– Evet Fransa'da, alelumum Avrupa'da, hatta Beyoğlu'nda; fakat bizde Nihal artık sokağa açık bile çıkamayacak. Değil mi Nihal? Şık bir çarşaf...

Nihal çarşaf fikrine çıldırdı. Ellerini çırpıyordu, mürebbiyesine koştu:

– Oh! çarşaf, çarşaf... (s. 141-142)

Çarşaf örtünmeden çok, kadınsı cazibe aracı gibidir. Davranışın dini anlamı özünü kaybedip buna zıt bir yorum kazanır: "Bihter hemen hayalinde doğuveren bu yaşmağı Nihal'e anlatıyor; o, bütün kadınlık için uyanmaya başlayan hislerin ilk küşayişiyle dinliyor (...)" (s. 142) Halit Ziya'nın betimlemelerinde kadını örtme işlevi olan kumaş tam tersine çekiciliğini arttırır. Flaubert, daha 1850'de Pera'da buna benzer bir değişikliği, hayal kırıklığı içinde not eder: "Bu gidişle gitgide incelen peçe yok olacak (...) Bizdeki gibi burada da her şey çatırdıyor. Yaşayan eğlenecek!"[35] Bu değişim işaretleri, Halit Ziya'da günlük yaşamın gerçekleri arasında yerini almıştır.

Aynı gerçekçilik stratejisi Batı'ya uymayan geleneksel giyim zorunlulukları harekete geçirir: "Hafif bir rüzgâr Nihal'in yeldirmesini açıyor, ince örtüsünü uçurarak arkaya atıyordu" (s. 437). Rüzgârın olmadığı yerde sıcaklık aynı işlevi yüklenir: "(...) bu yarı açık enseden sıcak bir şehvet rayihası onun gözünü yakıyor, gözlerine bir perde çekiyor, bu yaz gününün ağır havası içinde onu bunaltıyordu" (s. 174). Saçları ortaya çıkaran esinti veya enseyi, göğsü açan sıcaklık gibi vücut da geleneklerin, yasakların sınırlarından irade dışı bir şekilde kurtulur: "Araba iki kişi için o kadar dar idi ki dizginleri idare edebilmek için biraz önde duran Nihal'in omuzu Behlül'e dayanmış oluyordu." (s. 436)[36]

Bunların yanı sıra Fransız romanlarından öğrenilmiş, aynen

35 Flaubert, *Correspondance*, c. I, Pléiade, Paris, 1999, s. 730

36 Halit Ziya'da koşulların getirdiği tesadüfi dokunma "Yelpaze Altında" başlıklı hikâyede cinsellik yüklü bir serüven konusu olmaya yeter. *Küçük Fıkralar*, Özgür Yayınları, s. 47.

kopya edilmiş davranışlar da görürüz. Çocukların anne-babaya, karı-koca-âşığın birbirlerine siz diye hitap etmelerinde modeli Fransız edebiyatında aramak gerekir. Karı-koca ayrı odalarda yatar, Behlül genç kızların "balo defterlerini" (s. 248) saklar. Behlül Firdevs Hanım'a "kolunu verirken" Peyker evine, yine Fransız romanlarındaki gibi, bekâr erkek misafirlerini de kabul eder (s. 176). Ancak kimi zaman gözlemden çok, yazarın okumalarına dayanarak kurulan bu dünyada iki kültürde de bulunmayan davranışlar görülür. Küçük Bülent üvey annesi Bihter'le tanışırken "bu güzel annenin latif bir buse hevesiyle uzanan dudaklarına dudaklarını uzatarak, öpüştü"(s. 128). Aynı şekilde ev halkının önüne ilk çarşafıyla çıktığında "Nihal (...) Bülent'le dudak dudağa, uzun uzun, birbirlerini hırpalayarak öpüştüler." (s. 156)

Yeni Türk kimliğinde davranışlar, yenilen yiyeceklere ve yeme biçimine kadar değişir: "Yemek belirli bir sosyal sınıfa ait olduğunu göstermenin bir yoludur."[37] Bihter, tam bir Avrupalı gibi peşkiriyle dudaklarını silip sofradan kalkmak için izin ister (s. 196). Göksu'da yapılan pikniğin yemek listesi, katılanların Batı kültürü taşıdıklarını ve zenginliklerini okuyucuya bir kez daha hatırlatır. Yalnız, herkesi dudaktan öpüştürmede olduğu gibi burada da ayar biraz kaçıp havyar piknik yemeği konumuna düşer: "İki tane sardalya, biraz havyar... Havyarı sade mi seversiniz? Dün bu havyarı bulabilmek için tam bir saat kaybettim, tavsiye ederim" (s. 185-186). Bu bölümde İstanbul'da alışılagelmiş bir piknik yemeğini çağrıştıran hiçbir şey yoktur. Sövüş tavuk, soğuk et kızartması ve havyar geleneksel yemeklerin yerini alıp kültürel değişim arzusunu mutfağa kadar götürür. Aynı şekilde Nihal, Beşir'i tedavi etmek için alışılmış sıcak içecekler yerine içine bolca konyak koyduğu çayı içirir (s. 426).

Adnan Bey'in evi, Fransız modellere dayanarak yaratılan modernliği temsil etmektedir. Bu anlamda gözlemlenenden çok, yeniden yaratılmış bir gerçeklik söz konusudur. Çünkü bizzat Edebiyat-ı Cedide yazarlarının anılarına baktığımızda çok

37 Denys Cuche, *La Notion de culture dans les sciences sociales*, La Découverte, Paris, 1990, s. 40.

farklı bir dünya görüyoruz. Halit Ziya'nın çalışması, kurduğu bu hayali dünyayı gerçek ve arzulanır kılmayı hedefler. *Aşk-ı Memnu*, okuyucuya tanımadığı zevkleri sunar. Hiçbir maddi sıkıntı olmadan bolluk içinde yaşanır, yaşlı ama şık Adnan Bey'e, "güzel, o kadar maharetle saklanan elli yaşına rağmen hâlâ güzel bir koca"ya (s. 43) kadar herkes çekicidir. Okuyucu kimi zaman kendini bir masal dünyasında bulur.

Birkaç bölüm (Beyoğlu'nda alışveriş, Büyükada ziyareti, Boğaziçi'nde geziler) dışında kişilerin şehrin diğer kısımlarıyla ilişkileri yoktur. Sayfalar ilerledikçe batılılaşmış Türk'ün ardında rahat nefes alabileceği bir sınır çizilir. Kentteki Müslüman/Hıristiyan nüfusu Haliç'in kuzeyi ve güneyi olarak ayıran coğrafi bölünme silinir; bölünme artık zengin/fakir eksenin görünür. Hıristiyan Pera'da Türk burjuvazisi hakimdir: Nihal kardeşini okuldan (Bülent, Mekteb-i Sultani öğrencisidir) almak için bir çırpıda buraya gidip gelir. Mademoiselle de Courton da aynı çabuklukta pazar ayini için Pera'ya çıkar. Bu bölgeler coğrafi olarak birbirinden uzak olsa bile bağımsız bir bütün oluşturur. Adalar, Boğaz (*Mai ve Siyah*'ın Erenköy'ünü de ekleyebiliriz) suyla korunan, deniz aşırı yerlerdir. Büyükada'dan Boğaz'daki yalılarına yalnız başına gidebilen Nihal dadısına şu "masum" soruyu sorar: "Onlar Eyüp'e gidiyorlarmış. Orası neresidir? Uzak, pek uzak bir yer değil mi?" (s. 235) Geleneksel, orta halli ve Pierre Loti'nin semti Eyüp, Edebiyat-ı Cedide yazarının coğrafyasının dışında kalır. (Mehmet Rauf'un "Eyüp Yolunda" başlıklı mensur şiirinin Eyüp'ü nasıl kaçılası bir cehennem yaptığını yukarıda görmüştük.) Yalı hizmetçisi Cemile evlenince sınırın öbür tarafına, Süleymaniye'ye, Ahmet Cemil'in mahallesine döner. Roman boyunca kişiler, batılılaşma kanıtlarını sergileyip, bunun dışında kalan alanlardaki cehaletlerini, Nihal gibi gizli bir gurur ve ayrıcalıkla taşırlar. Daha önce gördüğümüz, genç kızın Fransızcayı çok iyi bilirken Türkçede eksiklerinin bulunması da aynı anlayışa hizmet eder.

Sınır, sınıflar arasında çizilirken, ülkeler arasında yok olur. Başka bir deyişle, Türk burjuvazisi diğer sınıflarla arasına duvar örerken Batı burjuvazisiyle kaynaşma arzusunu taşır, onun-

la aynılığını sergiler. Aynı düşünceden hareketle "aşağı" sınıfları hor görme, bunlar Batılı da olsa geçerlidir. Ayrıca, *Mai ve Siyah*'ta olduğu gibi Batılılaşmış Türk, Batılılara göre her zaman daha üstün bir konumda sunulur:

> Operia Italiana'nın bir müsameresinde tanınmış Alman Yahudilerinden bir kız ki Behlül'ün şık bir yere başşehbender olacağına dair o aralık devran eden bir şayia üzerine kendisini bir Türk memurunun kansı görmek hulyasıyla çıldırmış idi. (s. 249).

Halit Ziya bu üstünlük örneklerini verirken gerçekçilik, inandırıcılık boyutunu unutmaz. Romanında yer alan Batılılar Türk'e muhtaç konumda olanlardan seçilir. Beyoğlu'nun Avrupalı kadınları Behlül'ü eğlendirirlerken Mademoiselle de Courton gibi bir asil ise, Türk burjuvalarıyla boy ölçüşebilecekken, maddi yokluk içinde olduğundan Türk "kibar âlemi"nin hizmetinde olmaktan mutluluk duyar. Behlül yaşlı dadıya takılırken bile bu üstünlük duygusu açıktır:

> Oh! Fransızlar kötü bir asır geçiriyor, Matmazel! Sizi temin ederim ki Fransa'yı terk etmekle isabet ettiniz. Damarlarında biraz asalet kanı cevelan edenlerin bu pisliklere kayıtsız kalabilmesine imkân yok. (s. 118)

Fransız asil, Türk burjuvazisine muhtaç olsa da aynı kültürü paylaşır, aynı dili konuşur. Adnan Bey'in ilk karısı ölürken kızını evdeki, Türk ama "aşağı" sınıftan emektarlara değil Mademoiselle de Courton'a emanet eder; Nihal'e anne olmasını ondan ister.

Yeni kadın

Romanda modern ilişkiler yaratmak kadın modelini değiştirmeden düşünülemez. Lâmia'yla Ahmet Cemil'in Beyoğlu'nda karşılaşmalarında genç kız ev dışında da kendine güvenli, kuvvetli bir kişilik olarak çizilir. Ahmet Cemil'in kırılganlığı onun gücünü daha da vurgular. *Aşk-ı Memnu* ise neredeyse kadın egemen bir dünyada geçer. Romanı taşıyan iki güç, iki kuvvet-

li kadındır: Bihter ve Nihal. Değişik açılardan modern olan bu kadın tiplemelerini yazar, ileride göreceğimiz gibi, Fransız modellere dayanarak gerçekçilik kurallarına ters düşmeden yaratır. Romanın başında, Bihter'in mensubu olduğu "Melih Bey" takımı tanıtılırken grup bir erkeğin adını taşısa da bağımsız bir kadın devleti gibidir:

> Hangi aileyle nispet peyda eylerse o aile için Melih Bey takımından olmak muhakkaktır. Melih Bey takımından bir kız –galiba bu ailenin temayüz esbabının vikayesi, kadınlara müvekkel olduğundan kaderin hususi bir müsaadesiyle takımdan hemen bütün kız evlat çıkmıştır– bir diğer aileye intisap etmekle manevi hüviyetinin bu yeni ailenin hamiresinde massolunmasını o isticnas hassası emniyet altına alır." (s. 23)

Bu grup üyelerinin tüm özelliklerini taşıyan Firdevs Hanım da bir başka modern kadın karakteridir. Evlilik kurumu Firdevs Hanım'ın bağımsız birey özelliğini değiştirmez. Bu kuvvetli kişilik altında ezilen erkektir. Evlenince kocasının ismi "silinir", "Firdevs Hanım'ın beyi" denilir. Özgürce yaşayan kadın evlilikteki rolleri de değiştirir: "Firdevs Hanım tamamıyla serbest idi, hatta denilebilirdi ki bu kadın izdivaç münasebetlerinde vazifeleri değiştirmiş, kocalık sıfatını kendisine alıkoymuş idi." (s. 26)

Evlilik kurumunu ters yüz eden bu kadın anneliğin "kutsallığı"nı da ayaklar altına alır. Kızlarının doğumu "iki mühim musibet darbesi hükmünde idi (...) kendisini gençliğinden ayırmak isteyen bu şeylere her şeyi cidal vesilesi ittihaz eder bir düşman kesiliyordu." (s. 27)

Pierre Loti'nin Aziyade'siyle alay edercesine kadın egemen yeni dünyada haremin duvarları yıkılmıştır:

> Bunlar [Melih Bey grubu] yarım asırdan beri bu büyük şehrin muhtelif noktalarına dağılmışlardır; fakat onları dağılmakla beraber birbirinden ayırmayan, bütün bu muhtelif çiçekleri bir rabıta ile toplu bir demet şeklinde bağlayan bir şey vardı ki ailenin unvanıdır. Bu, aileyi cereyanın dalgaları içinde sürük-

leyip götüren inkılap nehrinin üstünde, batmaz bir tahta şeklinde yüzmekte devam etmiştir. (s. 22-23)

Bireylerin gitgide yalnızlaştığı yeni toplumda Melih Bey grubu "batmaz bir tahta gibi" su üstünde kalan bir kadınlar birliği oluşturur. Bu grubun "doğal" üyesi Bihter'in kuvveti, "erkeksi özellikleri" yalnızca "geniş omuzlarında" bulunmaz; evlilik kararını tek başına, annesine rağmen verir. O, Behlül'ün odasına ilk adımı atan, "onu [Behlül'ü] gelip alan kadındır. Ölüm kararını da kendisi alır; üstelik bunu erkek dünyasına ait bir araçla, tabancayla yapar. Kocasının çekmecesinde bir mücevher gibi duran sedef kakmalı silah Bihter'in elinde gerçek işlevine kavuşur.

Yeni kadın dünyasında, Nihal bir başka modeldir. Halit Ziya'nın eserinde baba-kız ikilisiyle (Nihal haricinde her seferinde tek çocuk söz konusudur; gerçi romanda Adnan Bey'in Bülent'le ilişkisi yok gibidir) sürekli karşılaşılır. Bu seride yer alan Nemide (*Nemide*), Nihal (*Aşk-ı Memnu*), Azra (*Nesl-i Ahir*) burjuva genç kız stereotipini oluştururken Türk romanında modern toplumunun yaratılmasında yeni bir alan açar. *Mai ve Siyah*'ta Lâmia birçok noktada bu özellikleri paylaşsa da sarışınlığı ve hassasiyeti Ahmet Cemil'e bırakıp esmer ve cazibeli karşı bir güç oluşturur. Annenin yokluğu nedeniyle, genç kızların eğitimini, bizzat kendisi de Batılı eğitim almış bir baba veya Batılı profesyoneller (mürebbiye, müzik öğretmeni) yüklenir. Hastalık sayılabilecek hassaslıktaki bu çocuklar babalarıyla aralarına üçüncü bir kişi girmeden önce mutlu yaşar. Roman, onların babalarıyla ilişkilerine paralel olarak çocukluktan genç kızlığa geçişlerini izler. Güzellik bir kadının en önemli özelliği olmaktan onlarla çıkar; bu çok güzel olmayan, hepsi de sarışın genç kızlar Nihal gibi "narin, zarif"tirler (s. 454). En çekici tarafları ise masumluklarıdır.

Erkek dünyasına önyargısız yaklaşan, erkeği eşiti gibi gören yeni genç kadın kimliği karşı cinsle olan ilişkilere de yeni bir boyut getirecektir. Ancak burada, bu değişikliğin refah içinde yaşayan burjuvaları kapsadığını belirtmek gerekir. Kadın ola-

rak bu genç kızların kendilerini rahatça ifade etmeleri, geniş anlamıyla sınır tanımamalarının da bir sonucudur. Ahmet Cemil'in iyi bir ailesi de olsa, fakirliğin ağırlığı altındaki kız kardeşi İkbal'de hiçbir cesaret izi bulunmaz. Tam tersine ağabeyinin ve kocasının karşısında kadının geleneksel görevleri altında, koca dayağıyla ölene kadar ezilir.

Nihal ve diğer roman kahramanı genç kızlar, o devre göre erkek çocuğuna benzer tavırları sayesinde, okura gerçekten uzak gelmeksizin, karşı cinsle yapmacık olmayan, eşit ilişkiler kurarlar. Eğitim tarzının yetmediği yerde, kadın giyimi örneğindeki gibi, Halit Ziya yine uygun koşulları yaratır: Yanına Behlül'ü oturtarak fayton süren Nihal'in bu hareketinin sıradan bir davranış olduğu söylenemez. O günün İstanbul'unda karşı cinsten iki kişinin, baba-kız bile olsa aynı arabaya binemediğini bizzat Halit Ziya *Nesl-i Ahir*'de yazar. Durum böyle olunca gerçekçi romanın kurallarını kollayarak modern kadına uyacak şartlar yaratılır: Dönemin İstanbul'unda bir kadının araba sürmesi hayal edilemezse de olaya dekor olarak Büyükada'yı alınca, neden olmasın?

Fransız modellere göre doğan "memnu" aşklar

Romanın adı *Aşk-ı Memnu* ilk bakışta Bihter'le Behlül'ün evlilik dışı aşkını ifade eder görünür. Ancak daha yakından bakınca aşk kelimesinin tekil kullanımının bir tek aşktan çok bir aşk çeşidine, "memnu" ilişkiye denk düştüğü anlaşılır. *Mai ve Siyah*'ta, mai ve siyah kavramlarının sürekli öne çıkılarak kullanılmasından farklı bir şekilde, bu ikinci romanın adı, roman içinde belirsizce ve çok az tekrarlanılır. Yazarın "aşk-ı memnu" nitelemesini kullandığı ender durumlarda (s. 219 ve s. 271) Bihter ve Behlül'ün yaşadığı ilişki söz konusudur. Bununla beraber, dikkatli bir okumayla bütün romanın, adı konulamayan veya gün ışığına çıkarılamayan aşklarla örüldüğünü ve bu durumlardan doğan gerginliklerle ilerlediğini görüyoruz.

İki güç, Bihter ve Nihal, roman boyunca birinin kocası diğerinin babası olan erkek –Adnan Bey– için çarpışır. Kişilerin

aşk konusundaki doymak bilmeyen iştahları romanı doldurur. Nihal'den bahsederken Halit Ziya "Daima sevilmek, her vakitten ziyade, saniyeden saniyeye teşeddüt edecek bir muhabbetle sevilmek için ruhunda asla teskin edilmeyen bir ihtiyaç vardı" (s. 101) diye yazar. "Memnu" aşk, baba aşkının arkasında, Nihal'in enseste yaklaşan duygularında da saklanmaktadır: "O günden beri babasından kaçıyor, güya biçare ruhu kendisini aldatan kalbin hıyanetinden intikamını ondan uzak kalmakta arıyordu." (s. 137). Adnan Bey'le evlendikten sonra Bihter, Nihal'in yerini, onun odasını alır. Nihal'in babasıyla yakınlık-uzaklığında, bir çifti anımsatan, fiziksel bir yan vardır: "O geceden başlayarak aralarına bir duvar çekilmesi lüzumunu anlamışçasına, babasının odasıyla kendi odalarının arasındaki kapıyı birinci defa olarak kapamış idi." (s. 106) Daha sonra, Bihter'in kocasından uzaklaşması aynı şekilde ifade edilir: "Bihter bu gece kapı kapanıyor, dedi." (s. 202)

Nihal'in sevgi gereksinimi, zaman zaman yukarıdan baktığı hizmetçiler de dahil, evin bütün sakinleriyle olan ilişkilerini şekillendirir. "Oh!.. Siz beni sevmiyorsunuz, dedi, sevseniz böyle gitmek istemezdiniz..." (s. 231). Nihal'in durumu iştahtan çok oburluğu çağrıştırır. Duygu sisteminde hastalık olarak tanımlanan bir özellik bulunmaktadır: "Sevilmek! Sevilmek! Mariz ruhunda yalnız bu feryat vardı." (s. 453).

Romanda Bihter'in aşk gereksinimi de patalojik özellikleriyle bizzat vücudunun işleyişine bağlıdır: "kalplerimizde öyle illetler vardır ki vücudun tamamıyla ensicesine hulul ettikten sonra keşfolunamayan hafi emraza" (s. 199) benzer. Nihal'den farklı olarak Bihter'in sorunu, sevilmekten çok (çünkü kocası tarafından sevilen bir kadındır) kendisinin bir erkeği tam anlamıyla, kalbiyle ve vücuduyla sevip arzulamasıdır: "Nefes alamıyor, boğuluyordu; bu mezardan çıkmak, yaşamak, sevmek istiyordu." (s. 212). Hizmetçisi Félicité'den "kafasının içinde bir sis" olan bir kadının hikâyesini dinleyen Emma Bovary'nin yanıtında Bihter'in dramı da yatar: "Ama benimki evlendikten sonra başladı."[38]

38 *Madame Bovary*, s. 154.

"Memnu" olsa da sessiz, hiçbir hastalığa gönderme yapmayan üçüncü saf bir aşk romanı baştan sona kateder. Bu, genç uşak Beşir'in Nihal'e duyduğu aşktır:

> Onun [Beşir'in] böyle, nefes almak için muvafakatini bekleyen bir teslimiyet nazarıyla; itaat etmekten, emir almaktan, hayatına tasarruf edilmekten bahtiyar olan gözlerle Nihal'e bakışları vardı ki bu biçare mahlûkun ruhunu genç kızın ayaklarının altına sererdi. (s. 77)

Herkesin mutluluktan payını koparmak için, kimi zaman kelimenin tam anlamıyla pençelerini gösterdiği ("Bihter'le Nihal birbirini tırmalamak ihtiyacıyla kaşınan tırnaklarını çıkarıyorlardı.") (s. 191), arenada o, sevilenin yanında olmakla, onu korumakla yetinen tek kişidir. Beşir, Emma Bovary'nin gizli hayranı Justin'i hatırlatır. İki delikanlı da sevdiklerinin yanında çok azla yetinerek, onların hayatlarına, şeklini hiç önemsemeden, girmekle mutlu olurlar. Justin, Emma'nin eşyaları karşısında heyecanlanır, onun pabuçlarını temizlemesi bile duygu yüklüdür: "(...) çamurlar parmaklarının ucunda toz olup dağılırken güneş ışınında yavaşça uçmalarına bakıyordu."[39] Nihal'e genç kız kıyafetleri alınırken Beşir de onun kadar mutludur. "Nihal için bu güzel şeyler alındıkça Beşir'de de bir saadetin hazzı uyanıyor, gözleriyle Nihal'e fikirler veriyordu." (s. 151). Halit Ziya, Beşir'e Justin'de bulunan bir başka karakter özelliğini verir: O da gizli konuşmaları dinler. Beşir "her şeyi bilir" (s. 504). Emma'nın intihar malzemesi olan zehrin bulunduğu deponun anahtarını ona vererek hikâyesine son veren Justin gibi, Beşir'in anlattıkları da Bihter'in hikâyesini bitirir.

Beşir uşaktır; yazarın deyişiyle evin "biçare mahlûk"udur. Kendisinde ne üstünlük ne de sahip olma hakkını görür. Zaten durumu, bu noktada diğer aşklardan ayrılır. Romanda, duygular sosyal sınıflara göre şekillenir. Burjuvazide, sahip olmak kelimesi insan ilişkilerinin ana sorunsalı olarak karşımıza çıkar. Aşk, Ahmet Cemil'in aşkında olduğu gibi, bir idealle ve onu lekeleme endişesiyle beraber gitmez. Vericilik taşımayan ilişki-

39 *A.g.e.*, s. 251.

leri, kişisel hesaplar yönlendirir. Nihal'in Bihter'e karşı çıkmasının arkasında, mülkiyetlerini kaybetme tehlikesi yatar: "Lakin o yalnız annemin yerini değil, işte babamın muhabbetini de, hatta Bülent'i de çalıyor, yarın Beşir de onun olacak, ihtimal Fındık da onu sevecek" (s. 183). Nihal insanları ve sevgileri sahiplenir, onları yönetir. Beşir'e, "benim Beşir'im" dese de da araya mesafe koymayı bilir, ilişkiyi idare eder. Kardeşi doğunca kıskançlığı ancak "Bülent artık senin olacak" (s. 94) denilince yatışır. Bülent'in ayrı odaya yerleştirilmesini, kardeşini "ondan almak" (s. 314) olarak görür, üzülür.

Bihter ise evlenerek vücudunu satmış olduğunu bizzat kendisi fark eder: "Kendisini tamamıyla haksız, insafsız bulmakla beraber bu aşkı veremiyordu" (s. 205). Bihter'in duygularında mülkiyet hırsı başka şekiller alır. Evliliğinde iyi bir konuma, daha sonra ise evlilik dışı aşkında, bir erkeğe sahip olma fikri vardır: "Behlül büsbütün kendisinin olacaktı" (s. 480). Aşk en yüce noktasında bile hep aynı burjuva terminolojiyle belirir: "Benim olacaksın, yalnız benim, değil mi?" (s. 270) Adnan Bey ise evliliğiyle "İstanbul'un en nefis kadınına malik" (s. 471) bir adam olur.

Aşk hiçbir zaman dolulukla, çoğul olarak, sevileni öne çıkararak gelişmez. Romanın bir evin duvarlarını aşmaması gibi, duygular da, sanki sürekli duvarlara çarpar. Roman da zaten iki sandalın "çarparcasına geçişi" ile açılır: Birinde bir erkek, Adnan Bey; diğerinde kadınlar, Firdevs Hanım ve kızları bulunmaktadır; birbirine cinsiyet ve toplumsal konum itibariyle zıt iki ayrı dünya.

Adnan Bey'in Bihter'e duyduğu aşk bile, evlilik çerçevesinde gelişse de, başından beri sıkıntı, saklama, yanlış fikriyle doludur. "İstiyordu ki vicdanına karşı kendisini tebrie eden bu esbap onu çocuklarına da affetirsin..." (s. 63). Evlenme teklif ettiği gün yasak bir şeyi yaparken yakalanan çocuk gibi kızının önünde kızarır:

> – Siz nereye gittiniz, söyleyiniz bakayım, siz bizden gizli nereye gittiniz?

Düşünmeksizin:

– Hiç, dedi; sonra bu cevap, bu yalan ağzından çıkar çıkmaz zapt edilmeyen bir hicap ile kızardı, tashihe lüzum gördü:

– Kalender'e!..

O, birden sinirleri mariz çocuklara mahsus garip bir hadise ile bu yalanı keşfetti.

– Değil, babacığım işte, işte kızarıyorsunuz, demek bizden saklamak istiyorsunuz. (s. 72)

Mademoiselle de Courton aracılığıyla Nihal'den alınan evlilik iznine rağmen Adnan Bey yasak bir iş yapıyormuşcasına rahatsızdır. "Memnu"luk onun aşkında da mevcuttur. Çocukların mürebbiyeleriyle birkaç haftalığına Büyükada'ya, halasının yanına gidişiyle ferahlar. Evliliği, odaların değişimi çocukların gözlerinden uzak, adeta gizlice yapılır.

Adnan Bey'in nikâhlı karısına duyması olağan olan aşk duygusu hiçbir zaman açıkça gelişmez. Bir yandan kızıyla arasındaki ilişkiye üçüncü bir kişi soktuğu için vicdan azabı çeker, diğer yandan bir diğer "memnu"nun, başka sınıftan bir kadınla evlenmenin ağırlığını taşır.

Romanda herkes kendi geçmişine ve beklentilerine göre aşk ve sevgi peşindedir. "İhtiyar kız" Mademoiselle de Courton ise hayatında eksik olan sevgiyi dolduracak kaynağı Nihal'de bulur:

> Onun sevmek için azim bir ihtiyacı vardı. Dünyada annesini tanıyamamış, babasını sevememiş, kimse için gönlünde bir merbutiyet duyamamış olan, sevmekten mahrumiyet içinde çırpınan bu biçare kalbin yaşlanmış bekâreti daima sarf olunacak bir şey arar; etrafında bulunan çocukları, bulunduğu evin hizmetçilerini, kedisini, papağanını dost eder, bunlara yüreğinin o saklanmış hazinesini dökerdi; (...) (s. 87)

Mademoiselle de Courton'un sevgi arayışını anlatan bu pasajda, Halit Ziya'nın Flaubert'in *Üç Hikâye*'sinden ilki "Sade Bir Yürek"in başkişisi, fedakâr ve sevgi dolu Félicité'den esinlendiğini söyleyebiliriz. Mürebbiyenin burada sayılan özellikleri bir yama gibi kalır, roman boyunca bir daha ortaya çıkmaz. Diğer

sayfalarda, tam tersine mesafeli ilişkiler kuran, soğuk bir asilzade görünümündedir. Evlerde yaygın olarak bulunmayan bir hayvan olmasına rağmen bu paragrafta iki kere kullanılan papağan, Félicité'nin papağanı "Loulou" ile olan ilişkisinin bir izi gibi durur. Nihal'in annesi ölümünden önce Courton'u yerini alacak kişi olarak seçer: "Siz onun için bir muallimeden ziyade bir valide olacaksınız" (s. 89). Sevgi arayışı içinde olan kadın onu bütünüyle dolduracak bir kaynak bulmuştur artık:

> Son cümle onun kalbinde en hassas, en ziyade titremeye meyyal bir teli canlandırdı: "Valide!.." (...) Bu ihtiyar kızın da ruhunda böyle boş bir beşik (...) vardı. Birden, hastanın o son sözüyle, bu boş beşiği dolmuş zannetti (...) (s. 89).

Sınırları belirsiz başka bir sevgi daha böylece doğar. "Yedek anne"lik, o da gerçek anne olmadan "anne" rolü oynamaya çalışan Bihter'le mürebbiye arasında gerginliğe neden olur. Kaybeden Mademoiselle de Courton'dur; sıradan bir hizmetçi gibi evden gönderilir.

Duygu karmaşası, ailede rol karmaşasıyla paralel gider. Ancak, bu durum iki kadınla sınırlı kalmaz. Firdevs Hanımın yaşı belli olmasın diye torunu kendisine "anne" der. Anneanne, annenin yerini alınca çocuk annesine de "abla" diye hitab eder. Adnan Bey'in evlenmek için kızından izin istediğini unutmayalım. Babası Nihal'le konuşurken "gülerek, çocuklaşırdı; aralarında bir yaş seviyesi hâsıl olurdu" (s. 101). Yaşamlarının bir kopyası gibi aile içindeki roller, oyunlara da yansır: "Ben [Adnan Bey] senin [Nihal] çocuğun olayım, diyordu; koskocaman bir bebek. Sen de benim annem, mini mini bir anne..." (s. 188)

Roller birbirine geçer, sevgilerin, aşkların sınırları bulanıklaşır, yasaklara doğru kayar. *Aşk-ı Memnu*, yasak aşk yaşayan kadınların adını taşıyan iki Fransız romanıyla bu anlamda yakın ilişkiler kurar: Söz konusu eserler Flaubert'in *Madame Bovary*'si ve Goncourt Kardeşler'in *Renée Mauperin*'idir. Ancak *Aşk-ı Memnu*'da, daha önce değişik modellerin birleştiği *Mai ve Siyah*'ta veya Fikret'in kimi şiirlerinde olduğu

gibi, kişilerin kompozisyonu bir sentez çalışması görünümündedir: Bihter'in annesiyle ilişkisi, kimi zaman evlilik üzerine düşünceleri Guy de Maupassant'ın "Yvette" başlıklı hikâyesinin aynı adı taşıyan kahramanını çağrıştırır. Yalnız Bihter, annesinin kötü ününe rağmen evlenmeyi başarmış bir Yvette'tir. Firdevs Hanım ise zaman zaman Yvette'in annesi "kontes"e benzer. Erkeklerle aynı rahat ilişki ikisinde de ortaktır. Bihter analizinde gözlemlenen bu noktalara rağmen metinlerarası ilişkide başrol Flaubert'in romanına düşer. Halit Ziya hayranlık duyduğu ve *Mai ve Siyah*'ta üzerinde çalıştığı *Madame Bovary*'ye bu kez daha yakınlaşır.

Bihter, Türk Emma Bovary midir?

"Emma'yı çağırır mısınız?"
- *Aşk-ı Memnu*, s. 406.

Bihter Türk Emma Bovary midir? Bu çok sorulmuş bir sorudur. Ancak, Halit Ziya'nın modelleri karşısında aldığı tavra bakınca sorunun daha değişik bir şekilde sorulması gerektiği ortaya çıkar. Fransız edebiyatından Türk edebiyatına bir modeli olduğu gibi aktarmanın yazıda özgünlük, kişisellik, yaratıcılık arayan yazar için hedef olmadığı açıktır. Bu noktadan hareketle Bihter kişiliğinin yapılanmasında Emma unsurunu değişik açılardan sorgulamak, bu konuda verilecek kesin bir cevaptan daha aydınlatıcı olacaktır.

Bihter karakterinin Emma'yla olan ilişkisini anlamak için *Hikâye*'de Flaubert'in bu karakterine yer verdiği kısmı okumak önemli ipuçları verir. Halit Ziya'nın yaptığı Emma Bovary betimlemesinde, altını çizdiği özelliklerde ve yorumunda Bihter kişiliğinin nüvesini bulabiliriz:

> Şarl Bovari namında ve adi liyakatta bir taşra hekimi ikinci defa olarak mevki ve halinin fevkinde terbiye almış bir genç kız ile teehhül eder. Asıl ismi Emma olan bu kız Şarl Bovari ile ba'de'l-izdivac Madam Bovari namını alır ki hikâyenin nami-

nı teşkil ettiği gibi şahs-ı esasisi de kendisidir. Emma musikişinas, hayalperest bir kızdır. İzdivacından sonra Emma mevki'inden düşen kadınların giriftar olduğu azab-ı elime ve can sıkıntısına duçar olur.

Zevcinin ne adi bir adam olduğu taayyün eder. Vilayet-i hayatı giran gelmeye başlar. Tabidir ki bu can sıkıntılarının nihayeti fuhuştur. Maahaza netice-i tabiyeye imkân vermemek için hissiyatını zabt eder.[40]

Halit Ziya, *Madame Bovary*'yi okurken işaret ettiği neden-sonuç ilişkisini Bihter'i yaratırken biyolojik determinizmle tamamlar.

Bihter'in çizilmiş yolu

Berna Moran'ın işaret ettiği gibi,[41] natüralist anlatının temellerinden olan biyolojik determinizm Bihter kişiliğinde sergilenir. Bihter'in annesi Firdevs Hanım hafif meşrepliğiyle tanınan bir kadındır. Romanın başında, Bihter'in babasının, karısının evlilik dışı maceralarını keşfetmesinden sonra öldüğünü öğreniriz. Bihter'in ablası, ideal eş ve fedakâr anne Peyker, huyu ve görünüşüyle bu namuslu babaya benzer. Bihter, annesiyle fiziksel benzerliğinin farkındadır ve kişiliğinin bundan etkilenmesinden korkar.

> Ta küçüklüklerinden beri Peyker'e babasına benzer, Bihter için annesine çekmiş derlerdi. Mademki bunu söylemekte herkes müttefikti, demek hakikatte o annesine benziyordu. Bu müşabehetten korkardı. Kalbinde bir şey vardı ki cismani müşabehetin hayatlarını da benzeteceğini zannettirir ve onu titrettirirdi. (s. 210)

Yaşlı ve asil bir adamla evlenmesi, bir bakıma, kendisini kendisine karşı korumak içindir. Ancak Bihter'in saygıdeğer bir kadın olarak yaşama isteği kalıtım kanunları önünde silinir. Beh-

40 *Hikâye*, s. 66.

41 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış 1*, s. 78.

lül'le ilk ilişkisinden sonra duyduğu pişmanlık anı, yazar için insan iradesi dinlemeyen doğa kanunlarını açıklama yeri olur:

> Nihayet Firdevs Hanım'ın kızı olmuş idi; evet, yalnız onun için gitmiş, bu adamın kollarında mülevves bir kadın olmuş idi. Başka bir sebep bulamıyordu. Demek onun kanında, kanının zerrelerinde bir şey vardı ki onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs Hanım'ın kızı yapmış idi. Bütün bu günahın, bu levsin mesuliyetini annesine atfediyordu. Bu kadına düşman idi, ondan nefret ediyordu, kendisini bu kadının kızı yapan kadere küsüyordu. (s. 256)

Annesine benzediğini gören ve bundan korkan yalnız genç kadın değildir. Robert P. Finn'in de belirttiği gibi,[42] Behlül'ün Bihter'e olan tutkusu sönmeye yüz tutarken, sevgilisinin annesiyle fiziksel benzerliğini düşünür:

> Behlül hâlâ gözlerinin içinde şüphesiz dizlerinin sızılarından bağırmamak için dişlerini sıkan bu kadının, yastıklarla beslenerek yükseltilmiş açık sarı boyalı saçlarla, o siyahla aldan karıştırılmış garip elbisesinin pörsümüş kollarını açık bırakan cepkenleriyle ona bakan gözlerini görüyor ve bu gözlerle Bihter'in gözü arasında öyle bir müşabehet buluyordu ki o hayalin arkasında ellisini geçmiş bir Bihter'in öyle mariz zevk ile boyanmış çehresini görmekten nefsini menedemiyordu. (s. 349)

Kişiliğin temel belirleyicisi olarak kalıtım[43] ve kan *Mai ve Siyah*'taki ekonomik determinizmin yerini alır. Gerçi romanda kişiler sürekli kendilerini sorgulayıp akıl yürütür; ancak bu, olaylar bir kere olup bittikten, yani doğalarına yenildikten sonra olur. Behlül, Bihter gibi, birlikte yaşadıklarını çözebilmek için düşünür ve sonuçta zevkine gölge düşürmemek için gerekçeler dizer:

---

42 Robert P. Finn, *a.g.e.*, s. 185.

43 Halit Ziya, "Bir Cinnet Sahnesi" başlıklı hikâyesini bütünüyle soyaçekim kanununun geçerliliği üzerine kurmuştur. Bkz. *Aşka Dair*, s. 43.

> Bu izdivaç dünyanın en çılgın bir şeyi idi. Elbette böyle bir kadın böyle bir kocaya sadık kalamazdı. Şu halde onun ne kabahati olabilirdi? Kabahat asıl izdivacın idi. (s. 252)

Aşk-ı Memnu'da insan, kendini aşan etkenlerle olduğu kadar duygularının karmaşıklığıyla da şekillenir; iyi ve kötü arasındaki sınır belirsizleşir. İyi aile kızı Nihal babasına karşı intikam duygularıyla dolarken, aldatan kadın Bihter aldattığı koca için merhamet duyar. Burada, *Mai ve Siyah*'taki insanları iyi ve kötü olarak ikiye ayıran çizgi silinir, yerine Fikret'in "Kâri'lerime" şiirindeki gibi "aynı çamurdan bu yığın" kalır. Bu yeni yaklaşımın altında toplumunun belli bir kesiminde dini değerlerin sarsılmaya başladığını da görebiliriz. Yazar, kişilerinin davranışlarını belirlenmiş bir doğruya göre yorumlamaktan kaçar; o ancak değer yargısı öne sürmeden bir bilim adamı gibi mekanizmaları ortaya çıkarmakla yükümlüdür. *Aşk-ı Memnu*'nun ana çizgilerinden biri zinadır ve roman bir intiharla sona erer: Gerek toplum, gerekse din tarafından reddedilen bu iki olay yorumsuz verilir.

Hayaller ve gerçek

Bihter'in yolunu Emma'dan ayıran kalıtım boyutuna rağmen iki kadın başka yerlerde buluşur. Halit Ziya, Bihter'i evlilik sayesinde rüyalarını gerçekleştirmeyi uman bir genç kız olarak çizer. Emma ile ilk ortak nokta buradadır. Bihter, Adnan Bey'le evliliğini bir peri masalı gibi hayal eder:

> Lakin Adnan Bey'le izdivaç demek Boğaziçi'nin en büyük yalılarından biri; o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark olunan yalı demekti. (s. 44)

Halit Ziya, Emma kişiliğini analiz ederken, Flaubert'in namuslu bir kadını evlilik dışı ilişkiye iten nedenleri gösterme ko-

nusundaki ustalığını över. Bihter'in Behlül'le ilişkiye girmeden önce uğradığı hayal kırıklıkları ve çektiği acıları okura anlatarak kendisi de aynı yolu izler: "Bu izdivaç ona [Bihter'e] genç kızlık emellerini vermiş, fakat kadınlığını aç bırakmış idi." (s. 374) Evlenmeden önce "ne çocukları, ne de Adnan Bey'in elli senesinin korkutmadığı" (s. 44) nazik ve zengin koca, evlendikten sonra yatağını paylaşmak zorunda olduğu yaşlı bir erkektir:

> O zaman bu aşk, bu verilmeyen, verilemeyen aşk, kendisinden mukavemet olunamayan bir hakla alındıkça, vücudundan, kalbinden bir şey gasp edilmiş zanneder, ağlamak, feryat etmek, ıstırabından kıvranmak isterdi. Demek kendisi için izdivaç bu idi, aşk bundan ibaret olacaktı; her zaman, her zaman, ondan böyle cebir ile aşk alınacaktı (...) (s. 205)

Bihter de, Emma gibi, bir başka dünyaya, bir masal dünyasına girmeyi umarak evlenir. Kısa bir süre sonra rüyalar yerini sıradan, günlük gerçeklere bırakır. Koca olarak nitelendirilen erkekler, Adnan Bey ve Charles, karılarının beklentilerine cevap vermekten âcizdir (Emma'nın kocası için dediği gibi yoksa "iyi" insanlardır): Emma'nin kocası Charles sıradan bir adam, Adnan Bey ise yaşlıdır, ve her iki koca da yanı başlarında olup biteni bile kavramaktan acizdirler. Emma Rodolphe'la at gezisinden, yani ilk cinsel ilişkilerinden sonra eve geldiğinde kocası sevinerek "yüzünü iyileşmiş" bulur. Adnan Bey'e gelince, gözlerindeki miyopluk (s. 137), karısına bakışında da mevcuttur; yanı başında olup bitenleri göremez:

> Bihter hepsinden evvel hazırlanmış idi, yalnız belinin kurdelesini iğnelemekte Adnan Bey umulmaz bir beceriksizlik gösteriyordu. Behlül'e bağırdı:
>
> – Behlül! Buraya gel. Burada iş var...
>
> Bihter gülerek sıkılıyor, bunu Behlül'e havale edilemeyecek kadar mahrem bir iş buluyordu. (s. 278)

Hayaller ve gerçek dünya arasındaki uyuşmazlık iki kadını başka bir hayale, olduğuna inandıkları gerçek bir aşkla teselli

bulmaya sevk eder. Emma'ya bakarak Bihter ilk rüyasını, saygıdeğer zengin bir burjuva eşi olarak gerçekleştirmiştir. Ancak ikisini birleştiren, aşkın evlilik alışkanlıkları veya zorunlulukları dışında kalması isteğidir. Hayal kırıklıkları karşılarına çıkan ilk erkekle giderilir. Leon, Rodolphe veya Behlül aşk için bir tür hammaddedir. Emma'nın âşıklarının birkaç basmakalıp cümlesi, taşra tarzı şıklıkları ve taklit davranışlarından başka bir şeyleri yoktur. Behlül'e gelince, Bihter'in ablasına açıkça kur yapan, hatta annesiyle bile oynaşan genç adamın Bihter'e yönelik hiçbir niyeti görülmez. Bihter, aynı Emma gibi, tercihin kısıtlı olduğu koşullarda (biri yalıda, diğeri köyde kapalıdır) mekânsal yakınlıkla genç adamın kolları arasına düşer. İki kadın da karşılarındaki erkekleri istekleri doğrultusunda hayallerinde yeniden şekillendirir, kendilerine aşk objesi yaratır. Romantik bir aşk peşindeki Emma için bu aşama ilişki öncesindedir; cinsellik ancak bu aşkın devamıdır. Vücudunun emriyle kendini bir erkeğin odasında bulan Bihter için ise aşk, teni arındıracak bir çare olarak, sonra doğacaktır:

> Behlül'ün hatırasında tesadüfle temellük edilmiş bir sefile hükmünde kalamazdı; artık onun hayatına tasarruf etmeliydi, onun olmalıydı, onu sevmeliydi, sevmeye çalışmalıydı; bu aşk günahına öyle bir istikbal mecrası tayin etmeliydi ki onu tenzil değil ila etsin. Evet, bunu yalnız aşk temizleyebilirdi. (s. 257)

Aşk rüyası başka rüyaları, uzaklara kaçma, cennet gibi yerlerde birlikte yaşama arzusunu beraberinde getirir. Yüce olduğuna inanılan duygular romantik klişelerle gelişmek için günlük yaşamdan uzak başka bir dekor gerektirir. Emma, Rodolphe'la olan ilişkisini bu ilişkinin doğduğu yere, hayal dünyasına götürür:

> Sonra, bir akşam, bir balıkçı köyüne varıyorlardı, sarp yalı ve kulübeler boyunca, kahverengi ağlar yelde kuruyordu. Yaşamak için orada duruyorlardı; deniz kıyısında, bir körfez dibinde, bir hurma ağacının gölgesinde, düz damlı bir basık evde oturacaklardı; yaşamları ipek giysiler gibi rahat ve geniş, seyre-

decekleri güzel geceler gibi sıcacık ve yıldızlı olacaktı. Bununla birlikte, canlandırdığı bu alabildiğine geniş gelecekte olağanüstü hiçbir şey belirmiyordu; hepsi de çok güzel olan günler dalgalar gibi birbirine benziyor, gelecek sonsuz, uyumlu, mavimsi ve günlük güneşlik ufukta salınıyordu.[44]

Hikâye'de, Halit Ziya karakterin iç dünyasını anlatabilme açısından bu hayallerin önemini gösterir. Flaubert'in romanını özetlediği bu paragraftaki iki fikri de –kaçma hayalleri ve aşığı bıktırma–, Bihter'e uygular:

> O zaman Emma için hikâyelerde okuduğu muaşakalara şebih bir hissiyat başlar, âşığıyla tasavvur ettiği gibi yaşamak, hikâyelerde olduğu gibi uzak yerlere kaçmak ister ve ifrat-ı muhaberette o dereceye varır ki âşığı artık hevesât-ı âşıkane-yi cinnet derecesine vardıran bu kadını terk eder.[45]

Emma'nın hayalinin parçalarını, Bihter'le beraber oldukları bir anda Behlül'ün genç kadına vaat ettiği cennette de buluruz. Rüyaları süsleyen yer aynı olsa da anlatıda değişik işlevler yüklenir. Flaubert'in romanında Emma'nın fikirleri sıradan duygusallıklarıyla parlayan, ama aynı zamanda gayet somut, evi terk etme projesidir. Bavullarını hazırlayıp aşığıyla o rüyaya koşmak için hazırlık yapar. Bihter içinse işittikleri, aşığının tatlı fısıltılarıdır:

> Ummanları geçeceklerdi; aşklarına bir naz ile, neşe ile örülmüş yuva, öyle müstesna bir köşe bulacaklardı ki ebedi bir baharın taravetlerine aşiyan olsun. Ağaçlarının arasında kaybolunacak korular, saf mecveleri kenarında istiğraklar içinde uyuyacak şelaleler, sevdalarının daimi bir bahar sahnesi olacaktı. Onları mini mini bir selamla alkışlayan kuşlar, saf tebessümleriyle tebrik eden çiçekler arasında kol kola, baş başa gezeceklerdi, sonra yuvalarına, gece kamerin işitilmez hazin bir musikinin mezamirine benzeyen ziyaları altında deruni sevda nağmeleri dinleyerek avdet edeceklerdi. Küçük, zarif yuvala-

44 *Madame Bovary*, s. 193-194.

45 Hikâye, s. 66.

rında, yeşillikler içinde boğulmuş yeşil bir kafese benzeyen o kutunun içinde sevişecekler, hep sevişeceklerdi. (s. 290-291)

Halit Ziya'nın *Madame Bovary* özetinde üzerinde durduğumuz paragraftaki ikinci fikir olan Emma'nın "ifrat-ı muhabbet"le aşığını usandırmasını da yazar Bihter karakterine uygular:

> Behlül'ün bütün haris arzularına öyle mağlubiyetle muvafakat ediyordu ki, belki bir fedakârlık olan bu şeyler, aleyhine çevrilerek onu bayağılaştıracak, muhteremiyetten düşürecek zilletler hükmüne geçmiş oluyordu. Behlül'e hiçbir şey reddedilmiyordu, onun hiçbir arzusu fazla bulunmuyordu; halbuki o reddedilmeye, yalvarmaya, istenen şeyin zor istihsal edilmiş olmasından lezzet almaya muhtaç idi. (s. 344-345)

Halit Ziya burada da modeli bir başlangıç noktası olarak alır. Behlül'ün Bihter'den usanmasına, Flaubert'de bulanmayacak ahlâki bir boyut ekler. Ahmet Mithat'a yakışır bir tavırla erkeklerin bir kadını sevebilmesi için hürmetin şart olduğu konusunu okura anlatır.

Emma'da olduğu gibi, Bihter'de de, hayaller ve gerçek vücudunda dile gelir. Her iki romanda kadınların aynada kendilerini seyrettikleri bir an vardır. Bihter çıplak vücuduna aynada ilk defa bakarken fiziksel gereksinimlerinin farkına varır. Cinselliğinin bilincine varışı, evlilik dışı ilişkiye doğru ilk adım olur:

> Uzun bir temaşa ile bu levhaya bakıyordu. Hemen kendisini bu haliyle hiç görmemiş idi, bu yeni bir şey, başka bir vücut gibiydi. Demek Bihter işte bu idi. Yaklaşmaktan korkuyordu, o kadar vuzuh ile görmek istemiyordu; biraz daha yaklaşırsa kendisiyle bu hayalin tevemiyeti teeyyüt edecekti; uzak, uzak kalmak ve bu güzel vücudu böyle uzaktan, bir rüya arasından sevmek istiyordu.
>
> Evet, bu vücudu seviyordu. Şimdi kalbinde bu vücut için bir muhabbet, bir meftuniyet vardı. Bu vücut kendisinindi, ona hafif bir tebessümle bakıyordu. Aynanın içinde bu beyaz resim, ince, gayet bellisiz, havaya benzer bir mavi çizgiyle ze-

> mininden ayrılmış gibiydi ve böyle etrafında açılan ince mavi halenin arasında kabarıyor, bir cismaniyet kesp ediyor, (...) (s. 213-214)

Bu paragraf, Halit Ziya'nın çok kaynaklı çalışmasına örnek olabilir. Aşağıda görüleceği gibi bölümün fonunda hâkim olan *Madame Bovary* desteğinden farklılaşma çalışmasında yazar, Goncourt Kardeşler'in *Manette Salomon*'undan yardım alır. Bihter, Emma gibi yüzünü, gözlerini değil Manette gibi vücudunu seyreder. Manette için Goncourt'ların "kendisini seviyordu" (s. 213) deyişleri, Halit Ziya'nın Bihter için kullandığı, "evet bu vücudu seviyordu" cümlesini hatırlatır.

Emma, Rodolphe'la at gezisinden dönüşünde, artık kitaplardaki aristokratların dünyasındaki gibi âşığı olan bir kadın olmanın mutluluğu içindedir. Gerçekleşmiş bir rüyadan sonra aynada yüzüne, gözlerine bakar. Yaşadığı gerçek, bir erkekle evlilik dışı ilişkide bulunmak, bu sıradan, tensel boyuttan soyutlanıp hemen rüyada yerini alır:

> Kendini aynada görünce, yüzüne şaştı. Gözleri hiçbir zaman böylesine büyük, böylesine kara olmamıştı, böylesine derin de olmamıştı. Benliğine yayılmış, yüce bir şey yüzünü değiştiriyordu. "Bir sevgilim var! Bir sevgilim var!" diye yineliyordu, yeni gelmiş bir başka ergenlik çağından zevk alır gibi zevk alıyordu bu düşünceden. Aşkın sevinçlerine, çoktan umudunu kestiği mutluluk ateşine en sonunda kavuşacaktı demek. Her şeyin tutku, coşkunluk, çılgınlık olacağı, olağanüstü bir şeye giriyordu; mavimsi bir sonsuzluk çevreliyordu her yanını; düşüncelerinin altında duygu tepeleri kıvılcımlanıyor, gündelik yaşamı ancak ta uzakta, aşağılarda, gölgede, bu yüksekliklerin aralıklarından görüyordu.[46]

Her ikisinin de aynaya bakarken kadınlıklarını hissetmede duyuldukları kuvvet, aynadaki yansımanın dayanıksızlığı gerçeğini değiştirmez. Bihter'in güzel vücudu veya Emma'nın parlayan güzel gözleri sonuçta Halit Ziya'nın kullandığı kelimey-

46 *Madame Bovary*, s. 193-194.

le birer "hayal"dir. Bihter, hayaline yaklaşmaktan, onu kaybetmekten korkar. Onun görüntüsünü arkasındaki zeminden ayıran "ince, gayet bellisiz, havaya benzer bir mavi çizgi" ile Emma'yı çevreleyen "mavimsi sonsuzluk" ikisini de gerçeklerden biraz daha uzaklaştırır, "hayalleştirir".

Hayalleşen iki kadın, maddeden uzaklaşmış, uçucu, kayıp gidecek bir görünümdedir: "Donuk bir gümüş levhaya yalnız beyazla tersim olmuş bir kadın ki ince ipek gömleğinin içinden sıyrılarak uçacak, bir bulut olacak zannedilirdi" (s. 213). Gelecek ölümün başlangıcı bu satırların arasındadır. Zehir vermesini istediği eczacı çırağı Justin kapıyı açtığı zaman Emma'nın sonu gelmiştir:" (...) [Justin] kara gecede apak beliren yüzünün solgunluğuna şaşıp kalmıştı. Olağanüstü denilebilecek kadar güzel, bir hayalet kadar görkemli gördü Emma'yı."[47]

İntihar

İki kadın için de gizli hayatın beraberinde getirdiği çıkmazlardan kurtulmanın tek yolu ölüm olur. Emma'ya ve Bihter'e intihar fikri, yaşamlarına herhangi bir şekilde yön vermekten âciz oldukları bir kargaşa ortamında gelir. Duygusuz ve korkak âşıklarla alelacele yaşanan terk edilme anı, bu radikal çözüm kararını çabuklaştırır. Emma zehrin etkisiyle can çekişirken ferahlamıştır da: "Kendisini yiyip bitiren bütün ihanetler, alçaklıklar, sayısız hırslar bitmişti."[48] Bihter de aynı şekilde ölüme giderken kararmış geleceğini ve arkasında bıraktığı yalanları düşünür: "Artık riya yetişmemiş miydi?" (s. 508)

Halit Ziya'da roman, başlangıçta mümkün görülen, içten ve masum rüyaların parçalandığı yerdir. *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in tanınmış ve zengin bir şair, *Kırık Hayatlar*'da bir çiftin sakin küçük burjuva yaşam kurma hayalleri gerçeklere çarpa çarpa parçalanır. Kişilerin izlediği çizgi, acılar içinde, geriye dönüşü olmayan kayıplarla noktalanır. Ahmet Cemil'i son anda annesinin, sağduyunun sesi, intiharın eşiğinden döndü-

47 *A.g.e.*, s. 302.

48 *A.g.e.*, s. 306.

rûr. Oysa Bihter, Ahmet Cemil'in gemi güvertesindeki ruh halini hatırlatan kelimeler ve cümlelerle betimlenmiş düşüncelerden sonra intihar eder. *Kırık Hayatlar*'da parçalanmış bir aileyi küçük kızlarının ölümü birleştirir. Halit Ziya'nin son romanı *Nesl-i Ahir* bir intiharla kapanır. Ölüm ve intihar temasını yazara bu kadar çekici kılan nedir? Halit Ziya'nın romanlarında intihar yalnızca umutsuzluk işareti değil, Türk romanında bireyin doğuşunun, bir insan yaşamında alınabilecek son karara kadar gitmesidir. İntihar etmeyen, edemeyen, Ahmet Cemil'in durumuna gelince, Michel Crouzet'nin *Manette Salomon*'da ressam Cariolis'in bütün tablolarını yaktığı bölüm için kullandığı "estetik intihar"[49] fikrini bulabiliriz. Halit Ziya, *Hikâye*'de *Manette Salomon*'un bu bölümünün başarısını işaret ederken bölümün Romantiklerin yazdığı intihar sahnelerinden daha sarsıcı ve kuvvetli olduğunu söyler.[50] Başka bir deyişle, bir sanatçı için eserini yakmak intihardan beter sayılabilir.

Ahmet Cemil bütün şiirlerini yaktıktan sonra gemide annesinin seslenişiyle intihardan dönse de, artık hayatını yönlendirmekten âciz, intihar bile edemeyecek yarı ölü gibidir. Annesine karşı çıkarak evlenme kararını tek başına alan Bihter, –"bu bana ait bir mesele" (s. 40) der–, vücudunun ve isteklerinin farkında olan bir kadın olarak sonunda yaşamını bitirme kararını da kendisi alır. Bihter kişiliğinin bireysellik anlamında modernliği bu son hareketiyle noktalanır.

Halit Ziya'da, intihara sürüklenenlerin başlangıçtaki hedefleri, kelimenin geniş anlamıyla "marjinal" olanları reddeden toplumun sınırlarına çarparak parçalanır. Yazarın romanlarında sayfalar ilerledikçe bu kişiler gitgide köşeye sıkışır ve tek onurlu çıkış yolu olarak intihar kalır. Walter Benjamin, intiharı, insanın karşısına dikilen modern toplumdan alabileceği son rövanş olarak değerlendirip konuya başka bir boyut kazandırır.[51]

49 Goncourt, *Manette Solomon*, s. 23.

50 "İşte bu parça hayalilerin bütün facialarına, masalcıların bütün intiharlarına tercih edilir." *Hikâye*, s. 126.

51 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Petite bibliothèque de Payot, Paris, 1982, s. 110.

Bihter sonuna kadar "modern" bir tavırla yaşamını şekillendiren bir kadındır. Romandan kelimenin tam anlamıyla hiçbir iz bırakmadan silinen Behlül'ün karşısında o, son noktayı koyan kişi olur. Ölümü kararlı bir şekilde, ayakta ve onurlu karşılar. Son bir hareketle mumu yakmak için kibrit arar. Kendini görmek, başına gelenleri anlamak ve hayatının akışını başkalarının ellerine bırakmamak içindir çabası. Behlül'le ilişkisi başlamadan önce arzu dolu vücudunu aynada seyretmesinden, gerçekleşemeyen (kocası kapıyı zorlamaktadır) bu son aynaya bakma isteğine kadar Bihter yalnızca duygularını yaşayan değil, gözlemleyen bir kadındır da.

Ölmeden önce, aynada son bir kez kendini görmek Emma'nın da isteğidir. Can çekiştiği yatağında doğrulur: "Açık seçik bir sesle aynasını istedi, bir zaman aynanın üzerine eğilip kaldı; gözlerinden iri iri damlalar dökülünceye kadar."[52] Hayallerle yaşayan Emma'nın gerçeği kavraması için aynada kendi hayalini görmesi gerekir. Ölmekte olduğunu aynada görmesi, ölüm anını getirir.

Boğaziçi'nde bir Emma

Aşk-ı Memnu'nun sonuna doğru yalıda bir Emma belirir. Bu, Firdevs Hanım'ın hizmetinde olup masrafı Adnan Bey'e ait olan Alman bir hizmetçidir. Bihter'in konumunu hatırlatan bir durum: Onun için de birisi anne olarak otoriteyi, diğeri parasal kaynağı temsil eder. Romandaki, çalışanlar da dahil, bütün kişiler arasında, Halit Ziya en az ondan bahseder. O, yalnızca Emma'dır. Adı hiçbir zaman bilinmeyen, ancak bazen Fransızca deyimin tercümesi ile "ihtiyar kız" olarak nitelendirilen Mademoiselle de Courton'un tersine, Emma soyadsızdır. Sanki bir "Madame Emma B." olarak soyadıyla, bütün hikâyesi başka bir romanda kalmıştır. Emma sessizdir, ağzından tek bir kelime çıkmaz; rüyalara giren ölüler gibi sakindir.

Romanın sonunda, kalbine kurşun sıkmak için Bihter salondan odasına koşarken Emma'nın önünden geçer. Olacakları bi-

52 *Madame Bovary*, s. 312.

lirmişcesine, romanın sonunu daha önce yaşamışçasına Boğaziçi'ndeki hayali silahı ateşlemeden önce, Emma "dehlizin önünde kibritlerle" (Bihter'in aynada kendini son kez görebilmek için aradığı kibritlerle mi?) oyun hazırlamaktadır:

> Bu fikir ona [Bihter'e] bütün kuvvetlerini iade etmiş oldu. Yürüdü, merdiveni çıktı. Sofada, köşede, Firdevs Hanım'ın etrafında eniştesiyle Peyker'i gördü. (...) Tevakkuf etmeden geçti.
>
> Dehlizin önünde Emma halının üstüne oturmuş Feridun'a kibritlerle bir oyun yapıyordu. (s. 507-508)

Bazı Rönesans tablolarında, ressam birçok figürün yer aldığı kompozisyonun bir köşesine kendini resmeder. Diğer figürler arasında kaybolmuş, çoğu kez zor fark edilen sanatçı, eserine bakana bakar. *Aşk-ı Memnu*'nun bu kısa bölümünde benzer bir bakışma yakalanır. Bihter'in yaratılmasında esin kaynağı olmuş Emma, romanın entrikaları, karakterleri, betimlemeleri arasında, yazarın çalışmasıyla görünmez olmuşken, birden oradadır. Bu son anda, bir cümlede, Halit Ziya, Emma'yı görmek isteyenlere işaret eder. Burada kaynak metinle farklı bir ilişki kurulur. Yazar Emma'yı kendi yerine davet eder; ona Boğaziçi'nde başka bir ölümsüz hayat sunar.

Nihal ve Renée Mauperin, "modern" iki genç kız

Goncourt Kardeşler bir dostlarının evinde tanıştıkları Blanche Passy adlı bir genç kızı hayretle gözlemlemekten kendilerini alamazlar. Annesinden çok babası tarafından eğitilen Blanche'da dönemin üst sınıf kadınlarında görülen yüzeysellikler, yapmacık tavırlar yoktur. "Gerçek roman" iddiasının peşinde olan Goncourt Kardeşler *Renée Mauperin* romanında, Renée kişiliğini bu gözlem sonucunda yaratırlar. Renée'yi, Goncourt'ların deyimiyle "erkek" yapan bağımsız davranışları, cesareti ve zevkleri, bugünün okuru için ise modern kadın tiplemesinin ilk örneklerinden biridir.

Nihal de modern bir genç kız olarak karşımıza çıkar. Karakteri, 19. yüzyıl sonunda İstanbul'da yaşayan bir Türk genç kı-

zı örneği olmasından çok, Renée gibi alışılmamışlığıyla çarpıcıdır. Her iki genç kızın karakterlerinin ilginçliği, nedenleri değişik de olsa bir nesilden diğerine gelenek aktarma eksikliğinden kaynaklanır. Goncourt'larda sembolik olan anne yokluğu (Renée'nin annesi hayattadır ancak kızıyla, babası daha çok ilgilenir) *Aşk-ı Memnu*'da Nihal'in annesinin beş yaşındayken ölümüyle somut bir anlam kazanır. Renée gibi o da daha çok, babanın temsil ettiği erkek dünyasına aittir. Genç kızları geleneksel eğitimden "koruyan", annenin olmayışıdır:

> Nihal hayatı mahdut bir daire içinde geçen, hayattan ancak babasıyla mürebbiyesinin, kitaplarıyla dadılarının söyledikleri kadar malumat alan, bilgiç refikalara malik olmayan alelumum on iki yaşında çocuklardan fazla bir şey bilmezdi. (s. 125)

Bu açıklamalar, okuru Nihal karakterinin gerçekliğine inandırma amaçlıdır. *Hikâye*'de "Tabayi-i beşeriyedeki ihtilaf ya bulundukları mevakinin veya teessüs-i bünyevilerinin veyahut küçüklüklerinde aldıkları terbiye ile sürdükleri hayat neticesidir."[53] açıklamasını yapar. Gerçekçi romanda, saptadığı bu özelliklere dikkat ederek, yaşam tarzı ve eğitim biçimini öne çıkararak, Nihal gibi bir karakteri gerçek kılar.

Halit Ziya'nın romanlarında, Nemide (*Nemide*), Nihal (*Aşk-ı Memnu*), Azra (*Nesl-i Ahir*), genç kızlar, Renée gibi fiziksel olarak tecrit edilmiş, korunmuş olarak toplumdan uzak yaşarlar. Tanımadıkları dış dünyaya girdikleri zaman duydukları şok şiddetlidir. Geleneklerden habersiz, "hayatı mahdut bir daire içinde geçen" (s. 125) Nihal, Boğaziçi'ndeki bir düğünde kadın dünyasına girince hayrete düşer:[54]

53 Hikâye, s. 106.

54 *Nesr-i Ahir*'de Azra da kadın dünyasına aynı yabancılıktadır:

> "Bir aralık yaşlı hanım eğildi ve Azra'yı göstererek sordu:
>
> – Küçük hanımı görücüye çıkarıyorlar mı, efendim? dedi. Hep bir sualle Azra'nın yüzüne bakıyorlardı. O kıpkırmızı oldu, cevap veremedi. Bunu bir tahkir kabilinden telakki ediyor, kendisiyle eğleniyorlar zannıyla bunalıyordu. Cevap vermek lâzım geldi, büyük hanım hep öyle eğilmiş bekliyordu. Azra boğularak:

> Nihal için bu düğün o vakte kadar sarahatle anlaşılamamış, yalnız hissedilerek müphem kalmış birçok hakikatlerin birden inkişafı hükmünde olmuş idi. Hep gördükleri, tanıdıkları hayatın uzaktan görülmüş mahdut köşeleriydi. İnsanları, hususuyla kadınları, kendi âleminin kadınlarını bu derece yakından görmemişti. (...) o zamana kadar uzaktan görülerek tamamıyla temyiz edilemeyen birçok hakikatlerin anif bir sadmesi ile ona çarpmasından yaralanmış gibiydi. (s. 294)

Zevk, davranış, müzik karmaşasının, kaba saydığı hareketlerin karşısında Nihal'in yaşadığı büyük şaşkınlık, Ahmet Cemil'in kardeşinin düğünündeki düşüncelerini hatırlatır. Boğaziçi'ndeki evin zenginliği durumun dayanılmazlığını hafifletmez. "Bütün işittikleri, gördükleri onu incitmiş idi." (s. 300). Doğu geleneklerinin her ortaya çıkışında görüntü tahammül edilmez olur. Nihal eve dönüp bu deneyimi, onu anlayabilecek tek kişi olan babasıyla paylaşmayı bekler.

Nihal'in hassaslığı bu tür tepkilerle sınırlı kalmaz, onu vücudunun işleyişine kadar etkiler. Fransız romanında yaygın olan "asil kadın = hassasiyet = hastalıklı vücut" klişesi Halit Ziya'nın "hassas burjuva genç kız"larında devam eder. Nihal ve Renée, kimi zaman çocuksu bir saflıkla açık sözlü ve cesur olsalar da ikisi de aşırı hassasiyetleri yüzünden acı çeker. Karamsar bir anlarında Chopin'in notaları ikisinin de duygularına tercüman olur:

> Chopin'in prelütlerinden biri vardı ki [Nihal] onu çalardı ve bunu ezberden, gözlerini kapayarak çalarken ta ruhunun içinde beyaz bir gece, son bir hayat gecesinin kefenli ufuklarını görürdü. Bu neşidenin, bilinemez neden, onda böyle bir ilham kuvveti vardı, ne vakit onu çalsa gözlerinin içine bütün kâina-

– Aman efendim, ben daha mektepliyim!..
dedi. Büyük hanım gözlerini açarak, fakat Azra'nın pürhumret sima-yı masumanesini okşayan bir nazarla, şaştı:
– Nasıl? Mektepte mi kızım?
Azra cevap verip vermemek lâzım geleceğinde mütehayyir durdu. "High School'da" derse bütün etrafın kahkahaları patlatacağını zannetti. Zaten şimdi bütün hanımlar bu muhavereye dikkat ediyor gibiydi." s. 174-175.

tı kefenlere saran beyaz bir gece, karanlıkla aydınlıktan, bulutlarla güneşlerden mürekkep bir gece, fakat ölmüş bir cihanın ölmüş bir gecei sanih olurdu. (s. 323)

Bu aşırı hassaslık, üstü daha kapalı bir şekilde de olsa, Renée'nin çektiği acıda da gözlemlenir:

> Bu... bu... çok aptalca... bu Chopin'in şeyi... hani cenaze töreni için olan... yazdığı... ayini... Babam çalmamı hep yasaklar... Bugün evde kimse olmadığı için... Oh! yapacağı etkiyi çok iyi biliyordum...[55]

İki bölümü yan yana koyunca Halit Ziya'nın modelden nasıl yararlandığını görebiliyoruz. Yazar, Fransızca metinde verilen bilgiyi tamamen alır: Piyanoda çalınan Chopin'den parçanın genç kızın taşıdığı ölüm hissine tercüman olması. Buradan yola çıkarak Halit Ziya onu yeniden şekillendirir. Renée'nin ağzından çıkan ve duygularını yansıtan kesik cümleler Halit Ziya'da yazar tarafından yapılmış (yazar her ne kadar Nihal'in beynine yerleşmiş olsa da) bir betimlemeye dönüşür.

Baba aşkı "memnu"laşırken Renée modeli

Nadine Satiat, *Renée Mauperin*'in önsözünde *Charles Demailly*'de de altını çizdiği yeni bir eğitim şekline, "anne babanın arkadaşlığıyla şekillenmiş modern çocukluğa"[56] dikkat çeker. Halit Ziya'nın kurduğu ilişkide arkadaşlıktan da ileri giden, sımsıkı, boğucu bağlar hissedilir: "Yalnızlık bu baba ile kızı o kadar sıkı rabıtalarla bağlamış idi ki ancak birbirinin havası muhitinde yaşamaktan haz alabiliyorlardı" (s. 69). Babayla kurulan sıkı yakınlık Renée'de de vardır.

Halit Ziya, baba aşkını yasak aşka dönüştürürken Goncourt'ların romanının hem ana hatlarından hem ayrıntılarından yararlanır. Her iki romanda, iki baba da, ilerleyen yaşlarının sonucu olarak yaklaşan ölümlerini, genç kızlarının evlili-

55 Goncourt, *Renée Mauperin*, s. 171-172.

56 Nadine Satiat, *Renée Mauperin*'in önsözü, s. 23.

ği düşünmeleri için mantıksal bir neden olarak gösterir. Sanki bu doğal ayrılık bir gün gelecek olmasa, kızlarının hayatlarında evliliğe, bir başka erkeğe yer yoktur. Bu bölümlerde, her iki baba, kızlarıyla baş başa kaldıkları bir anda hayatın bu gerçeğini gösterip kızlarının gözlerini açmaya çalışır. Babalar, kızlarının geleceği konusunda endişelidir. Onları ikna için, söylenmesi kadar duyulması da güç olan gerekçeye başvururlar: İlerlemiş yaşları ve günün birinde ölümleriyle gelecek olan kaçınılmaz ayrılık:

> – Dinle kızım. Seninle bu şekilde konuşuyorsam bil ki evliliğin söz konusu olduğu için... Senin evliliğin!.. Bu fikre, senden ayrılma fikrine alışmak için zamana çok ihtiyacım oldu. (...) Çünkü Renée, yavrum, ben ihtiyar bir insanım. Mösyö Mauperin kızının ellerini ellerinin içine aldı. Çocuğum, baban altmış sekiz yaşında... Artık ancak senin mutluluğunu görecek kadar vaktim var..." (...) Mösyö Mauperin konuşmasını tamamlayamadı. Kızı hıçkırıklar içinde onu öpüyor, yeleğinin üzerine gözyaşlarını dökü yordu.
>
> İçini çeke çeke: – Ah! Bu kötülükten başka bir şey değil. Neden bu konu?... Asla!... Bu kötülük!... (s. 110)

Goncourt'lardaki bu diyalog Halit Ziya için bir çerçeve oluşturur:

> Adnan Bey sesinde derin bir rikkat:
>
> – Lakin kızım, dedi; nihayet gelin olmaya karar vermek lazım gelecek. Bir gün, olabilir ki, baba, seni yalnız bırakmaya mecbur olur...
>
> Nihal evvela anlamadı, sonra babasının titreyen gözlerinden anladı, yalnız ta ruhunun derinliklerinden kopan acı bir iniltiyle:
>
> – Oo, dedi.
>
> Bu mümkün müydü? Böyle şey olabilir miydi? Annesinden sonra bu da, babası da... Zihninde o kelimeyi söylemeyerek kendi kendisine:
>
> – Kabil değil, diyordu. (s. 307)

Her iki genç kızın evlenme fikrine karşı çıkmasının arkasında, toplum kurallarıyla uzlaşmazlık, belirlenmiş rollere uymayı red olduğu gibi, hayatlarının erkeğini zaten bulmuş olma fikri de vardır. Baba aşkı ne başka bir aşk kaynağına ne de Adnan Bey'in veya Mösyö Mauperin'in kızı olmaktan başka bir toplumsal konuma yer bırakır.

Nihal'in babasıyla yalnız yaşama dileği, acılar içinde de olsa gerçekleşir. Bihter'le Behlül'ün ilişkisinin yarattığı skandal, yaralanmış baba-kızı her zamankinden daha çok birbirlerine bağlar. *Aşk-ı Memnu*, baba ve kızın yeniden bulunmuş yalnızlıkları içinde Nihal'in duasıyla biter: "Beraber, hep beraber, yaşarken ve ölürken..." (s. 514) Genç kızın babasıyla yaşarken ve ölümde beraber olma fikri her ikisinin de, birinin Bihter'le diğerinin Behlül'le yaptıkları evlilik denemeleri sona erdikten sonra, yeni bir evlilik yemini gibidir.

Renée'nin dileği ise çok sevdiği babasının ölümünü görmemektir: "Kiliseden geliyorum; şimdi ne için gittiğimi soracaksınız... Allah'tan babamdan önce ölmeyi istedim..."[57] Genç kızın hayatına başka bir erkek sokmama arzusu genç yaşta babasından önce ölerek gerçekleşir.

Kırmızı ve siyah / beyaz ve siyah

Mai ve Siyah'ta Halit Ziya'nın anlatıyı yapılandırmada renklere verdiği önem *Aşk-ı Memnu*'da da sürer. İlk romana isim olan bu duyarlılık, ikincide değişiklikler ve daha zengin çeşitlemelerle devam eder. Yazarın karşıt renklere yüklediği anlatım gücü *Aşk-ı Memnu*'da daha geniş bir palete yayılır: Mavi ve siyahın yanı sıra kırmızı ve siyah, beyaz ve siyah belirir.

Siyah, zıtlıkların değişmez unsuru olarak kalır. Diğer bir renk bazen onu daha iyi ortaya çıkarmak için yanına gelir. Romanın memnu aşkı siyaha boyalıdır. Ahmet Cemil gibi Bihter'in de kişiliğini belirleyen, arzu ve ihtirasla onları yakıp tüketen şeyler siyah bir fonda yer alır; bu fon bir romandan diğerine geçer.

İhtiraslı diğer bir kişi olarak Emma Bovary'ye, Flaubert'in

57 Goncourt, *Renée Mauperin*, s. 111.

romanı boyunca siyah eşlik eder. Siyah, bakışlarını çerçeveler: Gözleri "kahverengi olsa da kirpiklerinden dolayı siyah gibi görünüyordu."[58] Siyah arzunun da çerçevesidir: "Fakat haddinden uzun elbisesi, kuyruk kısmını kaldırsa da sıkıntı veriyordu ve arkasından yüreyen Rodolphe bu siyah kumaş ile siyah botu arasındaki, çıplaklığından bir parça hissini veren beyaz çorabının zerafetini seyrediyordu"[59] (s. 215). Siyah, Emma'nın "ağır bir kütle"[60] ve Bihter'in "perişan bir küme"(s. 213) olarak taşıdıkları saçlarının da rengidir.

Siyah, ihtirasla tükenip artık yolun sonuna varan kadının çevresindedir: "Gecenin siyah fonu üzerinde beyazıyla beliren yüzünün solgunluğuna şaşırmış bir halde ona bakıyordu." (s. 404). Renk, çağrıştırma gücüyle, kelimelerin ötesine geçerek romana başka bir boyut katar. Bu kullanımda renk seçimi tesadüfî değildir. Flaubert'e göre, bir eserin rengi, görünürlüğün ötesinde hissedilir olmalıdır. Yazar bir mektubunda *Madame Bovary* için bütün romanı tanımlayacak bir renk üzerinde çalıştığını söyler:

> Romanda konu, macera, derdim bunlar değil. Roman yazarken bir renk, bir ton oluşturma fikriyle hareket ederim. (...) *Madame Bovary*'de tek düşüncem hayattaki ve kapalı çevrelerdeki küflenmenin rengi olan gri bir ton bulmak oldu.[61]

Anlatıda renklerin işlevi üzerine düşünse de, Flaubert'in tek başına durabilen roman projesini tamamlayan bu fikri Halit Ziya'nın paylaştığı söylenemez. İki yazarın beraberliklerini başka noktalarda aramak gerekir: Emma'ya eşlik eden siyah Bihter'e de geçer. Bu renk yalnızca gür saçlarında ve romanın başından itibaren giydiği kıyafetlerde değil, etrafındadır da. Odasında her yalnız kalışında, Adnan Bey'in evlilik teklifini öğrenip mutluyken veya tam intiharından önce, siyah her tarafı sarar. Odasının karanlığında evliliğinin getirdiği hayal kırıklıklarını düşünürken bütün geleceği siyahlara bürünür:

58 *Madame Bovary*, s. 37.

59 *A.e.*, s. 215.

60 *A.e*, s. 258.

61 Gustave Flaubert, *Correspondance*, cilt II, s. 42.

> İşte bu karanlık muaşaka hücresi... Ne bir şeffaf ufuk, ne bir parlak hande, ne bir uçan bulut parçası; hiç, hiç, hafif bir ziya, donuk bir kandil bile olmayacaktı; siyah, mümkün olabildiği kadar siyah bir gece. (s. 205-206)

Her seferinde mumu yakıp, siyahtan, karanlıktan çıkmak ister. Son kez, intihardan önce, aceleden bunu yapamaz. Emma'nın hayal kırıklığında siyahlık yayılır, evin, dış dünyanın şekillerini belirsiz, gerçekliği içine girilemez kılar. "Her şey, nesnelerin üzerinde gelişigüzel gezinen siyah bir atmosfere bürünmüş gibi geldi." (s. 171)

Halit Ziya'da beyaz da, kefenle özdeşleşerek, ölümcül duygular taşıyabilir. Robert P. Finn, romanda Bihter'in ilk görünüşünde başını bir kefen gibi örten beyaz örtüye dikkat çeker.[62] Ölüm simgesi olarak beyazlık, genç kadının odasına kapanıp evliliğindeki hayal kırıklıkları ve aşk eksikliği üzerinde düşündüğü gece, başka bir deyişle sonun başlangıcında yine vardır: "Karanlıkta aynalı dolabın önünden geçerken beyaz bir bulut müphemiyetiyle kendi gölgesini gördü." (s. 197). Beyaz, değişik şekilleri kaplayarak tüm anlatıya yayılır:

> Beyaz! Beyaz! Beyaz!.. Bu gecenin azim, yüksek ağaçları vardı ki beyaz başlarını, beyaz kollarını kaldırarak silkiniyorlardı; beyaz bulut kümelerinden yığıla yığıla göğüslerinş germiş dağların arasında beyaz saçlarının beyaz köpüklerini savurarak yükselen dalgalarıyla bir deniz kabarıyordu; ta yukarıda, bir sukut vakfesi içinde kalıvermiş kar tufanlarının arkasında beyaz bir ay... (s. 323)

Renklerle ilişkide, Emma ve Bihter yalnız değildir. Nihal'in sıkıntılarında renkler kelimelerin ötesine geçerek ruhsal gerilimlerinin ifadesini derinleştirir. Genç kız üzgün bir halde, renklerle parçalanarak şekil değiştiren bulutlara bakarken gecenin inmesiyle önünde "siyah bir duvar" bulur. Onda da siyahlık yayılıcı, kontrol dışıdır.

Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*'daki renk kullanımında renk-

62 Robert P. Finn, *Türk Romanı*, s. 182.

ler sembolik anlamlarını kolayca belli eder. Mavi, yazarın kaleminde umudu, güzel olacağına inanılan geleceğin karşısında masum umutlara gönderme yapar. Evlilikte bütün rüyalarının gerçekleşeceğine inanan Bihter'in odasında her şey mavidir:

> Gayet açık, beyaz bir bulut altında saklanmış zannolucak kadar donuk mavi atlastan yer yer boğularak kaldırılmış yarım perdelerin arasından beyaz tüller dökülüyor, Kula'nın Garp zevkinin tesiriyle son zamanlarda vücuda getirdiği solgun halılardan birinin üzerinde küçük küçük kümeler yapıyordu. Tamamıyla açılmış pancurlardan dalgalanarak giren ziya ile bu perdeler mavi bir kayalıktan dökülen, döküldükçe köpüren beyaz bir şelaleye benziyordu. Yine öyle açık mavi ile boyanmış duvarlar, o renkte atlasla gerilerek etrafına ince sarı kornişler çekilmiş tavan, ortasında sarkan eski mabedlere mahsus fanuslara takliden mülevven muhtelif camlarla yapılmış bir büyük kandil; köşede, tam vaktiyle Nihal'in piyanosunun yerinde yatak, tavanda azim bir sarı halkadan dolaşarak dökülen atlas ve tül karışımı bir cibinlik, karşıda, iki pencerenin arasında, tuvalet takımı; yanda kapısı unutularak açık bırakılmış aynalı dolap, uzun bir sedir, yine açık mavi kalpakla bir uzun yer lambası, ufak bir geridon, mini mini bir şamdanla birkaç kitap, aynalı dolabın karşısında babasının [Adnan Bey'in] kara kalemle yapılmış tabii cesamette bir resmi... (s. 131-132)

Yalnızca renkler değil, bu paragraftaki tüm unsurlar Bihter'in önünde açılan yeni yaşamın habercisidir. Halit Ziya, *Hikâye*'de gerçekçi bir yazarın betimleme yaparken "en ufak, manasız" gibi görünen ayrıntılarla çalıştığını belirtir: "Mesela bir odanın perdelerinin rengini, sedirlerinin kumaşını, duvarlarını, tezyin eden aynaları, levhaları, odanın köşesinde muallak ufak bir hücrenin içindeki mevad-ı müteferrikeyi, uzun uzun tarif ederler."[63] Romanlarında bu saptamayı ustaca uygular. Bihter'in odasında sükunet hâkimdir. Hiçbir şey kıpırdamaz, odadaki eşyalar genç kadının bekleyişine katılır gibidir. Renkler, bazen tam tersine şiddeti, çatışmayı yansıtır. Yaşlandığını ka-

63 Hikâye, s. 106.

bul etmeyen Firdevs Hanım'ın düğün için diktirdiği elbisenin zıt renkleri güzelliğinden arta kalanlarla geçen zamanın çatışmasını hatırlatır:

> Bir feşafeş mukaddemesi Firdevs Hanım'ın ilerlediğini haber verdi. Onu eşikte görünce hep birden bir hayret nidasının zapt edemediler. Bir müddetten beri artık daha ziyade ihtiyarlayan, daha ziyade çöken bu kadın bugün, sanki tamamıyla sönmeden evvel letafetinin son bir şaşaa halesi içinde görünmek isteyerek büsbütün değişmiş, on sene evvele avdet etmiş idi. (...)
>
> Üzerinde o tasavvur olunan elbise vardı: Siyah bir eteklik, alla siyahın tezadı imtizacı içinde göğsünün ve kollarının beyazlıklarına bir fazla taravet veren corsage ve sinesinin ta ayrılık noktasında iri bir kırmızı gül... (s. 283)

Yaşlanıp solan kadın "iri bir kırmızı gül" arkasında saklanır. Firdevs Hanım'ın bu betimlemesinde kırmızı ve siyah kullanımı Guy de Maupassant'da Yvette'in annesi "kontes"in kıyafetine benzer:

> Markiz mutlu, çok mutlu görünüyordu. Simsiyah, ağırbaşlı bir elbise, iri ve dolgun hatlarını ortaya çıkararak asillere yakışır bir şekilde sarıyor, kırmızıyla renklenen korsajından bir zincir gibi kemerine düşen kırmızı karanfillerden kordon kalça hizasında bağlanıyordu, koyu renk saçlarında kırmızı bir gül (...)[64]

Halit Ziya, anlatısına renkleri Flaubert'le, Goncourt Kardeşler'le, Maupassant'la ortak başka bir dil gibi katar. Rengi bazen, beyaz, mavi, siyah gibi tekil, bazen mavi/siyah, kırmızı/siyah gibi ikili şekilde, Fransız romanında gözlemlenen bir diğer anlatım aracı olarak kendi çalışmasına alır.

Fransız romanlarından "seçme parçalar"ın yeniden yazılışı

Mai ve Siyah erkek dünyasında geçerken *Aşk-ı Memnu* erkekleri ikinci plana iterek romanın merkezine kadını oturtur. Dö-

64 Maupassant, "Yvette", *Contes et nouvelles*, s. 16.

nemin toplumsal koşullarını düşünürsek, gerçekçi olma iddiasında olan bir yazar, kadından, kadının özel hayatından, kapalı kapılar ardındaki bu dünyadan nasıl söz edebilir? *Servet-i Fünun* yazarı Hüseyin Cahit, 1933'te yazdığı bir makalede, bu dönemden bahsederken "Servet-i Fünuncular kadın ve aşkı nerede ve nasıl tanıyabilirlerdi?" diye sorar ve şöyle devam eder: "Servet-i Fünuncular hangi hayatın içinde idiler ki bize o hayattan alınmış aşk ve kalp destanları anlatacaklardı?"[65]

Hüseyin Cahit'in soruları beraberinde hemen başka bir soru getiriyor: Türk toplumunda görülmez kalan bu alanı yazar nasıl gözlemleyebilir, o döneme kadar belirli bir çerçeve içinde, alışılagelmiş kalıplarla okura sunulmuş aşk duygusuna yeni bir biçim ve içerik nasıl verilebilir? Tevfik Fikret, çözümü konuya girmemekte bulur. Kadın ve aşk üzerine şiirleri enderdir. Halit Ziya ise *Aşk-ı Memnu*'da, karşı cinsler arasında yakınlaşma anlarını, kadın vücudunun cinsel arzularını da kullanarak aşkın alanını genişletir. Bu yeni yaklaşım, gerçekçi romanın gerektirdiği gibi çevreye bakarak incelenemeyince, gerçekçi Fransız romanının bizzat kendisinde gözlemlenecektir. Yeni açılımlar, yeni sınırlar orada bulunacaktır.

Madame Bovary'nin desteğiyle bir "teslim-i vücud" sahnesi nasıl yazılır?

Halit Ziya, *Hikâye*'de gerçekçi romanın esaslarından bahsederken anlatıda olagelen değişikliklerin nedenlerini yazarın okura göstermesinin önemini işaret eder. Bu sözlerini *Madame Bovary* örneğiyle pekiştirir:

> Mesela Madam Bovari henüz teslim-i vücud etmemiştir. Kalbinde hiss-i ismet ile ihtiyac-ı aşk muhaceme etmektedir. Bu muhacemenin neticesine şiddetle muntazırız. Muharrir bize bu kadının terbiyesini, suret-i hayatını iyice anlatmıştır; biz biliriz ki bu kadının kocası hulyasına asla muvafık değildir, yaşadığı mahal kendisini sıkıyor, bu kadının fuhşa düşeceğini zaten ve-

65 Hüseyin Cahit Yalçın, *a.g.e.*, s. 77.

rilen tafsilattan tabii buluruz. Harekât-ı hissiyesini tafsilat-ı hayatına tatbik ederek vasıl olacağı neticeyi istihrac ettik. Lakin hiss-i ismet arzu-yu fuhşa nasıl mağlub olacak? Ne gibi ahval buna sebebiyet verecek? Muharriri dinleyelim: (...)[66]

Halit Ziya'nın açıklamalarını örneklendirmek için burada okuyucuya "dinlettiği", *Madame Bovary*'den alınan bir parçadır. Bu bölümde söz konusu olan, Emma ve Rodolphe'un at gezileri ve bu gezide yaşanan ilk cinsel ilişkidir. İncelemesinde örnek verdiği pasajı, Halit Ziya romanını yazarken de model olarak kullanır; Behlül'le Bihter'in arasındaki ilk aşk sahnesinde bu bölüme sadık bir çalışma sergiler.

Annesinin kötü şöhretini silmek arzusuyla namuslu bir hayat kurmak isteyen Bihter, niçin ve nasıl, tesadüfen denilebilecek bir şekilde kendisini Behlül'ün kolları arasında bulur? Halit Ziya, özellikle Bihter'in aynada çıplak vücudunu seyrettiği bölümde okuyucuyu genç kadının bilinçaltına sokar, engelleyemediği arzuları ve hayal kırıklıklarını gösterir. Buradan itibaren, evlilik dışı beraberlik, neden sonuç ilişkisi çizgisinde artık gerçekleşebilir. Ama buna rağmen dönemin toplumunun koşulları ve ahlâki yargılarının çerçevesinde, romanın gerçekçilik iddiasına gölge düşürmeden evlilik dışı bir ilişki nasıl başlatılabilir? Romanın bu hassas anında, *Madame Bovary*'nin aşağıdaki pasajı model olur:

Gitmek üzere kalktı. Rodolphe bileğine yapıştı. Emma durdu. Sonra, birkaç dakika boyunca ıpıslak, sevdalı gözlerle ona baktı, sonra birden,

– "Ah! Bakın, bırakalım artık bunu... Atlar nerede? Dönelim dedi.

Rodolphe öfke, sıkıntı belirten bir hareket yaptı. Emma yineledi:

– Atlar nerede? Atlar nerede?

Rodolphe tuhaf tuhaf gülümsedi o zaman, gözbebekleri bir noktada, dişleri kilitli, kollarını açıp ilerledi. Emma titreye titreye geriledi. Kekeliyordu:

66 *Hikâye*, s. 108.

– Ah! Korkutuyorsunuz beni! Üzüyorsunuz! Gidelim.

(...)

– "Ah! Biraz daha" dedi Rodolphe. Gitmeyelim! Kalın!

Emma'yı daha öteye, küçük bir gölün kıyısına sürükledi, sumercimekleri suların altına bir yeşillik seriyordu. Solmuş nilüferler sazlar arasında kımıldamadan duruyorlardı. Otların içinde, ayak seslerini duyan kurbağalar, saklanmak için sıçrıyorlardı.

– İyi etmiyorum, iyi etmiyorum, diyordu Emma. Sizi dinlemem çılgınlık!

– Niçin? Emma! Emma!

– Ah! Rodolphe!.. dedi genç kadın ağır ağır, omuzunun üzerine eğildi.

Etekleri, onun giysisinin kadifesine takılıyordu, bir iç çekişle kabaran ak boynunu arkaya eğdi; gözyaşları içinde, bitkin, uzun bir titreyişle yüzünü saklayarak kendini bıraktı...

Akşam karanlığı çökmeye başlamıştı; ta aşağılara inmiş güneşin ışıkları, dallar arasından geçerek gözlerini kamaştırıyordu. Şurda burda, her yanında, yapraklar arasında ya da yerde, ışıklı lekeler titriyordu. Sanki sinekkuşları uçarken tüylerini saçmışlardı. Her yer sessizdi; ağaçlardan tatlı tatlı bir şeyler çıkar gibiydi; yüreğinin yeniden çarpmaya başladığını, kanının etinde bir süt ırmağı gibi aktığını duydu (...)[67]

Halit Ziya, ilişkinin doğuş anında Flaubert'deki üç aşama üzerinde çalışır. Önce gözlerden uzak, sakin bir ortamda baş başa kalmayla beraber fiziksel yakınlaşma doğar. İkinci aşamada erkek harekete geçse de kadın direnme gereği duyar, şaşkınlık içindedir: Sonunda sakin bir şekilde kendisini erkeğin kollarına bırakır.

Emma ve Rodolphe'un birlikte geziye çıkmalarında hiçbir gizlilik yoktur; kocası, komşular, herkes bilir. Beraber ve tenha bir yerde bulunmanın yarattığı yakınlık gizli aşk anını getirir. Halit Ziya'da da aynı şekilde, başlangıçta saklanması düşünülmeyen bir yakınlaşma görürüz. Bihter, herkesin evde bulundu-

67 *Madame Bovary*, s. 160-161.

ğu bir zamanda, sıradan bir soru sormak için Behlül'ün kapısını açar. Ancak gözlerden uzak, bir arada bulunma ve fiziksel yakınlaşma gizli arzuları su yüzüne çıkarınca kişiler kontrolü kaybederler. Halit Ziya bu durumu, "Hemen hiç böyle yan yana, böyle karanlık bir mahremiyetin yalnızlığı içinde bulunmamışlardı" (s. 241) diye açıklar.

Yakınlaşmaya içinde bulundukları koşulların yol açtığı temas da katkıda bulunur. *Madame Bovary*'de bu durumu, yazar "Kimi zaman dalları aralamak için, çok yakınından geçiyordu. Emma, Rodolphe'un dizinin kendi bacağına süründüğünü hissediyordu" (s. 159) şeklinde verir. *Aşk-ı Memnu*'nun aşk sahnesi evde, Behlül'ün odasında geçer. Behlül'le Bihter kanepenin üzerinde fotoğraflara bakarlarken yan yanadırlar: "O kadar yakın idiler ki Bihter'in kolu Behlül'ün yanağına sürünüyordu" ve "Behlül'ün eli, sanki tesadüfle, Bihter'in dizine düşmüştü." Bir sonraki aşamada Emma'nın tereddüt ve geriye dönüş isteğini Bihter de paylaşır. Biri geriye dönüş için atları, diğeri odaya giriş nedeni olan şekerleri aynı panik duygusuyla, benzer cümlelerle arar:

> Kânun-ı evvel... Yarım saatten beri mebzul bir kar bulutu parçalanmış, havanın baygın esmerlikleri içine iri iri parçalarla, lapa lapa dökülüyordu. Bihter, yavaşça Behlül'ün kapısını açarak, içeri girmeye cesaret edemeyerek, başını uzattı. Yalnız ötede henüz tutuşturulmuş sobanın kapağından kayan kırmızı alevlerle zulmetleri titreyen odada Behlül'ü aradı.
>
> – Behlül Bey! Benim şekerlerimi yine unuttunuz mu?
>
> Behlül büyük odanın ta diğer ucunda, pencerenin önünde idi:
>
> – Siz misiniz, yenge? Şekerleriniz mi?.. Hayır hiç unutur muyum?..
>
> Bihter odaya girdi. Behlül ona doğru geliyordu. Bu yarı karanlık odanın içinde, titreyerek halının bir kısmını, biraz ötede kanapenin kenarını, küçük bir masanın ayaklarını kırmızı dilleriyle yalayan alevlerin parıltısı arasında birbirini gölge şeklinde görüyorlardı. Behlül:

– Şekerleriniz, şekerleriniz... durunuz; bakayım, onları nereye koydum? Ah! İşte burada, masanın üstünde...

Küçük mukavva kutuyu alırken masanın üzerinden bir şeyler kaydı ve birbirini müteakip halının kırmızı alevlerle yaldızlanan parçalarına dökûldü.

Bihter:

– Oo!.. Bunlar ne? Bir alay kadın resmi, hep kadın resmi. Sizde başka ne resim bulunabilir? Veriniz bakayım...

Behlûl:

– Gördünüz mü, bir kere, diyordu; bütün kabahatim ayaklarınızın altına serildi. Şimdi, kim bilir, hakkımda neler düşüneceksiniz, ne olmayacak şüphelere zahip olacaksınız. Halbuki, bilseniz bu resimler nasıl saf bir emelle, bir sanat hevesiyle alınmıştır. İşte gülüyosunuz. Ne için oturmuyorsunuz, yenge?..

(...)

O kadar yakın idiler ki Bihter'in kolu Behlûl'ün yanağına sürünüyordu. Şimdi sobada odunların alevleri yavaş yavaş sönüyor, sanki bu köşeyi zulmetlerin tamamıyla mahremiyet dairesinde yalnız bırakmak arzusuyla, muhteriz, çekiliyordu.

Behlûl'ün eli, sanki tesadüfle, Bihter'in dizine düşmüştü. Karşılarında donuk camların arkasında çılgın bir raks ile karlar oynaşırken yanlarında sobanın latif bir hararet onlara mest eden bir rehavet veriyordu. Artık karanlıktı, Bihter bir söz söylemeyerek, şimdi fark edilemeyen resimler hâlâ elinde, bilinemez nasıl bir korku ile bir hareket etmeye cesaret edemeyerek, duruyordu. Yalnız sobanın kapağında iki kırmızı göz sönük, hemen büsbütün örtülecek bir nazarla onlara bakarak, gülümsüyor gibiydi. (...)

Hâlâ, eli, Bihter'in dizinde idi, hâlâ onun kolu yanağına sürünüyordu; işte saatler kadar uzun görünen dakikalar geçmiş idi ki ne bir söz söylüyorlardı, ne resimlere bakıyorlardı. Bu dakikalar uzadıkça İkisinin de kalbine bir korku titreyişi manası daha ziyade vuzuh kesp ediyor gibiydi. Artık şurada geçirilen masum birkaç dakika aralarında bir kabahat ağırlığıyla kalacaktı. Birden Bihter bu vaziyetten çıkmak için kuvvet buldu:

– Şekerler!.. Şekerler!.. Onlar nerede, dedi. Bunu söylemek için öyle bir hareket yapmış idi ki artık Behlül'den uzak ve ayağa kalkmaya müheyya idi. (...)

– Bihter!.. Ne için gideceksiniz?.. Oh!.. Beş dakika daha... Bakınız, böyle karanlıkta...

Bihter, bu hitabın, bu sesin yalvaran manasını anlamamak isteyerek:

– Çıldırdınız mı, diyordu; böyle, karanlıkta ne için oturmalı?..

(...)

Ötede sobanın kırmızı gözleri büsbütün kirpiklerini indiriyor, dışarıda küçük küçük beyaz karlar mütemadi bir sukut ile bütün ufku beyaz dumanlara boğuyordu. (s. 238-245)

Çevre betimlemesi (birinde doğa, diğerinde oda) her iki romanda da anlatının içine girer, kadın-erkek arasındaki ilişkiye yer yer ara verip açılımlar oluşturur. *Hikâye*'de, Emma'yla Rodolphe'un ilk ilişkilerindeki ayrıntıların önemi üzerinde Halit Ziya çok isabetli bir gözlemde bulunur:

> O vak'anın bütün ciddiyetini, hakikatini görmek için o tafsilata ihtiyac var idi. Bu seyran, o yalnızlık, orman, çiçekler, ağaçlar velhasıl o gün gördükleri bütün menazır bu neticeyi davet edecek bir tesir-i tabiye malikdirler. Muharrir onları gözümüzün önünde birer birer tecsim ettikten sonra muntazır olduğumuz neticeyi çıkardı.[68]

Kendisi de övdüğü bu yolu izler ve dış dünyayı üçüncü bir kişi gibi anlatıya sokar. Dışarıda kar yağmakta, odanın sıcaklığı ve loşluğu gevşeme hissi vermektedir: "Şimdi sobada odunların alevleri yavaş yavaş sönüyor, sanki bu köşeyi zulmetlerin tamamıyla mahremiyet dairesinde yalnız bırakmak arzusuyla, muhteriz duruyordu." Halit Ziya'nın betimlemeleri, Flaubert'inkilerden, anlatıcı olma çabasıyla farklılaşır. Burada da Flaubert'deki hissettirme, Halit Ziya'da açıklayıcı nitelik alır. Odadaki cinsellik yüklü havayı değişik şekillerde adlandı-

68 *Hikâye*, s. 116.

rır: "Karanlık odanın mahrem havası", "mest eden bir rahavet" veya daha da açıklayıcı olarak: "Birden ikisi de titrediler; şurada, bu karanlık odanın mahrem havasında, ikisi de aynı saniyede öyle bir şey hissettiler ki onları bir kelime söylemekten, bir hareket etmekten ürkütüyordu." Genç kadının arzularının çelişkiler, tereddütler içinde su yüzüne çıkışında, içinde bulunduğu oda da, aynı onun ruh hali gibi çelişen unsurlardan oluşur: Gölge ve ışığın çatıştığı Behlül'ün odasında soba, kırmızı gözleriyle bakarken dışarıda, siyah gecede beyaz kar parçaları cama vurur.

Halit Ziya'nın Fransız edebiyatıyla kurduğu ilişkiler yumağı içinde, yasak aşkın Behlül'ün odasında başlama bölümü, yazarın kaynak metne en sadık kaldığı örnekler arasındadır. *Mai ve Siyah*'ta da örneklerini gördüğümüz, Flaubert'in romanlarına bakarak düzenlenmiş satırlarda ana farklılık yazarın kişilere yüklediği rollerdedir. Emma kitaplarda defalarca okumuş olduğu, hayallerini kurduğu romantik bir aşk hikâyesi yaşamak ister; bunun için gerekli olan her şeyi yerine getirmeye çalışır. İdeal mutluluğa içtenlikle inanır. Âşığının kollarında kurallarını bildiğine inandığı muhteşem dünyaya girdiğine inanır. "Gözlerini yaşartır", "başını arkaya atar", ona başka bir dünya olduğuna inandıran roman kahramanları gibi "Oh! Rodolphe" demeyi bilir. Bihter ise başlangıçta bir rüyanın gerçekleşmesi olarak yaşadığı evliliğin gerektirdiği sadakatten, kontrolünü aşan bir güçle koparılır. Evlilik dışı aşk, Emma'nın tersine rüyalarının sonu olur.

Nihal-Behlül: Renée ve Denoisel'in açtığı yolda bir çift

Bihter-Behlül aşkında olduğu gibi, Nihal ve Behlül ilişkisinde de gerçekçilik kaygısının yazar tarafından aynı titizlikle korunduğunu görüyoruz. Genç kızın bir delikanlıyla yakın ilişkide bulunabilmesi için akraba olmaları ve aynı çatı altında oturmaları gerekli inandırıcılığı sağlar. Romanın sonlarında Nihal'in nişanlısı olacak olan Behlül, Mekteb-i Sultani'yi bitirdik-

ten sonra amcası Adnan Bey'in evinde kalmaya devam etmektedir. *Renée Mauperin*'de de ailenin bir bireyi gibi olan Denoisel, Renée'yi koruyan bir dost, bir ağabeydir:

> Renée yüzmeyi, ata binmeyi, kırlarda gezmeyi sevse de asıl tercih ettiği, zamanının büyük kısmını onların yazlık evlerinde geçiren Denoisel ile eğlenmekti.
>
> Renée'nin bu delikanlıyla ilişkisinde sihirli bir şeyler vardı. O, genç kızın en yakın dostuydu. Babasına söylemediği sırlarını ona itiraf ederdi. (s. 73)

Aşk-ı Memnu'da, Behlül ve Nihal ilişkisi, Renée ve Denoisel'in ilişkisini hatırlatan bir dostluk üzerine kurulur. Delikanlılar, deneyimleri sayesinde genç kızlara koruyucu, yol gösterici olurken yüzeydeki çatışmalar bir oyundan öteye gitmez. Halit Ziya ağabey-kardeş ilişkisine gönderme yaparak dönemin koşullarında yakınlığı inandırıcı kılmak amacıyla bir de kan bağı boyutu ekler:

> İkisi ta çocukluktan beri daima birbirlerine karşı cidalci, hatta kinci olmakla beraber türlü küskünlere, kavgalara rağmen aralarında, şüphesiz kan bağlarıyla, büsbütün kaybolmayan bir dostluk vardı.
>
> Onların münasebeti hiç bitmeyen bir cenk idi. Behlül, aralarındaki sekiz senelik yaş farkının verdiği salahiyetle bir büyük birader sıfatını alır, Nihal'in bütün çocukluklarını muaheze eder, ona verilen terbiye tarzının aleyhinde bulunur, bu kızın şımarık bir çocuktan başka bir şey olamayacağını söyler, onu tazip etmekten garip bir haz alırdı. (s. 115)

Bihter'le annesinin silinemez benzerliklerinde olduğu gibi, Nihal ve Behlül ilişkisinde de kanın tartışılmaz önemi, yakınlaştırıcı özelliği vardır. Küçük Bülent bile hedonist yanıyla Behlül'le aynı maddeden yapılmış gibidir. Bihter, Bülent'i düşünürken bir an çocuğun hayali Behlül'le karışır ("Birden, Bülent'in arkasında, onun kahkahalı şatır çehresinin fevkinde başka bir hayal irtisam etti: Behlül!" (s. 209)). Nihal'le Behlül arasındaki sürtüşmeler ise oyundan ve kapristen ileri gitmez. O kü-

çük kavgalar tam tersine ne kadar yakın olduklarının kanıtıdır. Behlül, Nihal, Bülent'ten oluşan üçlünün kan bağları nedeniyle birbirlerini sevmekten başka seçenekleri yoktur.

Başlangıçtaki ağabey-kardeş sevgisinin aşka dönüşmesinde ise anlatının determinist yapısı hızlanır, adeta bir mucizeye dönüşür. Hiçbir sınır tanımaksızın kadın koleksiyonunu zenginleştiren çapkın Behlül bir anda değişir. Nihal'e: "Hep değişmiş, başkalaşmış bir Behlül! Çünkü sen beni değiştirdin; evet, evet, büsbütün..." der. "Senin çocukluğundan, safvetinden bana bir şey sirayet etmiş oldu; sanki hayatımın birkaç senesi, bütün o boş emellerle dolmuş sahifeleri birden yırtılıverdi. Senin karşına çocuklaşmış, hatta ne için itiraf etmeyeyim, temizlenmiş olarak çıktım." (s. 452) Halit Ziya, çapkın erkeğin masum genç kız karşısında geçmişini bir anda silip uslanması klişesini determinist bir çerçeveye oturtmaya çalışır. İnandırıcı olmasa da, Behlül'ün amcasının evinde, onun karısıyla aşk yaşarken hissetmediği kan bağı burada ortaya çıkar.

Nihal'e gelince, modern bir genç kız olarak ancak aşk evliliği yapabilir; "beğendirilecek bir meta zilletiyle satılacağı" (s. 309) geleneksel evlilik fikrini reddeder. Behlül'ün evlilik teklifini takiben "gerekli" duygular acilen doğar: "Lakin şimdi, evet şimdi, bu sabahtan beri, o gittikten sonra, o da Behlül'ü seviyordu. Hatta anlıyordu ki onu her zaman sevmiş idi." (s. 469)

Madame Bovary örneğine göre çalışılmış Bihter'le Behlül aşkının doğuşu gibi, Nihal'le Behlül'ün kadın-erkek kimlikleriyle ilk defa baş başa kaldıkları an, *Renée Mauperin*'le sıkı ilişkiler içinde kurulur. Renée ve Denoisel'in önce Renée'nin dış görünüşü, sonra aşk üzerine, kapalı anlamlarla yüklü konuşmaları, Halit Ziya'nın romanındaki çalışmayı anımsatır:

> Denoisel kalemle çizmeye yeniden koyuldu. Bir süre sustuktan sonra "İdealiniz, esmer olma hayaliniz ne kadar garip!" dedi.
>
> – Ya siz ne hayal ederdiniz?
>
> – Kadın olsaydım mı? Ne esmer ne sarışın, ufak tefek bir kadın olmayı isterdim.

– O zaman kumral?

– Ve yağlanmış... Oh! Bir ördek gibi yağlanmış...

– Yağlanmış. Ah! Dünya varmış... Neredeyse bir an bir itiraf gelecek diye korktum...

(...)

Kısa bir sessizlikten sonra genç kız "Denoisel!" diyerek yeniden başladı. "Hiç âşık oldunuz mu?"

Biraz geriye çekilerek, başı hafif yana eğik olarak tuvaline yeni sürdüğü bir renk tonunun uyumuna yandan baktı.

Denoisel – "Çok iyi! İyi başladık!" dedi, "Soru dediğin böyle olmalı..."

– Sorumun nesi varmış? Bunu size herhangi başka bir şey sorar gibi soruyorum. (...)

– Pekâlâ, mademki öğrenmek istiyorsunuz, evet küçük hanım, âşık oldum.

– Ah! Âşık olunca ne hissettiniz?

– Sevgili dostum, okuduğunuz romanları bir daha okuyunuz. Her sayfada hissedilenleri bulursunuz.

– Tamam! En çok merak ettiğim de bu zaten: Bütün kitaplar aşkla dolu, başka bir şey yok! Ama sonra yaşadığımız hayatta görülmez oluyor... En azından ben görmüyorum; tam tersine herkes o olmadan hayatını gayet güzel sürdürüyor, o da iyi... Çoğu zaman bunun kitaplar için uydurulmuş, yazarların hayali olup olmadığını kendi kendime soruyorum, gerçekten.

Denoisel gülmeye başladı: Söyle Renée, mademki burada sizin dediğiniz gibi erkek erkeğeyiz ve kalp kalbe konuşuyoruz, açık olalım, eski bir dost olarak şimdi de benim size birisi için bir şeyler duyup duymadığınızı sormama izin verir misiniz? (...)

– (...) Yani... Sizinle tamamen açık konuşacağım... Sizin dediğiniz, romanlarda bulduğum duygunun küçük bir başlangıcını duydum... Pekiyi, kimin için biliyor musunuz?

– Hayır.

– Sizin için. Oh! Bu bir an sürdü... Sonra derhal sevgimin şekli değişti ve saygı da eklenerek güzelleşti. (s. 117-119)

Halit Ziya kendi metnini kurmak için, ana çizgisiyle ve ayrıntılarıyla, bu bölümde dolaşır. *Renée Mauperin*'deki diyalog resim atölyesinde geçer; Denoisel resim yapmaktadır. Behlül ve Nihal arasındaki konuşma genç adamın odasında geçse de, o da: "Bir ceride kenarına kurşunkalemiyle tuhaf bir baş çizer." Zaten Denoisel'de "Bir köşede bulunmuş bir albümün üzerine profilini kötü bir şekilde resmetmeye çalışmaktadır." Burada Halit Ziya'nın bölümün temel kurgusunu kullanmakla yetinmediğini görüyoruz. Günlük hayata dair ayrıntılar da bir o kadar önem taşır ve kullanılır. İkisi de kurşunkalemle, biri "bir albümün üzerine" "kötü resmedilen profil", diğeri "gazete kenarına" "tuhaf bir baş" çizmektedir.

Tartışma sahnesi böylece hazırlanır ve genç kızların odaya girişleriyle konuşma başlar. Diyalog, her iki romanda da, genç kızların tamamen bilgisiz oldukları aşk, evlilik, kadında güzellik gibi konulardan oluşur. Halit Ziya, Renée modeline sadık olarak Nihal'e çocuksu bir saflık verir. Aynı sorular, aynı masum tavırla sorulur ve cevap bekler. Aslında iki romanda da, bu sorular bütün bölümü cinsellik çağrıştıran bir havayla doldurur. Goncourt'larda hissedilen cinsellik gizli kalırken Halit Ziya'da, daha önceki yeniden yazma örneklerinde olduğu gibi, açıklık kazanır: Renée ve Denoisel arasında üstü kapalı olan cümleler Behlül'ün ağzında ilanı aşka dönüşür, genç adam duygularını "söyler", Nihal'in elini "çekerek dudaklarına götürür, koklar":

> Bir gün Behlül bir ceride kenarına kurşun kalemle tuhaf bir baş çizerken Nihal odasına girmiş (...)
>
> – Nişanlı bey, dedi; bana anlatır mısın? Niçin sanki evlenirler?..
>
> Bu sualinde öyle tuhaf bir safvet, gözlerini açarak cevap bekleyişinde öyle hoş bir çocukluk vardı ki, Behlül demin onu mağlup eden kısa şiir dakikasının perişan bakiyesinden sıyrılarak güldü:
>
> – Çünkü, dedi.
>
> (...)

– Durunuz, dedi; bana başka bir şeyi anlatınız, Evlenmek için sevmek lâzımdır, değil mi? Bunu biliyorum, hatta bu sevmek, anlaşılan mesela benim babamı, Bülent'i, şunu, bunu sevişimden başka bir şey! Şu halde bu nedir, rica ederim ki o bir sevmeklere benzemiyor?

– İşte küçük bir sual ki Nihal, beni sana anlatılamayacak şeylere sevk edebilir. Mesela –en iyisi misalleri yakından intihap etmektir– Mesela, Nihal, sen beni nasıl seviyorsun?..

Nihal gözlerini kapayarak, omuzlarını kaldırdı:

– Bilir miyim, dedi; hatta sizi seviyor muyum? Zannediyorum ki sevmiyorum; her halde, nasıl söylemeli? Evlenmek için sevmiyorum. İşte, bakınız, bir şey itiraf edeyim, bu izdivaç latifesi beni ilk önce pek iyi eğlendiriyordu, fakat şimdi iş değişti, tamamıyla! Artık bundan sıkılıyorum!..

(...)

İşte durunuz, size bir şey daha söyleyeyim, ben ki size hiç bir şeyi söylemekten sıkılmam, değil mi? Bunu pekâlâ bilirsiniz...İnanır mısınız? Şimdi size bunları anlatırken sıkılıyorum. Hep böyle, sizden artık sıkılır oldum. Gördünüz mü bir kere? Biz ki dost olmaya karar vermiş idik, bu latife çıktıktan sonra artık mümkün olmayacak. (...) Anlıyor musunuz, demek istiyorum ki siz de bu latifeden bahsetmeyecek olursanız sizi de yine sevmeye başlayacağım. (s. 412-416)

Diğer taraftan her iki genç kızın modernlik modeli olmaları dış görünüşlerini, yüz hatlarını da kapsar. Alışılmış roman kahramanı genç kızlardan farklı olarak hem Renée'nin, hem Nihal'in yüzü ideal güzelliğe uymaz. Renée şöyle der:

> Çirkin mi? Hayır. Gerçekten. Size açıklaması çok zor... Bazı günler kendime bakarken diyorum ki... Size bunu nasıl anlatmalı? Fena da değilmişim gibi geliyor... Biliyorum, yüzüm değil... O anki havam; içimde olan bir şeylerin hatlarıma geçtiğini hissediyorum... Ne olduğunu bilmiyorum, mutluluk, zevk, canlılık, bir duygu... buna benzer şeyler![69]

69 Goncourt, *Renée Mauperin*, s. 116.

Yazarın Goncourt Kardeşler'i izlediği bu bölümde, Renée'nin fiziksel görünümünün söz konusu olduğu yukarıdaki paragrafı da kullanır. Renée ile Denoisel arasında diyalog şeklinde başlayıp Renée'nin kendisi üzerine monoloğuyla devam eden bu kısımdaki bilgiler Halit Ziya'da betimlemeye dönüşür: Renée "çirkin değildir", Nihal "her manasıyla güzel değildir". Her iki metinde de modern genç kızlar güzellikten, yüz hatlarından başka özellikleriyle, kişilikleriyle çekicidir. Renée'nin yüzünden "mutluluk, zevk, canlılık" okunur. Nihal'in yüzü kişiliğini yansıtır:

> Nihal her manasıyla güzel değildi, onda güzellikten daha iyi bir şey vardı ki, kaidesizliğiyle, tuhaflığıyla, gözü eğlendirerek cezbediyordu: Hoşluk... Bütün vücudu, bütün siması ince şeylerden mürekkepti; garip bir tesadüf latifesiyle isminden bile ince ve uzunca boyuna fazla bir narinlik sirayet ediyordu. (s. 414)

Halit Ziya'nın eserinde baba-kız ikilisinin üzerinde daha önce durmuştum. Nihal karakterini benzerlerinden farklılaştıran derinlikte *Renée Mauperin*'in payı büyük. Genç kızların dış görünüşlerinden kişiliklerine kadar uzanan ortak noktalara rağmen, her iki romanda, arka planda yer alan sosyal sınıfa bakış açısındaki farklılıklar, onların anlatıdaki rollerini de farklılaştırır. Renée, Goncourt'ların nefret ettiği burjuva toplumunun sınırında, onu olumsuzlayan bir örnek olarak yer alırken, Nihal'in marjinalitesi tam tersine burjuva idealini yüceltmeye, ona örnek oluşturmaya yönelir.

Türk romanında yeni kadın karakterlerinin daha belirginleştiği, karşı cinslerin yakınlaşma anlarında, yazarın, yukarıdaki örneklerde görüleceği gibi, kaynak metinlere daha sıkı sarıldığını gözlemliyoruz. Kadın-erkek ilişkilerindeki değişiklikler bu satırlara yansır. Roller durağanlıklarını kaybeder, yeni tanımlar belirir: "Behlül, pek sarih olmamakla beraber, bu kadının elinde kendisinin evet, asıl kendisinin bir kadın hükmünde kalmaya başladığını fark eder oluyordu." (s. 344) Dönem için cesur, açık sözlü, ne istediğini bilen "erkeksi" özellikler taşıyan Nihal

ve Bihter'in karşısında zayıf, ürkek, gerçeklerden uzak kalan erkekler silinerek ikinci plana itilir. Romanı Bihter'in intiharı kaparken son cümle ise sessiz kalan, iyice güçsüzleşmiş Adnan Bey'in karşısındaki Nihal'in ağzından çıkar.

Halit Ziya Uşaklıgil, "yeni dünya" romancısı

Örnek olarak aldığım kısımlarda görüldüğü gibi, Fransız kaynaklar, cümlelerin ötesinde, dünyaya ve bireye yeni bir bakışı şekillendirir. Romandaki insan ilişkileri, hayattan çeşitli kesitler, modernitenin bir başka yüzü olarak ortaya çıkar. Ahmet Cemil'den yükselen şarkı, *Aşk-ı Memnu*'da bir operaya dönüşür. Adnan Bey'in evinin oluşturduğu sahnede, herkes diğerlerini kenara itip dikkatleri üstüne toplayarak hayatının rolünü oynamaya çalışır.

Kapalı, sınırlı bir mekânı paylaşmanın getirdiği fiziksel yakınlık –yazar bunu "yaz kış mahkûm oldukları yalı hayatı" (s. 78) olarak niteler– her birinin içsel yalnızlığını daha da kuvvetlendirir. Baudelaire'in "büyük insan çölü" olarak nitelendirdiği büyük şehir örneği gibi burjuva evi kalabalık da olsa içindeki her birey yalnızdır. Ev sakinleri dışarıya çıktıklarında, doğada bile, aynı durum sürer; toplumdan ve birbirlerinden yalıtılmışlıklarını üzerlerinde taşırlar. Göksu'daki piknikte, başkalarına ilgisiz, kendi beklentileri ve kendi sorunlarına, kendi çıkarlarına odaklanmış, her biri başka bir yerde bulunan kişiler sergilenir. Bülent'in oyunu burada da yol göstericidir. Küçük çocuk, Göksu kıyılarında Amerika'yı keşfeden Kristof Kolomb oyunu oynamaktadır: "Yaşasın Yeni Dünya" (s. 166) ve daha sonra "İşte, diyordu, vahşiler!" (s. 170). Yalnız piknik pasajında değil, bütün roman boyunca okuyucu yeni bir dünya keşfeder; uygarlık parıltıları altında çoğu zaman içgüdüleriyle davranan bu yeni dünyanın "vahşi"lerini izler.

Aynı bölümde yemek anı kişiler arasındaki ilişkileri, daha doğrusu ilişki yokluğunu gözler önüne serer: "[Bihter] Yerimden kımıldanamayacağım, diyordu, benim hissemi bir tabakla bana verirseniz, burada dizlerimin üstünde yerim. Bu fikir

hepsine hoş geliyordu." (s. 185). Sunulan havyar da olsa, bunu herkes kendi köşesinde, tek başına yer.

O günkü havanın hissedilir ağırlığı romanın atmosferini de yansıtır. "Bunaltıcı bir hava, bugün akşama kadar bilmem ne yapılacak?" (s. 194). Bu düşünceyi herkes içinden paylaşır: "Akşama kadar geçirilecek uzun saatlerin boşluğu hepsini ürkütüyordu" (s. 176). "Uzun saatlerin boşluğu" bütün romana dağılır, bu boşluğu doldurmak temel sorun olur. Hiçbir mucize beklenemez; zaten mucize gibi, olay gibi gelen her şey –buna en iyi örnek Bihter'in evliliğidir– gerçeklere çarparak parçalanır. Yazarın, *Madame Bovary*'yi okurken hayran olduğu olaysızlık olgusu bu "uzun boş saatler"dedir. Halit Ziya'nın eseri işte bu boşluklardan, roman boyu ağızlardan düşmeyen, her fırsatta zonklayan "hiç..."lerden kuvvet alır.

Sonuç

Evet, hiç şüphe yok, hayat romanları değil romanlar hayatı yapıyor![1]

– HALİT ZİYA UŞAKLIGİL

Bu çalışmada, Türk edebiyatının modernleşme sürecinin başında Fransız edebiyatıyla kurduğu ilişkilere eğildik. Bir yandan niçin ve nasıl sorularına yanıt aramaya, diğer yandan Fransız edebiyatının, farklı arayışlara ne şekilde ufuk açtığını anlamaya çalıştık.

Öncelikle altının çizilmesi gereken, bu dönemdeki çalışmalarda Fransız edebiyatının kapladığı yerdir. İngiliz, Alman, Rus edebiyatçıların isimleri ve çalışmaları anılsa da tartışmalarda ve yeni modellerin yapılanmasında etkileri sınırlı kalır. Onlara başvurulduğu ender durumlarda ise çoğu kez yine Fransızca tercümelerinden geçilir.

Başlangıçta, Fransız edebiyatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun diriltilmesi hedefine yönelmiş yazarların, kişisel projeleri için malzeme bulacakları bir hazine gibidir. Her biri bu yeni kaynaktan yaptığı kişisel ve kısmi okumayla modernleşme şantiyesine katılır. Edebiyatın gücüne duyulan inanç ise çarpıcıdır; edebi metinle toplumu, insanı değiştirmek, eğitmek mümkün görülür.

1 Parlatır, *Dil ve Edebiyat Yazıları*, s. 136.

Osmanlı edebiyatı, içine aldığı yeni unsurlarla değişime uğrarken Fransız modelinin konumu da gitgide farklılaşır. Gözlemlediğimiz gibi, bu süreçte yabancı edebiyatı kabul şekillerinin kendisi de değişir, yeni bir alan açılır. Başka bir deyişle, 19. yüzyıl sonuna gelindiğinde Batı edebiyatı artık Batı merceğinden okunmaya başlanır. Buradan yola çıkarak, modern Türk edebiyatı Fransız edebiyatına yaslanarak doğar diyebiliz.

İlk aşamada ön plana çıkan ve Osmanlı yazarlara pusula olan, kimlik koruma endişesidir. Yabancıya, "öteki" olarak kabul edilene yönelik yaklaşımın arkasında tehdit ve korku hissedilir. Paradoksal görünse de korunmak istenen kimlikle ilgili endişeler, bunun sonucu olarak çizilen sınır, edebiyattaki Fransız varlığını görünür bir şekilde ön plana yerleştirir: Fransız kültür ve edebiyatıyla ilgili açıklamalar, tartışmalar edebi çalışmaları doldurur, Fransızca kelime kullanımı sıradanlaşır. Didaktik kıstaslar, Fransızca metinleri Osmanlı edebiyat ve kültürüne uyarlama başlangıçtaki ilişkilerin ana çizgileridir. Fransızca ise yazarların paylaştıkları ortak ilgi alanı olur. Bu dil, toplumsal sahnede rol almak isteyenler için bir gereklilik, yazarın elinde yeni bir anlatı malzemesidir.

Fransız edebiyatının model alınmaya başlandığı açılış döneminde duygular çift yönlüdür: Bir yanda ötekine doğru duyulan çekim, diğer tarafta onda kaybolma endişesi. Bu korkunun sonucu yükselen duvar kimi yazarlarda korunsa da Halit Ziya, Tevfik Fikret gibi edebiyatçılarda yıkılmaya başlar. Yeni bakış açısının getirdiği radikalliğe paralel olarak toplumsal ve edebi alanda Osmanlı geleneğine sırt çevrilir. Bu çalışmada, kaynağını Fransa'dan alan başka bir geleneğin yerleşmesini izledik. Dini ölçüt üzerinde beliren "biz" ve "ötekiler" silinir. Yazar artık ötekini ihtiyatla, parça parça alıp kendi geleneğinde eritmeyi bırakır. Fransızca bir eseri Türk edebiyatına uyarlamak, okuyucuyu eğitmek, edebi çalışmada amaç olmaktan çıkar. Halit Ziya ve Tevfik Fikret'i modern yapan, edebi eseri dünyayı değiştirme konusundaki iyimserliğinden uzaklaştırmış olmalarıdır. Ancak edebiyat bu hedeften sıyrılırken gerçekçi yaklaşımıyla dünyayı yansıtma gücü ve iddiasını taşımaya başlar.

Bağımsızlaşan edebi çalışma, artık kendi üzerinde yoğunlaşır. Tevfik Fikret ve Halit Ziya'da Fransız varlığı, yazarın ve eserinin yeni tanımına, modern edebiyatın can alıcı noktalarına ulaşmak için bir kaynağa dönüşür. Osmanlı edebiyatı, her şeyiyle yeniden gözden geçirilir. Önceki neslin, eklektik bir şekilde Voltaire'den, Chateaubriand'a, Dumas'ya, Racine'den Victor Hugo'ya gidip gelen ilgi alanı daralır. Halit Ziya ve Tevfik Fikret'in dikkatleri çağdaşları üzerinde yoğunlaşır.

Şair, Ahmet Cemil veya Süha örneğindeki gibi, gökyüzünü seyretmeye devam etse de artık oradan yardım beklemez. Esinlenme, yerini kelimeler, kavramlar, başka modeller üzerinde çalışmaya bırakır. Halit Ziya, Ahmet Cemil karakterinde bunu gösterir. Şair özentisi, gelenek yanlısı Raci (isminin bir anlamı da "geriye dönen"dir) Boğaz vapurunda gidip gelip "iki buçuk beyitle dört kafiye" (s. 27) ortaya zor çıkarır. Ahmet Cemil ise küçük odasına kapanıp Fransız şairler üzerinde çalışır, kendisini eğitir ve sonra yine odasının dört duvarı arasında eserini yaratır.

Fransız modeller değişik yollar izleyerek Tevfik Fikret ve Halit Ziya'nın eserlerinde bireysel bir yazımla iç içe geçer, değişime uğrar. Bundan böyle parçalar halinde alınıp, kimi zaman altı çizilerek gösterilen Fransız kaynak görünmezleşir. Onları artık Türkçe metnin filigranında aramak gerekir. Kaynaklar, kişiselleşen eserlerin içinde erirken hemen fark edebilecek izler silinir. Yazarların öznellik çabalarında, bir yandan kişisel yazımın Fransız eserlere dayanarak, onları kullanarak kurulduğunu, diğer yandan bu fikrin bizzat kendisinin, yani eserin ve yazarın öznelliğinin Fransız edebiyatından gelen bir kavram olduğunu görüyoruz. Kaynağın verilmemesi ise gelenekle başka bir kopma noktası oluşturur. Arap-Fars, daha sonra Fransız modeller üzerinde çalışan, onları yeniden yazma sürecinde kullanan Osmanlı yazar, yerini, kendi kişiselliğini ön plana çıkararak "yaratmak" isteyen yazara bırakır. Taklit kavramının olumsuz anlamı edebiyata egemen olur.

"Taklit" nitelemesi –veya olumsuz çağrışımından ötürü taklit suçlaması da diyebiliriz– Servet-i Fünun edebiyatına yapış-

mış gibidir; üstelik nelerin, ne gibi çalışmalarla ve niçin "taklit" edildiğinin analizlerine çok fazla girilmeden. Halit Ziya'nın, Emma Bovary'nin Rodolphe'la yasak aşkının doğuşunu veya *Duygusal Eğitim*'in giriş bölümünü "yeniden yazması"nın saptanmasından çok, bunun nedeni ve nasılı üzerine düşünmek, bizlere yeni bir okuma alanı açar; yazarın çalışmasını gözleme olanağı verir. Bu doğrultuda, Fransızca kaynakla Türkçe metnin, bilinçli bir çalışmayla veya yalnızca benzer hassasiyeti taşımasıyla, iç içe veya yan yana geldiği yerler yazarların çalışmalarını izleyebilecek pencereler oldu.

İç içelik ve yan yanalık, roman ve şiirin de birbirine karşı aldığı pozisyondur. Halit Ziya'nın ve Tevfik Fikret'in eserleri birbirini besler. Bunun en göze çarpan örnekleri, Zerrin'in Hikayesi/Zerrişte, Son Levha/Hemşiremin Hastalığında gibi aynı temaların her ikisi tarafından, benzer biçimlerde işlenmesi olarak ortaya çıkar. Diğer taraftan, *Mai ve Siyah*, yeni şiir arayışının teknik ayrıntılara kadar verildiği bir manifesto gibidir. Kimi yerde ise şiir daha açıklayıcı olur: Şair Ahmet Cemil ile "sıradan insan" Lâmia arasındaki ilişkiyi, "Süha-Pervin" derinleştirir. Roman ve şiir, bireyi kapkara bir dünyada aynı uçurumun önüne getirir. Tevfik Fikret'teki endişe verici boşluk Halit Ziya'nın eserinde Ahmet Cemil'in, Bihter'in de önlerine açılır, onları içine çekmeye çalışır.

Tevfik Fikret ve Halit Ziya'nın Fransız edebiyatıyla kurduğu ilişkilerde geçmişle asıl kopuş noktasını yazarın ve edebiyatın yeni konumunda aramak gerekir. Mesafeyle yaklaşılan Fransızca metinler yazarın artık iç dünyasına girer, kişiliğini, dünya görüşünü ve çalışmalarını yapılandırır. Onların eserlerinde, toplumun bir bölümünün Osmanlı geçmişiyle kopuş isteği dile gelir. Fransız kültür ve edebiyatı ise Batı modeli olarak eskinin yerini almaya başlar. Tevfik Fikret ve Halit Ziya'da gözlemlediğimiz Batılı imgelem ve simgelerin benimsenmesi önemli bir sonuç olarak belirir; çünkü daha sonra eserleri modern Türk edebiyatının temel taşları olarak yerlerini alacaktır.

Cumhuriyet'le yeniden tanımlanacak Türk kimliğinin ilk işaretlerini, –bunların arasında batılı yaşam tarzı, dini unsurun

bir yana bırakılması, kadının özgürleşmesi, çocuğun birey kabul edilmesini sayabiliriz– bu eserler verir ve onu hazırlar. Halit Ziya'nın dediği "romanların hayatı yapması" buradadır. Bu anlamda, *Aşk-ı Memnu* ve *Mai ve Siyah*, Proust'un *Geçmiş Zamanın Peşinde*'sinin ters yönünde, "gelecek zamanın peşinde" kurulmuş romanlardır.

Halit Ziya'nın ve Tevfik Fikret'in eserleri, koruyucu bir duvar gibi yükselen Doğu/ Batı sınırını aşar. Sınır aşılırken açılan yeni alanı sonraki nesillerin bir bölümü sahiplenirken günümüzde bu olgu başlangıçtaki karmaşıklığını korumaya ve radikal tavırlarla beslenen hararetli bir toplumsal tartışma kaynağı olmaya devam etmektedir.

Adı Geçen Fransız Şair ve Yazarlar Hakkında Kısa Bilgi

CHARLES BAUDELAIRE: 9 Nisan 1821'de Paris doğumlu. 1827'de babasını kaybeder. Annesi, daha sonra İstanbul'da büyükelçi olarak görev yapacak olan Kumandan Aupick ile evlenir. Hukuk eğitimini yarıda bırakıp sanatla ilgilenmeye başlar. 1844'te gazeteci, sanat ve edebiyat eleştirmeni olarak çalışmaya başlar. Aynı dönemde, keşfettiği Edgar Allan Poe'yu çevirmeye girişir. Musset tarzı Romantizm'e tepkisi onu Gautier, Banville gibi "sanat için sanat" anlayışını savunan Parnasyenler'e yaklaştırır. 1857'de *Kötülük Çiçekleri* çıkar. Bu eseri "ahlâka aykırılık" nedeniyle Flaubert'in *Madame Bovary*'si ile aynı sene yargılanır. Anlaşılmamanın yarattığı çöküntüye frengi hastalığı ve maddi sıkıntılar eklenir. 1860'ta *Yapma Cennetler*'i, 1862'de düzyazı şiirlerini topladığı *Paris Sıkıntısı*'nı yayımlar. 1866'da bir dizi konferans vermek için gittiği Belçika'da geçirdiği kriz sonucu felçli ve konuşamaz bir durumda 31 Ağustos 1867'ye kadar yaşar.

PAUL BOURGET: 2 Eylül 1852'de Amiens'de doğdu. İlk eserleri psikolojik tahlili ön plana çıkarır. Amacı, hayatı olduğu gibi ortaya koymaktır. 1881-1883 arasında, büyük yankı uyandıran, *Essais de psychologie contemporaine*'i yayımlar. Burada "ilerleme"ye sırt çeviren Dekadan hareketine teorik bir yaklaşımı dener. Asil ve zengin çevrelerde geçen romanlarında "ahlâkın anatomisi"ni yapar: *Un Crime d'amour* (1886), *André Cornélis* (1887), *Le Disciple*

(1889). Bourget'nin bunalımda olduğuna inandığı topluma daha ileri tarihlerdeki eserlerinde vereceği cevap dini ve ahlâki ağırlıklı olur: *Le Démon du Midi* (1914), *Le Sens de la mort* (1915), *Némésis* (1918). Yazar, 1889'dan itibaren kiliseyi ve monarşiyi savunmaya başlar. Bu tutucu tavrı, "Ligue de la patrie française" ve "Action française" gibi iki aşırı milliyetçi kuruma üye olmasıyla daha somut bir hal alır. 1894'te Académie française'e seçilir. 26 Aralık 1935'te ölür.

FRANÇOIS COPPÉE: 12 Ocak 1842'de Paris'te doğdu. Uzun yıllar Savaş Bakanlığı'nda memur olarak çalışır. Parnasyen grubunun yazarları arasında tanınır. 1865'te ilk kitabı *Le Reliquaire*'i yayımlar, 1869'da ise ilk piyesi *Le Passant* sahneye konur. Bunu şiirleri izler: *Les Humbles* 1872'de, *Kırmızı Defter* 1873'te, *Promenades et Intérieurs* 1875'te yayımlanır. Aynı dönemde günlük hayatı konu alan şiire doğru yönelir. 1878'de Comédie Française'de arşivci olarak çalışmaya başlar. 1884'te Fransız Akademisi'ne (Académie française) seçilir. 1898'de uzun bir hastalık döneminden sonra *La Bonne Souffrance*'ı yayımlar. Bu Katolikliğe dönüş noktası olur. Daha sonra Dreyfus davasında Dreyfus karşıtları arasındadır. Aşırı milliyetçi "Ligue de la patrie française"in kuruluşunda yer alır. 23 Mayıs 1908'de ölür.

GUSTAVE FLAUBERT: 1821'de Rouen'da doğdu. Babası Rouen hastanesinin baş cerrahıdır. 1844'te geçirdiği bir kriz sonrası Hukuk Fakültesi'ni yarıda bırakır; şehir dışında, hayatının sonuna kadar yaşayacağı Croisset'ye yerleşir. 1846'da şair Louise Collet'yle uzun süreli bir aşk ilişkisi başlar. Bu süre içinde ona yazdığı mektuplar, diğer mektupları gibi, sanat anlayışını ortaya koyacağı değerli bir kaynak olacaktır. 1849-51 arası Doğu'ya yaptığı yolculukta İstanbul'da da kalır. 1857'de yayımladığı *Madame Bovary* "ahlâka aykırılık" nedeniyle yargılanır. Oysa Flaubert'in diğer eserlerinde olduğu gibi bu romanda da çalışması her şeyden önce şekil–kelimelerin seçimi, cümlelerin ahengi– üzerinde yoğunlaşır. Reddettiği "gerçekçi" sıfatı ona her zaman dar bir kalıp gibi gelir. 1862'de *Salambo*, 1869'da *Duygusal Eğitim* yayımlanır. *Bouvard ve Pécuchet* üzerine çalışırken yazdığı *Üç Hikâye*'yi 1877'de yayımlar. 1880'de geçirdiği bir beyin kanaması sonucu ölür.

JULES ve EDMOND DE GONCOURT: İki kardeşten Edmond 1822'de, Jules 1830'da doğdu. Zengin ve aristokrat bir aileleden gelen yazarlar, yazı hayatlarını birlikte sürdürürler. 1864'te *Renée Mauperin*'i, 1860'ta *Edebiyatçılar*'ı, 1867'de resim sanatı dünyasındaki çekişmelerin üzerine kurdukları *Manette Salomon*'u yayımlarlar. Goncourt Kardeşler "gerçek" roman amacıyla hayatın kirli yüzünü ortaya koymaya çalışırlar. 1865'te yazdıkları *Germinie Lacerteux*'yü aşağı sınıfların romanı olarak nitelerler. Ancak bunu "sanatçı üslubu"yla, alışılmamış imgeler, renk ve ışık betimlemeleriyle yaparlar. Jules, 1870 Ocak ayından itibaren hastalığı nedeniyle 1851'den beri Edmond'la tuttukları günlüğe yazmayı bırakır. 20 Haziran'da da ölür. 1890'da *La Fille Elisa* piyesi oynanmaya başladıktan sonra sansür tarafından yasaklanır. 26 Aralık 1896'da, Edmond, Alphonse Daudet'nin evinde ölür. Vasiyeti üzerine Goncourt Akademisi kurulur ve günümüzde de verilen Goncourt Edebiyat Ödülü tesis edilir. Arkalarında bıraktıkları günlükleri (1851-1896) dönemin edebiyat ortamını yansıtması açısından önemli bir eserdir.

VICTOR HUGO: 1802'de general bir babanın oğlu olarak dünyaya geldi. 1827'de yayımladığı piyesi *Cromwell*'in önsözü romantik yazarların tiyatro anlayışının bildirisi gibidir. 1830'da, yenilikler taşıyan *Hernani* piyesinin oynanmasından sonra romantiklerle klasik edebiyat taraftarları arasında "Hernani Savaşı" denilen tartışma başlar. Tanınmış eserlerinden *Notre Dame'ın Kamburu* 1831'de yayımlanır. 1831-1941 arasında çok sayıda şiir, piyes ve roman yazan Hugo, 1841'de Académie française'e seçilir. 2 Aralık 1851 darbesinden hemen sonra Fransa topraklarını terk ederek –yirmi yıl sürecek gönüllü bir sürgünü geçireceği– Jersey Adasına yerleşir. *Les Châtiments* (1853) bir siyasi sürgünün duygularını yansıtır. 1856'da *Les Contemplations*'un önsözünde yazdığı gibi, yirmi beş seneyi bu kitapta toplarken bunu "bir ruhun anıları" diye niteler. Sürgünde yazdığı *Sefiller* (1862), onun en çok tanınan ve sevilen eseri olur. 1859-1883 arası, üç kısım halinde *La Légende des siècles*'i yayımlar. Burada ortaçağ, Doğu, Kuran, İncil gibi farklı kaynaklardan yararlanır. İmparatorluk dönemi sona erip Üçüncü Cumhuriyet kurulunca, Victor Hugo, Paris'e bir kahraman olarak döner. Millet meclisine seçilir. 1885'te öldüğünde, büyük bir törenle Pantheon'a gömülür.

ALFONSE DE LAMARTINE: 21 Ekim 1790'da Mâcon'da doğdu. 1820'de ünlü şiiri "Le Lac"ın da yer aldığı *Méditations poétiques* yayımlanır ve büyük ilgi görür. Aynı sene Napoli elçiliğine ataşe olarak atanır. 1825'te *Les Harmonies Poetiques et Religieuses*'ü yayımlar. 1830'dan itibaren politik kariyeri başlar. 1832-1833 arası İstanbul'da da kalarak "Doğu'ya yolculuk" yapar. Türkiye'ye yerleşmeyi düşünür; Sultan tarafından Aydın'da kendisine çiftlik hediye edilir. Ancak Lamartine fikir değiştirip Fransa'da kalır. Dönüşünde 1833'ten 1848'e kadar milletvekili olarak görev yapar. 1830'da Académie Française'e seçilir. 1838'de *La Chute d'un ange* yayımlanır. 1848'de ihtilalcilerin liderlerindendir. Cumhuriyetçi hükümette bakanlık yapar. Aynı sene yapılan başkanlık seçimini kaybeder. Bu siyasi hayatının sonu olur. 1869'da bütün mallarını kaybetmiş olarak ölür. Lamartine'in tarihle ilgili de çok sayıda eseri vardır: *Histoire des Girondins* (1847), *Histoire de la Restauration* (1851), *Histoire des Constituants* (1853), *Histoire de la Turquie* (1853-1854), *Histoire de la Russie* (1855).

GUY DE MAUPASSANT: 5 Ağustos 1850'de Fransa'nın Normandiya bölgesinde doğdu. Asil bir aileden gelir. Rouen Lisesi'nde öğrenciyken aile dostları olan Gustave Flaubert'le yakınlaşır. Üstadı olarak niteleyeceği bu yazarla kurduğu ilişki yazarlık hayatında belirleyici olur. İlk eseri olan ve beğeni uyandıran "Boule de Suif" hikâyesi Flaubert'in öldüğü 1880 senesinde yayımlanır. Bu hikâye, Natüralist grubun *Les Soirées de Medan* başlığını taşıyan bir derlemesinde yer alır. Maupassant'da gerçeğin betimlemesi önemini korusa da Natüralist grubun "bilimsel" olma iddiasından çabuk uzaklaşır. 1883'te yayımladığı *Une Vie* romanı büyük ilgi çeker. *Le Horla*'da (1887) delirme süreci anlatılan bir adamın öyküsünü kurarken Maupassant kişisel deneyimini kullanır. 1888'de yayımladığı *Pierre ve Jean*'ın kendisi kadar, romanda gerçek konusunu incelediği ve "Roman" başlığı taşıyan önsözü de önem taşır. Önemli psikolojik rahatsızlıkları olan yazar, 6 Temmuz 1893 tarihinde bir akıl hastanesinde ölür.

ALFRED DE MUSSET: 11 Aralık 1810'da Paris'te, zengin bir ailede doğdu. Hukuk ve tıp eğitimini yarıda bıraktıktan sonra 1828'den itibaren Romantik yazarlarla birlikte olmaya başlar. On dokuz yaşında yazdığı *Contes d'Espagne et d'Italie* büyük ilgi uyandırır. 1830'da oynanan ilk piyesinin başarısızlığı onu, sahneye konmak için değil, okunmak için piyes yazmaya yöneltir. 1833'te George

Sand'la tanışır; beraberlikleri iki sene sürer. Otobiyografik unsurlar taşıyan *Bir Zamane Çocuğunun İtirafları* (1836) ümitlerini kaybetmiş bir neslin romanı olarak kabul edilir. 1835'ten 1837'ye kadar en tanınmış eserlerinden *Geceler*'i yayımlar. 1852'de Académie Française'e kabul edilir. Aşırı alkole bağlı olarak sağlığı gittikçe bozulur ve 2 Mayıs 1857'de ölür.

SULLY DE PRUDHOMME: (1839-1907) Ailesinin imkânları sayesinde hayatını şiire adar. İlk kitabı *Stances et Poèmes*'i yirmi altı yaşında yayımlar. Dönemin ünlü eleştirmeni Sainte-Beuve'ün de övdüğü bu eser ilgi uyandırır. *Parnasse* dergisi ekibine katılır; grubun temel isimlerinden olur. 1869'da *Les Solitudes*'ü yayımlar. Paris kuşatması sırasında yaşadığı zor koşullar ve bu deneyim üzerine düşünceleri *Impréssions de guerre* kitabında yer alır. Bu dönemde şiirde felsefi bir anlayış arar: *Les Destins* (1872), *La Justice* (1878), *Le Bonheur* (1888). 1881'de Académie Française'e seçilen şair 1901'de Nobel edebiyat ödülünü alır.

ANDRÉ THEURIET: 1833'te Paris yakınlarında doğar. Yazı hayatına şiir yazarak başlar. Gazete ve dergilerde de yazan sanatçı sayıları kırkı bulan roman ve öykü yayımlar. Théophle Gautier tarafından "ormanlar şairi" olarak içtenliği övülür. 1896'da Académie Française'e seçilir. 1907'de hayatını kaybeder. *Mavi ve Siyah –Gerçek Hayatın Şiirleri–* yapıtları arasındadır.

EMILE ZOLA: 2 Nisan 1840'ta Fransa'nın güneyinde, Aix-en Province'da doğar. İtalyan asıllı babasının 1847'de ölümü çocukluğunun maddi zorluklar içinde geçmesine neden olur. Yirmi yaşında geldiği Paris'te gazeteciliğe adım atar. 1870'te *Rougon-Macquart (İkinci İmparatorluk Dönemindeki Bir Ailenin Doğal ve Toplumsal Hikâyesi)* başlığını taşıyan bir projeye başlar. Balzac'ın *La Comédie Humaine* projesini hatırlatan bu girişimle 1871'den 1893'e kadar her sene bir eser yayımlar. Claude Bernard'ın bilimde uyguladığı deneysel metottan hareketle "deneysel roman"ı tanımlamaya çalışır. Natüralizmin temeli olan bu bakışa göre yazar önce olayların ve kişilerin analizini yapar, sonra deneye geçer. Paris yakınlarında Medan'da aldığı ev, bu yöntem yanlılarının toplantı yeri olur. Dreyfus davasında aldığı Dreyfus yanlısı tavrı sonucu açılan dava nedeniyle Fransa'yı geçici olarak terk etmek zorunda kalır. 1902'de ölür.

Kronoloji

1669	Colbert tarafından Türkçe, Farsça, Arapça öğrenimi için "Dil oğlanı okulu"nun kuruluşu.
1718-1730	Lâle Devri. Reform fikirlerinin doğuşu.
1720	Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa ziyareti. İlk matbaanın açılışı.
1729	Kont de Bonneval'nın (Humbaracı Ahmet Paşa) Osmanlı ordusunu reformu için gelişi. Fransa'nın Rusya'ya karşı Osmanlı İmparatorluğu'na yardımı.
1740	Fransa'ya kapitülasyonların tanınması.
1790	Lamartine'in doğumu.
1794	Yeni ordu Nizami Cedid'in eğitimi için Fransızca el kitapları basımı.
1795	*Le Bulletin de Nouvelles*: Fransız elçiliğinin bastığı, İstanbul'da yayınlanan ilk gazete.
1802	Victor Hugo'nun doğumu. Chateaubriand: *Le Génie du christianisme*, *René*. Nerval'in doğumu.
1810	Madame de Staël: *Almanya'dan*.
1811	Théophile Gautier'nin doğumu. Chateaubriand: *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem*.
1812	Sırpların bağımsızlığı. Ingres: "Büyük Odalık".
1816	Benjamin Constant: *Adolphe*.
1820	Lamartine: *Şairce Düşünceler*.
1822	Victor Hugo: *Muhtelif Şiirler*. Stendhal: *Aşk Üzerine*.

1823 Stendhal: *Racine et Shakespeare*. Lamartine: *Yeni Şairce Düşünceler*. Victor Hugo: *İzlanda Hanı*.

1824 Victor Hugo: *Yeni Şiirler*.

1826 Yeniçeri ordusunun kaldırılması. Şinasi'nin doğumu. Vigny: *Poèmes antiques et modernes*. Victor Hugo: *Odes et Ballades*.

1827 Osmanlı donanmasının İngiltere, Fransa ve Rusya karşısında yenilgisi. Londra Anlaşması. İlk Osmanlı öğrencilerin Fransa'ya gönderilmeye başlanması. Victor Hugo: *Cromwell*. Stendhal: *Armance*.

1829 Rusların Edirne'ye girişi. Mısırlı Mehmet Ali Paşa Fransa ve İngiltere'nin yardımıyla Kütahya'da. Yunanistan'ın bağımsızlığı. Victor Hugo: *Doğulular*.

1830 Fransa'da Temmuz devrimi. Fransa'nın Cezayir'i işgali. Victor Hugo: *Hernani*. Stendhal: *Kırmızı ve Siyah*.

1831 Tercüme Odası'nın kuruluşu. İlk resmi Türk gazetesi: *Takvim-i Vekayi*. Hegel'in ölümü. Victor Hugo: *Notre Dame'in Kamburu*, *Sonbahar Yaprakları*. Balzac: *La Peau de chagrin*.

1832 Mısır valisi Mehmet Ali Paşa'nın isyanı.

1833 Rus donanması İstanbul önünde. Balzac: *Eugénie Grandet*. Michelet: *Fransa Tarihi*. Musset: *Marianne'in Kaprisleri*.

1834 Balzac: *Goriot Baba*. Musset: *Fantasio*, *Lorenzaccio*, *On ne badine pas avec l'amour*.

1835 Gautier: *Mademoiselle Maupin*. Tocqueville: *De la Démocratie en Amérique*. Lamartine: *Doğu'ya Yolculuk*. Victor Hugo: *Chants du crépuscule*.

1836 Lamartine: *Jocelyn*. Musset: *Bir Zamane Çocuğunun İtirafları*. *Il ne faut jurer de rien*.

1837 Victor Hugo: *Les Voix intérieures*.

1838 İngiltere'yle, daha sonra Fransa'yla ve diğer Avrupa ülkeleriyle ticari anlaşmalar. Osmanlı İmparatorluğu'nun açık pazara dönüşmesi.

1839 Tanzimat'ın ilanı. İngilizlerin Aden'i işgali. Stendhal: *Parma Manastırı*.

1840 Yabancı postanelerin açılması. Resmi olmayan ilk gazete, *Ceride-i Havadis*'in yayımlanması. Namık Kemal ve Emile Zola'nın doğumu. Victor Hugo: *Işınlar ve Gölgeler*.

1842 Eugène Sue: *Paris'in Esrarları*. Aloysius Bertrand: *Gaspard de la nuit*.

1843 Flaubert: *Duygusal Eğitim* (1. versiyon).

1844 Ahmet Mithat'ın doğumu. Alexandre Dumas: *Üç Silahşörler*.

1846 Müslüman-Hıristiyan karma ticaret mahkemeleri.

1847 Recaizade Mahmut Ekrem'in doğumu.

1848 Fransa'da İkinci Cumhuriyet. Genel seçimin kabulü. Chateaubriand'in ölümü. Marx Engels: *Komünist Manifesto*. Dumas fils: *Kamelyalı Kadın*. Flaubert'in Mısır'a yolculuğu.

1849 William Churchill'in *Ceride-i Havadis*'i yayınlaması.

1850 Balzac ve Guy Lussac'in ölümleri. Loti'nin doğumu.

1851 Louis Bonaparte'in darbesi. Hugo sürgünde. *Encümeni Daniş*'in açılması. Nerval: *Doğu'ya Yolculuk*. Saint-Beuve: *Pazartesi Sohbetleri*.

1852 Fransa'da İmparatorluk rejiminin yeniden kurulması. Théophile Gautier: *Emaux et Camées*. Beşir Fuat'ın doğumu.

1853 Rus-Türk savaşı. İngiliz ve Amerikalılar Japonya'da. Victor Hugo: *Châtiments*. Nerval: *Les Filles du feu suivies de Chimères*. Rimbaud'nun doğumu. Auguste Comte: *Pozitif Politik Sistem*.

1855 Nerval'in ölümü. Claude Bernard'ın Collège de France'ın deneysel tıp kürsüsünün başına gelişi.

1856 Kırım savaşının sonu. Paris Kongresi. Hatti Humayun'un ilanı. Ana dili Türkçe olmayan azınlıklar için okul açılışı. Freud'un doğuşu. Victor Hugo: *Les Contemplations*.

1857 Kanton'un Fransız ve İngilizler tarafından işgali. Auguste Comte ve Alfred de Musset'nin ölümü. Flaubert: *Madame Bovary*. Baudelaire: *Kötülük Çiçekleri*.

1859 Saygon'un Fransa tarafından işgali. Şinasi: *Terceme-i Manzume*. Ingres: *Türk Hamamı*. Darwin: *Türlerin Kaynağı*. Victor Hugo: *Asırların Efsanesi*.

1860 Paris'te Türk öğrenciler için Mektebi Osmani'nin açılması. *Tercümanı Ahval ve Şair Evlenmesi*'nin yayımlanması. Fransız güçlerinin Dürzülere karşı Maronitleri koruma gerekçesiyle Lübnan'a gönderilmesi.

1861 Abdülaziz'in tahta çıkışı. İstanbul Tıp Fakültesi'nde öğrenim dilinin (1867'ye kadar) Fransızca olarak kabulü.

1862 Halk tarafından okunabilir ilk gazete, *Tasvir-i Efkar*'ın yayınlanması. *Télémak'in Serüvenleri*'nin çevrilmesi. Hugo: *Sefiller*. Flaubert: *Salambo*. Baudelaire: *Paris Sıkıntısı*.

1863 Kamboçya'da Fransız mandası. İstanbul Üniversitesi'nin *(Darülfünun)* açılışı. Renan: *İsa'nın Hayatı*. Gautier: *Le Capitaine Fracasse*. Jules Verne: *Balonla Beş Hafta*. Vigny ve Delacroix'nın ölümü.

1864 Fransa'da grev hakkının kanunlaşması.

1865 Jön Türklerin örgütlenmeye başlamaları. Şinasi'nin Paris'e gidişi. Claude Bernard: *Deneysel Tıp Araştırmasına Giriş*. Goncourt Kardeşler: *Germinie Lacerteux*.

1866 Verlaine: *Poèmes saturniens*. Hugo: *Deniz İşçileri*.

1867 Tevfik Fikret'in doğumu. Baudelaire'in ölümü. Zola: *Thérèse Raquin*. Goncourt Kardeşler: *Manette Salomon*. Baudelaire: *Petits poëmes en prose*.

1868 Mekteb-i Sultani'nin açılışı.

1869 Lamartine'nin ölümü. Flaubert: *Duygusal Eğitim*. Verlaine: *Fêtes galantes*. Hugo: *Gülen Adam*. Lautréamont: *Maldorador'un Şarkıları*. Verne: *Denizin Altında Yirmi Bin Fersah*.

1870 Fransa'da Üçüncü Cumhuriyet. Hugo'nun sürgünden dönüşü. Şinasi'nin Paris'ten dönüşü. Rimbaud: *Poésies*.

1871 Paris Komünü. Şinasi'nin ölümü.

1872 Şemseddin Sami: *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*.

1873 Proust'un doğumu. Namık Kemal: *Vatan Yahut Silistre*. Rimbaud: *Cehennemde Bir Mevsim*.

1874 Fransa'da İzlenimci akımın ilk sergisi. Rimbaud: *Les Illuminations*. Verlaine: *Romances sans parole*.

1875 Fransa'da III. Cumhuriyet'in kurulması. İstanbul'da Tünel'in açılışı.

1876 V. Murad. II. Abdülhamid. I. Meşrutiyet'in ilanı. Cité de Péra'nın açılışı. Loti'nin İstanbul'a ilk gelişi. Namık Kemal: *İntibah*. Mallarmé: "*Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası*".

1877 Osmanlı İmparatorluğu'nda despotizme geri dönüş. Rumenlerin bağımsızlığı. Tunus'un Fransa tarafından işgali. Flaubert: *Üç Hikâye*. Zola: *L'Assommoir*. Hugo: *Asırların Efsanesi* (2. seri).

1879 Pierre Loti: *Aziyade*.

1880 Apollinaire'in doğumu. Flaubert'in ölümü. Verlaine: *Sagesse*. Maupassant: *Boule de suif*. Zola: *Deneysel Roman*.

1881 Jules Ferry'nin maarif kanunları. Flaubert: *Bouvard ve Pécuchet*.

1883 Paul Bourget: *Çağdaş Psikoloji Denemeleri (1883-1885)*. Hugo: *Asırların Efsanesi* (3. seri).

1884 Huysmans: *Tersine* Verlaine: *Lanetli Şairler*.

1885 Zola: *Germinal*. Beşir Fuad: *Victor Hugo*. Victor Hugo'nun ölümü.

1886 *Le Décadent* dergisinin yayını.

1887 Zola: *Toprak*. Mallarmé: *Şiirler*. Maupassant: *Pierre ve Jean*. Beşir Fuat'ın intiharı.

1888 Namık Kemal'in ölümü.

1889 *İttihat ve Terakki*. II. Enternasyonal. Uluslararası Paris sergisi. Samipaşazade Sezai: *Sergüzeşt*. Halit Ziya Uşaklıgil: *Hikâye*, Ahmet Mithat Efendi: *Müşahedat*.

1892 Girit isyanı.

1893 José Maria de Heredia: *Les Trophées*.

1895 Halit Ziya Uşaklıgil: *Ferdi ve Şürekası*.

1896 Recaizade Mahmut Ekrem: *Araba Sevdası*.

1897 Mallarmé: *Un Coup de dés*.

1898 Halit Ziya Uşaklıgil: *Mai ve Siyah*. Frashëri Naïm: *İskenderbey'in Hikâyesi*. Mallarmé'nin ölümü.

1900 Mehmed Rauf: *Eylül*. Tevfik Fikret: *Rübâb-ı Şikeste*. Halit Ziya Uşaklıgil: *Aşk-ı Memnu*. *Bir Yazın Tarihi*. Hüseyin Rahmi Gürpınar: *Metres*.

1901 Halit Ziya Uşaklıgil: *Solgun Demet*. Mehmed Rauf: *Siyah İnciler*. Sami Frasheri: *Besa* (Türkçe yazılıp Arnavutçaya çeviri).

1902 Zola'nın ölümü.

1903 Loti'nin İstanbul'a son ziyareti.

1906 Loti: *Mutsuz Kadınlar*.

1908 1876 Anayasası'nın yürürlüğe konması. *(2. Meşrutiyet)*.

	Bulgaristan'ın bağımsızlığı.
1909	Abdülhamit'in tahttan indirilmesi. V. Mehmet.
1910	Ahmet Mithat Efendi: *Jön Türk*.
1911	Genç Kalemler.
1915	Tevfik Fikret'in ölümü.

Âbdâr: Hoş, parlak
Âb ü tâb: Tazelik, hoşluk
Adali: Adaleyle ilgili
Acûl: Aceleci
Adlû dar ile: Adilce
Âgûş: Kucak
Ağniyâ: Zenginler
Ahir: Son
Ahrâ: Lâyık
Ahvâl: Durumlar
Ahvel: Şaşı
Ahzâr: Sıkıntılar
Akl-ı pîranesi: Yaşlılara yakışan akıl
Aktâr: Çaplar, kuturlar
Akvâm: Kavimler, halklar
Âlâm: Elemler
Âlî: Yüce
Alîl: Sakat
Âlihe: Tanrılar
-alûd: Bulaşmış
A'mak: Derinlikler
Âmâl: Emeller
Anasır: Unsurlar, elemanlar
Ankebût: Örümcek
Âsâr-ı maarif: Öğretici yazılar
Ashâb: Konuyu bilenler
Asûman: Gök
Âsûman-ı kebûd: Mavi gökyüzü
Âtî: Gelecek
Atika: Eski
Âverde: Getiren

Bâde: Şarap
Bâl: Kanat
Bâni: Kurucular
Bâziçe: Oyuncak
Bedîdâr: Görünür, açık, belli
Ber-ceste: Güzel
Berk: Şimşek
Beşer: İnsanlık
Beyn: Ara, aralık
Bezm: Yiyip içme meclisi
Bi-ârâm: Durup dinlenmeksizin
Bîdâr: Uykusuz
Bikr-i fikr: Yeni fikir

Bi-had: Sınırsız
Bî-tâb: Güçsüz
Bî-hazer: Çekinmeden
Bî-hudûd: Sınırsız
Bi-intiha: Sonu gelmez
Bi-nâm: Adsız
Bî-sûd: Yarasız
Bî-tâb: Nalsiz
Bi-tevakkuf: Durmadan
Bünye-hîz: Vücudu canlandıran
Bürehne ser-tâ-pâ": Baştan ayağa çıplak
Büt: Put, güzel, genç

Câmi: Kapsamak
Can-fezâ: Can veren
Cedel-i gâh: Kavga yeri
Cehd: Çaba
Cemadiyyet: Donukluk
Cenâh: Taraf
Cevelân: Dolaşma
Cevf: Oyuk
Cevv: Boşluk
Cife: Leş
Cism: Cisim
Com'mon-er: Komünar

Çah: Kuyu, çukur
Çalâkî: Çeviklik
Çeşm: Göz

Daniş: Bilgi
Darabân: Çarpma
Dar-ül-mülk: Şehir
Dem: An
Dem â dem: Sık sık
Dem-be-dem: Zaman zaman
Demevî: Kanla ilgili
Derc: Gazete veya kitaba koyma
Deriçe: Kraliçe
Derûn: İç
Dest: El
Dîde: Göz
Dil: Gönül
Dildâr: Sevgili
Ducret: İç sıkıntısı
Dûd: Duman

Ebnâ: Çocuklar
Ebr: Bulut
Ecanip: Yabancı
Eflâk: Felekler, yıldızlar
Efsus: Heyhat
Efvâc: Bölükler
Elhan: Ezgiler
Elvân: Renkler
Emraz: Hastalıklar
Emvâc: Dalgalar
Enîn: İnleme
Enîs: Dost
Enmûzec: Örnek
Enzâr: Bakışlar
Enzâr-ı tehekküm: Alaycıbakışlar
Enîn-i acz: İnleme
Erbâb: Sahipler
Erbab-ı kalem: Yazarlar
Erkân-ı tahrîriyye: Yazı kurulu
Ervâh: Ruhlar
Esâtir: Mitoloji
Esîrî: Uçacak gibi
Esmâr: Meyveler
Eş'âr: Ziirler
Eş'âr-ı müntahabe: Seçkin eserleri
Eşcar: Ağaçlar
Eşhas: Kişiler
Evzan: Vezinler

Ezhâr: Çiçekler

Fâhir: Değerli
Fecr: Tan
Fehm: Anlamak
Ferağ-ı hal: Hayat sevinci
Feyz: Yardım, bereket
Feza: Genişalan
Fıtrat: Yaradılış
Fikret: Fikir
Firâş: Döşek, yatak
Fuad: Yürek
Füshat: Genişlik
Füsûn: Büyü
Füsûn-kâr: Büyüleyen
Fütur: Bezginlik

Gâfil: Habersiz
Gam-nisâr: Üzücü
Garâm: Aşk
Garrâ: Parlayan
Gavr: Boşluk, çukur
Gaybeylemek: Kaybetmek
Gayş-ı mestane: Adeta kendinden geçmek
Gayya: Cehennemde bir kuyu
Gayz: Öfke
Gehvâre: Beşik
Girân: Ağır
Girizan: Kaçan
Giryân: Ağlayan
Girye: Gözyaşı
Gülgûn: Gül rengi
Güzar: Geçiren
Güzide: Seçkin

Hâb: Uyku
Haclegâh: Gerdek odası
Hâdim: Hizmet eden
Hafâ-perver: Gizlilik seven
Hâk: Yer, toprak
Hakâyik: Hakikat
Hakikiyun: Realizm
Hame: Kalem
Hamil: Yüklü, taşıyan
Hâmûş: Uyuyan, susmuş
Hamûşâne: Sessizce
Hâr: Aşağı, bayağı
Harîm: Korunaklı yer
Hasenât: İyi, güzel şeyler
Haşyet: Korku
Hatar-engiz: Tehlikeli
Hatfeylemek: Kamaştırmak
Havf: Korku
Hayalât: Hayaller
Hayaliyun: Romantizm
Hayfâ: Heyhat
Hem-âvâze: Sesbirliği
Hem-pâ: Arkadaş
Hem-ser: Kafaca birlik, arkadaş
Hevâ: İstek, arzu
Hevâm: Böcekler
Hevesdâr: Hevesli
Hey'et: Şekil
Hırâm: Salınmış
Hıyaban: Yol
Hicret: Göç
Hiçî: Hiçlik
Hilkat: Yaradılış
Hîz: Kalkan
Hoş-ter: Çok hoş
Hûn: Kan
Hurûş: Bağırma
Huzur-aver: Huzurveren
Hüsn: Güzellik
Hüveydâ: Açık, belli
Hüzn-âver: Hüzün veren
Hüzzar: Hazır bekleyenler

Istılah: Terimler
Ittırad: Birbirine uyup gitmek, düzen

İbare: Cümle, satır
İbtida: Önce, başlangıç
İbtikâ: Ağlama
İbzâl: Cömertçe verme
İfham: Anlatma
İfnâ: Yok etme
İftirâk: Ayrılık
İğbirâr: Küskünlük
İhata: Geniş bilgi, kavrayış
İhtirâz etmek: Korkmak, çekinmek
İhtisâs: Duygulanma
İhtiyâr: Seçme, kendi isteğiyle davranma
İhtizar: Çekinme, korunma
İhtizâz: Titreme
İhzari: Hazırlık
İkdâm: İlerlemeye çalışma
İktibas: Aktarma
İktifa: Yetinme
İktizâ: Lazım gelme
İltimâ: Parıltı
İlel-i tabi'iyye: Doğal illetler
İltikâm: Yemek
İnfiâl: Gücenme
İnhinâ: Eğilme
İn'ikas: Yansıma
İnitaf: Yönelme
İntifâ: Yok olma
İntihâb: Seçim
İntihal: Başkasının yazısını kendinin gibi gösterme
İntişâr: Yayılma
İrtiâb: Ürkme
İrticâl etmek: İçe doğduğu gibi yazma veya söyleme
İsâr: Cömertlikle verme
İsmâ: İsim koyma, duyurma
İstiâne: Yardım isteme
İstihfaf: Küçük görme
İstihrac: Anlam çıkarma
İstihza: Alaya alma
İstikrâh: Tiksinme
İstimar: İmar, bayındırma
İstinsah: Kopya
İştigal: Uğraşma, çalışma
İştiyâk: Özlem
İtizaz: Kendini aziz tutma
İtmâm: Bitirme
İtmam-ı ömür: Ömür tamamlama
İttihaz: Kabul
İvicac: Eğri büğrü olma
İyd (id): Bayram
İzâle: Yok etme
İz'ân: Anlayış

Kâil: Boyun eğmiş
Kahr: Zorlama
Kâm: İstek
Kamer: Ay
Kamus: Sözlük
Ka'r: Derinlik, çukur
Karâbet: Yakınlık
Kari: Okuyucu
Kariîn-i kirâm: Değerli okurlar
Katre: Damla
Kavaidi külliyesi: Tüm kuralları
Kavî: Kuvvetli
Kebûd: Mavi
Kec: Eğri
Kedd: Emek
Kelal: Yorgunluk
Kemâl: Olgun

Kemâl-i şa'şaa: Olanca gösteriş
Kesel: Tembellik, uyuşukluk
Ketmetmek: Saklamak
Kudret-i külliye: Tanrı kudreti
Kudsî: Kutsal
Küşayiş: Açıklık

Lagzide-pâ: Ayağı sürçmüş
Lâne: Yuva
Latif: Hoş
Lenfâvi: Lenfle ilgili
Lerzân: Titreyen
Lerzende: Titrek
Lerziş: Titreme
Letâfet: Güzellik
Levent: Güçlü
Levha: Tablo
Leyl: Gece
Leyal: Geceler

Mahfî: Gizli
Mahfûf: Etrafı çevrilmiş
Mahlût: Karışık
Mahmidet: Övülmeye değer davranış
Mahsûd: İmrenilen
Makes: Akseden yer, ayna
Ma'lûlü muhtazır: Sakat, can çekişen
Matlab: İstek
Mazbutiyet: Belirtilmiş, derlenip toplanmış
Meâlen: Harfi harfine uymayarak
Mebâhis-i edebiyye: Edebi konular
Mebhût: Şaşkın
Meczûb: Kendinden geçmiş, divane
Medarı maişet: Geçim yolu
Medfen: Mezar
Medhûş: Şaşırmış, ürkmüş
Mefruz: Var sayılan, farz olunmuş
Meftûn: Tutkun
Melâl: Üzüntü, sıkıntı
Melce: Sığınak
Melekat-ı akliye: Akılyetileri
Melûl: Üzgün
Me'men: Sığınacak yer
Menâzır: Görülenler, manzaralar
Menfûr: İğrenç
Menşûra: Prizma
Merâm: Dilek
Merdûd: Beğenilmemiş
Mesag: İzin
Meserret: Sevinç
Meskenet-fiken: Miskinliği, fakirliği gideren
Meşcer: Koru, ağaçlık
Meşher: Sergi
Meşhudat: Gözlemler
Meşhûn: Dolu
Mevecât: Dalgalar
Mevt: Ölüm
Me'yûs: Ümitsiz
Meyyâl: Eğilimli
Meyyâl-i huzûz: Hazlara eğilimli
Mezâhir: Görüntüler
Mezkûr: Adı geçmiş, zikrolunmuş
Minkâr: Gaga
Mir'at: Ayna
Miyânında: Arasında
Muâhaze: Eleştiri
Muallâ: Yüce, yüksek
Muallak: Asılı

Muanid: İnatçı
Muattar: Güzel kokulu
Muazzeb: Acı çeken
Muğber: Dargın
Muhakkir: Aşağılayan
Muhâl: İmkânsız
Muharrerat: Yazılanlar, mektuplar
Muhavere: Konuşmalar
Muhayyel: Düşsel
Muhayyer: Karar seçimi
Mûhiş: Korku veren, ürküten
Muhtazır: Can çekişen
Muhteriz: Ürkek, çekinen
Muhteviolan: İçeren
Mukaddemâ: Bundan önce
Mukaddime: Önsöz, giriş
Mukallid: Takliteden
Mukassi: Sıkıntılı, kasvetli
Muktebes: Alınmış
Muntazır: Hazır
Musaddak: Gerçekliği yazıyla gösterilmiş
Musâhabe: Sohbet
Musavir: Ressam
Musavver: Resimli
Musir: Israrlı
Mutarrâ: Taze, parlak
Mutasavver: Tasarlanmış
Muttarid: Tekdüze
Mübahase: Konuşma, tartışma
Mübâyenet-i külliye: Bütün farklılıklar
Mübeccel: Ulu
Mübrim: Kaçınılmaz
Mücessem: Cisimlenmiş
Müdavele-i efkâr: Fikir alış-verişi
Müddea: İddialar
Müfid: Faydalı
Müftehir: Şanlı, övünen
Mükedder: Üzüntülü
Mükevkeb: Yıldızlı
Mükrim: Cömert
Mülevven: Renkli
Mülhem: Esinlenmiş
Mülhim: Esinleyen
Mülimme: Üzücü, felaket
Mümasil: Benzer
Mün'akistir: Yansıma
Münderic: İçinde bulunan
Münevver: Aydın, ışıklı
Münezzeh: Arı, temiz
Münker: İnkâr olunan
Müntahabât: Seçme eserler
Müntesibîn-i fen: Fenle ilgilenenler
Müntesir: Yayılan
Müntin: Kokmuş
Mürebbi-i ümmet: İnsanları eğiten
Müreccah: Üstün
Mürekkep: Oluşmuş
Mürgane: Kuşlar gibi
Müsemma: Anlam
Müstağnî: Çekingen
Müstağrak: Dalgın
Müstahkar: Değersiz, itibarsız
Müşâfehât: Söyleşmeler
Müştâk: Hasret çeken
Mütalâa: Okuma
Müteenni: Ağır davranan
Mütefelsif: Filozofça
Mütegayyir: Değişken
Mütehaşşid: Yardım için toplanan
Mütekârin: Yakınlaşmış
Mütekeddir: Bulanık

Mütelevvin: Renkli
Mütenevvir: Işıklı, aydınlanmış
Müzehheb: Yaldızlı
Müzehher: Çiçekli
Müzeyyen: Bezenmiş
Müzic: Sıkıcı, usandırıcı

Nâbekâr: İşe yaramayan
Nâdi-i niam: Çağıran nimetler
Nâgehan: Ansızın
Nağme-sâz: Ezgi söyleyen
Nahs: Uğursuzluk
Nahv: Söz dizimi
Nâim: Uyuyan
Nale-meşhûn: İnleme dolu
Nam: Ad
Nâmütenâhî: Sonsuz
Nâsıye: Alın
Nâşinîde: Duyulmamış
Nekbet: Felaket, talihsizlik
Nermin: Yumuşak
Nesc: Doku
Neşide: Şiir
Nev: Yeni
Nevha: Ağlama
Nevha-ger: Yüksek sesle ağlayan
Nev-i beşer: İnsanlık
Nevm: Uyku
Nezahat: Güzellik, manevi temizlik
Nida: Bağırma
Nigâh: Bakış
Nihan: Gizli
Nîlî: Mavi
Nikat: Noktalar
Nüzul: İnmek

Pâ: Ayak, adım
Pâ-ber-ser: Baş aşağı
Pehnâ: Geniş
Perestiş etme: Tapma
Perr ü bâl: Kol kanat
Perrân: Uçan
Pervâz: Uçma
Perverde: Beslenmiş
Peydâ: Ortaya çıkma
Pey: Art, arka
Piç ü tâb: Sıkıntı, ıstırap
Pir: Yaşlı
Pîrâmen: Çevre, etraf
Piristû: Kırlangıç
Pîş: Ön, ön taraf
Püşide: Örtülü
Püyân: Koşan
Pür-füsûn: Büyülü
Pür-hande: Gülen
Pür-hazer: Çekingen
Pür-ihtizâz: Titrek
Pür-nisyân: Unutmuş
Pür-sâye: Gölgeli
Pür-sürûd: Şarkı söyleyen
Pür-tarâvet: Taptaze
Pür-vakâr: Ağırbaşlı

Râh: Yol
Rahm: Acıma
Râkid: Durgun
Rakik: İnce
Raksân: Dans eden, oynayan
Ra'nâ: Hoş görülen, güzel
Ra'şe: Titreme
Ra'şedar: Titreyen
Reh: Yol, usul
Remide: Çekingen
Renciş: Sızlanış
Reşk: Kıskandırıcı
Re'y-i sakim: Hastalıklı, yanlış görüş

Reyyân: Suya kanmış
Revnak: Parlaklık, güzellik
Revzen: Pencere
Rikkat: Merhamet
Risale: Küçük kitap
Riyâh: Rüzgârlar
Rû: Yüz

Saded: Konu
Safvet: Saflık, temizlik
Sahayif: Sayfalar
Sail: Dilenci
Sâiyan: Çalışanlar
Salik: Mürit
Sâmit: Susan
Sanatperestane üslup: Sanatlı anlatım
Sanayi-i bedia: Güzel sanatlar
Sarahaten: Açıkça
Sa'y: Emek
Sayd eylemek: Avlamak
Sebât: Direnme
Sebâvet: Çocukluk
Sebz: Yeşillik
Sehâb: Bulut
Sehhâr: Büyücü, büyüleyici
Sem: İşitme
Semâvi: Gökle ilgili
Serâir: Sırlar
Serlevha: Başlık
Ser-sefid: Ak saçlı
Sertâpâ: Baştan ayağa
Seviyyet: Eşitlik
Seyl-âbe: Sel
Sihr-âlûd: Büyüleyici
Sîne: Göğüs
Siyeh: Siyah
Subh: Sabah
Suhulet: Kolaylık
Sunuf: Sınıflar
Suret: Dıştan görünüş
Sûfliyyet: Bayağılık
Sükûnet-gâh: Dinlenme yeri
Sürud: Şarkı
Sürur: Sevinç

Şâd: Mutlu, sevinçli
Şâdân: Sevinçli
Şâhika: Doruk
Şâkird: Çırak
Şamil: Kapsayan
Sebât: Direnme
Şeb: Gece
Şebab: Gençlik
Şehbâl: Kanat tüyü
Şeh-rûh: Ana yol
Şekvâ: Şikâyet
Şikâf: Aralık
Şinah: Yüzme
Şîven: Sızlanma
Şitâb: Koşma
Şitâbân: Koşan
Şuara: Şairler
Şûûn: Olaylar, işler

Taayyün: Belirlenme, meydana çıkma
Taazzuv: Organizma
Tadilat: Değişiklikler
Tadilat-ı lazıme: Gerekli değişiklikler
Tafsil: Ayrıntılı olarak anlatmak
Tagayyür: Değişme, başkalaşma
Tahassür: Hasret çekme, özlem
Tahavvül: Değişim
Tahrîr: Yazma
Tahvil: Dönüştürme, değiştirme

Tâ'ir: Uçan
Takallüs: Kasılış
Takattür: Damlama
Takâzâ: Sıkıştırma, eziyet
Takbih: Beğenmeme
Tâklib: Çevirme
Taklib-i-i sahaif etmek: Sayfaları çevirmek
Taklid iktibas: Aynen alma
Târ: Karanlık
Tarab: Sevinç
Târî: Birdenbire
Tarîz: Taşlama, dokundurma
Tarraka: Gümbürtü
Târümâr: Dağınık
Tavk: Gerdanlık, tasma, halka
Tayr: Kuş
Teâlî: Yükselme
Tebâh: Yıkılmış, tükenmiş
Tecdid: Yenileme
Teceddüt: Yenilenme
Tecelli: Görünme
Tecerrüd: Sıyrılmak
Tedfin: Defnedilme
Teessür-yab: Üzüntülü, etkilenmiş
Tefekkür: Düşünme
Tefelsüf: Filozoflaşma
Tefevvuk: Üste çıkma, üstün olma
Tehevvür: Öfkelenme
Teheyyüc: Heyecanlanmak, coşmak
Tehzîz: Titretmek
Tekâmül: Gelişme
Tekeddür: Kederlenme
Telh: Acı
Telif: Toplayıp yazılmış kitap
Telif-i hakimane: Felsefi eser
Temadi: Uzama, sürme
Temâşâ: Seyretme
Tenâkus: Eksilme
Teneffür: Tiksinme
Tenezzüh: Gezinti
Tenvîr etmek: Aydınlatmak
Terâne: Ezgi
Terhîb: Çok korkutma
Tersim: Resmetme, çizme
Tervic: Değerini arttırma
Teshîr: Yakalama, ele geçirme
Tesâdüm: Çarpışma
Teşekkî: Yakınma
Teşennüç: Buruşma, kasılma
Teşrih: Otopsi
Teşyî: Uğurlama
Tevafuk: Uyum
Tevârüs: Miras alma
Tevehhüm: Kuruntu
Tevekkül: Sabır
Tevellüd: Doğma
Tevfîk: Uygun
Tevsî: Genişletme
Tezehhür: Çiçeklenme
Tezyif: Aşağılama
Tıfl: Çocuk
Tibyan: Açık anlatma
Tirâje-nümâ: Gökkuşağı
Tûde: Yığın
Tuhfe: Hediye
Tulû: Doğuş
Tuyûr: Kuşlar
Tünd-bâd: Sert rüzgâr

Uhuvvet: Kardeşlik
Ukde-sâz: Düğümleyen
Ulûm-ı riyâziye: Matematikbilimi
Ulvî: Yüce

Ulviyât: Yücelikler
Uyûn: Gözler

Üdebâ: Yazarlar
Üfûl: Batma
Ülfet: Dostluk
Ümmi: Okur-yazar olmayan
Üryan: Çıplak

Vâhi: Yararsız, boş
Vahdet-ârâm: Dinlendirici yer
Vâreste: Kurtulmuş, rahat
Vaz: Duruş
Vehm: Kuruntu
Visâl: Kavuşma
Vukuf: Bilgi
Vücud: Varlık
Vücûd-ârâ: Hazır

Yeldâ: Gece

Zahip: Bir fikre veya sanıya kapılan
Zalâm: Karanlık
Zâr: İnleyen
Zâti: Kendine mahsus
Zebûn: Güçsüz
Zekâvet-i fitriye: Doğuştan zekâ
Zemzeme: Ezgi
Zerd: Sarı
Zıll: Gölge
Zılâl: Karanlık, gölgeler
Zillet: Alçalma, aşağılık
Zi-rûh: Canlı
Ziya: Işık
Ziyâ-dar: Parlak, ışıklı
Ziyâiyye: Işıkla ilgili
Zuhûr etmek: Ortaya çıkmak
Zulmet: Karanlık
Zulemât: Karanlıklar
Zulmet-fezâ: Karanlığı arttıran

KAYNAKÇA

19. YÜZYIL İKİNCİ YARISI TÜRK YAZARLARI

Ahmet Mithat Efendi, *Bütün Oyunları*, yay. haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998.

–, *Dürdane Hanım*, Gözlem Yayınları, İstanbul, 1997, (ilk basım 1875).

–, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, yay. haz. Tacettin Şimşek, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998, (ilk basım 1876).

–, *Hasan Mellâh*, Kalem Yayınları, İstanbul, 1981, (ilk basım 1874).

–, *Müşahedat*, yay. haz. Osman Gündüz, Akçağ Yayınları, İstanbul, 1997, (ilk basım 1891).

Beşir Fuad, *Şiir ve Hakikat*, yay. haz. Handan İnci, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi, *Metres*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1982 (ilk basım 1900).

Mehmet Murat (Mizancı), *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, yay. haz. Tacettin Şimşek, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999 (ilk basım 1890).

Mehmed Rauf, *Eylül*, Arma Yayınları, İstanbul, 1996 (ilk basım 1900).

–, *Siyah İnciler*, yay. haz. Rahim Tarım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997 (ilk basım 1901).

Nâbizâde Nâzım, *Karabibik*, Akademi Kitabevi, İzmir, 1996 (ilk basım 1891).

–, *Eserlerinden Seçmeler*, yay. haz. Ahmet Sirac, Mehmet Gülay, Akpınar Yayınları, İstanbul, 1999.

Namık Kemal, *Celaleddin Harzemşah*, Hareket Yayınları, İstanbul, 1969 (ilk basım 1875).

–, *Cezmi*, yay. haz. Seyit Kemal Karaalioğlu, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1992, (ilk basım 1880).

–, *Namık Kemal'in Mektupları*, yay. haz. Fevziye Abdullah Tansel, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1967-1986, 4 cilt.

–, *İntibah, Ali Bey'in Sergüzeşti*, yay. haz. Seyit Kemal Karaalioğlu, İnkilap Kitabevi, İstanbul, 1995 (ilk basım 1876).

Recaizade Mahmut Ekrem, *Bütün Eserleri*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, yay. haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Hakan Sazyek, İstanbul, 1997, 3 cilt.

Samipaşazade, Sezai, *Hikâye, Hatıra, Mektup ve Edebi Makaleleri*, yay. haz. Zeynep Kerman, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1981.

–, Sezai, *Sergüzeşt*, yay. haz. Tacettin Şimşek, Akçağ Yayınları, İstanbul, 1998, (ilk basım 1889).

Şahabeddin, Cenap, *Cenap Şahabeddin'in Bütün Şiirleri*, yay. haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Necat Birinci, Abdullah Uçman, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 1984.

–, Cenap, *Avrupa Mektupları*, Akademi Kitabevi, İzmir, 1997.

Şemseddin Sami, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, yay. haz. N. Ahmet Özalp, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1996 (ilk basım 1872).

Şinasi, *Extraits de poésie et de prose, traduits en vers du français en turc*, Imprimerie de la Presse d'Orient, Constantinople, 1859.

–, *Terceme-i manzume*, Dün-Bugün Yayınları, Ankara, 1960.

Tarhan, Abdülhak Hamit, *Abdülhak Hamid'in Hatıraları*, yay. haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1994.

–, Abdülhak Hamit, *Bütün Şiirleri*, yay. haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991.

–, Abdülhak Hamit, *Tiyatroları*, yay. haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.

Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri I*, yay. haz. Asım Bezirci, Can Yayınları, İstanbul, 1984.

–, *Bütün Şiirleri II, Rübâb-ı Şikeste*, yay. haz. Asım Bezirci, İstanbul, Can Yayınları, 1984 (ilk basım 1900).

–, *Bütün Şiirleri III, Halûk'un Defteri, Şermin, Son Şiirler* yay. haz. Asım Bezirci, Can Yayınları, İstanbul, 1984 (ilk basım: *Halûk'un Defteri:* 1911, *Şermin:* 1914).

–, *Dil ve Edebiyat Yazıları*, yay. haz. İsmail Parlatır, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1993.

–, *Mektuplarla Tevfik Fikret ve Çevresi*, yay. haz. M. Fâtih Andı, Yılmaz Taşçıoğlu, Hüseyin Yorulmaz, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, no. 83, İstanbul, 1999.

–, *Rübâb-ı Şikeste*, yay. haz. Abdullah Uçman, Hasan Akay, Çağrı Yayınları, İstanbul, 2005.

Uşaklıgil, Halit Ziya, *Aşk-ı Memnu*, yay. haz. Muharrem Kaya, Özgür Yayınevi, İstanbul, 2002 (ilk basım 1897-1898 de *Servet-i Fünun*'da tefrika olarak).

–, Halit Ziya, *Aşka Dair*, yay. haz. Özlem Nemutlu, Özgür Yayınevi, İstanbul, 2007.

–, Halit Ziya, *Bir Hikâye-i Sevda*, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1941 (ilk basım 1922).

–, Halit Ziya, *Bir Yazın Tarihi*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1988, (ilk basım 1900).

–, Halit Ziya, *Kırık Hayatlar*, yay. haz. Seval Kutlu, Özgür Yayınları, İstanbul, 2006, (ilk basımı *Servet-i Fünun*'da yarım kalmış tefrika olarak 1901).

–, Halit Ziya, *Küçük Fıkralar*, yay. haz. Ferhat Aslan, Özgür Yayınevi, İstanbul, 2004.

–, Halit Ziya, *Mai ve Siyah*, yay. haz. Enfel Doğan,şş Özgür Yayınları, İstanbul, 2001, (ilk basım 1896-1897 de *Servet-i Fünun*'da tefrika olarak).

–, Halit Ziya, *Nesl-i Ahir*, Özgür Yayınları, İstanbul, 2009, (ilk basımı 1908 de *Sabah*'ta tefrika olarak).

–, Halit Ziya, *Hikâye*, yay. haz. Nur Gürani Arslan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998 (ilk basım 1891).

–, Halit Ziya, *Kırk Yıl*, Özgür Yayınları, İstanbul, 2008, (ilk basım 1935).

–, Halit Ziya, *Mensur Şiirler, Mezardan Sesler*, yay. haz. Ferhat Aslan, Özgür Yayınları, İstanbul, 2002 (ilk basım 1891).

–, Halit Ziya, *San'ata Dair*, Hilmi Kitabevi, İstanbul,1938.

–, Halit Ziya, *Sefile*, Özgür Yayınları, yay. haz. Ö. Faruk Huyugüzel, İstanbul, 2006 (ilk basım 1836-1887'e *Hizmet*'te tefrika olarak).

Yalçın, Hüseyin Cahit, *Edebiyat Anıları*, yay. haz. Rauf Mutluay, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1975.

FRANSIZ YAZARLAR

Baudelaire, Charles, *L'Art romantique, Littérature et musique*, GF-Flammarion, Paris, 1996.

–, Charles, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1971.

–, Charles, *Kötülük Çiçekleri*, çev. Erdoğan Alkan, Varlık Yayınları, İstanbul, 2007.

–, Charles, *Kötülük Çiçekleri*, çev. Sait Maden, Çekirdek Yayınları, İstanbul, 2005.

–, Charles, *Paris Sıkıntısı*, çev. Tahsin Yücel, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

Bourget, Paul, *Mensonges*, Alphonse Lemerre Editeur, Paris, 1890.

Coppée, François, *Poésies 1864-1869*, Librairie Alphonse Lemerre, Paris, tarihsiz.

Corneille, Pierre, *Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1963.

Flaubert, Gustave, *Correspondance*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1991, 3 cilt.

–, Gustave, *L'Education sentimentale*, Gallimard, "Folio", Paris, 1984.

–, Gustave, *Madame Bovary*, Gallimard, "Folio", Paris, 1985.

–, Gustave, *Madame Bovary*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul, 2006.

–, Gustave, *Salammbô*, Gallimard, coll. "Folio", Paris, 1985.

–, Gustave, *Salambo*, çev. Semih Tiryakioğlu, Literatür, İstanbul, 2003.

–, Gustave, *Yerleşik Düşünceler Sözlüğü*, çev: Sema Rifat, Elif Göktepe, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

Flaubert, Gustave ve Maupassant, Guy de, *Correspondance*, Flammarion, Paris, 1993.

Gautier, Théophile, *Constantinople*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1991.

–, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Le Livre de poche "classique", Paris, 1994 (ilk basım 1835).

–, Théophile, *Notice Littéraire précédée d'une lettre de Victor Hugo*, Poulet-Malassis et De Broise, Paris, 1859.

–, Théophile, *Théophile Gautier à Istanbul*, Isis, İstanbul, 1991.

Goncourt, Edmond et Jules de, *Germinie Lacerteux*, yay. haz. Nadine Satiat, GF Flammarion, Paris, 1990, (ilk basım 1865).

–, Edmond et Jules de, *Charles Demailly*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1990, (ilk basım 1860).

–, Edmond et Jules de, *Manette Salomon*, yay. haz. Stéphanie Champeau, Adrien Goetz, önsöz Michel Crouzet, Gallimard, Paris, 1996 (ilk basım 1867).

–, Edmond et Jules de, *Renée Mauperin*, Paris, GF-Flammarion, 1990 (ilk basım 1864).

Hugo, Victor, *Les Chanson des rues et des bois*, Gallimard "Poésie", Paris, 1995 (ilk basım 1865).

–, *Les Châtiments*, Gallimard "Poésie", Paris, 1977 (ilk basım 1853).

–, *Les Contemplations*, Presses Pocket, Paris, 1990 (ilk basım 1856).

–, *Hernani*, GF-Flammarion, Paris, 1996 (ilk basım 1930).

–, *Les Orientales*, *Les Feuilles d'automne*, Gallimard "Poésie", Paris, 1988, (ilk basım 1829).

Lamartine, Alphonse de, *Méditations poétiques*, *Nouvelles méditations poétiques*, Gallimard, "Coll. Poésie", Paris, 1981.

Mallarme, Stéphane, *Correspondance complète 1862-1871* suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898*, yay. haz. Bertrand Marchal, Gallimard "Folio classique", Paris, 1995.

Maupassant, Guy de, *Contes et nouvelles (1884-1890)*, *Bel-ami*, Robert Laffont, coll. "Bouquins", Paris, 1988.

–, *Pierre et Jean et autres récits*, *Pierre et Jean et autres récits*, Pocket, coll. "Lire et voir les classiques", Paris, 1989.

Musset, Alfred de, *Premières poésies*, *Poésies nouvelles*, yay. haz. Patrick Berthier, Gallimard "Poésie", Paris, 1993.

Nerval, Gérard de, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1956.

–, *Poésies et souvenirs*, Gallimard "Poésie", Paris, 1999.

Poe, Edgar Allan, *Contes-Essais-Poèmes*, Robert Laffont, coll. "Bouquins", Paris, 1990.

Prudhomme, Sully, *Les Solitudes*, L'Harmattan, "Les Introuvables", Paris, 1999.

Racine, *Théâtre complet*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1983.

Theuriet, André, *Le Bleu et le noir –Poèmes de la vie réelle–*, Alphonse Lemerre Editeur, Paris, 1874.

Verlaine, Paul, *Œuvres poétiques*, yay. haz. Jacques Robichez, Garnier Frères, Paris, 1969.

–, Paul, *Poésies (1866-1880)*, Imprimerie nationale, Paris, 1980.

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ÜZERİNE ÇALIŞMALAR

Akalın, I. Sami, *Halit Ziya Uşaklıgil, Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1979 (ilk basım 1953).

Akay, Hasan, *Servet-i Fünun Şiir Estetiği*, Kitabevi, İstanbul, 1998.

Akıncı, Gündüz, *Batıya Yönelirken Şinasi*, Ankara Üniversitesi DTCF, Ankara, 1962.

Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul, İnkilap Kitabevi, 1990.

Andı, M. Fatih, *Servet-i Fünun'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri*, Kitabevi, İstanbul, 1997.

Bazin, Louis, *Introduction à l'étude pratique de la langue turque*, Librairie d'Amérique et d'Orient, Adrien Maisonneuve, Paris, 1978.

Beyatlı, Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti, 1990.

Bolayır, Ali Ekrem, *Edebiyat-ı Cedide'ye Dair Ali Ekrem'den Rıza Tevfik'e Bir Mektup*, yay. haz. Abdullah Uçman, Kitabevi, İstanbul, 1997.

Bombacı, Alessio, *Histoire de la littérature turque*, Klincsieck, Paris, 1968.

Deny, Jean, *Grammaire de la langue turque (Dialecte osmanlı)*, Imprimerie nationale, Paris, 1920.

Dilmen, İbrahim Necmi, *Tanzimat Edebiyati Tarihi Ders Notları*, Alaeddin Kıral Basımevi, Ankara, 1942.

Dino, Güzin, *La Genèse du roman turc au XIXe siècle*, Publications Orientalistes de France, Paris, 1979.

–, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru*, Birinci Kısım, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1954.

Ebuzziya, Ziyad, *Şinasi*, yay. haz. Hüseyin Çelik, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997.

Emil, Birol, *Mizancı Murad Bey, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 1979.

–, *Servet-i Fünuncular ve Dekadanlık Meselesi*, daktilo edilmiş lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü, İstanbul, 1959.

Ercilasun, Bilge, *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1998.

Evin, Ahmet Ö., *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004.

Findley, Carter V., *Ahmed Midhat Efendi Avrupa'da*, Türk Vakfi Yurt Yayınları, İstanbul, 1999.

Gencan, Tahir Nejat, *Dilbilgisi*, Kanaat Yayınları, İstanbul, 1983.

Gibb, E. J. W., *Osmanlı Şiir Tarihi*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, no. 207, İstanbul, 1943.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi, *Sanat ve Edebiyat*, Oğul Yayınları, Ankara, tarihsiz.

Gökçek, Fazıl, *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007.

Hisar, Abdülhak Şinasi, *İstanbul ve Pierre Loti*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul Enstitüsü Yayınları no. 41, İstanbul, 1958.

İnalcık, Halil, *Şair ve Patron*, Doğu/Batı Yayınları, Ankara, 2003.

Kahraman, Hasan Bülent, *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

Kaplan, Mehmet, *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1971.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990 (ilk basım 1969).

Karcıoğlu, Ülker, *Mehmed Rauf'un Türk Edebiyatına Ait Yazıları*, daktilo edilmiş lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkoloji Bölümü, İstanbul, Şubat 1965.

Kavcar, Cahit, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara, 1985.

Kerman, Zeynep, *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercümeler Üzerinde Bir Araştırma*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları no. 2436, İstanbul, 1978.

Kıvılcımlı, Hikmet, *Edebiyatı Cedide'nin Felsefesi*, Gerçek Sanat Yayınları, İstanbul, 1989.

–, *Edebiyatı Cedidenin Otopsisi*, Marksizm Bibliyoteği Serisi no. I, Çağrı Yayıncılık, İstanbul, 1978 (ilk basım 1935).

Kolcu, Ali İhsan, *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatinda Alfred de Musset Tercümeleri ve Tesiri*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1999.

–, *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatında Alphonse de Lamartine Tercümeleri ve Tesiri*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1999.

–, *Türkçe'de Batı Şiiri*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1999.

Köprülü, Mehmet Fuad, *Edebiyat Araştırmaları*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1989 (ilk basım 1926).

Kudret, Cevdet, *Örnekli Türk Edebiyat Tarihi*, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1995.

Kurdakul, Şükran, *Çağdaş Türk Edebiyatı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1994.

Kurgan, Şükrü, *Recaizade Ekrem, Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Varlık Yayınları, Türk Klasikleri, no. 37, İstanbul, 1954.

Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.

Nigar, Salih Keramet, *İnkılap Şairi Tevfik Fikret'in İzleri*, Kenan Matbaası, İstanbul, 1942.

Okay, Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.

–, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, Ankara, 1975.

–, *Beşir Fuad, İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*, Hareket Yayınları, İstanbul, 1969.

Özgül, M. Kayahan, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü, Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

Özkırımlı, Atilla, *Tarih İçinde Türk Edebiyatı*, Umut Yayıncılık, Ankara, 1995.

Özön, Mustafa Nihat, *İlk Tercümeler*, İstanbul, 1936.

–, *Namık Kemal ve İbret Gazetesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997 (ilk basım 1938).

Perin, Cevdet, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, Pulhan Matbaası, İstanbul, 1946.

Sevük, İsmail Habib, *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1941, 2 cilt.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1969.

–, *Tevfik Fikret*, Suhulet Kitabevi, İstanbul, 1934.

–, *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1970.

–, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, (ilk basım 1962).

Tarlan, Ali Nihat, *Makalelerinden Seçmeler*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1990.

Tokgöz, Ahmet İhsan, *Matbuat Hatıralarım*, yay. haz. Alpay Kabacalı, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993.

Tuncer, Hüseyin, *Arayışlar Devri Türk Edebiyatı 2, Servet-i Fünun Edebiyatı*, Akademi Kitabevi, İzmir, 1995.

Ülken, Hilmi Ziya, *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, Ülken Yayınları, İstanbul, 1997 (ilk basım 1935).

Yetiş, Kazım, *Talim-i Edebiyatın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi yayınları, Ankara, 1966.

EDEBİYAT ÜZERİNE ÇALIŞMALAR

Auerbach, Erich, *Mimésis, La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, "Tel", Paris, 2000, (ilk basım 1946, Berne).

Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Editions du Seuil, Paris 1984.

–, "Yazma Arzusu", haz. Mehmet Rifat, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008.

Berman, Antoine, *L'Epreuve de l'étranger, Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, "Tel", Paris, 1984.

–, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Coll. "Bibliothèque des idées", Paris, 1995.

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, önsöz ve çeviri Jean Lacoste, Petite bibliothèque de Payot, Paris, 1982

Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine, Etudes littéraires*, Gallimard, "Tel", 1993 (ilk basım 1899).

Boynukara, Hasan, *Modern Eleştiri Terimleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1997.

Combes, Dominique, *Les Genres littéraires*, Hachette "Contours littéraires", Paris, 1992.

DeGuy, Michel, *La poésie n'est pas seule, Court traité de poétique*, Editions du Seuil, Coll. "Fiction&Cie", Paris, 1987.

Dubois, Jacques, *Les Romanciers du réel, De Balzac à Simenon*, Editions du Seuil, Paris, 2000.

Duthie, Enid Lowry, *L'Influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne*, Slatkine Reprints, Cenevre, 1974 (ilk basım Paris, 1933).

Gautier, Théophile, *Histoire du romantisme, suivi de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868*, Editions d'Aujourd'hui, coll. "Les introuvables", Var, 1978 (ilk basım G. Charpentier, Paris, 1877).

Genette, Gérard, *Figures II*, Editions du Seuil, Paris, 1998.

–, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Editions du Seuil, 2000, (ilk basım 1982).

–, *Seuils*, Editions du Seuil, Coll. "Poétique", Paris, 1987.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 2001 (ilk basım 1972).

Karaalioğlu, Seyit Kemal, *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*, Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1978.

Maingueneau, Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, "Lettres Sup", Paris, 1993 (ilk basım 1986).

Mitterand, Henri, *L'Illusion réaliste, De Balzac à Aragon*, PUF "Ecriture", Paris 1994.

Mouchard, Claude, *Un grand désert d'hommes 1851-1885 Les équivoques de la modernité*, Hatier, Paris, 1991.

Mouchard, Claude ve Neefs Jacques, *Flaubert*, Baland, coll. "Phares", Paris, 1986.

Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Editions du Seuil, Coll. "Essais", Paris, 1994, (ilk basım 1955).

–, *Littérature et sensation, Stendhal, Flaubert*, Editions du Seuil, Coll. "Points", Paris, 1990, (ilk basım 1954).

Rifaterre, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Traduit par Jean-Jacques Thomas, Editions du Seuil, coll. "Poétique", Paris, 1983.

Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, Paris, 1972.

Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, Gallimard, Coll. "Idées", Paris, 1985, (ilk basım 1947).

Todorov, Tzvetan, *La notion de littérature et autres essais*, Editions du Seuil, Paris, 1987.

TARİH ÜZERİNE ÇALIŞMALAR

Ahmed Rasim, *Osmanlı'da Batışın Üç Evresi*, yay. haz. Hıfzı Veldet Velidedeoğlu, Evrim Yayınları, İstanbul, 1989 (ilk basım 1924).

Akın, Nur, *19.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera*, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 1998.

Akıncı, Gündüz, *Türk-Fransız Kültür İlişkileri (1071-1859)*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1973.

Anderson, Benedict, *L'Imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, İngilizceden çeviren Pierre-Emmanuel Danzat, La Découverte/ Poche, Paris, 2002.

Ateş, Toktamış, *Les Relations franco-turques des origines à nos jours*, une publication spéciale d'AGF Garanti Sigorta, İstanbul, 1992.

Bayart, Jean-François, *L'Illusion identitaire*, Fayard, Coll."L'Espace politique", Paris, 1996.

Belin, M. A., *Histoire de la latinité de Constantinople*, Archives nationales, Paris, 1894.

Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle, Le Livre des passages*, Les Editions du Cerf, Paris, 1989.

Berkes, Niyazi, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1978.

–, *Türk Düşününde Batı Sorunu*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1975.

Bilgegil, Kaya M., *Yakın Çağ Türk Kültür ve Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I. Yeni Osmanlılar*, Ankara, 1976.

Boppe, A., *Les Peintres du Bosphore au XVIIIe siècle*, Hachette, Paris, 1911.

Cezar, Mustafa, *XIX. Yüzyıl Beyoğlusu*, Akbank, Ak Yayınları, İstanbul, 1991.

Ebüzziya, Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, Kervan Yayınları, İstanbul, 1973.

Engelhard, Edouard, *La Turquie et le Tanzimat ou histoire des réformes dans l'Empire ottoman depuis 1826 jusqu'à nos jours*, A. Cotillon et Cie Imprimeur-Editeurs, Paris, 1882, 2 cilt.

Ergin, Osman, *Türkiye Maarif Tarihi*, Eser Kültür Yayınları, İstanbul, 1977, 5 cilt (ilk basım 1939).

Georgeon, François, *Des Ottomans aux Turcs, Naissance d'une nation*, Isis, İstanbul, 1995.

Girardet, Raoul, *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*, La Table Ronde, Paris, 1972.

Groc, Gérard ve Çağlar, İbrahim, *La presse française de Turquie de 1795 à nos jours, Histoire et Catalogue*, Institut Français d'Etudes Anatoliennes, Isis, İstanbul, 1985.

Hatice Sultan ile Melling Kalfa, Mektuplar, yay. haz. Jacques Perot, Frédéric Hitzel, Robert Anhegger, Türk Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2001.

Hobsbawm, Eric J., *L'Ere des empires 1875-1914*, Fayard, Paris, 1989.

Imbert, Paul, *La Rénovation de L'Empire ottoman*, Perrin et Cie, Paris, 1909.

Karal, Enver Ziya, *Osmanlı Tarihi*, 9. cilt, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1995.

Lamartine, *Histoire de la Turquie*, Librairie Constitutionnelle, Paris, 1854.

Le Rider, Jacques, *Modernité viennoise et crises d'identité*, PUF, coll. "Perspectives critiques", Paris, 1990.

Loti, Pierre, *Constantinople en 1890*, Editions Isis, İstanbul, 1998.

Mantran, Robert, *Histoire d'Istanbul*, Fayard, Paris, 1996.

Mardin, Şerif, *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.

–, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.

Olivesi, Antoine ve Nouschi, André, *La France de 1848 à 1914*, Nathan, Paris, 1997.

Perville, Guy, *De l'Empire français à la décolonisation*, Hachette, Coll. Carré Histoire, Paris, 1993.

Said, Edward W., *Orientalisme, L'Orient crée par l'Occident*, éd. du Seuil, Paris, 1997 (ilk basım 1978).

Testa (Baron I. de), *Recueil des traités de la Porte ottomane avec les puissances étrangères*, Ernest Leroux Editeur, Paris, 1892.

Thiesse, Anne-Marie, *La Création des identités nationales, Europe XVIII-XXe siècle*, Seuil, coll. "Histoire", Paris, 2001.

Thobie, Jean, *Intérêts et impérialisme français dans l'Empire ottoman, 1895-1914*, Paris, réed. Mégrelis, 1992.

Totodorov, Tsvétan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Le Seuil, Paris, 1989.

Tunaya, Tarık Zafer, *Türkiye'nin Siyasi Tarihinde Batılılaşma Hareketleri*, Arba Yayınları, İstanbul, 1996 (ilk basım 1960).

Ubicini, A., *Lettres sur la Turquie ou Tableau statistique, religieux, politique, administratif, militaire, commercial, etc. de l'Empire ottoman, Depuis le Khatt-i Chérif de Gulkhane (1839)*, Librairie militaire de J. Dumaine, Paris, 1893.

–, *La Turquie actuelle*, Librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1855.

Ubicini, A. ve Pavet de Courteille, *L'Etat présent de l'Empire ottoman, Statistique, Gouvernement, Administration, Finances, Armée, Communautés non musulmanes etc. d'après le Salnameh (Annuaire impérial) pour l'année 1293 de l'Hégire (1875-1876) et les documents officiels les plus récents*, Librairie militaire de J. Dumaine, Paris, 1876.

Auteur Dissimul ("Par un ancien diplomate"), *Le Régime des Capitulations - Son Histoire - Son application - Ses modifications*, Librairie Plon, Paris, 1898.

ORTAK ÇALIŞMALAR VE DERGİ ÖZEL SAYILARI

Anthologie de la poésie turque (XIII-XX s.), yay. haz., çeviren Nimet Arzık, Gallimard "Connaissance de l'Orient", Paris, 1968.

L'Empire ottoman, la République de Turquie et La France, yay. haz. Hâmit Batu et Jean-Louis Bacqué-Grammont, Isis, İstanbul, 1986.

Enfants de langue et Drogmans, Dil Oğlanları ve Tercümanlar, Sergi kataloğu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.

De la Révolution Française à la Turquie d'Atatürk, La modernisation politique et sociale. Les lettres, les sciences et les arts. (10-12 mai 1989 kollokyum bildirileri), Isis, İstanbul 1990.

Histoire de la langue française, yay. haz. Gérald Antoine ve Robert Martin, CNRS, Paris, 1985.

Histoire de l'Empire ottoman, yay. haz. Robert Mantran, Editions Fayard, Paris, 1989.

L'occidentalisation d'Istanbul au XIXe siècle, Araştırma raporu, A. Borie, P. Pinon, S. Yerasimos, Nanterre, 1989.

Précis de la littérature européenne, yay. haz. Béatrice Didier, PUF, Paris, 1998.

Servet-i Fünun Edebiyatı Antolojisi, yay. haz. Tahir Alangu, Varlık Yayınları, "Türk Klasikleri", İstanbul, 1958.

Tanzimat, 2 cilt, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1999 (ilk basım 1939).

150. Yılında Tanzimat, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1992.

Travail de Flaubert, R. Debray - Genette, C. Duchet, M. Foucault, C. Gothot-Mersch, C. Mouchard, J. Neefs, M. Raimond, J. P. Richard, J. Rousset, J. Strarobinski, Editions du Seuil, Paris, 1983.

Turcica, Revue d'études turques, XVII, 1985.

Türkiye'de Yabancı Dilde Basın, 16, 17, 18 Mayıs 1984 tarihli kollokyum, İstanbul, 1985.

Türk Aydını ve Kimlik Sorunu, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1995.

Varia Turcica XII, Première rencontre international sur l'Empire ottoman et la Turquie moderne, Institut National des Langues et Civilisation Orientales, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 18-22 Ocak 1989.

Varia Turcica XXIII, Presse turque et presse de Turquie, yay. haz. Nathalie Clayer, Alexandre Popovic, Thierry Zarcone, İstanbul kollokyumu bildirileri, Isis, İstanbul-Paris, 1992.

Villes ottomanes à la fin de l'Empire, yay. haz. Paul Dumont ve François Georgeon, L'Harmattan, Paris, 1992.

MAKALELER

Akünal, Dündar, "İlk Sefiller Tercümesi Üzerine", *Milliyet Sanat*, no. 110, Eylül 1980.

Aktaş, Hasan, "Nazirecilik Geleneği ve Çağdaş Şiirimizin Ufukları", *Hece*, Türk şiiri özel sayısı, no. 53, 54, 55.

Ay, Lutfi, "Musset Tercümeleri", *Tercüme mecmuası*, no. 24, 1944.

Deny, Jean, "Les Echanges littéraires entre la France et la Turquie", *Les Nouvelles littéraires*, no. 873, 8 Ağustos 1939.

Dino, Güzin, "L'Influence française sur la langue littéraire Turque dans la seconde moitié du XIX. siecle", *Revue de Littérature Comparé*, cilt 34, no. 4, Ekim-Aralık 1960.

Dizdaroğlu, Hikmet, "Ahmet Mithat ve Klasikler", *Hisar mecmuası*, sayı 7, 1950.

Hulusi, Şerif, "Tanzimattan Sonraki Tercüme Faaliyetleri", *Tercüme mecmuası*, sayı 3, 19 Eylül 1940.

İnalcık, Halil, "Tanzimatın Uygulanması ve Sosyal Tepkileri", *Belleten*, sayı 112 (1964).

–, "Tanzimat ve Fransa", Tarih Vesikaları, sayı 8 (Ağustos 1942).

Kaplan, Mehmet, "Ekrem ve Hâmid Üzerinde Lamartine Tesiri", *İstanbul mecmuası*, S 12 (15 Mayıs 1944).

–, "*Mai ve Siyah* Romanının Üslûbu Hakkında", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 1 Ekim 1971.

–, "Şark-Garp Medeniyeti Karşısında Türkiye", *Türk Yurdu*, sayı 281, Şubat 1960.

–, "Tevfik Fikret'le François Coppée'nin Bir Şiirinin Karşılaştırılması", *Çığır, İlim-Fikir-Sanat*, sayı 122, 1943.

–, "Tevfik Fikret Hakkında Yanlış İki Hüküm", *Çığır, İlim, Fikir, Sanat*, sayı 128, 1943.

–, "Tevfik Fikret'te Pitoresk", *İstanbul*, sayı 1, Eylül 1943.

Kaplan, Mehmet ve Ay, Lutfi, "Musset Tercümeleri", *Tercüme*, S 24, 1944.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Les Tendances actuelles de la littérature turque", Mercure de France, no. 627, 1.8.1924.

Kuntay, Mithat Cemal, "Namık Kemal'in Tercümeleri I", *Tercüme Mecmuası*, sayı 27, 19 Eylül 1944.

–, "Namık Kemal'in Tercümeleri II" *Tercüme Mecmuası*, sayı 28, 19 Kasım 1944.

Mantran, Robert, "A l'origine de l'école nationale des langues orientales vivantes: l'école des jeunes des langues", *Célébration du bicentenaire de l'Ecole des langues orientales*, Institut de France, Académie des sciences et Belles-lettres, Paris, 1995.

Mardin, Şerif, "Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma", Türkiye Coğrafi ve Sosyal Araştırmalar, İstanbul, 1971.

Moran, Berna, "Batılılaşma Sorunu ve Türk Romanının Bazı Özellikleri", *Gösteri Dergisi*, Mart 1981.

Özgül, M. Kayahan, "Yusuf Kâmil Paşa'nın Tercüme-i Telemak'ı", *Nar 8*, Mart-Nisan 1996.

–, "Yusuf Kâmil Paşa'nın Tercüme-i Telemak'ı", *Nar 9*, Mayıs-Haziran 1996.

Özön, Mustafa Nihat, "Batı Dillerinden Şiir Tercümeleri", *Tercüme*, sayı 34-36, 19 Mart 1946.

Perin, Cevdet, "Türk Romancılığında Fransız Tesiri Nasıl Başladı?" *DTCF Dergisi*, sayı 4, Mayıs-Haziran 1943.

Safvet, Cahit, "Musset", *İstanbul*, sayı 18, 15 Ağustos 1944.

Sungu, İhsan, "Galatasaray Lisesi'nin Kuruluşu", Belleten, No: 28 (1943).

Yazarı bilinmeyen, "Tanzimat'tan Sonraki Tercüme Faaliyetleri" (1845-1918), *Tercüme*, 19 Eylül 1940, S 16.

Tansel, Abdullah Fevziye, "Ahmet Mithat Efendi'nin Garp Dillerinden Tercüme ve Küçük Hikâyeleri", *Tercüme*, sayı 60, 1955.

–, "Garp Dillerinden Manzum Tercüme (1839-1908)" *Tercüme*, sayı 34-36, 19 Mart 1946.

–, "Muallim Naci ve Tercüme", *Tercüme*, sayı 22, 1943.

–, "Türk Edebiyatında Musset'nin Şiirlerinin Tercüme ve Tesirleri", *Tercüme*, cilt X, 1953.

DERGİ VE GAZETELER

ANKA, Revue d'art et de littérature de Turquie, "Littératures turques en France", no. 26, Aralık 1995.

Europe, "Littérature de Turquie", no. 655-656, Kasım-Aralık 1983.

Mechveret, organe de la Jeune Turquie, supplément français, Paris, 15 Aralık 1856.

Hece, Türk Şiiri Özel Sayısı, sayı 53, 54, 55, 2001.

Mercure de France, no. 553, 554, 555 (1921).

Milliyet Sanat Dergisi, "Türk kültürü, kültür mirası ve batılılaşma üzerine soruşturma", sayı 166, 1976.

Osmanlı, journal bi-mensuel, organe de la jeune Turquie, Cenevre, no. 1, 25, 26, 1897.

Servet-i Fünun, journal illustré turc paraissant le jeudi, Constantinople, no. 256-512 (6 Şubat 1896 - 3 Ocak 1891).

SÖZLÜKLER

Barbier de Meynard A. C., *Dictionnaire turc-français*, Paris, 1881.

Özön Mustafa Nihat, *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1971.

Le Robert Dictionnaire Historique de la Langue Française, sous la direction de Alain Rey, Paris, 1992.

Püskülüoğlu Ali, *Türkçe Sözlük*, Can Yayınları, İstanbul, 2007.

Yazar ve Yapıt Dizini

Afife Anjelik 75, 78
Ahmet Hâşim 131
Ahmet İhsan 86, 104, 105, 124
Ahmet Rasim 105, 133, 141, 248
Ahmet Vefik Paşa 15, 57, 62, 64
Ahz-ı Sâr 79
"Albatros" 309
Ali Ekrem (Bolayır) 93, 169, 170
Araba Sevdası 37-39, 43, 106
Atala 57, 76, 77, 78
Atala Yahut Amerikan Vahşileri 76, 77
Aziyade 108, 327

"Baharda" 203, 205, 207, 208, 218, 231, 235
"Balıkçılar" 201, 202, 256, 257, 266
Balzac, Honoré de 46, 178, 282, 285, 310, 311
Barthes, Roland 177, 178
Baudelaire, Charles 14, 23, 61, 101, 105, 110, 113, 117, 131-133, 140, 166, 178-180, 185, 192, 202, 213, 221-227, 229-232, 235-251, 256-258, 260, 261, 263, 265, 267, 309, 370
Benjamin, Walter 17, 294, 345
Berman, Antoine 58, 59, 123
Beşir Fuat 31, 47-51, 63, 65, 101, 192
"Bir Leş" 235
Bourget, Paul 101, 131, 140, 178
Bouvard ve Pécuchet 66, 298

Cenap Şahabettin 86, 87, 91, 92, 98, 100, 103, 138, 165, 202, 215, 225
"Cevab" 195, 221, 225, 226, 265, 278
Charles Demailly 161, 271, 309-312, 318, 350
Chateaubriand 76, 77, 375
Coppée, François 131, 132, 135, 166, 178, 185, 195-200, 202, 205-209, 219, 221, 231, 235, 266
Corneille 48, 57, 79-83, 178
"Correspondance" 269, 283, 319, 323, 353

"Çirkin" 133, 253, 254, 256
"Çorba ve Bulutlar" 185

"Dans Eden Yılan" 249, 250
Dino, Güzin 40, 94
Doğu'ya Yolculuk 140
Duygusal Eğitim 271, 272, 283, 294, 305, 306, 313, 376
Dürdane Hanım 42

Eflatun 194
"Elmas Yağmuru" 316
Eşber 80-82
Eylül 137, 165
"Eyüp Yolunda" 115, 117, 325

"Fakirin Oyuncağı" 117
Felâtun Bey ile Rakım Efendi 33, 34, 44, 112
Flaubert, Gustave 23, 50, 61, 90, 110, 113, 118, 134, 140, 157, 158, 178, 185, 269, 271, 282, 283, 287, 298, 301-308, 311, 313-315, 318, 323, 333-335, 338, 341, 342, 352, 353, 356, 359, 362, 363

Gautier, Théophile 18, 87, 92, 110, 111, 135, 210, 252, 300
"Gayya-yı Vücud" 95, 234-237
"Geceler" 71, 180, 183-185, 189, 300
Genette, Gérard 67
Goncourt Kardeşler 50, 113, 140, 142, 147, 155, 157, 161, 166, 194, 271, 272, 279, 280, 310-312, 317, 334, 343, 347, 356, 369
Gürpınar, Hüseyin Rahmi 36, 95

"Hâb-ı Girizan" 239
"Halûk'un Amentü'sü" 213
"Halûk'un Bayramı" 210-213
Halûk'un Defteri 210, 212, 215
"Hân-ı Yağma" 215, 216, 218, 219, 266
Hasan Mellâh 43
"Hasta Çocuk" 92
"Hatırla" 69, 70, 71, 73, 180
"Hayal Kırıklığı" 235
"Hemşiremin Hastalığında" 263, 264, 376
Hikâye 192, 270, 271, 319, 335, 341, 345, 348, 355, 357, 362
Hizmet 86, 124, 270
Horla 129
Hugo, Victor 30, 46-50, 53, 54, 59-62, 65, 66, 121, 130, 169, 175, 178, 184-186, 190, 191, 196, 208-222, 245, 266, 267, 299, 300, 375
Hükm-i Dil 78
Hüseyin Cahit (Yalçın) 86, 92, 93, 94, 96, 98, 99, 112, 126, 137, 357

"İnanmak İhtiyacı" 238
İntibah 40-42

Jauss, Hans Robert 113, 133, 134

Kaplan, Mehmet 168, 198, 204, 207-209, 233, 254, 256, 260
Karabibik 46
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 99
"Karga" 260, 261, 263
"Kari'lerime" 222-224, 226, 338
Kayıp Hayaller 282, 283, 285, 294, 310
"Kendi Kendime" 262
Kerman, Zeynep 60
Kırık Hayatlar 288, 344, 345
Kırk Yıl 86, 94, 128, 300
Kırmızı ve Siyah 282, 283
Kıvılcımlı, Hikmet 119, 120
"Kompozisyon Yöntemi" 260, 261
Kötülük Çiçekleri 23, 42, 61, 134, 224, 229, 242, 250
"Krizantemler" 139

"La Dans Serpantin" 133, 247-250, 253, 266
La Fontaine 62, 63, 67
Lamartine 26, 34, 50, 54, 58, 60-63, 70, 125, 126, 130, 140, 176-179, 182-185, 188, 189, 213, 219, 221, 265, 266, 267, 293, 299-301, 316
Les Fleurs du mal 61, 223
Loti, Pierre 107-109, 325, 327

Madame Bovary 23, 42, 61, 134, 271, 313, 319, 334-336, 342, 343, 353, 357, 358, 360, 365, 371
"Mai Deniz" 204, 205, 266
Mallarmé 23, 111, 130, 135, 139, 185, 248, 260
Manette Salomon 194, 280, 312, 317, 343, 345
"Manzûme-i Garrâ!" 258, 260, 261, 263
Maupassant, Guy de 113, 126, 129, 131, 157, 178, 185, 229, 270-272, 335, 356
Mehmet Rauf 86, 87, 91, 95, 99, 100, 113, 115-117, 128, 137, 141, 161, 165, 178, 184, 197, 223, 252, 278, 325
Mektep 87
Metres 36
Mizancı Murat (Mehmet Murat) 122
Molière 37, 43, 57, 62, 178
Moran, Berna 37, 336
Mouchard, Claude 134, 277
Muallim Naci 50, 63
Muhsin Bey 37
Musset, Alfred de 14, 54, 61, 62, 69, 71, 72, 74, 75, 87, 125, 126, 130,

135, 141, 180-186, 188, 189, 192, 194, 195, 222, 225, 265-267, 279, 287, 293, 299, 300, 301
Mutsuz Kadınlar (Les Désenchantées) 108
"Mûse İçin" 181, 262
Müşahedât 45, 46

Nâbizâde Nâzım 45, 46
Nana 30
Nâzım Hikmet 214
"Nazire-perdâzlık" 127
Nerval 140, 213, 238
Nesl-i Âhir 108, 119, 141, 162, 328, 329, 345, 348
"Neşeli Hayat" 215-217
Nigâr Hanım 69, 73, 74, 85

"Oval Portre" 263, 264

Paul ve Virginie 38, 77
"Pasta" 117
"Perde-i Teselli" 220
Perin, Cevdet 33, 57
Poe, Edgar Allan 226, 258, 260, 261, 263, 264
"Promete" 214
Proust, Marcel 140, 157, 158, 177, 320, 377

Racine 48, 49, 57, 63, 67, 79-83, 130, 178, 375
"Ramazan Sadakası" 198, 199, 210
Recaizade Mahmut Ekrem 37, 39, 43, 50, 52-54, 57, 65, 68, 69, 71, 72, 74, 75-78, 85, 86, 89, 97, 101, 102, 104-106, 134, 140, 143, 196, 197
Renée Mauperin 334, 347, 350, 364, 365, 367, 369
Riffaterre, Michael 143
Rilke, Rainer Maria 111, 183, 247
Rimbaud 130
Rodin, Auguste 111, 248
Roman 271

"Sahâyif-i Hayatımdan" 232
Sahra 52, 53
Salambo 140, 272, 313
Samipaşazade Sezai 322
"Sanatçının Duası" 179
"Saplantı" 233
Sefiller 66, 99, 121
"Seninle" 231
Sergüzeşt 322
"Sis" 200, 241-247
Siyah İnciler 113, 141, 184, 223
Stendhal 49, 101, 282, 311
Sully Prudhomme 135, 178, 235, 236, 254, 256, 299
"Sûha ve Pervin" 184, 185, 190, 225

Şair Evlenmesi 25
Şemseddin Sami 31, 44, 66, 68, 99, 121, 144
Şıpsevdi 22

Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat 44, 121
Taine, Hippolyte 36, 101, 128
Tanpınar, Ahmet Hamdi 13, 22, 54, 80, 82, 100, 168, 196, 202, 209, 213, 222, 233
Tarhan, Abdülhak Hâmit 30, 33, 52, 53, 56, 57, 80, 81, 85, 89, 97, 101
"Tarih-i Kadim" 238
Tarik 92, 111
"Tasfiye-i Lisan" 137
Tasvir-i Efkâr 28, 47
"Tefelsûf" 171
Télémaque 41, 57, 63, 64
Tercüman-ı Hakikat 89, 104
Théuriet, André 274
"Teslim-i Hakikat" 103
Turfanda mı yoksa Turfa mı? 35, 122

"Uçurum" 230, 232, 238
"Ukde-i Hayat" 237

Üç Hikâye 333

Van Gogh 276
"Verin Zavallılara" 219, 221, 265
Verlaine, Paul 131, 134, 135, 140, 204, 205, 300
Verne, Jules 62, 104

Waldeufel, Emile 316

"Yağmur" 203
Yahya Kemal 52, 131, 132, 202, 209
"Yaşamak Aşkı" 227
Yeni Elfaz 138
"Yıldızlı Gece" 276
Yvette 335, 356

"Zemzeme" 54
"Zerrin" 230, 376
"Zerrişte" 201, 228-230, 376
Zola, Emile 30, 45-47, 49-51, 66, 90, 130, 178, 208, 272, 297

TEŞEKKÜR

Bu çalışma, değerli hocam Claude Mouchard'ın Paris VIII Üniversitesi'nde izlediğim derslerine ve daha sonra tezimi yönetirken işaret ettiği noktalara çok şey borçlu. Teşekkürü borç bildiğim bir başka değerli insan Timour Muhidine. Gerek araştırmalarım, gerekse yayın aşamasında sunduğu içten destek benim için hep çok değerli oldu. Paul Dumond, Gilles Grivaud, Bahriye Çeri, Banu Öztürk ve Seval Şahin'in eleştirel okuma ve destekleri için bir kez daha teşekkür ediyorum. Bu uzun yolda Adnan Mete, Buket Sunar, Ergun Aydınoğlu, Nurdal Hakan, Serpil Arısoy, Sylvaine Arrivé, Yaşar Yuva ve Ayşe Yuva hep yanımda oldular ve yardımlarını esirgemediler. Hepsine ayrı ayrı teşekkürler.

Gül Mete Yuva'nın önemli çalışması *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları* hem titizlikle yapılan metin taramalarının bir sonucu olmasıyla edebiyat tarihçilerine, araştırmacılarına, eleştirmenlerine hem de gün yüzüne çıkardığı ilginç ve dikkat çekici edebi bağlantılarla genel edebiyat okuruna hitap ediyor.

Türkçenin "modern" olarak adlandırdığımız edebi ürünlerinin ortaya çıkışında Fransız edebiyatının etkisini inceleyen Yuva, Halit Ziya Uşaklıgil ve Tevfik Fikret'inkiler başta olmak üzere dönem eserlerinin ruhunda Hugo'dan André Theuriet'ye, Baudelaire'den Flaubert'e uzanan geniş bir etki alanının izlerini sürüyor. Tabii, bunu Halit Ziya'nın nefret ettiği "her şeyde bir intihal keşfetmek" arzusu ile değil, bir edebi anlayışın epistemolojik temellerini ortaya çıkarmak için yapıyor.

Dönem aydınları ve yazarlarının Fransız edebiyatına yönelmelerinin altında yatan sebepleri Osmanlı/Türk modernleşmesi serüveninin Fransız kültür dünyası ile arasındaki bağla birlikte düşündüren temel bir başucu kitabı...

ISBN-13: 978-975-05-2302-1