

RECAİZADE MAHMUT EKREM AS A THEORIST AND AS A
NOVELİST: TALİM-İ EDEBİYAT AND ARABA SEVDASI
WITH RESPECT TO THE OPPOSITIONS OF EAST-WEST AND
ROMANTICISM-REALISM

Thesis Submitted to the
Institute of Social Sciences
in partial satisfaction of the requirements for the degree of

Master of Arts
in
Turkish Language and Literature

by
Olca Akyıldız

Bogazici University Library



39001100081986

14

Boğaziçi University

1996

KURAMDAN ROMANA RECAİZADE MAHMUT EKREM:
DOĞU-BATI VE ROMANTİZM-REALİZM EKSENLERİNDE
TALİM-İ EDEBİYAT VE ARABA SEVDASI

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans Tezi

Olca Akyıldız

Boğaziçi Üniversitesi

1996

316748

1. ÖNSÖZ

Bu çalışma Recaizade Mahmut Ekrem'in şiire oranla daha az sayıda eser verdiği iki farklı türden (edebiyat kuramı ve roman) iki eserinin, **Talim-i Edebiyat** ve **Araba Sevdası**'nın, o dönemin temel paradigması olan "Batılılaşma" bağlamında içeriksel ve teknik özelliklerinin ve genel tutumunun incelenmesini konu edinir.

Recaizade Tanzimat'ın ikinci dönem yazarlarından ve Servet-i Fünun'a geçişte etkin bir konuma sahiptir. 1881 yılında yayımlanan **Talim-i Edebiyat** Osmanlı'daki ilk edebiyat kuramı kitabıdır. **Araba Sevdası** ise ilk realist roman olarak anılır. Tekniği açısından roman diye adlandırılmayı gerçek anlamda hakeden ilk eserlerdendir.

Talim-i Edebiyat, yapısı itibarıyla kendine edebiyatın çok ötesinde hedefler belirleyen Tanzimat edebiyatının sözcüsü konumundayken, **Araba Sevdası** Tanzimat edebiyatının edebi ve toplumsal bir proje olarak olanaksızlığının somut bir ifadesi gibidir.

Beşyüz yıllık bir geleneğin sarsıldığı ve yeni arayışlara girildiği bir "bulanma" döneminde Tanzimat düşüncesinin istikrarsızlıkları, tutarsızlıkları çerçevesinde bir yandan Recaizade'nin **Talim-i Edebiyat**'taki kafa karışıklığını gözlemlerken diğer yandan **Araba Sevdası**'ndaki kişisel "durulma" sürecini hem kendine hem de Tanzimat dönemine yönelttiği eleştiriyi inceleyeceğiz.

Bu çerçevede bu iki eseri nasıl ele aldığımızı şöyle özetleyebiliriz:

Giriş bölümünde, Recaizade Mahmut Ekrem, **Talim-i Edebiyat** ve **Araba Sevdası** hakkında genel ve tanıtıcı bilgi verilmiştir. **Talim-i Edebiyat** ele alınırken tezimizin konusu bağlamında kitabın edebi sanatlarla ilgili son iki bölümünden sadece giriş bölümünde bahsedilmiş ve bu bölümler genel çözümlemenin dışında tutulmuştur.

Tez başlığını taşıyan ikinci bölüm **Talim-i Edebiyat** ve **Araba Sevdası**'nı iki farklı eksen etrafında ele alır. Her ikisi de doğu-batı ikilemi ve romantizm-realizm eksenlerinde birbirlerine göndermelerle incelenmiştir.

Önce **Talim-i Edebiyat**'ı bir kuram olarak ele almak için onun karmaşık yapısını anlamlandırabilmek üzere içeriğin yeni bir sınıflandırılmasına gidilmiş ve Recaizade'nin ortaya koymaya çalıştığı edebi model belirlenmiştir. Bunu takibeden bölüm bu edebi modelin romantizmle ilişkilerini ele alır. Kuramsal olarak bu çerçevede

Çözümlenen eserin daha sonra doğu ve batı edebi geleneklerini birleştirmeye çalışan bir kitap olarak nasıl bir profil ortaya koyduğu sergilenmiştir.

Ardından, paralel bir yaklaşımla önce **Araba Sevdası**'nın "neyi" anlattığı üzerinde durulmuş ve realist özellikleri incelenmiştir. Bir sonraki bölümde yine doğu-batı ikilemi ekseninden hareketle **Araba Sevdası**'nın hem felsefi hem de toplumsal olarak Batılılaşma paradigmasını ele alışı sorgulanmıştır.

Sonuç bölümünde tezin her aşamasında verilmiş somut bilgiler kısaca yeniden tekrarlanarak varılan sonuçların geçerliliğinin daha net görülmesi amaçlanmıştır. Vardığımız sonuçlar dönemin toplumsal ve edebi ortamıyla doğrudan ilişkili olduğundan sonuç bölümünde bu ortam arka planda verilirken iki alt bölümde incelenmiş olan **Talim-i Edebiyat** ve **Araba Sevdası** bu defa tezin iki ana eksen bağlamında aynı potada çözümlenir.

Sonuç bölümünü kaynakça izlemektedir. Çalışmanın iki temel kitabı olan **Talim-i Edebiyat**'la **Araba Sevdası**'nın hangi baskılarından yararlanıldığı bir defalığına dipnotla belirtildikten sonra, yapılan alıntıların sayfa numaraları T. E. ve A. S. kısaltmalarıyla birlikte alıntının hemen ardından parantez içinde verilmiştir.

Tezimin oluşumu sürecinde desteğini ve anlayışını esirgemeyen danışmanım Yard. Doç. Dr. Nüket Esen'e, dizgi sırasında bana sonsuz bir anlayışla katlanan Akgül Zorbay'a ve her aşamada bana destek olan Engin Kılıç'a teşekkürlerimi belirtmek isterim.

ABSTRACT

Recaizade Mahmut Ekrem as a Theorist and as a Novelist:

Talim-i Edebiyat and **Araba Sevdası** with Respect to the Oppositions of
East-West and Romanticism-Realism

by

Olca Akyıldız

In this study, Recaizade Mahmut Ekrem's two works one of which is a part of and the other fictionalizes the Westernization movement launched in Tanzimat period, are analyzed with respect to the philosophical trends and the social structure of the period and Ekrem's other works. These two works are a book on literary criticism, **Talim-i Edebiyat**, and a novel, **Araba Sevdası**. They, being examined first one by one and then together on two different axes, present us a panorama of the period. In this examination **Talim-i Edebiyat** is read again and again in order to make a new sense out of it, then it is reviewed within the context of literary schools and the westernization project which aims at a synthesis of western and eastern cultures. In the second part **Araba Sevdası** is studied with a parallel view as a novel with its main character symbolizing pseudo-westernization and which reveals the incommensurability of eastern and western epistemological approaches. In what follows comes the conclusion and here it has been shown that Tanzimat literature which was articulated in **Talim-i Edebiyat** is criticized in **Araba Sevdası** and that the mentality which has been held in the former is rejected in the latter.

KISA ÖZET

Kuramdan Romana Recaizade Mahmut Ekrem: Doğu-Batı ve Romantizm-Realizm
Eksenlerinde **Talim-i Edebiyat** ve **Araba Sevdası**

Olca Akyıldız

Bu çalışmada Recaizade Mahmut Ekrem'in Tanzimatla birlikte girilen Batılılaşma hareketinin biri parçası olan diğeryse onu konu edinen iki eseri dönemin felsefesi, toplumsal yapısı ve Recaizade'nin diğery eserleri de gözönünde bulundurularak incelenecektir. İki farklı eksenle önce ayrı ayrı daha sonra birlikte ele alınan eserler bize bir dönemin panoramasını sunar. İnceleme sırasında öncelikle belki bir anlamda yeniden anlamlandırmaya da yol açacak bir biçimde **Talim-i Edebiyat** defalarca yeniden okunmuş, ardından bir edebiyat kuramı olarak ele alınmıştır. Kitap daha sonra edebi akımlar ve bir batı-doğu sentezinden sözedeki batılılaşma projesi bağlamında tekrar incelenmiştir. Bu tez bağlamında sakat bir batılılaşma mantığını simgeleyen ana karakteri ve iki farklı dünyanın bilgi kuramlarının örtüşmezliğini ortaya koymasıyla anlamlı olan **Araba Sevdası**'nın paralel bir yaklaşımla incelendiği ikinci bölümün ardından bu iki kitap birlikte ele alınmıştır. Sonuç bölümünde **Talim-i Edebiyat**'ta ifadesini bulan Tanzimat edebiyatının **Araba Sevdası**'nda eleştirildiği ve yine Tanzimat sonrası yaklaşımının bir ürünü olan **Talim-i Edebiyat**'ın yazılışında izlenen tutumun **Araba Sevdası**'nda yadsındığı sonucuna varılır.

İÇİNDEKİLER

RECAİZADE MAHMUT EKREM: HAYATI VE ESERLERİ

Hayatı.....	1
Eserleri.....	5

ARABA SEVDASI: GENEL BİLGİ..... 7

TALİM-İ EDEBİYAT: GENEL BİLGİ

Yazılışı ve Baskıları.....	8
Tertibi.....	12
İçerik ve Özet.....	15

TALİM-İ EDEBİYAT

Talim-i Edebiyat'ın Metedolojisi	34
Bir Edebiyat Kuramı Olarak Talim-i Edebiyat.....	42
Romantizm Çerçevesinde Talim-i Edebiyat.....	65
Batılılaşma Hareketi Bağlamında Talim-i Edebiyat Nasıl Bir Düşüncenin Ürünüdür?.....	78

ARABA SEVDASI

Kuramsal ve Teknik Açıdan Farklı Bir Roman Örneği Olarak Araba Sevdası.....	83
Realist Bir Çerçeve Araba Sevdası.....	123
Batılılaşmaya Yaklaşımı Açısından Araba Sevdası	142

SONUÇ..... 150

KAYNAKÇA..... 160

RECAİZADE MAHMUT EKREM: HAYATI VE ESERLERİ

Hayatı ¹

Recaizade Mahmut Ekrem 1 Mart 1847 (Rebiülevvel 1263) tarihinde İstanbul'da Vaniköy'de doğmuştur. Ekrem Bey **Tefekkür** adlı kitabında doğduğu yalıdan ve üzerinde büyük iz bırakan çocukluğundan bahseder. Babası Mehmet Şakir Recai Efendi, Gazi Timurtaş oğlu Umur Bey oğullarındandır. Ekrem'in dedesi Nurettin Efendi ve onun babası Tahir Efendi ulemadandır. Tahir Efendi Segedin serçeşmesi Mahmut Çelebi'nin torunudur, bundan sonra aile asker olarak, Gazi Timurtaş oğlu Umur Bey'e kadar uzanmaktadır.

Ekrem önce Doğu kültürü ile yetiştirilir. Oğlunun iyi bir eğitim görmesini isteyen babası ona ilk Arapça ve Farsça bilgilerini verir. Ardından onu önce Beyazıt Rüştîyesi'ne, sonra da Mekteb-i İrfan'a gönderir. Ekrem daha sonra Harbiye İdadisi'ne gider (1858). Başlangıçta fen bilimlerinde oldukça başarılı görünse de edebiyata ilgisi giderek artar. Hatta bazı küçük yazı denemelerine bile girişir. Beden zayıflığı ve okuldan sıkılması nedeniyle öğrenimini yarıda bırakır. Babasının yardımıyla Hariciye Mektubî Kalemî'ne girer (1862). Burada Ayetullah ve Namık Kemal Beylerle tanışır. Zamanla devrin şöhretli şairleriyle dost olarak Encümen-i Şuara'ya girer. Şuara-yı Devlet'e tayinine kadar Ekrem Bey, Vergi Dairesi Esham Muhasebesi Mühimme Odası'ndadır. 1867'de Şûrâ-yı Devlet âzâ muavinliğine, ertesi sene de Nâfia Dairesi'ne tayin edilir. 1872'de Tanzimat Dairesi'ne geçer. 1873'de bu dairenin, 1874'de Nafia Dairesi'nin baş muavini olur. İlk meşrutiyetin ilânı üzerine âyan ve mebusan heyetlerinde Şûra-yı Devletin komiserliği vazifesini yapar. 1898'de Şûrâ-yı Devlet Temyiz Mahkemesi, aynı sene içinde Tanzimat Dairesi âzâsı olur. Bu arada İtalyanların Trablusgarp'ı işgal etmesi olasılığı ortaya çıkınca alınacak tedbirleri yerinde inceleyen komisyonda da âzâlık yapar. Meşrutiyet'ten sonra (1910) Evkaf, hemen arkasından da Maarif Nâzırı olur. İstifası üzerine âyan azalığına tayin edilir.

¹ Bu bölüm aşağıdaki kitaplardan yararlanarak hazırlanmıştır:

İsmail Parlatır, **Recaizade Mahmut Ekrem: Hayatı- Eserleri - Sanatı** (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995), 31-44.

Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi** (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1976), 475-478.

Ali Ekrem Bolayır, **Recaizade Mahmud Ekrem Bey: Hayatı ve Eseri** (İstanbul: Darülfunun Edebiyat Medresesi Mezunları Cemiyeti Neşriyatı, 1923).

Hariciye Mektubî Kalemî'nde -ki bu onun ilk memuriyetidir- Ekrem Fransızca'yı öğrenmeye başlamıştır. Onun Batı kültürü ile ilk tanışmasında bu "Kalem" in payı büyüktür. Namık Kemal Ayetullah, Leskofçalı Galip, Hersekli Arif Hikmet gibi şairlerle Encümen-i Şuara toplantılarına devam ederken ilk yazıları da *Tasvir-i Efkar*, *Terakki*, *Hakayiku'l-Vekayi*'de çıkmaya başlar. Bu yazılar genellikle eski usul denemelerdir. Kemal'le yakınlığı artar ve Kemal 1867'de Paris'e kaçarken *Tasvir-i Efkar*'ı ona bırakır. Nâmık Kemal'in dönüşünden sonra politikayla alakasını keser. Hattâ onun gazetesi olan *İbret* yerine Mithat Efendi'nin *Dağarcık* 'ında yazmayı tercih eder. Ekrem Bey, Nâmık Kemal'e yazdığı mektuplardaki harareтли hürriyetperverliğine rağmen politikanın dışında kalır. Hâmit'e olan bir iki mektubunda ise umumî şikâyetten öteye geçmez.

Bu yıllarda Ekrem Fransızcasını iyiden iyiye ilerletir, Fransız edebiyatını yakından takip etmeye başlar. Ayrıca bazı çeviri denemelerine girişir. Batılı kaynaklardan yararlanarak bir de oyun yazar: **Afife Anjelik**. Bu onun yayımlanan ilk kitabıdır (1870).

1871-76 seneleri Ekrem Bey'in edebiyata kendisini en çok verdiği senelerdir. Politikanın dışında olmasına rağmen **Mes prisons** çevirisi hemen hemen Nâmık Kemal'in Magosa sürgününü protesto etmek için seçilmiş bir esere benzer. Ve bu yüzden bir tür politik hareket sayılabilir. **Atala**'nın tercümesi (1288) ve piyes haline konusu da bu devirlerin ürünüdür.

Edebiyat alanında bu türden kabul gören çalışmaları ona Mekteb-i Mülkiye hocalığını kazandırır (4 Ekim 1878). Burada alışılmışın dışında bir ders sistemi uygulayan Ekrem bu sistemi yaygınlaştırmak için **Talim-i Edebiyat**'ı kaleme almıştır (1879). İlkın taşbasması olan bu kitap, sonradan birkaç kez basılır (1882-1914). Özel hayatındaki titizliği ve düzeni hocalığına da uygular, öğrencilerden ilgi ve saygı görür.

Talim-i Edebiyatın çıkışı edebiyat çevrelerinde büyük yankı yapar. Eskiden yana olanların şiddetli eleştirilerine maruz kalır. Bunlara kendisi ile birlikte Hâmit de karşılık verir.

Ekrem yeni yetişenlere yol göstermesi ve **Ta'lim-i Edebiyât**'ıyla "üstad" olarak anılmaya başlar.

Bir yanda hocalığı öte yanda Namık Kemal ve Hâmit ile edebiyat üzerine yazışmaları, Ekrem'in sanatını olgunluğa götüren etkenler arasındadır.

Okulda genellikle yeni eserleri okutur. Batı edebiyatını öğrencilerine tanıtmaya çalışır ve aynı anlayışla eserler verir. Bu dönemde üç **Zemzeme** (1883-1884-1885)'yi, **Takdir-i Elhân**'ı ve **Tefekkür** (1886)'ü yayımlar. 1886'da çevirilerini **Naçiz**'de toplar.

Okulda yenileri okutması, çoğu gençleri kendi çevresinde toplaması, III. **Zemzeme**'nin önsözü ve **Takdir-i Elhân**'ı, eski edebiyat anlayışı sürdürenleri çileden çıkarır. Bu yolda en ağır darbe Muallim Naci'den gelmiştir; o, Ekrem'i hedef olarak **Demdeme**'yi *Saadet* gazetesinde yayınlanmaya başlar (1886). Ekrem, bu saldırıya susmakla karşılık verir. Ancak devletin uyarısı **Demdeme**'yi yarıda keser. Üstad'ın böyle davranması, hem mücadele gücünün zayıflığından hem de devlet memuru oluşundan kaynaklanmıştır.

Mülkiye ve Galatasaray'da hocalıktan ayrılışı, Naci ve arkadaşlarının saldırıları, biraz da Abdülhamit yönetiminin baskısı Ekrem'in sanatını etkiler. Şiirle pek uğraşmaz olur, daha çok yeni yetişen gençlerin yazdıklarını eleştirir. Bu arada küçük hikâyeye denemelerine de girişir. Bu yolda "Sâime" (1888) ile iyi bir başlangıç yapar, bu hikâyeyi *Saadet* gazetesinde yayınlamaya başlar. Yazık ki jurnalciler boş durmaz, "Toplumun yaşayışına aykırı düşer" gerekçesi ile "sansür", yayını yarıda keser.

Ekrem 1890'da görevli olarak gittiği Trablusgarp'ta üç ay kalır. Oradan Maltaya geçer. Amacı Avrupa'ya atlamaktır. Bunu sezinleyen Abdülhamit, Malta konsoloslu Nafilyan Efendi aracılığı ile onu İstanbul'a getirtir. Bu arada Ekrem, saraya rahatsızlığını ileri sürerek hava değişimi ister. Abdülhamit ise Avrupa yolculuğunun ona yaramayacağını, Büyükkada havasının daha iyi geleceğini, orada bir ev kiralamasını, İstanbul'a hiç inmeyerek bir süre dinlenmesini, bütün masraflarının da hazineden ödenmesini emreder. Böylelikle Ekrem, ileride **Nijad Ekrem**'de yazacağı anıları yaşamak üzere adaya taşınır, iki yıl orada kalır.

Onun sarayca dinlendirilmesi, sanat çevresinden bir süre kopmasına yol açmış, bir başka deyişle sindirilmiştir. Kemal ölmüş, Hâmid İngiltere'ye gitmiş, üstelik, bir daha edebiyatla uğraşmayacağı konusunda saraya söz vermiştir. Böylelikle Ekrem, yalnız kalmıştır. Onun da yapacağı tek şey vardır; suya sabuna dokunmadan, yeni bir edebiyat çevresi yaratmak. Öyle yapar, bunu da başarır. "Şemsâ" adlı hikâyesi, bu ortamın doğmasına önyak olur.

Ekrem, “Şemsâ”yı Selanik'te çıkan *Asır* gazetesinde yayınlamış, arkasından kitap olarak bastırmıştır. Bir süre sonra *Musavver Ma'lûmât* 'ı çıkaran Baba Tahir, bu hikâyeyi Ekrem'e danışmadan gazetesinde yayınlamaya başlar. Bu sırada Servet-i Fünûn adlı dergide “Şemsâ”yı öven bir de yazı çıkar. Öte yandan M. Tahir, Hasan Asaf adlı bir gence karşı "kafiyenin göze göre olması" tezini savunurken Ekrem'e de çatar. Bunun üzerine Ekrem, o dergiye Tahir Efendi'yi yeren bir yazı gönderir, yazı da olduğu gibi yayınlanır. Olaylar da bundan sonra gelişir. Dergiyi çıkaran Ahmet İhsan, Ekrem'in Mülkiye'den öğrencisidir. Bir başka öğrencisi de Galatasaray'dan sevdiği, yazdıklarını beğendiği ve ondan yenilikler beklediği Mehmet Tevfik'tir. Üstelik bu genç, o dergiyi yönetebilecek niteliktedir. İşte Ekrem, bu durumu pek güzel değerlendirir. Bu vesileyle Tevfik Fikret'i *Servet-i Fünûn* 'a sokar. Artık Fikret Servet-i Fünûn'un başındadır. O güne kadar fen bilimleri üzerinde yayın yapan bu dergi, Halit Ziya, Cenap Şehabettin ve ötekilerin katılması ile edebiyat alanına kayar. Böylece de yenilik cephesi kurulmuş olur. o günlerde **Araba Sevdası** yahut **Bihruz Beyin Aşıklığı** bu dergide yayımlanmaya başlar.

Böylece Ekrem 1895'te Servet-i Fünun'un edebî bir mecmua olarak çıkmasını temin eder ve bir çoğu öğrencisi ve tanıdığı olan gençleri etrafına toplar. Fakat **Araba Sevdası**'nın tefrikasından sonra belki de yeni bir edebiyatın başladığını anladığı için telif hızı yine durur.

1898'de oğlu Nijad'ın ölümü onun için yıkım olur. Nijad'ın anılarını kaleme alır. Çok mutsuzdur. Servet-i Fünun'un da dağılmasıyla Ekrem Büyükdere'deki evine çekilir. Bir yandan da **Nijad Ekrem**'in II. cildini yazar.

Meşrutiyet sonrası kurulan Kamil Paşa hükümetinde Ekrem Evkaf Nazırlığı'na getirilir (7 Ağustos 1908). Ancak bunu ve ikinci hükümette kendisine teklif edilen Maarif Nazırlığını kabul etmek istemez. Bunun üzerine 1908 Aralığında Ayan azalığına seçilir. Ölene dek bu görevini sürdürür. 31 Ocak 1914 günü vefat etmiştir.

Eserleri

A- ŞİİRLERİ

Şiir Kitapları:

Nağme-i Seher, İstanbul 1288 (1871)

Yâdigâr-ı Şebâb, Tasvîr-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1290 (1873).

Zemzeme (I), Matbaa-i Ebuzziya, İstanbul 1299 (1883).

Karâbat Matbaası, İstanbul 1306 (1890)

Zemzeme (II), Matbaa-i Ebuzziya, İstanbul 1300 (1884).

Zemzeme (III), Matbaa-i Ebuzziya, İstanbul 1301 (1885).

Tefekkür (şiir-nesir), Mahmut Bey Matbaası, İstanbul 1303 (1886)

Pejmürde (şiir-nesir), Alem Matbaası, İstanbul 1311 (1895)

Nijad Ekrem (şiir-nesir) 2 cilt. Selanik Matbaası, İstanbul 1326 (1910)

Nefrin, Matbaa-i Şems, İstanbul 1332 (1916).

B- TİYATROLARI

Afife Anjelik, tarihsiz (1870).

Atala, Terakî Matbaası, İstanbul 1290 (1873).

Vuslat, Şark Matbaası, İstanbul 1291 (1874).

Çok Bilen Çok Yanılır; Yeni Osmanlı Matbaası, İstanbul 1332 (1916)

: Kenan Basımevi, İstanbul 1941.

: Yükselen Matbaası, İstanbul 1961.

: Remzi Kitabevi, İstanbul 1970.

: Yay. Doç. Dr. İsmail Parlatır, D.T.C.F. Yayınları, Ankara 1983

(Kendi el yazısı ile birlikte).

C- HİKAYELERİ VE ROMANI

Sâime, (Tefrika edilirken yarıda kalmış).

Muhsin Bey, İstapan Matbaası, İstanbul 1307 (1891).

Şemsâ, Alem Matbaası, İstanbul 1313 (1896).

Araba Sevdası, İstanbul 1314 (1897).

: Kanaat Matbaası, İstanbul 1940

: Ahmet Sâit Matbaası, İstanbul 1963.

: İnkılap Kitabevi, İstanbul 1985.

: Morpa Kültür Yayınları, İstanbul 1992.

D- EDEBİ GÖRÜŞLERİNİ İÇİNE ALAN KİTAPLARI

Ta'lim-i Edebiyât, İstanbul 1879 (Taş basması).

: Mihrân Matbaası, İstanbul 1299 (1883).

: İstanbul 1330 (1914).

Takdir-i Elhân, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul 1302 (1886).

Takrîzât, Alem Matbaası, İstanbul 1314 (1897).

Kudemâdan Birkaç Şâir, Matbaa-i Ebuzziya, İstanbul 1305 (1888).

E- ÇEVİRİLERİ

Atala (Chateaubriand'ın aynı adlı romanının çevirisi), Terakki Matbaası, İstanbul 1288 (1871).

Mecmua-i Edebiyye (Fransa Meşâhir-i üdebâ ve şürekâsından bazı zevâtın edebiyâta müte'allik âsârı), Tasvîr-i Efkar Matbaası, İstanbul 1291 (1874).

Nâçiz (şiiir- nesir karışık çeviriler), Mahmut Bey Matbaası, İstanbul 1302 (1886).

ARABA SEVDASI: GENEL BİLGİ

Araba Sevdası 1889'da yazılmış, 20 Şubat 1896 günlü sayısından başlayarak *Servet-i Fünun*'da (c.x, s. 258) tefrika edilmiştir. 1897'de kitap olarak basılan romanın Recaizade'nin bir yazısında belirttiği ama kitapta kullanmadığı **Araba Sevdası** yahut **Bihruz Bey'in Aşıklığı** diye bir adı daha vardır. İlk baskısından sonra uzun süre tekrar basılmayan roman 1940 yılında yeni harflerle yeni baskısına kavuşmuştur. 1963'de Fazıl Yenisey tarafından sadeleştirilerek yeniden yayımlanan roman ciddi değişikliklere ve müdahalelere maruz kalmıştır. **Araba Sevdası** 1985 yılında bu defa 1940 baskısına sadık kalınarak yeniden yayımlanır. Roman son olarak 1992 yılında tamamen sadeleştirilmiş olarak okur karşısına çıkmıştır.

Roman 24 yaşlarında, zengin bir ailenin tek oğlu olan ve babasının ölümüyle kendisine kalan serveti kısa zamanda müsrifçe harcayan Bihruz Bey'in öyküsünü anlatır. Aldığı yarım yamalak eğitimin ve yaşadığı dönemde ülkede varolan kültür ikileminin tahribatını en ağır biçimde yaşayan Bihruz Bey parasını yüzeysel batılılaşıma çabası uğruna moda, eğlence gibi yollarda tüketmekle kalmayıp okuduğu romanların da etkisiyle hayali bir sevdanın peşine düşer. Romanda Bihruz'un züppeliği ve özendiği aşk çeşidiyle alay edilir. Romanın sonunda zavallı Bihruz hem varlığının simgesi olan arabasını yitirir hem de hayalinde yarattığı ilahi aşkının düşkün bir kadın olduğunu anlar.

TALİM-İ EDEBİYAT: GENEL BİLGİ

Yazılışı ve Baskıları

Talim-i Edebiyat esas itibariyle bir ders kitabıdır ama ders kitabı olma özelliğinin çok ötesine geçmiş ve daha çok batılı anlamda retoriği ve edebiyat kuramını Türkçe'de ilk kez ele alan ve tanıtan bir kitap olarak adından söz ettirmiştir.

Talim-i Edebiyat Recaizade Mahmut Ekrem'in Mülkiye'de edebiyat öğretmenliği yaptığı bir dönemin ürünüdür. Recaizade 21 Eylül 1295/ 3 Ekim 1879'da Mekteb-i Mülkiye'ye "Edebiyat-ı Osmaniye muallimliğine tayin edilir."² Recaizade 1877'den sonra yeniden tanzim edilerek tekrar eğitime başlayan Mekteb-i Mülkiye'nin, 1879/1880 senesinde yeni oluşan üçüncü sınıfına ders verecektir. Dersin adı Edebiyat-ı Osmaniye'dir fakat ders yeni edebiyat, "tarz-ı cedid" üzerine olacaktır.³ Daha dersler başlamadan yaptığı konuşmasında⁴ okul müdürü Abdurrahman Şeref yapılacak olan dersler için yeterli kaynak kitap olmadığından, öğretmenlerin yaptıkları derslerin notlarının okul tarafından toplanıp, düzenlenip bastırılacağını söyler.⁵ Bu program dahilinde **Talim-i Edebiyat** başlangıçta birkaç defa taş baskıyla basılır. 1882'de ise hurufat baskısı gerçekleşir. Taş baskılar forma forma basılmış ve talebelere dağıtılmıştır. Fakat bu taş baskılar sadece öğrenciler arasında kalmamış dışarıdan da bir çok kimsenin eline geçmiştir. Recaizade pek çok tanıdığına bu formları bizzat kendisi yollamış ve kimi zaman onların fikirlerine başvurmuştur.⁶ Kazım Yetiş bu taş baskıların 1296-1297/ 1879-1880 ile 1298-1299/ 1881-1882 yılları arasında mükerreren yapıldığını, taş baskılarının (litografya) kaç defa tekrarlandığı hakkında kesin bir kayıt olmadığını ama "ikisi Hakkı Tarık Us, biri de Belediye Kütüphanesi'nin Yahya Recai kitapları arasında bulunan nüshalar"a dayanarak kesin olarak en az iki baskının bulunduğunu söyler. Yine bu bilgiler ışığında bir üçüncü

² Kazım Yetiş, "Talim-i Edebiyat'ın Rhetorique ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler", (Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, 1981), 42.

³ A.g.t., 44.

⁴ 28 Şaban 1295 (27 Ağustos 1878).

⁵ A.g.t., 130.

⁶ A.g.t., 48-51.

baskı ihtimalini de belirtir.⁷ Kazım Yetiş tezinin “Talim-i Edebiyat'ın Teşekkülü ve Telifi” bölümünde bu üç nüshayı incelemiş ve karşılaştırılmıştır. Bu nüshaların hepsi eksiktir. Yani hurufat baskıyla karşılaştırıldıklarında hiçbirinin hurufat baskıyla aynı olmadığı görülür. Bu nüshaları detaylarıyla karşılaştıran ve nüsha farklarını bir tabloda gösteren Kazım Yetiş taş baskılar arasında tarifler ve açıklamalar bakımından çok büyük değişiklikler olmadığını ortaya koyar. İfade ve örneklerdeyse değişikliklere rastlanır.⁸

Talim-i Edebiyat'ın üçüncü sayfasında yer alan dilekçe örneğinden Recaizade'nin Mülkiye'de, üç yıl okuttuğu ders notlarının hurufat baskısına ihtiyaç duyduğunu çünkü taş basmaların gecikmesi ve hatalarının çok olması dolayısıyla ihtiyaca cevap veremediğini anlarız.⁹ **Talim-i Edebiyat'**ın hurufat baskısı 1882 yılında gerçekleşir. Kazım Yetiş taş baskılarla hurufat baskıyı da karşılaştırır. Bu karşılaştırmaya göre kitabın tasnifinde herhangi bir değişiklik yoktur. Tarif ve açıklamalarda ise daha çok ifadede değişikliklere rastlanır. Recaizade hurufat baskıda örneklerinin de bazılarını değiştirmiş ve örnek sayısını artırmıştır.¹⁰ İfadedeki değişiklikler taş basmaların öğrencilere yönelik ders notları olmasından, hurufat baskınınsa artık umuma yönelik bir edebiyat kuramı kitabı anlamına gelmesinden dolayı olabilir. İfadedeki ve örneklerdeki bu değişiklikler Recaizade'nin eseri üzerinde çalışıp, konular üzerinde yeniden düşündüğünü gösterir. Bunu Recaizade de esere yazdığı giriş bölümünde belirtir.¹¹

Talim-i Edebiyat'ın ilk baskısının ardından kaçak bir baskısı daha yapılmıştır.¹²

⁷ A.g.t., 58-59.

⁸ A.g.t., 72.

⁹ Recaizade Mahmud Ekrem, **Talim-i Edebiyat**, (İstanbul: Mihran Matbaası, 1299 [1882]), 3. Tez boyunca bu baskıdan yararlanılmıştır. Bundan sonra bu kitaba yapılacak göndermelerde T. E. ibaresi ve sayfa numarası belirtilecektir.

¹⁰ Kazım Yetiş, a.g.t., 111.

¹¹ “Üç seneden beri telif ve ıslahı ile uğraştığım eser-i hakiranenin ... Bir çok mesai-i mukaddemenin mahsulü olan ...” (T.E., 4)

¹² Kazım Yetiş, a.g.t., 123.

Talim-i Edebiyat aslında iki kısım olarak düşünülmüş ama ancak iki kısmı yayınlanmış bir kitaptır. Kitabın kapağında "Kısm-ı Evvel-Birinci Sene" ibaresi bulunmaktadır. (T.E., Kapak sayfası) Hemen arka sayfada da kısaca kitabın amacından sözeden bir bölüm vardır. Buna göre iki senede okutulmak üzere iki bölümden oluşan **Talim-i Edebiyat**'ın bu ilk kısmı derdini düzgünce ifade edecek kadar yazı yazma kurallarını bilen öğrencilere 1) Osmanlı üslubunun edebi sanatlarının temel kurallarını ve ilkelerini öğretmek 2) manzum eserleri vezne uygun olarak okumayı öğretmek 3) manzum ve mensur parçalar ezberletmek 4) eserlerinden örnekler verilmiş olan meşhur edebiyatçıları karşılaştırmalı olarak tanıtmak ve genel olarak Osmanlı edipleri hakkında pek çok bilgiler kazandırmak amacıyla yazılmıştır. (T.E., 4) Kitabının amacını böylece ortaya koyan Recaizade "Kable's Şürû" (Önsöz) bölümünde de kitabın içeriğinden bahseder.¹³ İçeriği önsözde söylendiği gibi maddeleyecek olursak:

- 1) Duygu ve düşüncelerin tabiatı ve nitelikleri
- 2) Üslubun genel kuralları
- 3) Mecaz türleri
- 4) Üslup türleri
- 5) İstitrad şeklinde eklenmiş özel bazı değerlendirmeler
- 6) Edebi eserlerden örnekler

Bu içerikle daha önce kitabın amacının anlatıldığı bölüm tam olarak örtüşmez. Örneğin vezin konusundan ne içerikte ne de kitapta hiç söz etmeyen Recaizade kitabın son sayfasına şöyle bir not düşer:

"Mukaddimede bahsolunan mütalaat ve müntehabat-ı edebiye ile bazı terâcim-i ahvâli hâvi **Zeyl-i Talîm-i Edebiyat** ayrıca çakarılmak üzere derdesttir". (T.E., 399) Kitabın bu bölümünde ele alınmayan bazı konuların, örneklerin ve şair ve yazarların hal tercemelerinin **Zeyl-i Talim-i Edebiyat**'ında yer aldığını

¹³ " (Talim-i Edebiyat)ın bu "Kısm-ı Evvel" in asar-ı edebiyece en evvel itinaya şayan olan efkar ve hissiyatın meziyet ve tabiye'inden, asalib-i kelamın şerait-i umumiyesinden ve belagat-ı Osmaniye'nin zaten pek çoğu Arapçadan alınmış ve dehaet-i udebamızın asar-ı bediasına gerçekten medar-ı ziyet bulunmuş olan kavaidinden yani enva'-i mecaz ile sair tezyinat-ı üslubdan bahis ve mebhasların ekseriyesine, istitrad suretinde zeyl olunan birçok mütalaat-ı mahsusayı ve teyid ve tenvir-i usul için meşahir-i üdeba ve şüaramızdan alınan bir hayli asar-ı müntehebeyi havidir. (T.E., 13)

varsayabiliriz. Bunu ancak varsayabiliriz çünkü hazır olduğu söylenen **Zeyl-i Talim-i Edebiyat**'ında yayınlanmamıştır.¹⁴ Fakat yayınlanmayan sadece bu zeyl değil ikinci sene okutulması düşünülen, kitabın ikinci kısmıdır ki bu konuda herhangi somut bir bilgiye ratlanmaz.¹⁵

Yani aslında proje olarak **Talim-i Edebiyat**'ta Kısım-ı Evvel, Zeyl-i Kısım-ı Evvel ve Kısım-ı Sani olmak üzere üç kısımdan oluşacaktı ama elimizde sadece Kısım-ı Evvel bulunmaktadır.

¹⁴ Kazım Yetiş tezinde bu konuda ayrıntılı bilgi verir; **Zeyl-i Talim-i Edebiyat** nedir, bu konudaki varsayımlar, gazetelerde çıkan yazılar vs. (Bkz. Kazım Yetiş, a.g.t., 134-137)

¹⁵ A.g.t., 138-140.

Talim-i Edebiyat'ın Tertibi

Kapak Sayfası (ön): Namık Kemal'in "Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bâzı Mülâhazatı Şamildir" makalesinden bir alıntı.

Kapak sayfası (arka): Kitabın amacı, programı.

Hurufat baskının yapılması için Maarif Nezareti'ne verilen dilekçe.

Takdim: Eserin ne kadar zamanda, nasıl ve ne tür bir ihtiyacın sonucu yazıldığı.

Tahdis-i Nimet ve Arz-ı Mahamdet: Sultan II. Abdülhamit'e medh ve şükranlar.

Ahmet Cevdet'in Takrizi.

Kable's Şüru: Önsöz yerine geçen bu bölümde edebiyatın tanımı yapılır ve kitabın içeriğinden sözedilir.

Kısım-ı Evvel: Ma'ani yahut Fikir-Lafz yahut Üslup.

Kısım-ı Evvel fasıl diye adlandırılan dört ana bölümden oluşur. Fasıllar ise mebhas başlığı altında çeşitli alt bölümlere ayrılmıştır. I. fasılda mebhas adı verilmeyen iki alt başlık daha vardır. Konularını önce dörde ayıran ardından da bu ana başlıkları mebhas adını verdiği alt başlıklara ayıran Recaizade bu alt başlıkları da yine şematik bir yaklaşımla ele alır. **Talim-i Edebiyat** döneminde yazılan diğer kitaplara oranla oldukça sistematiktir. Kitabın şematik bir dökümünü yapmak mümkündür.

TALİM-İ EDEBİYAT

I. FASIL KUVVA-YI ZİHNİYENİN EDEBİYATTA FİİLİ

Zihin

1. Mebhas

EFKAR

→ Efkarın Mezziyat-ı Ummumiyesi

- a) Hakikat
- b) Selamet
- c) Vuzuḥ
- d) İntizam

→ Efkarın Mezziyat-ı Hususiyesi

- a) Sadelik
- b) Sadedilanelik
- c) İncelik
- d) Şiddet
- e) Parlaklık
- f) Ulviyyet

2. Mebhas

HİSİYAT

(Çeşitleri)

Hissiyat-ı Hakikiye
Hissiyat-ı Tabi'iyeye

- a) Hissiyat-ı Sadelilane
- b) Hissiyat-ı Rakika
- c) Hissiyat-ı Mühayyice
- d) Hissiyat-ı 'Ali

3. Mebhas

HÜSN-İ TABİAT

4. Mebhas

KUVVE-İ HAYALİYE

5. Mebhas

ZARAFET YAHUT NÜKTEDANLIK

6. Mebhas

KUVVE-İ HAFİZA

. Deha ve Hünerveri
. Sanayi'de Güzellik Neden İbarettir

II. FASIL ÜSLUP Kavanin-i Üslup

1. Mebhas

FESAHAT

- . Mutabakat-ı Elfaz
- . Sıhhat-ı İfade

- a) Galat-ı Tahakkümi
- b) Za'f-ı Telif
- c) Te'kid
- d) Garabet
- e) Tettebu-ı İzafer
- f) Kesret-i Tekrar
- g) Tenafür
- h) Şiveye Mugayeret
- İ) İmlasızlık

. Müşkûlpesentlik

2. Mebhas

VUZUH

3. Mebhas

TABI'İYET

4. Mebhas

MÜNAKKAHİYET

5. Mebhas

AHENG-İ SELASET

Aheng-i Taklidi

Aheng-i Umumi

6. Mebhas

MUVAFAKAT

- *Üslup Türleri
- Üslub-ı Sade
- Üslub-ı Müzeyyen
- Üslub-ı Ali

*Ulviyyet-ı Sırfe
Ulviyyet-i Fikir
Ulviyyet-i His
Ulviyyet-i Hayal

III. FASIL TEZYİNAT-İ ÜSLUP

→ Üslub-ı Hakiki
→ Üslub-ı Mecazi

ENVA'-İ MECAZ
Tasnif-i Enva'-i Mecaz

1. Mebhas

MECAZ-İ TAHYİLİ

- a) İstiare
- b) İstiare-i temsiliye
- c) Teşbih
- d) Mecaz-ı mürsel
- e) Ta'riz ve kinaye
- f) Tevriye ve telmih
- g) Tezad ve mukabele
- h) Edeb-i kelim
- ı) Teşhis ve intak
- i) Müşakele
- j) İham
- k) Mübalâğa

2. Mebhas

MECAZ-İ TEBLİĞİ

- a) İltifat
- b) İstifham
- c) Terdid
- d) Kat'
- e) Rücû
- f) Aks
- g) Nida
- h) Tekrir
- i) Tedric

3. Mebhas

MARİFET-İ MECAZ

IV. FASIL SANAYİ'İ LAFZİYE

- a) Tenasüp
- b) İham-ı tenasüp
- c) İham-ı tezat
- d) Tensik-ı sıfat
- e) İktibas ve tazmin
- f) Telmi'
- g) Tecnis
- h) İştikak
- ı) Kalb
- i) Seci ve tarsi
- j) Vasef-ı tahsini
- k) İcad

Kitapta bir de şemada belirtilmeyen "istitrâd" adı verilmiş 10 tane ara bölüm vardır. Bu bölümler bazen tamamlayıcı bazen de o konunun akla getirdiği ama konuyla doğrudan bağlantısı olmayan içeriklere sahiptir. Kimi zaman "mebhas"lardan daha geniş yer verilen bu "istitrâd"ların kitabın bir ders notları toplamı olmasının sonucu olması muhtemeldir. Sınıfta ders yapılırken sorulan bir soru üzerine farklı konularda açıklamalar yapmak olağandır.

Dört ana bölümün ardından hâtime gelir.

Hâtime: edebiyat kurallarının (kuramlarının) hangi yolla tespit ve tedvin (kitap haline sokma) olması gerektiğiyle ilgili iki görüşe yer verir.

Maarif Nazırı Mustafa Nuri Paşa'nın bazı kelimeler arasındaki imlâ karışıklığıyla ilgili düşünceleri Namık Kemal'in takrizi.

Kitabın şematik yapısını böylece verdikten sonra şimdi de kitabın ilk iki bölümünün¹⁶ içeriğine bakalım:

¹⁶ Kitabın edebi sanatlar ve mecaz türleri ile ilgili son iki bölümü tezimizin konusu ile doğrudan ilintili olmadığından çalışmanın dışında tutulmuştur.

İçerik ve Özet

KISM-I EVVEL

MANA YAHUT FİKİR - LAFZ YAHUT ÜSLUP

Recaizade Ekrem **Talim-i Edebiyat**'ın birinci cildine, fikri birinci planda ele alışının sebebini zihne en evvel doğan şeyin mana ve fikir olmasıyla açıklayarak, üslubun ise ikinci aşamayı oluşturduğunu söyleyerek başlar. Yani önce fikir zihinde doğacak ki sıra onun ifade edilmesine gelsin.

I. FASIL: Kuvva-yı Zihniyenin Edebiyatta Fiili:

Recaizade bu bölümde genel olarak ifadede ilk aşamanın düşünce olduğunu söyler ve mananın birinci planda olduğunu belirterek düşüncenin biçimden daha önemli olduğu fikrini ilk kez ortaya atmış olur. Zihinde sözettiği bölümü "Her bir eser-i edebinin ruhu efkardır. Asalib ise eşka-i hariciyeden ibaret kalır." (T.E., . 16) sözleriyle tamamlar.

Konuya ilk olarak zihnin tanımıyla giriş yapan Recaizade, daha sonra zihne ait yetiler ya da zihnin faaliyetleri diye tanımlayabileceğimiz unsurları sıralar ve bunları inceler.

ZİHİN: Zihnin tanımını "Zihin o kuvvettir ki maddi ve mücerred kaffe-i eşya fehm ve idrak ve tefrik olunur." (T.E., 16) şeklinde yapan Recaizade onu dış ve iç alemleri idrak etmemizi sağlayan merkez olarak görür. Zihin faaliyete geçtiğinde insanda birtakım düşünceler oluşturur ve buna eşyanın içe yansıması denir.

1. Mebhas: EFKAR

Efkar hakkında herhangi bir açıklama yapmadan efkarın sahip olması gereken nitelikleri gruplandırır:

a) Efkarın Mezziyat-ı Umumiyesi: Recaizade umumi yani her fikirde bulunması gereken nitelikler olarak tanımladığı bu grubu dört madde altında inceler:

1. Hakikat: Fikrin hakikatın ifadesi olması. Recaizade fikir doğru olmalıdır diyor ama doğrunun ne olduğunu ya da hangi şartlar altında gerçekleştiğini derinlemesine incelemiyor. "Fikir doğrudur eğer arzettiği şey muvafık-ı nefis'ül emr

olursa." (T.E., 17) Yani aradığı şart fikrin aslına uygun olması. Konuyu açıklamaya hemen bir örnekle giren Recaizade Kanuni'nin bir mısrasını ele alarak bunun hakikatin ifadesi olduğunu çünkü din ve dünyaca insanın vazifelerinden olan ibadet farızasını yerine getirmek için bile vücudun sağlıklı olmasına ihtiyaç duyulduğunu, öyleyse sağlığın elbetteki bu dünyadaki en birinci devlet, en birinci saadet olduğunu söyler:

Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi" (T.E. s. 17)

Daha sonra hakikatin ifadesi olmayan örnekler verir. Nabi'den aldığı bir beyitte meyve veren ağaçları illa ki kısa boylu olması gerekmediğini ve aslında servi ağacının da yenmese de meyvesi bulunduğunu belirten Recaizade hakikat konusunda ne kadar titiz olduğunu, tam, yüzde yüz somut ve soyut gerçekliğin ölçütünü aradığını gösterir.

"Olur feyz-i tevazu'la draht-ı pes bâr-âver

Komuştur meyveden mahrum servi ser-fîrâz olmak" (T.E., 18)

2. Selamet: "Fikir salimdir. Eğer havi olduğu şeye- her hangi cihetten bakılırsa bakılsın- muvafakat-ı tammesi bulunursa" (T.E., 18). Recaizade selameti doğruluktan daha önemli bir özellik olarak ele alıyor ve selameti fikrin hakikate ve tabiate aykırı düşmemesi olarak açıklıyor. Yani salim olmayan bir fikir doğru olabilir. Doğru olduğu halde tabiate aykırı düştüğü için salim olmayabilir.

3. Vuzuh (Anlaşılabilirlik): "Fikir vazıhtır. Eğer mevzunu mu'in ve musarrah olarak müfid olursa" (T.E., 20) diyen Recaizade daha fazla açıklama yapmadan örneklerle geçer. Yani konusunu açık bir biçimde ortaya koyan fikirler vazıh fikirlerdir. Fikirde vuzuhi Şinasi'den bir beyitle açıklar daha doğrusu Şinasi'den bir beyit alarak bunun fikirde vuzuha misal olduğunu söyler:

"Ziya-yı akl ile tefrik-i hüsn ü kubh olunur

Ki nur-ı mihrdır elvanı eyleyen teşhir" (T.E., 20)

Menfi örnek ise eski edebiyat mensuplarından Ragıp Paşa'dandır.

4. İntizam: İntizam konusunu örneklemekten sadece tek bir cümle açıklar. İntizam, "hakikat ve tabiatın ve aralarındaki revatub ve münasebetin tayin ettiği tertib altında bulunmasıyla hasıdır. (T. E., 20) Düzen hakikatin ve doğanın bu ikisi arasındaki ilişki ve bağlantının belirlediği tertip içerisinde ortaya çıkar. Bu cümle intizam hakkında açıklayıcı bir bilgi vermez.

b. Efkarın Mezziyatı Hususiyesi: Recaizade bu özellikleri her fikirde bulunması şart olmayan özellikler olarak tanımlar.

1. Sadelik: Sadelik, zihinde kolaylıkla, hiç bir güçlükle karşılaşmadan hasıl olan, açık ve anlaşılması kolay hakikatlerin ifadesidir. Fikir sadeliği ile ifade sadeliği arasında bir ilişki vardır ama sade bir fikir sade olmayan bir şekilde ifade edilse de yine bu vasıf ortadan kalkmaz. Elbette bunun tersi de geçerlidir. Sade olmayan bir fikir ne denli sade bir üslupla ifade edilirse edilsin fikirde sadelik özelliğine sahip değildir. Sade bir fikir değersiz zannedilmemelidir diyen Recaizade, Abdülhak Hamit'ten bir alıntıyla örneklediği bu durumu şöyle açıklar: "Hususiyle bazı sade mülahazalar vardır ki her ne kadar teemülsüz ve tabii olarak irad bulunursa da mahiyeten tabaka-ı aliye de haiz-i mevkidirler." (T.E. s. 21)

"Hep gördüğümüz gibi yazmakda ne terraki olabilir? Biraz da düşündüğümüz gibi yazmalıyız. İnsan hemen görmeye değil göstermeye de müsteiddir." (T. E., 22)

2. Sadedilanelik: Bu özellik görünüşte safiyane bir intiba bıraktığı halde esasında bir imayı, gizli bir amacı ihtiva eden, fakat özellikle tanzim edilmiş olmayıp da tesadüfen akla gelmiş intibanı uyandıran fikirlerde ortaya çıkar.

3. İncelik: Bir nükte ihtiva eden, söylenen veya alıntılarda bir incelik bulunan fikirlere mahsus bir vasıftır. Bu tür fikirlerin nüktelerini anlamak okuyucuya zevk verir diyen Recaizade daha fazla ayrıntıya girmeden yine örnekle açıklama yoluna gider. İncelik özelliği yalnızca zihni yoldan değil, his yolundan da elde edilebilir. İncelik sadece zeka ve zerafet yoluyla yapılmaz, kalbe de doğar. Yani mutlaka uzun bir düşünme ve zeka pırıltısı sonucu ortaya çıkmaz, birdenbire his yoluyla da olabilir. Hatta bu türlü olanları diğerlerinden daha makbuldür. Ama ister bir zekaya mahsus olsun ister kalbe doğsun incelik eğitim ve çalışma yoluyla elde edilemez. Çünkü incelik doğuştan olan bir yetidir ve tabiate ve hisse aittir.

4. Şiddet: Fikirde şiddet içeriğini azametli göstermek, duyguları harekete geçirmek, insanda asilane düşüncelere yolaçmakla kendini gösterir. Şiddet ve mübalağa aynı şeyler değildir. Şiddet hakikat dahilindeyken edibane yalan söylemek olarak tanımlanan mübalağada hakikatin dışında bir şeyler vardır.

5. Parlaklık: Parlaklık özelliği, güzellik, letafet, ve yüceliklerinin yanı sıra garip yani alışılmamış hayalleri ve çarpıcı ve çekici tasavvurları da içeren fikirlerde bulunur. Bu fikirler manadan başka, ifadeye bağlı olarak da tesir ve değer kazanırlar.

6. **Ulvîyet:** En yüksek, en azametli, ruha en fazla zevk veren fikirlerde görülür. Bu tür fikirler ilahiyet, dini duygular, vatan aşkı, semavi sözler gibi temaları içerirler.

Recaizade "fikirlerin elbette yukarıda sıralananlardan başka özellikleri ve farklılıkları da vardır fakat ben bunların sadece başlıcalarını ele aldım" der. Bunu da daha önce verdiği iki örneği yeniden ele alarak açıklar: "Mesela şiddet-i efkar için irad olunan misallerden Hazret-i Selim'in 'Dünya bir padişaha kafi olarak kadar vazi değilmiş!' kelim-i chinagiranesiyle, gönüllü zabitan 'cebhaneyi ateşleyebilirim, hatta iktiza ederse üzerine oturur da öyle ateşlerim' yolundaki tehekküm-i celadetperveranesi arasında mahiyeten bir memleketi yerin dibine geçirmek ile bir kaleyi berhava etmek beynindeki kadar fark vardır. Fakat ikisinde de esasen mevcut olan meziyet şiddet-i efkardır" (T.E., 30-31) .

Fikir gerek şiddetli ve canlı olsun gerek yumuşak ve nazikane olsun mevzusunun tabiatına uygun olmazsa hiç değeri kalmaz. "Zira yerinde olmayan efkar hadd-ı zatında ne kadar kıymetdar olursa olsun hiçtir." (T.E., 31) Önemli olan sadece fikrin değeri değil onun uygun yerde söylenmiş olmasıdır.

2. *Mebhas: HİSSİYAT*

Recaizade'nin fikirden sonra ele aldığı unsur histir. Fikirden söz ederken ifadede ilk aşamanın düşünce ikinci aşamanın şekil olduğunu söyleyen Recaizade hissiyat konusuna gelindiğinde şöyle bir sıralama yapar: fikir, his, üslup.

Edibane bir şey yazmak için yalnız lafz ve mana yolları yani efkar ve asalıb yetmez diyerek gerekli olan bir üçüncü unsurdan söz açar: hissiyat. Edibane bir şey yazmak için his gerekir, "Zihnimize çarpan şeylerden kalben müteesir olmamız ve düşündüğümüz şeyleri hissetmemiz dahi iktiza eder. " (T.E., 31) Sadece düşünmek yetmez, düşündüğü şeyleri hissetmelidir de.

Duygu dış dünyanın bizde meydana getirdiği tesirlerdir. Duygunun en iieri derecesi ihtirastır.

Düşünce ile duygu arasında bir münasebet olduğunu söyleyen Ekrem, bunu fikirlerin hissedilmesi, yaşanması ve duyulması gerektiği şeklinde açıklar. Hissin edebi eserde çok önemli bir yeri vardır. Zihne gelen şeyler hissedilirse, okuyucunun ruhu tahrik edilir ve okuyucuya daha çok etki edilebilir çünkü okuyucunun

duygularına seslenmek düşüncelerine seslenmekten daha etkilidir. Güzel yazabilmek için hisli bir ruha ihtiyaç vardır.

Muhabbet ve düşmanlık hissiyatın iki uç noktasıdır. Bu iki duygu edebi bakımdan büyük bir öneme sahiptir, çünkü sevdiklerimizi sevdirmek, nefret ettiklerimizi sevdirmemek edebiyat yoluyla olur ve bunda da hissin önemli bir rolü vardır. Peki bu niye önemli? Önemli çünkü iyiyi ve kötüyü yalnız tanıtmak yetmez. İyiyi sevindirmek, kötüden nefret ettirmek lazımdır. Güzel şeyleri sevdirmek edebiyatçının vazifesidir. Bunu yapabilmek ise okuyucunun ruhuna his yoluyla tesir etmekle mümkündür.

İhtirası duygunun en ileri derecesi olarak tanımlayan Recaizade edebi eserleri hissiyat yönünden Hissî Eser ve İhtirasî Eser olarak ikiye ayırır. Bu konuya fazla bir açıklık getirmez yalnızca örnekler verir. Bu örneklerle göre **Leyla ve Mecnun**, **Zavallı Çocuk** hissî, **Hüsn ü Aşk** ve **Vatan Yahut Silistre** ise ihtirasî eserlerdir.

Hissi iki şarta bağlar - hakikat ve tabiilik. Hakiki ve tabii olmayan hisler bir anlam ifade etmezler. Bu şartlar bağlamında hissiyatı ikiye ayırır:

1. Hissiyat-ı Hakikiye: Duyguda hakikilik doğrudan doğruya kalpten doğmaya, kendiliğinden meydana gelmeye bağlıdır.

2. Hissiyat-ı Tabi'iyeye: Duyguda tabiilik ise aklın izin verdiği dereceyi geçmemek ve mübalağa etmemekle sağlanır.

En makbul durum hakikat ve tabiilik özelliklerinin birarada bulunmasıdır.

Hissiyat üzerinde uzun uzun duran Recaizade kalbin müdahale etmediği bir eser olamaz, olsa da edebiyat eseri sayılmaz, der.

Recaizade duyguları dört kategoride inceler. Hissiyatın çeşitleri diye adlandırabileceğimiz bu gruplandırmaya hissiyatın özellikleri gibi de bakabiliriz. Yani hissiyat-ı sadedilane bir duygu çeşididir ama sadedilanelik de hissiyatın özelliklerinden biridir.

Hissiyatın Enva'-ı Muhtelifesi:

1. Hissiyat-ı Sadedilane: "Hissiyat sadedilane olur eğer içinde çocukça haller ve safderunluk, laubaliyanelik gibi şeyler bulunursa" (T. E., 38)

2. Hissiyat-ı Rakika: Recaizade rakik ve ince hislerin niteliklerini belirtir. Bunlar gizli ve ruhu okşayan bir letafete sahiptirler. Ruha da şiddetle değil hafif ve latif bir şekilde etki ederler.

3. Hissiyat-ı Müheyyice: Kalpte şiddetli heyecanlar meydana getiren, üzüntü gözyaşları döktüren, merhametimizi harekete geçiren duygular, müheyyiç yani heyecanlandıran duygulardır. Recaizade hissiyat-ı müheyyiceyi baharda genellikle yağmur getiren ani fırtınalara benzetir.

4. Hissiyat-ı Aliye: Ali duygular, diğerlerinden bizi yükseklerle çıkarması, kalbimizi hayrete düşürmesi, kuvvetli bir aşk duygusu ile doldurması ile ayrılır.

Hissiyatın çeşitleri üzerinde fazla ayrıntılı bilgi vermeyen Recaizade hepsi için bol bol örnek verir.

3. *Mebhas: HÜSN-İ TABİAT*

Akıl ve histen eşit derecede feyz alan hüsn-i tabiat gerek yüksek seviyede güzel olan gerekse vasat derecedeki eserlerin yani her türlü edebi eserin sırlarını, farkolunmayan gizli yönlerini kavramamızı sağlar. Hüsn-i tabiat güzeli çirkinden, batını zahirden gerçeği yalandan ayırır. Ulviyeti bayağılığa dönüştüren gayet ince farkları ortaya koyan da Hüsn-i tabiattır. Hüsn-i tabiat amiyane fikirleri, laubaliliği, lafız oyunlarını, aşırı mübalağayı reddeder. Bu bağlamda hüsn-i tabiatı bir süzgeç ya da fren gibi ele alabiliriz. Recaizade'nin sanatın vicdanı olarak tanımladığı hüsn-i tabiat sanatı tabiiyet vasfı içinde muhafaza eder. Recaizade hüsn-i tabiat için "temyiz eden bir hassa" der. (T. E.,47)

Eserlerin en gizil, en iç köşelerine nüfuz ederek kolayca görünmeyen çok ince özellikleri gösterir. Aynı zamanda gözden kaçan en fark olunmaz kusurlarını da meydana çıkarır. Doğuştan bir yetidir ama çalışma ile bir dereceye kadar gelişebilir. Özellikle güzel yazmak arzusunda bulunanlarda olması gereken bir özelliktir.

4. Mebhas: KUVVE-İ HAYALİYE

Recaizade kuvve-i hayaliyeyi hüsn-i tabiatla bağlantılı olarak açıklar. Hüsn-i tabiat bir hakem, bir mümeyyizse kuvve-i hayaliye sani'-i bedayidir der (T.E., 48) Hüsn-i tabiat hisseder, temyiz eder, tashih eder kuvve-i hayaliye ise icad eder, tenvir eder, tezyin eder. "Edebiyatta kuvve-i hayaliye sanat-ı tersimde elvan hükmündedir." (T.E., 48) İcad edicilik, güzelleştiricilik, süsleyicilik bu üç özellik edebi eserin meydana gelmesinde önemli etmenlerdir. Bunlar hayal gücünün marifetleri olduğuna göre hayal gücü de edebi eseri süsleyen, orijinal olmasını sağlayan, güzelleştiren bir zihni yetidir.

Hayal gücü nesneye asalet ve ulviyet verir ve onu istediği şekil altında canlandırır. Hayal, fikir ve duyguya oranla daha hür bir yetidir, fakat elbette onun da bir sınırı vardır yani öyle sonsuz bir hürriyeti yoktur. Recaizade onu odasına hapsedilmiş ama oda içerisinde başkalarına zarar vermeden dilediğini yapmakta özgür bir deliye benzetmiş (T.E., 52) Hayalde hakiki olmak ya da hakikate benzemet şartı da yoktur. Ancak tasavvur edilen kabul edilebilmeli ve anlaşılmalıdır. Zevk-i selime uygun olmalıdır. Söylenenler münasebetsizlik, zevzeklikten ibaret olmamalıdır. İzzet Molla'nın Gülşen-i Aşkından uzunca bir bölümü örnek olarak alan Recaizade (T.E., 51) bunun bir hayal olduğunu ama zevk-i selime ve mantığa uymadığı için kabul edilemeyeceğini, kabul edilse bile bir alay gülümsemesi ile karşılanacağını söyler. Görüldüğü gibi özgür bir yeti olarak tanımlandığı hayal gücüne aslında pek de hareket sahası tanımaz. Bir yandan hayalde hakiki olmak şartı yok derken diğer yandan hayalin hakikat sınırlarını zorlamaması gerektiğini belirtir.

5. Mebhas: ZARAFET yahut NÜKTEDANLIK

Zarafet insanın ancak doğuştan sahip olabileceği bir yetidir ve "kelamı vech-i belagat ve letafet üzere hoş-ayende ve nazik söylemektir." (T.E., 53) Zarafet dikkat, his, çabuk sezgi, anlayışlılık ve akli muhakemeden doğar. Nazar-ı muayeneye aldığı şeylerde yeni yeni noktalar, tuhaf tuhaf münasebetler keşfeder. Örneğin birbirine zıt görünen varlıklar arasında mevcut olan gizli bir uyumu ya da aynı görülen varlıklar arasındaki farkları keşfeder. Bir şeyi ilk bakışta kavramak zarafet ile mümkündür. Bu kabiliyetle, örneğin, istiare, bilmece, edebi sanatlar anlaşılır.

Zarafet kesinlikle tanrı vergisi bir yetidir. Çalışma ve eğitimle ya da sırf zeka yoluyla zarafete sahip olunamaz. Hafıza, hayal, his, hüsn-i tabiat hatta fikir bile çalışma ile, büyük yazarların eserlerini mütalaa etmekle öğrenilebilir ama zarafet asla. Tüm bunlar zarafetin ne denli ayrıcalıklı ve önemli bir yeti olduğunu gösteriyor.

Recaizade bu yetinin edebiyatta mutlak bir şart olmadığını söylüyor. Zarafet sahibi olmayan ama fikrî ve hissî tarafları kuvvetli olan ve hüsn-i tabiat sahibi bir edebiyatçı kendini kabul ettirebilir.

6. Mebhas: KUVVE-İ HAFİZA

Recaizade hafızayı tanımlarken "öğrendiklerimizi ve bildiklerimizi zihinde saklayan bir vasıta" (T.E., 54) diyor ama hemen ardından da onun görevlerini ikiye ayırarak, hafızayı sadece bir hazne olarak görmediğini belirtiyor. Hafıza, fikir duygu ve hayalleri muhafaza eder ve zihinsel yetilerin gelişim ve faaliyetine yardım eder yani hafıza yalnızca muhafazaya değil aynı zamanda gelişmeye de hizmet eder.

Hafızanın tecellisi iki yolla olur:

tahattur: tahattur yoluyla zihinde canlananlar sahih, doğru ve mükemmeldir. Bu bilinçli bir hatırlamadır.

tevarüd: tevarüd yoluyla hatırlananlar karışık, müphem ve eksiktir. Bu ise bilinç dışı bir hatırlamadır.

Tahattur bir şairin bazı şiirlerini bize rivayet ettirir, tevarüd ise yazdığımız veya söylediğimiz şeylerde başkalarının düşünce ve ibarelerini kendimizin bile haberi olmaksızın bize kullanır.

Kuvve-i hafıza efkar, hayal ve hissiyatın kaynağı değil mahfazasıdır ama yalnızca saklamaz geliştirir de. Birşeyleri ezberlemenin almanın ve öğrenmenin ardından geldiğini söyleyen Recaizade, körükörüne anlamadan ezberlenen şeyler boş bir yükür, der.

"Dolab-ı hafıza diğerlerine ait olan efkar ve ibareler ve mana suretleri ile dolduğunda ondan aharın malını gasp ve tasarrufla değil başkalarına aid efkar ve akvali kendininkilere muvazene ve tatbik ederek bu yolla yeni yeni fikirler, taze taze hayaller bulmak suretiyle istifade olunmalıdır." (T.E., 57)

Zihne ait bu özellikleri Mebhas adı altında gruplandırarak inceleyen Recaizade, "Kuvva-yı zihniyenin edebiyatta fi'li" bahsi altında iki alt başlık daha açar ama bunlara mebhas adı vermez. Bu bölümler "Deha ve hünerveri" ve "Sanayide güzellik neden ibarettir" adlarını alırlar. Bunlardan ilki yani "Deha ve Hünerveri" bahsi yine doğrudan zihinle ilgilidir fakat diğerlerine oranla daha üstün daha ayrıcalıklı ve bir özelliktir

diyebiliriz. Recaizade'nin bu kısmı ayrıca ele almasının sebebi bu olabilir. Belki şöyle bir ayırımdan sözedilebilir: yukarıda sayılan zihin özelliklerine, yetilerine sahip olan herkes dahi değildir. yani insan düşünce ve duygu sahibi olabilir, bunları çok güzel ifade edebilir, ifadesini hayal gücüyle renklendirebilir ve tüm yetilerini kullanarak çok güzel eserler yaratabilir ama bu onun dahi olduğu anlamına gelmez.

DEHA ve HÜNERVERİ

Başta deha ve hünerverliği eşanlamlı gibi ele alan Recaizade daha sonra ikisi arasındaki farklar üzerinde durur. "Kuvva-yı zihniyesinde hiddet ve karihasında cevdet olan her bir müellif efkar-ı mûcidesini kemal-i fesahat ve belagatla ifadeye muktedir olur ki işte ona sahib-i deha veyahut hünervar denilir." (T.E., 57) Bu açıklamanın ardından deha ve hünerverliği karşılaştırır.

Deha tamamen doğuştan sahip olunabilecek bir yetenektir. Deha sahibi icad eder, meçhulü keşfeder. hünerverlik ise öğrenilen şeyleri ıslah, tanzim ve ikmal ederek yeni bir şekilde ortaya çıkarmaktır. Dahiler öz, temel ve asılla uğraşır, hünerveri ise şekil ve süs ile. Recaizade bu farkı bir de somut örnekle açıklar: "Mesela biri kumaşı nese ederse diğeri de perdaht eyler." Yani dahi kumaşı dokur, yaratır hünerver ise kumaşı parlatır, cilalar ona şekil verir.

SANAYİDE GÜZELLİK NEDEN İBARETTİR?

Deha ve hüner sahibinin amacı güzel sanatların ve edebiyatın ayırdedici özelliği olan güzelliği üretmektir. Eflatun'un deyişiyle "gerçeğin letafetinin görkeminden ibaret" olan güzellik doğada, düşüncede, duyguda ve eylemde bizi hayrete düşüren, gönlümüzü şevk ve arzuyla dolduran şeydir.

Güzel sanatlarda görme duygusuyla takdir olunan letafet edebiyatta zihin ile algılanır. Güzel sanatlarda renk, biçim ve seslerle yaratılan güzellik edebiyat eserlerinde düşünce ve söyleyişin tam uyumuyla ortaya çıkar.

II. FASIL: Üslup

"Üslup dediğimiz şey her şahsın efkar ve mülahazatını tabirdeki tarz-ı mahsusudur. Herkesin üslub-ı ifadesi ise efkar ve mülahazatının kalıbıdır. Söylediği, yazdığı şeyler o kalıba girdikçe sahibini teşhis edecek kadar başka bir suret ve şekil iktisab eyler" (T.E., 61) Recaizade'nin bu sözleri üslup konusundaki düşüncelerini açık ve özlü bir biçimde ortaya koyar. Fransız edebiyatçı Buffon'un "Üslub-ı beyan

ayniyle insandır" sözünü de kanıt gösteren Ekrem üslubun kişiye özel bir tarz olduğunu ve düşüncelerinin aldığı biçim şeklinde değerlendirmesi gerektiğini öne sürer.

Fikir saçma olursa üslubun hiç önemi kalmaz diyen Recaizade bir kez daha fikrin öneminin ve önceliğinin altını çizerek. Ama fikirle ifadeyi de büsbütün birbirinden ayırmaz. Fikirlerin ifadenin güzelliği ile daha da değer kazandığını söyler. Fakat bu görüşün hemen ardından da ifade üslubunun fikirden ayrı, tamamen müstakil olduğunu belirtir. Yani üslup fikirden tamamen ayrı bir konudur fakat ikisi arasında bir ilişki de söz konusudur. Örneğin üslup sayesinde bir fikrin altı çizilebilir. Daima söylenilen bazı önemsiz şeyler bir aralık ifade üslubunun değişivermesiyle dikkat çekici olur. "Üslub-ı ifade efkarın en bayağılarına, en umumilerine hususiyet en sadelerine, en ehemmiyetsizlerine azamet ve ulviyet verir." (T.E., 64)

Bu açıklamalardan sonra Recaizade üslubun kurallarına geçer.

Kavanin-i Üslub:

1. Mebhas: FESAHAHAT

"Fesahat-ı üslup sıhhat-ı ifade ve mutabakat-ı elfazla" (T.E., 68) olur.

Sıhhat-ı İfade: İfadenin sağlıklı olması aşağıdaki kusurlardan uzak durmakla olur:

- a. galat-ı tahakkümi
- b. za'f-ı telif
- c. te'kid
- d. garabet
- e. tettafu-ı izafat
- f. kesret-i tekrar
- g. tenafür
- h. şiveye mugayeret
- i. imlasızlık

a. galat-ı tahakkümi: Galat-ı tahakkümi nedir?

--Kelimelerin harflerini tezyid (arttırmak, tenkîs (azaltmak) veya tebdil (değiştirmek) eylemektir.

tezyid meyl yerine meyl

tenkîs temyiz yerine temiz

tebdil dolap yerine tolap

--"Seci ve kafiye hatırı için harekat-ı hurufi (kelimelerin hareketlerini değiştirmek).

Sakini müteharrik-müteharriki sakın

müşeddidi muhaffif-muhaffifi müşeddid kılmak.

Yani hareke ile okunmayan harflerin harekeli, şeddeli olmayan hafleri şiddeli yazmak.

--Cem-ü'l cem yapmak yani zaten çoğul olan bir kelimeyi tekrar çoğul yapmak. Levazımat, garaibat gibi. Garaib zaten garibin çoğuludur bir de sonuna -at eki getirmek sureyile onu ikinci defa çoğul yapmak dilbilgisi kurallarına aykındır.

Türkçeden, Farsçadan ve batı dillerinden Arapça kurallarına göre master yapmak. Kraliyet, serbestiyet. Serbest Farsça bir kelime -iyet eki ise Arapçadır.

Galat-ı tahakküminin ne olduğunu beş ana başlık altında açıklayan Recaizade daha sonra "Galat-ı tehakküminin mürekkebatı on dört türlü görölür" (T.E., 75) diyerek galat-ı tahakkümi çeşitlerine geçer:

1. İsm-i mekan olan veya kendilerinde mekaniyet bulunan kelimelere tekrar mekaniyet vermek. Örn. Gülşengeh

2. Sıfat tamlamalarında tamlanan çoğulken tamlayana da çoğul eki eklemek. Örn.: Güzeller kızlar

3. Sıfat-ı mevsuf mutabakatına riayet etmemek veya sıfat tamlamalarında tamlayan ile tamlananın aynı dilden olmaması. Örn.: efkar-ı adi, hayat-ı cavidaniye.

4. Sonuna -lik, -lık, -siz gibi Türkçe ekler gelmiş olan Arapça ve Farsça kelimeleri diğer Arapça ve Farsça kelimelerle birlikte bir tamlamada kullanmak. Örn.: Tarz-ı hizmetkarlık.

5. Örneğin çoğul olduğu durumlarda fiilide çoğul yapmak. Elleri titriyorlar, gemileri yelkenleri açılmışlar.

6. Adedi belli olan şeylerin sonuna -ler eki getirmek. Örn.: dört kitaplar

7. Tekil olması gereken unsurların çoğul olması ya da tam tersi. Örn.: Bu çocuk mektebe devam etmezler. Efendiler niçin mektebe gitmiyorsun?

8. Farsça kelimelere harf-ı tarif ilâve etmektir. Örn.: Pertev-i zeka.

9. *Her* sözünden sonra cem kullanmak. Örn.: her milel, her insanlar.

10. İsimlerin, sıfatların, vasf-ı terkiplerin sonuna gelebilen -ane edatını mastarlara eklemek. Örn.: tefahürane, teşekkürane.

11. Türkçe sözleri Farsça bağlaçlarla kullanmak ya da Türkçe Farsça ve Arapça kelimelerle tamlamalar yapmak.

12. İki Türkçe lafz arasına -ba'ül sak- koymak. Örn.: Gün be gün

13. Sıfat tamlamalarında tamlayanla tamlananın Farsça izafetle bağlanması.

14. Türkçe ve yabancı kelimelerle Arapça ve Farsça kelimeleri Farsça izafet kurallarıyla birbirine bağlamak.

b. Za'f-ı telif: Sözün karışık ve belirsiz bir biçimde söylenmesi.

c. Te'kid: Sözlük anlamı düğümlemek olan tekid için Recaizade "Fesahat-ı kelâmın mana-yı maksuda delaleti"nin vazıh olmamasıdır demiş. Te'kid ikiye ayrılıyor: lafzi ve manevi.

d. Garabet: Vahşi ve alışılmamış kelime ve tabirlerin kullanımı. Bu kelime ve tabirler dört sınıfa ayrılabilir:

1. Kullanımı pek nadir (üç beş kişiye münhasır) olanlar.

2. Eski edebiyatçıların eserlerinde kullanılmış ise de birçoğu zaten kullanılmayan ve bir kısmı da yeni edebiyata yabancı olan Arapça, Farsça, Türkçe kelimeler. Bunlar da birinci grup kadar olmasa da halka garip görünür.

3. Bilimsel ve teknolojik terimler. Fakat bunlar hiç kullanılmamalı değil, suistimal edilmemelidir.

4. Osmanlıcada henüz karşılıkları bulunmadığı için kullanılan tiyatro, gazete, telgraf, posta, vapur gibi sözler ve diğer yabancı kelimeler.

e. Tettabu-ı izafat: zincirleme isim tamlaması. Türkçede ikiden fazla belirtenin ardarda kullanılmasıdır. Örn.: İnsanın televvünatının hatırlarının en büyüğüne uğrayan ve yine kendisidir.

f. Kesret-i tekrar: "Bir lafzın, bir ibare veya bir fıkrada müsamaha ve adem-i dikkat eseri olarak defaatle tekrar olunmasıdır. (T.E., 124) Aynı kelimeyi bir ibarede dikkatsizlik sonucu olarak birkaç defa kullanmak.

g. Tenafür: Kulağa hoş gelmeyen hece veya kelimelerin birarada bulunmasıdır. Tenafür iki türlü olabilir. Birincisi kelimeye tenafürdür ve harflerin bileşiminin birbirine uymamasından olur. Örn.: istidadat. İkincisi kelimelerde tenafürdür ve sesleri birbiriyle çarpışacak kadar uyumsuz ya da birbirinden ayıramayacak kadar benzer (yakın) olan kelimelerin bir cümle içinde kullanılması.

h. Şiveye mugayeret: Şiveye aykırılık, konuşulan dilin sözdizim kurallarına uygun olmayan biçimde cümleler kurmak, eylemek, kılmak, olmak gibi Türkçe masterların yabancı kelimelerle kullanımında yanlış seçimler yapmak şeklinde ortaya çıkar. Örn.: Nazire etmek (nazire söylemek), vusul etmek (vusul bulak) merbut etmek (zabt etmek). İlaç almak (ilaç içmek, ilaç yemek).

Ekrem şiveye mugayeretin öncelikle ve mutlaka dilbilgisi kurallarına aykırılıktan kaynaklanmadığını belirtir esas sorunun bunların dilimizin doğal yapısıyla çelişmesinden doğduğunu söyler. Nitekim bu aykırılıkları yazılı kurallar değil kulağımız ve dil duygumuzla hissediyoruz.

ı. İmlasızlık: Arapça ve Farsça fonetik kurallarınca farklı biçimlerde çıkarılan sesler (tı-te, sin-sat-pelte se, ha-hı-güzel he, dal-dat, zı-ze-zel, zı-dat ve ayın-ye) arasındaki farklar Türkçenin fonetiğinde bulunmadığından bu sesleri içeren sözcükler Türkçede yanlış harflerle yazılabilmektedir. Bu konularda kulağa ve hafızaya güvenilmemeli, kelimenin doğru yazılışına dikkat etmelidir.

Mutabakat-ı Elfaz: "Efkar ve mekasıdı kendilerine en muvafık kelimat ve tabirat ile beyan etmektir." (T.E., 134.) Her hangi bir düşüncüyü ifade etmek için birçok söz ve tabir bulunsun da o fikri tam olarak verebilecek yalnız bir tane vardır. Recaizade bunu Gencine-i Letaif'ten bir ifadeyle örnekler. "Uşşak-ı Arabdan birinin Zühre namından bir mahıubesi varmış..." ifadesinde uşşak-ı Arabdan biri

tabiri yanlış bir kullanımdır çünkü Araplar arasında "iş gücü daima aşıklık etmekten ibaret bir sınıf" (T.E., 135) yoktur. Eğer yukarıdaki ifade yerine vaktiyle bir Arabın Zühre namında bir mahubesi varmış denseydi doğru bir kullanımdan (mutabakat-ı elfaz) söz etmek mümkün olurdu. Elfazda mutabakatsızlığın iki derecesi vardır birincisi düşünceyi ve söylenmek isteneni belirsizleştirir, ikincisi ise herşeyi anlaşılmaz hale sokar. Bundan kaçınmanın yolu bir düşünceye karşılık gelebilecek gibi görünen birden fazla sözcük arasındaki ince farkları bilmektir.

Müşkülpesentlik: Ekrem'in Fesahat-ı üslup konusunda uyulması gereken noktalara ek olarak açıkladığı bir konu da müşkülpesentliktir. Müşkülpesentlik dilbilgisi kurallarına uyma konusundaki dikkat ve özeni aşırı derecelere çıkartmaktadır ki bu da başka bir kusurdur.

Müşkülpesentlik sadece fesahatın değil belagatın da düşmanıdır. Dilbilgisi kurallarına tam olarak uymağa çalışmak anlatımın letafetini, şiddetini ve etkisini azaltır. Nitekim ünlü yazarların eserlerinde de bir çok kusurları vardır ancak o kusurlar öyle güzel edebi söyleyişlere vesile olurlar ki kusur ne derece büyük olursa olsun insanın onlara kusur demeye dili varmaz. Güzellik uğruna böyle kusurlara göz yumulabilir. Dilbilgisi kuralları konusunda çok düşünmüş ve fesahatı belagata tercih ettiği sık sık belirtmiş olan Recaizade burada belagata bir ödün verme yolunu seçer.

"Kelamda belagat ehemm ise de fesahat andan mukaddemdir. Söz belîğ olmadan fasih olmalı"¹⁷.

Aslında burada bir çelişkidenden çok aşırılıktan kaçınmaktan sözedilebilir. Yani kuralsızlık dediği şeyler aslında edebiyatı edebiyat yapan şeylerdir. Hıçkırık hıçkırık gülmek gibi son derece kabul edilebilir ve sıradan bir imge Ekrem'e göre fesahat kurallarına aykırı olduğu için kabul edilemez olur. Recaizade bu istinai durumlara -dilbilgisi yanlışlıkları sayesinde sağlanan belîğ ifadeler- veridği örnekleri müsamahat-ı edebiyeye dayanarak hoşgörür. Ancak burada gerekli koşul ifadenin güzelliğidir. Fasih olmadığı gibi açıklama olmayan ifadeler ona göre münasebetsizliktir.

¹⁷ İsmail Parlatır, **Recai-zade Mahmut Ekrem: Hayatı-Eserleri-Sanatı** (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1995), 86.

2. Mebhas: VUZUH

Bir sözle anlatılmak istenenin derhal ve kolayca anlaşılmasını sağlar. söz o kadar vazih olmalı ki dikkatsizlikle dinleyenler bile anlamalıdır. "Vuzuh-ı ifade vuzuh-ı fikrden neş'et eder." (T.E., 147) Gereğinden az ya da çok söz kullanılması, betimleme eksikliği, bilimsel terimlerin suistimali, istiare ve teşbihlerin kurallara uygun olmayışı, alışılmadık sözlerin kullanılması, cümlelerin uzatılması, ibarelerin ardı ardına sıralanması ve ifadenin bozukluğu vuzuhu ihlal eden şeylerdir. Bunların yanısıra üzerinde önemli durduğu bir başka noktayı da "İnsan ne demek istediğini kendisi anlamadıkça halka da anlatamaz" diye dile getirir.

Münif Paşa'dan aldığı bir örnek çerçevesinde Recaizade marifetin herkesçe bilinmeyen bir konuyu açık bir şekilde anlatmak olduğunu söyler.

3. Mebhas: TABİ'İYET

"Tabi'iyet, ki muhalasat-ı üslub ile de tarif olunabilir, efkar ve hissiyatı ziynet-i caliyeden beri olarak gayet teklifsiz gayet serbestane suretle beyan etmekten ibarettir". (T.E., 153)

Üslubun doğallığı edebiyatın değerini azaltmaz. Esere nezaket, letafet ve ulviyet kazandıran doğallıktır ve üslubun en sadesinden en alisine kadar her türünden bulunabilir. Yazar yeteneğinin elverdiğinden fazlasını başarmak ve kendini daha yüce göstermek isteyerek tabiatını doğasını zorladıkça yazdığı şey doğallıktan uzaklaşır. Bu tür eserleri vücuda getirmek kolay görünse de benzerlerini kaleme almaya kalkışıldığında zorluğu ortaya çıkar.

Tabi'iyet sözlerin sade olmasını gerektirmez.

4. Mebhas: MÜNAKKAHİYET

"Münakkahiyet üslubun itidalinden ibarettir." (T.E., 160)

Münakkahiyet ifade tarzının icaz ve iksar (itnab) diye ayrılan iki haddinin ortasıdır. Yani ne sözü çok kısa tutmak ne de uzatmak değil manasından çok olmamak üzere söylemektir. İksar kabul görmezken, icaz makbuldür. Münakkahiyet de bu ikisinin vasatıdır.

İcaz ikiye ayrılır: İcaz-ı kasr ve icaz-ı hafz. İcaz-ı kasr az kelime ile çok mana ifade etmektir. İcaz-ı hafz ise sözün bazı kısmını terk etmektir. İcaz-ı kasr ile münakkahiyet karıştırmamak gerekir. Birincisi sözün azlığı, mananın zenginliği ve parlaklığıdır. İkincisi ise sözü ile mana arasındaki eşitlik yönünden uygunluktur. Her bir ifadenin münakkıh olması gereklidir bu nedenle münakkahiyet üslup kurallarından biri kabul edilir. İcaz münakkahiyetten daha makbul bir şey olmakla beraber edebiyatta kullanımı sınırlıdır. Her iki türüne de en çok genel yargılarda atasözlerinde, özdeyişlerde rastlanır. Münakkahiyet edebi eserin güzelliği için gereklidir.

İksar ise münakkahiyetin zıddı olarak gereksiz bir biçimde sözü uzatmaktır. "Üslupta münakkahiyet iksardan daha güçtür." (T.E., 171) Bu olgu Ekrem'in bir Fransız yazarından alıntıladığı aşağıdaki ifadede en güzel biçimini bulur:

"Mektubum pek uzun oldu ben de biliyorum ama ne yapayım? Kısa yazmağa vakit bulamadım!" (T.E., 171)

5. *Mebhas: AHENG-İ SELASET*

Recaizade aheng-i selasete "bir letafet-i mahsusadır ki ibare içinde kelimenin sedaları sem'e hoş gelecek surette insicam ve intisakından husule gelir" (T.E., 171) biçiminde tanımlar. Ona göre kelimelerin sesleri kulağa hoş gelecek bir biçimde dizilmelidir. Kulak yoluyla okuyucunun veya dinleyicinin kalbine daha çok etki edilebilir.

Aheng-i selaset ikiye ayrılır: Aheng-i Umumi ve Aheng-i Taklidi.

Aheng-i Umumi: "Aheng-i umumi musikar-ı üslup hükmündedir." (T.E., 172) Bu ahenk tek tek ibarelerden değil ifadelerinin bütününden ortaya çıkar. Aheng-i umuminin sağlanması iki şarta bağlıdır. Birincisi kelimelerin seçiliş ve tanzimi, ikincisi ibarelerin hüsn-i telifidir.

a. Kelimelerin seçilmesinde vuzuh ve mananın mücade ettiği ölçüde kulağa hoş gelen ve kolay söylenen kelimeleri diğerlerine tercih etmek gerekir.

Kelimelerin tanziminde ise aşağıdaki kurallara uyulmalıdır.:

1. Tek hecelik ve sesleri birbirine uymayan kelimeleri biraraya getirmemek.
2. Bir ibare içinde bir harfe ait sesin devamlı peşpeşe gelmesini önlemek.
3. Çok tekrar yapmamak.
4. Edatları ve fiilleri çok kullanmamak.

5. Zincirleme isim tamlamasına meydan vermemek.
6. Zihaf ve imale yapmamak.

b. İbarelerin güzel bir şekilde birbirine bağlanmasıdır. Bağlaçlar yerine kullanılmalı ve cümlelerin arasında tenasüp bulunmalıdır.

Aheng-i Taklidi: Eşyanın özelliklerini ses ve taklid ve tasvir etmektir. Çağıltı, fısıltı, şarılta gibi kelimeleri örnek verebiliriz. Bu tür kelimeler gerektiğinde kullanılmalıdır. Her zaman kullanmak şart değildir oysa aheng-i umumisiz güzel bir şey yazılamaz.

6. *Mebhas: MUVAFAKAT*

Muvafakat üslubun konusuna uygun olması başka bir deyişle ifadenin fikir ve hislerle uyum içinde olmasıdır. Recaizade burada içerik-biçim ilişkisi üzerinde durarak içeriğin mahiyetiyle üslubun uyum içinde olması gerektiğini söyler. Üslub-ı ifadede içeriğin mahiyetine göre ziynet, azamet, ihtişam, şetaret, ciddiyet, şiddet gibi ahllardan kendisine uygun olan seçildiğinde muvafakat kuralına uyulmuş olur.

Üslubun üç türü vardır: üslub-ı sade, üslub-ı müzeyyen, üslub-ı âli. Edebi bir eserde tek bir üslub tutturup gitmemek gerekir. İçerik değiştikçe üslubun da değişmesi gerekir. Tüm edebi eserlerde üslubun her türüne uygun parçalar vardır. Bu üç üslubu birarada ve uyum içinde kullanmak bir edebi marifettir. Bu maharete sahip olan yazarlar "bir fikr-i âliyi üslub-ı âli ile nasıl güzel tasvir eder ise üslub-ı sade ile yine öyle güzel beyan eder." (T.E., 191) bu üslup değişikliklerini göze batmadan, yumuşak geçişlerle yapmak da bir marifettir. Pek çok hissiyatı ve ahvali bunların anlatım şekilleriyle birlikte sıralayan Recaizade "Bu kadar mütehalif ahval ve hissiyatı esalibin yalnız bir nevinde icra etmek nasıl kabil olabilir?" (T.E., 191) diyerek üslup çeşitlerinin tanımına geçer.

a. Üslub-ı Sade: Üslub-ı sade heyecan ve telkin meydana getirmekten çok öğretmek ve eğlendirmek maksadına uygun bir ifade tarzıdır. Üslub-ı sadede azametli teşbih ve istiareler, şaşaalı hayaller pek bulunmaz. Ama bu üslub-ı sadenin edebi sanatlara tamamen kapalı olduğu anlamına gelmez. Bunlara tabiiliği ve sadeliği bozmayacak şekilde yer verilebilir. sade üslubun en önemli özelliği doğallık ve içtenliktir. Üslub-ı sade eş-dost sohbetlerinde, fıkra ve latifelerde, kıssalarda, günlük hikayelerde, mektüplarda, ilmi eserlerde kullanılır.

b. Üslub-ı Müzeyyen: Bu türe üslub-ı müzeyyen denir çünkü mecazlara ve edebi sanatlara uygun bir üslup türüdür. Üslub-ı sadeyi suluboya bir resme benzeten Recaizade üslub-ı müzeyyen için yağlıboya bir tablo demiş. Müzeyyen üslubun amacı parlaklık ve süslü bir görünüş ile dikkat çekmektir.

Üslub-ı müzeyyen konum itibariyle üslub-ı sade ile üslub-ı âli arasında yer alır. İkisinin vasatında mütedil bir karaktere sahiptir. Ziynet ve letafetçe üslub-ı sadeden üstün, şiddet ve ulviyetçe üslub-ı âliden aşağıdadır fakat ikisinden de özellikler taşır.

Üslub-ı müzeyyen umumca kabul edilen ifade tarzlarının vasıflarının hepsinden faydalanır ama hiçbirine tek başına bağlı kalmaz. Müzeyyen üslup içerisinde zarifane ifadeler, nükteli sözler, canlı tasvirler, ahenkli ibareler gibi ifade tarzlarının hepsi bulunur ama ölçülü bir biçimde. Bu ölçülülük ölçütü sebebiyle üslub-ı müzeyyene üslub-ı mütedil ya da üslub-ı mutavassal da denir.

Tabiatında itidal ve tatlılık bulunan her tür fikir, his ve teesürlerin ifadesine ve şairane tasvirlerle uygun bir üslup türüdür.

c. Üslub-ı âli: Üslub-ı âli düşünce ve duyguların asalet ve ulviyetine ifadenin azamet ve şiddetini de ekleyerek ani hücumlarla insan ruhunu duygularının üstüne çıkartır. Aşk, hayret, acz, sevdâ gibi duygular uyandırır. Asil ve yüksek hisler, şiddet uyandıran hisler üslub-ı âlinin ilgi alanına girer. Edebi süslere önem vermeyen üslub-ı âli bu yönüyle üslub-ı müzeyyenden ayrılır. Üslub-ı âlide önemli olan süslü laflar değil mananın kuvvet, şiddet ve sağlamlığıdır. Fakat hep şiddet ve azamat zemininde cereyan eden ifade hem okuyucuyu hem de yazarı yorar. Bu yüzden zaman zaman üslub-ı sade ve üslub-ı müzeyyene de yer vermelidir.

Bu üsluba en uygun türler münacaat, naat, mersiye felsefi metinler, bazı tarihi metinler ve trajedidir.

Daha sonra ulviyet ve üslub-ı âli ayrımı yapan Recaizade ulviyet üzerinde de durur.

Ulvîyet-i Sırf: Ulvîyet-i Sırf üslub-ı âli'den farklı bağımsız bir kavramdır. Ulvîyet-i sırf bir kelimede, bir harekette, hatta sessizlikte bile bulunabilir. Yüce bir hareketin nasıl olacağını tarihi bir olayı anlatarak gösterir ve ulvîyetin tarif ve tahlil edilemeyeceğini söyler. (T.E., 209)

Ansızın ortaya çıkan vukuundan önce tahmin edilemeyen ve tamamen istem dışı olan ulviyetin üç kaynağı olduğunu söyleyen Recaizade bunlara net bir açıklama getirmez.

Ulviyet-i Fikr

Ulviyet-ı His

Ulviyet-i Hayal

TALİM-İ EDEBİYAT

Talim-i Edebiyat'ın Metodolojisi

Türünün ilk örneği sayılabilecek bir kitabın metodolojik aksaklıkları olması normaldir. Kitap **Talim-i Edebiyat** gibi hem tür hem de içerik olarak yeniyse bu sorunlar daha da ciddileşecektir. Kitabın ele aldığı konu yeni olunca konuyla ilgili terminolojinin de o dilde bulunmaması normaldir. **Talim-i Edebiyat**'ın metodolojisini incelerken tüm bu sorunları gözardı edemeyiz.

Artık Émile Lefranc isimli bir Fransız'ın yazdığı **Traité théorique et pratique de littérature**¹⁸ adlı kitapla bağlantısı kesinleşen,¹⁹ **Talim-i Edebiyat**'ın nasıl bir çalışmanın ve yaklaşımın ürünü olduğunu incelemeden önce Recaizade'nin kendisinin kitabı hakkında söylediklerine bakmak, ilk ipuçlarını yakalamak açısından faydalı olacaktır. Taş baskılarda bulunan ama hurufat baskıya alınmayan giriş bölümünde Recaizade daha önce yazılmış bazı eserlerde²⁰ edebiyatın tarifinin Arap edebiyatını temel alarak yapılmasını eleştirerek edebiyatımızın batıya yöneldiğini, dolayısıyla tariflerin de buna göre olması gerektiğini söyler. Dersinde edebiyat kuramı, kuramın uygulanması ve örnekler üzerinde duracağını belirten Recaizade "hizmetinin cem, telif, terceme ve tatbik olacağını" söyler. Yine aynı bölümde Recaizade dilimize giren Arapça, Farsça ve Avrupa dillerine ait kurallara Osmanlı Edebiyatının edebi ilkeleri gözüyle bakacağını da ekler.²¹

¹⁸ Lefranc, Émile. **Traité théorique et pratique de littérature**. 3 c., Paris: [y.y.], 1837.

¹⁹ Bu konuda yapılmış iki tez vardır:

Christopher Ferrard, "Ottoman Contributions to Islamic Rhetoric", (Doktora tezi. University of Edinburgh, 1979).

Kazım Yetiş, "Talim-i Edebiyat'ın Rhetorique ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler", (Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, 1981).

Bu tezlerde **Talim-i Edebiyat** ile **Traité**'nin ilişkisi karşılaştırma yoluyla ortaya konmuştur.

²⁰ Bu eserler Süleyman Paşa'nın **Mebâni'l İnşa'sı** ve Mehmed Nüzhet'in **Mugni'l Küttâb**'ıdır.

²¹ Kazım Yetiş, a.g.t., 77-78.

Taş basmalardaki bu giriş bölümüne karşılık gelen hurufat baskıdaki "Kable's-şürû"da ise tercüme, cem, telfik terimlerine yer vermeyen Recaizade bu konuda "Eserin tertibinde Fransızca bazı asara müracaatlardan çekinmediğim gibi bunların tedkikat u tarifat-ı edebiyesinden bizce de faidesine kail olduğum şeylerin naklinde dahi taasub etmedim"(T.E., 13) der.

Recaizade'nin eserini anlattığı cümlede kullandığı Osmanlıca terimlerin Türkçe karşılıklarını sıralayarak kitabın nasıl oluştuğuna dair basit bir iskelet çıkarabiliriz:

cem	=	toplama. yığma
telfik	=	toplayıp bir arada birleştirme
terceme	=	çeviri
tatbik	=	uygulama

Yani, Talim-i Edebiyat'ta Recaizade,

- 1) Osmanlı Edebiyatı'nda kabul görmüş yaklaşımlarla uygulanabilir gördüğü yeni fikirleri toparlamış,
- 2) Bu bilgi ve yaklaşımları birleştirmiş,
- 3) Varolan Türkçe kaynaklara ek olarak çeviriler yapmış,
- 4) Tüm bunların sentezinden oluşturduğu bir edebi yaklaşımı Osmanlı Edebiyatı'na uygulamıştır.

Recaizade Fransızca'dan yaptığı çevirilerin bize faydası olacağına inandıklarını doğrudan nakletmiş, yabancı dillerden dilimize girmiş ve yerleşmiş bazı kuralları da Osmanlı Edebiyatı'na ait kabul etmiştir.

Bunlar kitabı incelemeden yalnızca Recaizade'nin söylediklerine dayanarak ortaya koyduğumuz aşamalardır.

Daha önce de belirtildiği gibi **Talim-i Edebiyat** ile **Traité**'nin bağlantısı kesinleşmiştir. Christopher Ferrard ve Kazım Yetiş yaptıkları çalışmalarda bunu ortaya koymuşlar, Kazım Yetiş Talim-i Edebiyat'ın analizini yaparken Lefranc'ın kitabıyla karşılaştırma yoluna gitmiş, **Talim-i Edebiyat**'ın hangi noktalarda Lefranc'dan doğrudan nakiller yaptığını hangi noktalarda onunla ihtilafa düştüğünü göstermiştir. Ben de kitabın oluşumundan söz ederken bu karşılaştırmalardan faydalanacağım.

Taş basmalardaki bu giriş bölümüne karşılık gelen hurufat baskıdaki "Kable's-şürû"da ise tercüme, cem, telfik terimlerine yer vermeyen Recaizade bu konuda "Eserin tertibinde Fransızca bazı asara müracaatlardan çekinmediğim gibi bunların tedkikat u tarifat-ı edebiyesinden bizce de faidesine kail olduğum şeylerin naklinde dahi taasub etmedim"(T.E., 13) der.

Recaizade'nin eserini anlattığı cümlede kullandığı Osmanlıca terimlerin Türkçe karşılıklarını sıralayarak kitabın nasıl oluştuğuna dair basit bir iskelet çıkarabiliriz:

cem	=	toplama, yığma
telfik	=	toplayıp bir arada birleştirme
terceme	=	çeviri
tatbik	=	uygulama

Yani, Talim-i Edebiyat'ta Recaizade,

- 1) Osmanlı Edebiyatı'nda kabul görmüş yaklaşımlarla uygulanabilir gördüğü yeni fikirleri toparlamış,
- 2) Bu bilgi ve yaklaşımları birleştirmiş,
- 3) Varolan Türkçe kaynaklara ek olarak çeviriler yapmış,
- 4) Tüm bunların sentezinden oluşturduğu bir edebi yaklaşımı Osmanlı Edebiyatı'na uygulamıştır.

Recaizade Fransızca'dan yaptığı çevirilerin bize faydası olacağına inandıklarını doğrudan nakletmiş, yabancı dillerden dilimize girmiş ve yerleşmiş bazı kuralları da Osmanlı Edebiyatı'na ait kabul etmiştir.

Bunlar kitabı incelemeden yalnızca Recaizade'nin söylediklerine dayanarak ortaya koyduğumuz aşamalardır.

Daha önce de belirtildiği gibi **Talim-i Edebiyat** ile **Traité**'nin bağlantısı kesinleşmiştir. Christopher Ferrard ve Kazım Yetiş yaptıkları çalışmalarda bunu ortaya koymuşlar, Kazım Yetiş Talim-i Edebiyat'ın analizini yaparken Lefranc'ın kitabıyla karşılaştırma yoluna gitmiş, **Talim-i Edebiyat**'ın hangi noktalarda Lefranc'dan doğrudan nakiller yaptığını hangi noktalarda onunla ihtilafa düştüğünü göstermiştir. Ben de kitabın oluşumundan söz ederken bu karşılaştırmalardan faydalanacağım.

Recaizade, Osmanlı belagatının temel aldığı ve etkisinde kaldığı klasik İslami retorikten (Arap belagatından) bir kopmanın başlangıcı olsa da onun **Talim-i Edebiyat**'ta yaptığı kökten bir değişim değildi, o edebiyat alanına yeni bir bakış getiriyordu. Recaizade yüzyıllardan beri hüküm süren belagat ilminin temel ilkelerini kaldırıp atmıyor, okuyucusuna yeni fikirleri, bu yerleşik, hazır çerçeve içinde sunuyordu. Bu öne sürülen fikirlerin kabul edilmesi açısından önemli bir noktaydı. Bu yeni yaklaşım bir şekilde varolan bir zemine oturmalıydı. **Talim-i Edebiyat**'ın bölüm başlıkları da bu yaklaşıma işaret eder. Recaizade "Kısm-ı Evvel"ın başlığını Fikir ve Üslup koymamış -ki böyle yapsaydı köktenci bir yaklaşımla eskiyi bir anda atıp ortaya yeni birşey koymuş olacaktı- onun yerine "Mana yahut Fikir, Lafz yahut Üslup" demiştir. (T.E., 15) Yani birinci sözcükler eskiyle bağlantının koparılmadığını gösterir.

Klasik belagat anlayışına bakacak olursak belâgat ilminin tanımı itibariyle maânî, beyan ve bedîyi içine aldığını görürüz.²² Bunların tanımlarıysa şöyledir.

Maânî: Lugat ve sentaks meseleleriyle, sözün maksada uygunluğundan bahseden ilim.²³

Beyan: Belagat ilminin bir anlamı değişik yollarla ifade etmenin usul ve kaidelerinden bahseden dalı.²⁴

Bedî: "Belagat ilminin ifadeyi güzelleştirme usul ve kaidelerinden bahseden dalı. Edebi sanatlarla örülü ifadenin lafız bakımından kusursuz, mana bakımından makul ve aynı zamanda bir ahenge sahip olmasının usul ve kaidelerini inceler."²⁵

²² Hulusi Kılıç, "Belagat", **İslam Ansiklopedisi** (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1992) 5: 380-383.

²³ Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat**, 10. bs. (Ankara: Aydın kitabevi, 1992), 666.

²⁴ Nasrullah Hacımüftüoğlu, "Beyan", **İslam Ansiklopedisi** (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1992) 6: 22.

²⁵ Nasrullah Hacımüftüoğlu, "Bedî", **a. g.e.**, 5: 320.

Talim-i Edebiyat'ın birinci bölümü fikirle, ikincisi üslupla üçüncü ve dördüncüsü ise edebi sanatlarla ilgilidir. Bu tasnifin Belagat ilminin bölümleriyle bağlantısı açıktır. Fikir konusu ma'âni'nin, üslup beyanın yerini almıştır. Bedî ise iki bölüme ayrılmıştır. Bu bölümlerin ilki aslen beyana ait konuları ve bedînin bazı unsurlarını ele alırken ikincisi İslam retorikçilerinin Sana'i-i Lafziye diye sınıflandırdıkları söz sanatlarını inceler.²⁶

Bütün bu bilgiler ışığında diyebiliriz ki **Talim-i Edebiyat** iki edebi geleneği birleştiren bir kitaptır, ve Recaizade kaynağını isim vererek açıklamasa da pek çok fikrinin Lefranc'a dayandığı şüphe götürmez bir gerçektir. Fakat **Talim-i Edebiyat** batı retoriğinin ya da batı edebiyat kuramının Türkçe'ye nakli değildir. Ana kaynakları olan Lefranc'ın ve Arap belagatinin alalade bir nakli olmadığını Kazım Yetiş de belirtir.²⁷

Recaizade Lefranc'ın eserinden büyük ölçüde faydalanmış ama onu temel tasniflerini benimsememiştir. Ondan aldığı fikirleri Osmanlı Edebiyatına maletmek için Türkçe örnekler üzerinde çalışmış, ortaya koyduğu ilkeler dahilinde Osmanlı Edebiyatını değerlendirmiş, kısacası Lefranc'tan aldığı hammaddeye elde bulunan kalıpları da kullanarak kendince bir şekil vermeye, bu fikirleri içselleştirerek ortaya yeni ama bize ait bir edebiyat anlayışı koymaya çalışmıştır. Bu çalışma ne derece başarılı olmuştur, bu tartışmaya açık bir konudur ve **Talim-i Edebiyat**'ın iki farklı görüşün sentezi olması konusu ileride **Talim-i Edebiyat**'ın nasıl bir düşüncenin ürünü olduğunu inceleyen bölümde ele alınacaktır ama böyle bir çalışmanın doğuracağı bazı metodolojik zorlukların ve yeni bir yapı oluşturma çabasından kaynaklanan bazı açmazların ortaya çıkacağı kesindir.

Birincil derecedeki kaynağı olan *Traité*'ye bağlı kalmayan Recaizade bazı bölümlerde onu aynen uyarlamış bazı bölümlerde ise sadece ana başlıkları ondan almış konuyu açıklarken Lefranc'tan faydalanmamıştır. Kitabının hiç bir bölümünde eskiye tamamen bağlı kalmamış, eski belagat ilmine en yakın bölüm olarak ele alabileceğimiz "Sanayi-i Lafziye" bölümünde bile yeni bir anlayış olan "hakikate" ve "tabiata" uygunluk ilkesini ölçü olarak almıştır.

²⁶ Christopher Ferrard, "Recaizade Mahmud Ekrem's Ta'lim-i Edebiyat and its Contribution to Ottoman Literary Criticism", *İ.Ü.E.F.T.D.E.D* 24-25, (1986): 217.

²⁷ Kazım Yetiş, a.g.t., 850.

Kitabın ilk iki bölümü bütünüyle yeni ve batıdan gelen konuları içerir fakat bu doğrudan bir aktarma değildir. Kitabının en temel ilkeleri bağlamında Lefranc'tan yüzde yüz etkilenen Recaizade, tek tek bahisler sözkonusu olduğunda insiyatif kullanmış ve belki de yabancı bir edebi geleneğin kurallarını Osmanlı Edebiyatı çerçevesinde uygulanabilir bir hale getirmeye çalışmıştır. Bu farklı sistemleştirmenin en ilginç örneği Recaizade'nin fikrin özel niteliklerinden bahsettiği bölümde ortaya çıkar. Lefranc'ın üslup için kullandığı nitelikleri Recaizade fikre uygulamış ve bunları fikrin özel nitelikleri olarak adlandırmıştır. Bunun sonucu olarak da kategorilendirme aynı olsa da tarifler, açıklamalar değişiktir. Örneğin Lefranc'ta üslubun türlerinden olan "style simple" (sade üslup)'ın niteliklerinden olan "simplicité"'yi fikrin özel niteliklerinden biri olarak ele alan ve buna "sadelik" adını veren Recaizade bu konuda yaptığı açıklamalarında Lefranc'a bağlı kalmamıştır.²⁸ Bu doğaldır; üslubun sadeliği ile fikrin sadeliği iki farklı tanıımı gerektirir. Recaizade'nin kaynağından aldığı ama farklı bir anlam yüklediği başka bir nitelik de parlaklıktır.

Kimi zamansa Recaizade Lefranc'ta yeteri derecede açık olan bir konuyu ayrıntılarıyla ele almamış sadece kısa bir temasla yetinmiştir. Buna örnek olarak "incelik" bahsini verebiliriz. Recaizade yine fikrin özel niteliği olarak incelediği inceliği fazla ayrıntıya girmeden örneklerle açıklamaya çalışır, nerede ve nasıl kullanılacağına dair somut bilgiler vermez. Oysa Lefranc incelik bahsini tüm ayrıntılarıyla incelemiş yeterli açıklamalarda bulunmuştur.²⁹

Kitapta görülen başka bir uygulama da Lefranc'tan müstakil bir başlık altında incelenmeyen bazı kavramların ele alınıp ayrıntılarıyla incelenmesidir. Örneğin Lefranc'ın kitabında müstakil bir his (sentiment) bahsi yoktur³⁰ ama Recaizade bu konuya oldukça geniş bir yer ayırmıştır. Yine Recaizade'nin önemle üzerinde durduğu hafıza konusuna Lefranc'ta ayrı bir bölüm olarak rastlanmaz.³¹ Bu bölümler Recaizade'nin kitabın tasnifi hakkında kafa yordugunu bir senteze ulaşmaya çalıştığını gösteren bölümlerdir.

²⁸ A.g.t., 229.

²⁹ A.g.t., 234.

³⁰ A.g.t., 244.

³¹ A.g.t., 251.

Kitapta yine Lefranc'tan alınmış ama kısaltılmış bölümler de vardır. Örneğin “Hüsn-i Tabiat” bahsinde Lefranc hüsn-i tabiat'ın çeşitliliği, özellikleri, zevk ve his arasındaki ilişkiler gibi ayrıntılar üzerinde uzun uzun dururken³² Recaizade'de bu bahis sadece bir paragraftan ibarettir.

Recaizade'nin hareket noktası olarak Lefranc'ı aldığı bir başka bahis de üslup bahsidir. Üslup Osmanlı belagatı için yepyeni bir konudur. Daha önce fesahat bahsi altında yalnızca adı geçmiş ama incelenmemiş bir konudur. Recaizade ise burada eskiden ayrılır; fesahatı üslubun alt başlıklarından biri olarak ele alır. Ama o da eski belagatın başlıca konusu olan fesahat bahsine oldukça geniş bir yer ayırmıştır. Buradan dikkat çekici olan onun böylesine eski belagat ilmine ait bir konuda da batılı bir kaynağa başvurmuş olmasıdır. Fesahatla ilgili izahlarda Lefranc etkisi açıktır.³³

Kısacası Recaizade kimi yerde -özellikle edebiyatla ilgili temel ilkeler konusunda- kaynağına tamamen bağlı kalmış ve doğrudan çeviriler yapmış, kimi yerde kaynağında geçen tek bir kelimeyi alıp başlıbaşına bir konu başlığı yapmış ve onu ayrıntısıyla incelemiş kimi yerde ise kaynağında uzun uzun anlatılmış bir konudan sadece kısaca bahsetmiştir. Elbette hiç ele almadığı pek çok konu olduğu gibi kaynağında sözedilmeyen Osmanlı Edebiyatına ait konuları da incelemiştir. Tüm bunlar Recaizade'nin örnekleri yaklaşık 20 yıldır verilen bir edebiyatın -yeni edebiyat (tarz-ı cedit)- temel ilkelerini ortaya koymak ve kuramsal bir boşluğu kapatmak amacıyla, kemikleşmiş olan klasik doğu belagatını ve Tanzimat'tan sonra üretilen eserlere esin veren batı edebiyatını birlikte ele alarak ortaya koymaya çalıştığı bir sentez olduğunu ve metodolojik kaygılar taşıdığını gösterir.

Recaizade tüm bu kaygılarla eserini ortaya koyarken karşılaştığı en büyük zorluk terminolojinin yetersizliği ve açıklamalarının zayıflığıdır. Bu onun yepyeni kavramlarla uğraşmasından kaynaklandığı kadar iki farklı edebi geleneğin ortak bir zeminde buluşmasının zorluğunun da bir sonucudur.

Özellikle birinci bölümde oldukça önemli ve yeni kavramları ele alan Recaizade bu kavramların çoğuna kısaca temas eder, çoğu yerde de tariflerini veremeyip onları meydana getiren şartları belirtir. Konularını örneklerle açıklamaya çalışır. Kimi yerde

³² A.g.t., 264.

³³ A.g.t., 283.

açıklamalar ayrı bir başlık altına alınmaya değmeyecek kadar kısadır. Aslında bu Recaizade'nin konularını ele alış biçimidir. Önce kavramı açıklama yoluna giden Recaizade tam bir tanım veremediği durumlarda ya o kavramı sağlayan şartları sıralar³⁴ ya da bazı imgelere ve ikili karşıtlıklara başvurur. Örneğin hayal gücünü anlatmak için bir deli imgesi kullanır ya da bir önceki sayfada açıkladığı bir kavramı kullanarak "Hüsn-i Tabiat bir mümeyyizse muhayyelat'da bir sani-i bedayi'dir" (T.E., 48) gibi sözler eder. Eğer böyle bir benzetme yoluna gitmemişse "Bu gibi şeyleri tarif ve izahtan çok misal açıklar" (T.E., 31) diyerek herhangi bir tarif yapmadan o konuyu bölümlerine ayırır ve örnekler sıralar. **Talim-i Edebiyat** bu konuda zamanında pek çok eleştiri almıştır.³⁵

Kitaba hacim olarak baktığımızda örneklerin açıklamalardan çok daha geniş bir yer tuttuğunu görürüz. **Talim-i Edebiyat**'ta örnekler tartışma konusunu açıklayacağına, tartışma konusu örnekleri açıklar. Bu konuyu birkaç defa belirten Christopher Ferrard kitaptaki örneklerin hiç de belirleyici olmadığını herhangi bir örneği alıp başka bir konuda kullanabileceğimizi söyler.³⁶

Örnekler konusunda dikkati çeken diğer bir özellik hemen tüm olumlu örneklerin yeni edebiyattan olumsuzların ise eski edebiyattan alınmış olmasıdır. Bu yaklaşım kitabın amacının ortaya yalnızca yeni bir edebiyat kuramı ve anlayışı koymak değil aynı zamanda eskiyi eleştirerek yeninin olumlu yönlerini belirginleştirmek olduğunu gösterir.

Kitabında sadece bilgi vermekle yetinmeyen Recaizade öğretmek amacının ötesinde eleştiriye de hedeflemiştir. **Talim-i Edebiyat** aynı zamanda bir eleştiri kitabıdır.³⁷ Daha önce belirtildiği gibi konularını daha çok örnekler yoluyla açıklayan yazar ele aldığı örnekleri kitabının temel ilkeleri noktasından eleştirir. Çoğu zaman bir

³⁴ Örneğin Fesahat bahsinde bu yöntemi uygular. (T.E., 68.)

³⁵ "Hayret Efendi de **Talim-i Edebiyat**'taki tarifleri tenkit eder ve şunları söyler: '... kimisinde de tarif etmek isteyip biraz lam-cim etikten sonra uymayacağını anadığınız gibi bu makule şeyleri tariftan ziyade misal izah eder ... diyerek geçmişsiniz'" Kazım Yetiş, a.g.t., 157.

³⁶ Christopher Ferrard, a.g.m., 228.

³⁷ Kazım Yetiş, a.g.t., 855.

şeyi zıddıyla anlatırcasına ortaya koyduğu kurama uymayan örnekler veren Recaizade bu yolla yeni bir anlayış çerçevesinde eskiyi eleştirir.

Talim-i Edebiyat'ın özellikle edebiyatta zihnin işlevini ve zihne ait yetileri incelediği, fikir üzerinde değerlendirmelerde bulunduğu ilk bölümü tamamen yenidir, daha önce yazılmış olan belagat kitaplarında böyle bir temellendirmeye rastlanmaz. Bu bölümde büyük ölçüde Lefranc'tan faydalanan Recaizade ona tamamen bağlı kalmaz. Pekçok yeni kavramı edebiyatımıza sokar ama bunların yeniliği ve terminolojinin yetersizliği dolayısıyla tam olarak açıklayamaz.

Bizde onun yaptığı gibi imgelere başvuracak olursak Recaizade Batıya uzanır onu yakalar ama onu alıp tam olarak konumlandıramaz.

Bir Edebiyat Kuramı Olarak Talim-i Edebiyat

Talim-i Edebiyat yazıldığı dönem için oldukça sistematik ve düzenli bir kitaptır. Mehmet Kaplan Muallim Naci'nin **Istılahat-ı Edebiyye**'siyle³⁸ **Talim-i Edebiyat**'ı karşılaştırdığı bir makalesinde "Daha ilk bakışta iki eser arasında, şu esaslı fark görülür: **Talim-i Edebiyat** tertipli, tasnifli, hatta sistemli bir kitap olduğu halde, **Istılahat-ı Edebiyye** bu vasıfları haiz olmayan bir not yığınının yanyana gelmesinden ibarettir"³⁹ der. Recaizade'nin "kendine göre "edebi faaliyetin muhtelif derece ve merhalelerini tayin ederek fikir ve histen üsluba giden bir yol"⁴⁰ turturduğunu söyleyen Kaplan "bu iki eserden birinde görülen nizam diğesinde görülen nizamsızlık"⁴¹ iki düşünce şeklinin farklı karakterleri olarak alır. Gerçekten de edebiyatımızda 1860'lı yıllarda başlayan eski-yeni çatışması uzun zaman olarak gündemde kalmıştır ve bir dönem bu çatışmanın liderleri olarak karşımıza Muallim Naci ve Recaizade Mahmut Ekrem çıkar. Recaizade yeni edebiyatın öncülüğünü yapıyor, Muallim Naci de her fırsatta onun yazdıklarını yererek yeni edebiyata karşı çıkıyor ve eskiyi savunuyordu.⁴² Eski edebiyatın detaycılığına karşı yeni edebiyat henüz tam olarak sistemleşmese de sistemli olma yolundaydı. İşte **Talim-i Edebiyat** da bu eski-yeni çatışmalarının henüz devam ettiği bir dönemde⁴³ yazılmış ve eskide hiç olmayan bir bütünsellik ve sistemcilik anlayışıyla çıkmıştı ortaya. Eski gazellerin bütünsellikten uzak yapısı artık rağbet görmüyordu, yeni edebiyat sanat eserini bir bütün olarak ele alıyordu. **Talim-i Edebiyat**'ta bu yaklaşımın kuramsal alana da uygulandığını görüyoruz. Çok gelişmiş olmakla birlikte Osmanlı Edebiyatına retoriği

³⁸ Muallim Naci, **Istılahat-ı Edebiyye** (İstanbul: A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiye matbaası, 1307).

³⁹ Mehmet Kaplan, "İki Retorik kitabı", **Çağlayan** 26, s. 6 (1943): 4.

⁴⁰ A.g.m., 4.

⁴¹ A.g.m., 4.

⁴² Fevziye Abdullah Tansel, "Muallim Naci ile Recai-zade Ekrem Arasındaki Münâkaşalar", **Türkiyat Mecmuası** 9, (1953).

⁴³ **Talim-i Edebiyat**'ın basılış yılı 1882'dir.

ilk kez soka ve ona kuramsal bir yaklaşımla bakan **Talim-i Edebiyat** dönemi itibariyle bakıldığında sistematik bir eserdir.

Ancak kitaba bugünün edebiyat anlayışıyla, bugünün edebiyat eleştirisi anlayışıyla baktığımızda, ya da Recaizadenin söyledikleri **Talim-i Edebiyat**'tan önce ve ondan sonra formüle edilmiş edebiyat kuramlarının süzgecinden geçirdiğimizde kitabın kendi düzeninin bize yetmediğini, yeni bir sınıflandırmaya gereksinim duyduğumuzu görürüz.

Daha önce giriş bölümünde dört bölümden oluşan **Talim-i Edebiyat**'ın yazarın kendi tasnifine bağlı kalınarak açıklaması yapılmıştı. Yine giriş bölümünde bu tezin çerçevesi içinde kitabın "Kuvva-yı Zihniyenin Edebiyatta Fi'li" ve "Esali" başlıklı ilk iki bölümü üzerinde ayrıntılarıyla durulacağı, kitabın son iki bölümünün üzerinde ise kitabın metodolojisi ve getirdiği yenilikler açısından önemli olmasına rağmen ayrıntılarıyla durulmayacağı belirtilmişti. Bunun nedenleri bu son iki bölümün tamamen şiire ait edebi sanatlarla ilgili olması ve bu nedenle **Talim-i Edebiyat**'ı öncelikle bir edebiyat kuramı olarak ele alan ve Araba Sevdası romanıyla karşılaştırmalı incelemesini esas alan tezimizle alakalı olmamasıdır.

Talim-i Edebiyat'ın ilk iki bölümünde Recaizade'nin sık sık tekrarladığı iki şey dikkati çeker. Birincisi fikri edebiyatta esas kabul etmesi, ikincisi de hakikate ve tabiata uygunluk ilkesini ölçü olarak almasıdır. Kitabın çeşitli sayfalarında dağınık olarak karşımıza çıkan "hakiki" ve "tabii" kelimeleri "hakikat"e ve "tabiat"a uygunluk ilkesinin üzerinde önemle durmamızı gerektirecek kadar sık kullanılır. Recaizade önsözden sonra kitabın "Kısmı Evvel: Mana yahut Fikir- Lafz yahut Üslup" diye adlandırdığı bu ilk cildine şu sözlerle başlar:

"Gerek şifahen ve gerek tahriren ifade-i meramda zihne en evvel layih olan şey mana ve tabir-i diğerle fikirdir. Suret ve tabir-i diğerle üslub-ı ifade derece-i saniyede düşünülür" (T.E., 15)

Edebi eserin içeriğinin önem kazanması o yıllarda yenidir. Bizde Tanzimatla başlayan bu düşünce edebi eserin yalnızca biçimden ibaret olmadığını, birşeyler de söylemesi gerektiğini ifade eder. İşte Recaizade de birçok yönüyle yeni edebiyatın bir manifestosu diyebileceğimiz **Talim-i Edebiyat**'a yukarıdaki sözlerle başlayarak o dönem için oldukça yeni olan bu düşüncenin altını çiziyor ve kitabında çok kısa bir özetini yapıyordu. Nitekim kitabın ilk bölümü "Kuvva-yı Zihniyenin Edebiyatta Fiili" yani düşüncenin merkezi olan zihinsel güçlerin edebiyatta işlevidir. Bu ilk bölümün ilk alt başlığı zihin ve bu altbaşlığın ilk bahsi de efkardır. Fikrin özelliklerinden ilki de

hakikattir. Bu hiyerarşik konumlandırma da yine Recaizade'nin yaklaşımının kısa bir özeti gibidir.

"Her bir eser-i edebinin ruhu efkardır" (T.E., 16) diyen Recaizade düşüncenin önemini vurguluyor ve hemen hemen her bölümde ana ölçüt olarak ele aldığı "hakikat" ve "tabiat"a uygunluğu edebiyat eserinin niteliği için olmazsa olmaz bir şart olarak ortaya koyuyordu. Hakikate ve tabiata uygunluk, manayı ön planda tutma gibi yeni edebiyatın önemli ilkeleri **Talim-i Edebiyat**'ta ifadesini bulur ve yeni kuşaklara aktarılır.

Recaizade **Talim-i Edebiyat**'da "Güzel yazmak iyi düşünmek, iyi hissetmek, iyi ifade etmekten ibarettir." (T.E., 63) cümlesi etrafında sistemleştirebileceğimiz bir edebi görüşün tanıtımını ve savunusunu yapar. Lefranc'dan aynen çeviri olan⁴⁴ bu temel cümleye hakikate ve tabiata uygunluk ilkesi eşlik eder. Mananın lafza yani anlamın söylenen söze tercih edildiği ilk kitaptır **Talim-i Edebiyat**. Bu elbette ilk defa ortaya atılan bir fikir değildi. Tanzimat yazarlarının pek çoğu böyle düşünüyor, hem yazdıkları makalelerde bu fikri savunuyor hem de yazdıkları edebi eserlerle bu fikrin örneklerini veriyorlardı. Fakat konunun bir edebiyat kuramı ya da eleştirisi diye adlandırabileceğimiz bir ders kitabında ele alınışı yeniydi. Recaizade bütün bu fikirleri bir ders kitabında tartışmakla ve tartıştığı konuları yeni edebiyattan aldığı örneklerle açıklamak hem bu yeni fikirleri yeni yetişen kuşaklara bir anlamda benimsetiyor hem de onların bu kitap sayesinde yeni edebiyatla tanışıp, sevmelerini sağlıyordu.

Recaizade, ele aldığı her ayrı bahiste anlamın öneminin altını çizer ama anlamla üslubun ilişkisini de gözardı etmeyerek, söz sanatlarına ve anlatım biçimlerine onca önem veren eski edebiyatımız döneminde yazılmış olan belagat kitaplarının hiçbirinde ayrı bir başlıkla incelenmeyen üslup bahsine kitabının oldukça büyük bir kısmını ayırır ve üslup konusunu bütün ayrıntılarıyla inceler.

Ona göre düşünceden sonra ikinci derecede önemli olan üslup ancak düşünce ve hisleri övgüye değer kılmak için bir vasıta⁴⁵ ve fikir saçma olursa üslubun hiç bir önemi kalmaz. (T.E., 62) Bütün bunları söylemesine rağmen üslup kavramını ilk kez konu edinen ve bu kavrama oldukça geniş bir yer ayıran da Recaizade'dir. O böylelikle yine fikrin önemini savunan ama biçim hakkında pek kafa yormayan ilk dönem

⁴⁴ Kazım Yetiş, a.g.t., 847-848.

⁴⁵ "Efkar ve hissiyatı şayan-ı takdir etmeye vasıta" (T.E., 63).

tanzimat yazarlarından ayrılır. Tanzimat Edebiyatı'nın ilk döneminde yetişen yazarlar (Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa) "toplum için sanat" anlayışıyla çalışmışlar ve edebiyatı halka ulaşmanın ve halkı eğitmenin yolu olarak görmüşlerdir. Dolayısıyla içeriğe önem vermişler, şekil üzerinde pek durmamışlardır.

Recaizadenin de içinde olduğu ikinci kuşak yazarları ise "sanat için sanat" anlayışını benimsemişlerdir. Bu da zaten bu düşüncenin en uç noktasında örneklerin verildiği Servet-i Fünun Edebiyatına giden yolun başıdır.

Recaizade'nin "sanat için sanat" anlayışı sadece biçime önem veren, içeriği ikinci plana atan bir anlayış değildir. O edebi eserin mutlaka bir düşünceyi içermesi ve okuyanları düşündürmesi gerektiğini söylerken bu düşünce aktarımının estetik bir kaygı taşıyarak yapılması gerektiğini de belirtir. Değerli fikirlerin de ifadenin güzelliği ile daha da değer kazandığını (T.E., 62) söyler. Bu özelliğiyle bir geçiş dönemi yazarıdır diyebiliriz.

Recaizade'nin **Talim-i Edebiyat**'ta ortaya koyduğu edebiyat anlayışına ve belki bir anlamda belli ilkeler çerçevesinde oluşturduğu edebiyat eleştirisi kuramına sistematik bir yaklaşımla bakacak olursak, önce onun edebi eserin dayandığı temeller olarak neleri ele aldığını belirlemek ardından da bu temel kavramlar hakkında söylediklerini incelemek gerekir. Daha önce de belirttiğimiz gibi kitabın kilit cümlesi

"Güzel yazmak iyi düşünmek, iyi hissetmek, iyi ifade etmekten ibarettir" (T.E., 63)

cümlesidir. Yola bu cümleden çıkacak olursak ilk söylenmesi gereken iyi düşünmek eyleminin fikir kavramına, iyi hissetmek eyleminin his kavramına, iyi ifade etmenin ise üsluba karşılık geldiğidir ki bu kavramların hepsi ayrı birer bahis olarak **Talim-i Edebiyat**'ta incelenmiştir. Fikir ve his zihnin vecheleri olarak birinci bölümde 1. ve 2. mebhaslar olarak, üslup ise ikinci bölümün ana konusu ve başlığı olarak ele alınmıştır.

Bütün bu kavramlar için **Talim-i Edebiyat**'ta anahtar birer cümle buluruz.

Fikir : "Her bir eser-i edebinin ruhu efkardır" (T.E., 16)

His : Edibane bir şey yazmak için efkar ve esalib yetmez düşündüğümüz şeyleri hissetmemiz gerekir. (T.E., 31)

Üslup : Fikrin yanında üslup dış görünüşten ibarettir. (T.E., 63)

"Her bir eser-i edebinin ruhu efkardır. Asalib ise eşkal-ı hariciyeden ibaret kalır" (T.E., 16) diyen Recaizade'nin sözleri aşağıdaki analogiyle yorumlayabiliriz. Edebiyat eserini bir insan gibi düşünürsek fikir o insanın ruhuna üslup ise insanın vücuduna, dış görünüşüne karşılık gelir. Fakat bunlar insanı insan yapmak için yeterli değildir, o insanın hisseden bir kalbinin ve duygularının da olması gerekir. Yine aynı benzetmeden yola çıkarak bir insana iyi diyebilmek için o insanın öncelikle düşüncelerinin, sonra duygularının iyi ve güzel olması gerektiğini, dış görünüşün ise ancak üçüncü sırada geldiğini söyleyebiliriz. Bu elbette tam oturan ve ifadesini bulan bir benzetme değildir ama öncelikler sırasının altını çizmek açısından ilginç olabilir. Recaizade'nin duygularla ilgili söylediği temel şey duyguların hakiki ve tabii olması gerektiğidir. (T.E., 33) Bu bağlamda da yukarıdaki benzetmeyi düşünürsek insan duyguları için de ölçünün bu olduğunu söyleyebiliriz.

Recaizade'nin bu esaslar hakkında dağınık olarak söylediklerini son bir defa toplu olarak özetleyecek olursak:

Güzel yazmak iyi düşünmek, iyi hissetmek, iyi ifade etmekle olur iyi düşünmek konu olan fikri hiçbir yönden meçhul ve müphem bir nokta kalmayacak bir şekilde kavramaktır. İyi düşünmek önemlidir çünkü birşey ne kadar iyi anlaşılırsa o kadar açık ifade edilir. Fikir bir edebiyat eserinin temeli, ruhudur, üslupsa sadece bu fikri ifade etmenin bir yoludur ama yalnızca bu ikisi bir edebiyat eseri ortaya koymaya yetmez, edibane birşeyler yazmak için his de gereklidir. Hisse yer vermeyen bir yazı parçasını edibane denemez. Kısacası düşünce ve duygu edebi eserlerin iki önemli esasıdır. İnsan yazmadan önce iyi düşünmeli ve hisleri hakiki ve tabii olmalıdır. Daha sonra iyi ifadenin üslubu gelir. Bu ise düşünce ve duyguları ortaya koymak için bir araçtır, dolayısıyla fikir saçma olursa bu aracın (üslubun) hiç bir önemi kalmaz ama fikir ile üslup arasında da kesin bir ilişki vardır. Değerli fikirler de ifadenin güzelliği yani üslupla daha da değer kazanır.

Bugün bizim için malumu ilan olan, herhangi bir ilkokul kitabında tanım olarak karşımıza çıkabilecek olan bu bilgileri evirip çevirip tekrar etmek pek akla yatkın gelmeyebilir ama kitabın yazıldığı dönemde hem bu kavramlar hem de edebiyat kelimesi oldukça yeniydi.⁴⁶ Edebiyat eserinde söz etmek, böylesine yeni ölçütlerden

⁴⁶ Edebiyat kelimesi daha önce ilk defa Namık Kemal tarafından kullanılmıştı ve bir kitap adı olarak kullanılması ilk kez **Talim-i Edebiyat**'ta oluyordu.

bahsetmek, bunların hepsi geniş tartışmalara⁴⁷ yol açacak zihinleri karıştıracak hareketlerdi. Bu fikirler her ne kadar batılı bir kaynaktan geliyorduydu da mühim olan yazarın bunları sahiplenmesi, benimsemesi, bu konu üzerinde düşünmesi ve bu ölçütleri Osmanlı Edebiyatının eleştirisine uygulamasıydı.

Edebi eserin üç temel unsuru fikir, his ve üslup **Talim-i Edebiyat**'ın temel taşlarıdır. Şimdi bazı önemli özellikleri bağlamında bu üç unsura tekrar göz atalım.

FİKİR: Kitabın ilk bölümünün adı "zihin gücünün edebiyattaki işlevi"⁴⁸dir. Bu isim adı altında önce zihnin tanımını yapan Recaizade, daha sonra zihinsel yetiler diyebileceğimiz unsurları inceler. İşte düşünce de bu unsurlardan biridir. Fikrin sahip olması gereken bazı özellikler vardır. Bunlardan bir kısmı her fikirde olması gereken -olmazsa olmaz- genel özelliklerdir. Bir kısmıysa fikre artı bazı şeyler katan her fikirde olması şart olmayan özel niteliklerdir. Her fikirde olması gereken fikrin gerçeğin ifadesi olması, salim olması, açık ve anlaşılır olması, düzenli olmasıdır.

Hakikate uygunluk daha önce de bahsettiğimiz gibi Recaizade için çok önemli bir ölçüttür. Edebi eserde bulunması gereken en temel özelliklerden biridir. Recaizade tıpkı ürettikleri eserler gerçeğinde taklidinin taklidi olan ve insan ruhunun hayvani yönüne hitabeden sanatçıların ideal devletten kovulması ve ancak ideaların bilgisini veren ve bunların kavranmasına hizmet eden eserler üreten sanatçıların yüceltilmesi gerektiğini söyleyen Platon gibi sanat eserinin (Recaizade için bu edebiyat eseridir) gerçeği yansıtması gerektiğini söyler ve gerçeğe uygun olmayan bir fikri yada edebiyat eserini değerli bulmaz.

Recaizade'nin hakikat konusunda verdiği örnekleri ele alarak onun peşinde olduğu hakikat kavramını araştırabiliriz. Gerçi Ekrem bunu hiç de somut bir şekilde yapmaz, örnekler de bu konuyu aydınlatmaya yeterli değildir. Recaizade'nin verdiği üçüncü örnekten yola çıkarak onun evrensel ve bilimsel bir gerçeklikten sözettiğini söyleyebiliriz. Aslında Recaizade'nin verdiği bir müsbet iki menfi toplam üç örneği ele alışına ayrı ayrı baktığımızda üç farklı hakikat ölçütü belirleyebiliriz. Bunun sonucu olarak da sağlam bir hakikat ölçütü vermediği sonucunu çıkarabiliriz. Nabi'nin

"Olur feyz-i tevazu'la dıraht-ı pest bâr-â ser

⁴⁷ Talim-i Edebiyat'tan sonra çıkan tartışmalar hakkında geniş bilgi için bkz. Kazım Yetiş, a.g.t..

⁴⁸ "Kuvva-yı Zihniyenin Edebiyatta Fiili" (T.E., 16)

Komuştur meyveden mahrûm servi ser-f irâz olmak" (T.E., 18)

beytini ele alan Recaizade bu beyitin iki yönden hakikate aykırı olduğunu çünkü öncelikle bir ağacın meyve vermesi için kısa boylu olması gerekmediğini ve hem meyve veren hem de çınar kadar büyümüş ağaçlar bulunduğunu, ayrıca yenmese de servi ağacının meyvesi olduğunu söyler. (T.E., 18) Bu Recaizade'nin hakikat ölçüsünü ne denli abarttığının altını çizmesi açısından ilginçtir. Bu beyit üzerine daha sonra çıkan tartışmalar da en az Recaizade'nin konuyu ele alışına kadar ilginçtir. Aslında bu tartışmalar edebi olmaktan çok ağaçların doğası üzerine sürüp gitmiş botanik bir tartışmadır. İtiraz edenler edebiyat bu denli somut bir gerçekliğin peşinde olmalı mı olmamalı mı sorusuna değil de servi ağacının meyvesi var mıdır yok mudur? Meyve veren ağaçlar kısa boylu mu olurlar? gibi edebiyatın ilg ilanına girmeyen sorulara takılmışlardır. Recaizade ise bunlara bir cevap vermemiştir.

Bu örnekte sorun Recaizade'nin bilim dili ve edebi dil arasında bir ayırım yapmamasıdır. Bilim dilinde daha geniş bir tanıma sahip olan meyvenin edebi dilde yenebilir olduğu düşünülmüş olabilir. Ama bizce asıl sorun edebiyatın gerçeklik konusunda bu denli katı olup olmaması gerektiğidir. Böylesine bir gerçeklik ölçütüyle yola çıkılsa Recaizade'nin de kitabında geniş yer verdiği mecaz kavramını edebiyat dışı bırakmak gerekir ki bu imkansızdır.

Recaizade Nabi'den aldığı diğer beyite de

"Gurur-ı cünbüş-i Bukratiyanesi dursun

Fakat likâsı hekimin marize sıklettir" (T.E., 18) itiraz eder.

Çünkü bir hasta için doktor Nabi'nin söylediği gibi yük olmaktan çok avuntu kaynağıdır, doğal olan budur, der. Bu defa da sorun bu türden bir yargıda doğruluk aranıp aranmaması gerektiğidir. Yani insanlar farklı yaradılıştaki olduklarına göre her konuya yaklaşımları da doğal olarak farklı olacaktır. Bu beyitte de Nabi tamamen kendi fikrini beyan etmiş ve büyük bir ihtimalle kendisinin hasta olduğu bir zamanda duyduğu bir sıkıntıdan bahsetmiştir. Oysa Recaizade bunu bağlamında soyutlayarak ele almış ve beyitte genel yargıya uygunluk aramıştır. Kaldı ki hiç bir kelimenin ya da beyitin sözlük anlamını ifade etmediği kalıplar ve mecazlarla kurulmuş olan Divan Edebiyatı şairlerinin doğrudan söylediklerinin çok ötesinde bir manayı kastetmiş olabileceklerini bu gelenekte de şiirler yazmış olan Recaizade elbette biliyordu.

Talim-i Edebiyat'la ilgili pekçok eleştiri yapan Hayret Efendi de bu konu üzerinde durur. Aslına uygun olmakla tarif edilen hakikat ölçüsünün belagat ilminin

pek çok sanatlarını, konularını hatta bütün "muhayyelât"ı edebiyatın dışında bırakacağını ve bu bağlamda **Leyla vü Mecnun**, **Hüsn ü Aşk** gibi eserlerin edebiyattan sayılamayacaklarını söyler ve Recaizadenin **Zemzeme** kitabından onun ölçüsüne göre hakikate uymayan örnekler verir.⁴⁹

Recaizade'nin hakikatı böylesine somut ve müsamahasız bir biçimde ele almasının nedeni sırf eskiyi eleştirmek ve bu eleştirinin altını çizmek olabilir. Bu Recaizade'nin **Talim-i Edebiyat**'ta hep yaptığı bir şeydir. O ortaya yeni birşey koymakla kalmaz bütün eski edebiyatımızı bu yeni ölçülerle değerlendirerek eleştirir. Recaizade de eski edebiyatımızı

"Halbuki, bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp müellifin [yazarın] hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, küllüng [taşçı kazması] ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzu'a müstenid [dayandırılmış] (...) olduğu için roman değil, kocakarı masalı nev'indendir. Hüsn ü Aşk ve Leylâ ile Mecnun kabilinden olan manzumeler de gerek mevzularına, gerek suret-i tahrirlerine nazaran [yazılış tarzlarına göre] birer tasavvuf risâlesidir."⁵⁰

diyerek eleştiren Namık Kemal gibi düşünüyordu. Divan Edebiyatının böylesine dış dünyaya ve somut gerçekliklere kapalı oluşunu eleştiriyordu. Burada yaptığı da bu eleştiriye belirginleştirmek için diğer uçta aşırıya gitmektir. Recaizade'nin ortaya koyduğu hakikat anlayışını ve bir edebi eserin bu hakikat ölçüsüne uyması gereğinin benimsendiğini düşünelim. Bu ölçü dahilinde eski edebiyatın aşım örneklerinin ne denli dikkat çekici olacağı açıktır. Recaizade 1940'larda geleneği yıkmak için diğer uçta örnekler veren Garip şairleri gibi düşünmüş olabilir, yani aslında o da bu denli kısıtlayıcı bir hakikat anlayışını benimsememiştir. Ama her ne kadar biz bu bölümde Lefranc'ın etkisini incelemiyor olsak da Recaizade'nin verdiği "Fikir doğrudur. Eğer arzettiği şey muvafık-ı nefis'ülemr olursa" tanımının Emile Lefranc'ın "vrai quand elle est conformé a son objet" tarifinin Türkçeye nakledilmesi olduğunu⁵¹ gözardı edemeyiz. Recaizade belki de bu konu üzerinde sağlıklı ve ayrıntılı düşünmemiş,

⁴⁹ Kazım Yetiş, a.g.t, 221-222.

⁵⁰ Mehmet Kaplan, İnci Engünün, Birol Emil, Zeynep Kerman, Hazırlayanlar. **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi** (İstanbul: İ.Ü.E.F. Yayınları, 1979), 321-323.

⁵¹ Kazım Yetiş, a.g.t., 221.

Lefranc'dan aldığı bir ölçüyü hemen edebiyatımıza uygulamıştır. Zaten Recaizade de hakikat hakkında **Talim-i Edebiyat**'ta söyledikleri konusunda inatçı değildir. Bu konuda daha sonra farklı fikirler beyan eder.

Burada **Talim-i Edebiyat**'ın dışına çıkarak Recaizade'nin hakikat konusundaki farklı görüşlerinden söz etmek istiyorum. Başka iki kitabında (**Pejmürde** ve **Takdir-i Elhan**) yer alan bu **Talim-i Edebiyat**'la çelişik görüşleri kronolojik sıralamaya dikkat edilmeksizin ele alınırsa, Recaizade'nin **Talim-i Edebiyat**'ta böylesine kesin bir ölçüt olarak ele aldığı hakikat konusunda söylediği farklı sözler şaşırtıcı gelebilir. Bu durumda iki ihtimalden söz edebilir insan; ya Recaizade'nin de tüm Tanzimat aydınları gibi kafası karışık ya da **Talim-i Edebiyat**'ta üzerinde durduğu hakikat kavramından kastettiği daha farklı birşeydir.

Ama bence, aslında bu farklılık bir çelişkiden çok Recaizade'nin fikirlerindeki değişimi gösterir. Bu değişim ise böylesine el yordamıyla ilerlenen bir yolda ve bu konularda düşünen ve öğrendiği yeni şeylerle gelişmeye açık olan biri için oldukça normaldir. Nitekim **Talim-i Edebiyat**'ta hakikat için söyledikleriyle çelişik sözler söylediği **Takdir-i Elhan** 1886 da **Pejmürde** ise 1895 yılında basılmıştır, yani **Talim-i Edebiyat**'tan sonra. Özellikle **Pejmürde** ile **Talim-i Edebiyat** arasındaki on yıldan fazla zaman dilimi insanların yeni yeni kavramlarla karşı karşıya kaldığı böyle bir geçiş döneminde böylesine bir görüş ayrılığı için yeterli bir süredir. Bu arada **Talim-i Edebiyat**'ın yayımlanmasından sonra yapılan eleştirileri de gözardı etmemek gerekir. Bunların çoğu daha çok şahsa yönelik temelsiz eleştiriler olsa da içlerinde yazarı düşünmeye zorlayacak olanları da muhakkak vardı.

Recaizade'nin sözedilen kitaplarda **Talim-i Edebiyat**'taki hakikat fikriyle çelişik görülen bölümlerden bir iki örnek verelim:

"Hayvanatda hemnevinin gayrıya taaşşuk edecek mahluk olmayacağını mülahaza edenler bu yoldaki tasavvurları red ile o türlü eş'arı dûçar-ı tezyif ederler. Tab'ımın şiirden nefret etmek istediği bir zamanda ihtimal ki ben de o fikre iştirak etmişimdir.. Ettimse 'hata etmişim' derim. Zira bir kere her şiirde hakikata mutabakat niçin aransın? Şiir hayalat ile kaimdir. Hayal ile hakikat her zaman birleşebilir mi? Hikmet ve hakikat beyan eder manzumatın da vücudu münker değildir. Lakin benim fikrimce bunlar her türlü güftar ve asar-ı beşerin fevkinde olmakla beraber şiir sayılamazlar. Tabir-i diğerle şiir hakikat mertebesine her vakit yetişemez. Ancak şiirin dairesinden harice çıkmakla da pek bahtiyardır.

Hakikat faidelidir. (...) Şiirin medar-ı münferidi olan hayal ise bi-faide olsa bile ekseriyet için pek dil-nişin gelir. Öyle olmasaydı dünyada şiir vücud bulmazdı. (...)"⁵²

"Edebiyatta mantık iltizam olunmaz: Çünkü maksad-ı edebiyat fikir ve his ve hayalce olan mehâsin ve bedayii meydan-ı zuhura çıkarmaktır. Bu maksat husul bulurken yazılan şeylerde mantığa mutabakat olup olmadığını aramak-kimi imlâ bilmeden, kimi mânâ anlamadan mesâil-i edebiyeye karışmak... temyiz-i âsâr ü eş'ara kalkışmak cür'et-i câhilânesini izhardan çekinmeyen nev-zuhur tenkitçilerden başka- kimsenin hatırına bile gelmez! Mesela bir şair (iki ile iki yine iki eder) diyebiliriz. Fakat öyle bir mevkide, öyle bir güzel surette söyler ki, siz bu kazîyenin (iki kere iki dört eder) bedâhatiyle teâruzunu zihninizde hissedemezsiniz. İşte bu hakikat-i edebiye de budur. Demek olur ki sanayi-i tahyîliye yerinde olmak şartıyla, yine tabiat ve hakikat dairesinde bulunur." ⁵³

Hakikat konusunu Christopher Ferrard'ın söyledikleriyle sonuçlandırarak olursak sadece Ekrem'in söylediklerine dayanarak bir hakikat tanımı yapmanın mümkün olmadığını örneklerden de yararlanarak onun kafasındaki hakikat kavramının ne tam olarak evrensel, bilimsel gerçeklik olduğunu ne de bu gerçekliğe mantık yoluyla ulaşıldığını bunun sanatsal gerçeklik olup olmadığı hakkında da herhangi bir ipucu vermediğini söyleyebiliriz.⁵⁴

Şu halde **Talim-i Edebiyat**'tan bir kuram oluştururken gerçeklik tanımından çok onun gerçekliğe verdiği önem üzerinde durmamız gerekmektedir.

Recaizade hakikatten daha önemli bir özellik olarak ele aldığı selameti de çok somut bir biçimde açıklamaz. Selamet hakikatten daha önemli bir özelliktir çünkü selamet hakikati kapsar. Yani salim bir fikir tanımı gereği hakikatin ifadesidir ama salim olmayan bir fikrin gerçeğe uygun olması mümkündür. Burada müphemiyet,

⁵² Recaizade Mahmud Ekrem, **Pejmürde** (İstanbul: Alem Matbaası, 1895), 86.

⁵³ Recaizade Mahmud Ekrem, **Takdir-i Elhan** (İstanbul: Mahmut Bey Matbaası, 1886), 17-18.

⁵⁴ Christopher Ferrard, a.g.m., 226.

tanımdaki şey sözcüğünden kaynaklanmaktadır.⁵⁵ Recaizade -ne yönden bakılırsa bakılsın- içerdiği şeye tamamen uygun olursa ancak o zaman sağlıklı ve sağlam olacağını söylüyor ama şeyle neyi kastettiğini açıklamıyor. Christopher Ferrard şeyden maksat fikrin içeriğiye selamet tanımı fikir salimdir eğer içeriğiyle her yönden uyum içindeyse olmalıdır diyor.⁵⁶

Fikre ait diğer bir nitelik vuzuh yani açıktır, anlaşılabilirlik. Anlaşılır fikirler konusunu açık, net ve anlaşılmasına yardım edici bir biçimde ifade eden fikirlerdir. Burada mühim olan fikrin öz itibariyle basit olması değildir, fikir ne denli karmaşık olursa olsun bunu açıklamanın anlaşılır bir yolu bulunmalıdır.

Recaizade'nin örnek vermeden sadece bir cümle, hem de pek anlaşılabilir olmayan bir cümle ile açıkladığı bir nitelik de intizamdır.

Aslında bu, özellikle bu birinci bölümün, sonuç bölümünde daha ayrıntılı olarak ele alınacak olan genel bir özelliğidir. Recaizade birtakım yeni kavramları sahipleniyor ve ele alıyor ama Batıdan aktarılan bu kavramları tam olarak açıklayamıyor. Çünkü bunlar hem bizim edebiyatımızı incelenerek ortaya konmuş kavramlar değil hem de o zaman kullanılar dil bu kavramları karşılamaya tam olarak yeterli değildi.

Fikrin diğer özellikleri hakkında **Talim-i Edebiyat**'ı özetlediğimiz bölümde söylediklerimizden daha fazlasına imkan tanıyacak ayrıntılı bilgiler vermez. Bu bölümün konusu itibariyle asıl önemli olan fikir konusunun ele alınışı olduğundan fikrin özellikleri hakkında daha önce söylediklerimizi tekrar etmeyeceğiz.

HİS: Fikirden sonra ikinci derecede önemli olan unsur his yani duygudur. **Talim-i Edebiyat** ta romantizmin izlerini arayacağımız bu bölümde his konusunu bir kez daha ele alacağız ama Recaizade'nin ideal edebiyat eseri tablosunu tamamlamak için önemli noktaları burada da ele alalım.

⁵⁵ "Fikir salimdir, eğer havi olduğu şeye herhangi cihetten bakılırsa bakılsın muvafakat-ı tammesi bulunursa." (T.E.. 18).

⁵⁶ Christopher Ferrard, a.g.m.. 227.

His önemlidir çünkü edebi bir eser yazmak için düşünceleri güzel bir şekilde ifade etmek yetmez. Yazarın düşündüğü şeyleri hissetmesi de gerekir. Recaizade kalbin müdahale etmediği bir eserin edebiyattan sayılamayacağını belirtir.

Hissin asıl önemi okuru etkileme görevinden gelir. Fikir konusunda bahsederken Recaizade her edebi eserin ortaya bir fikir koyması gerektiğini ve bu fikrin de hakikatin ifadesi olması gerektiğini söylemişti. Ama bir hakikati ifade etmek yetmez onu dikkat çekecek ve okura öğretecek bir biçimde ifade etmek gerekir. İyi ve kötüyü yalnızca tanıtmak yetmez. İyi sevdirmek kötü'den de nefret ettirmek lazımdır. Bu ise hissın görevidir. Yazar ancak gerçekten hissederse bunu yapabilir. Recaizade'nin his konusunda bu söyledikleri tüm bir tanzimat edebiyatı için geçerlidir. Onun "kötüden nefret ettirmek lazımdır" satırları akla **İntibah**'ta Mehpeyker'in kötü bir kadın olduğunu bu yüzden ondan nefret etmesi gerektiğini okura sürekli tekrarlayan, ve kendisini de ondan nefret etmeye zorlayarak ondan söz ederken kötü sıfatlar kullanan Namık Kemal'in tavrını getirir.

Yalnız Namık Kemal değil özellikle tüm ilk dönem Tanzimat yazarları bu tavır içindeydiler. Çünkü onlar otorite boşluğuna doldurmaya çalışan birer babaydılar ve okuru eğitmeleri gerekiyordu. İdeal sahibi bu yazarın müdahaleci ve duygusal tavırları Recaizade'nin söyledikleriyle tam ifadesini bulur.

ÜSLUP: Recaizade kitabında üsluba uzunca bir bölüm ayırır ve ilk kez üslup konusunu ayrıntılarıyla inceler. Üslup kavramını tek başına ele almak ve ona müstakil bir bahis açmak klasik belagat geleneğinde yoktur. Söz sanatlarına, güzel söz söylemeye o denli önem veren eski edebiyat üslup terimini kullanmaz ve yer vermez. Recaizade Lefranc'ın "style" teriminden alınılayıp çevirdiği ve ilk kez kullandığı üslubu kimi zaman "üslub-ı beyan" ya da "üslub-ı ifade" gibi terkipler içinde kullanır. Recaizade'den önce Lefranc'ın kitabını örnek alan Süleyman Paşa "style"ın karşılığı olarak "kelam"ı kullanmıştır ki bu tanıma pek uymaz.

Bizde daha önce incelenmemiş olan üslup konusunu Batılı bir anlayışla ele alan Ekrem önce onun ne olduğu üzerinde durur. Daha sonra üslupla ilgili ayrıntılı üslubun kuralları başlığı altında inceler. Eski belagat geleneğinde geniş bir yer tutan fesahat bahsini de eskiden farklı olarak üslubun kuralları altına inceler.

Üslup konusunu uzun uzun inceleyen üslup çeşitlerinden bahseden Recaizade **Araba Sevdası** romanında bu bilgilerini sonuna dek kullanır ve çeşitli üslup değişimleriyle ilginç bir anlatım tekniği sergiler.

Fikir ve histen sonra üçüncü olarak ele alınan üslup bir yazarın düşünce ve yorumlarının yansıtılmasının aracıdır. Herkesin üslubu kendine özgü olmalıdır.

Recaizade'nin üslupla ilgili söylediği en önemli şey fikir saçma olduğunda üslubun hiç bir önemi kalmadığıdır. Yani üslup Recaizade'nin modelinde hiç bir zaman bir amaç değildir, yalnızca araçtır. Ama onun araç olması önemsiz olduğu anlamına gelmez. Ayrıca bir araç olmasına rağmen üslup bağımsız bir kavram olarak da ele alınabilir çünkü üslup sayesinde çok önemsiz gibi görünen şeyler dikkat çekici olabilir. Daha önce söylenenlerle çelişik bir ifade gibi görünse de aslında bu sözler yalnızca üslubun bir niteliğine dikkat çekmek için söylenmiştir. Recaizade'nin fikri herşeyden önde tutulduğu edebi modeliyle çelişmez. Bu noktada Recaizade üslup değişimine çok önem verir. Özellikle vurgulamak istenen bir fikri belirginleştirmek açısından işlevsel olan üslup değişimi metne bir akıcılık, hoşluk da sağlar. Üç tür üsluptan sözeden Recaizade bu üç tür üslubu birlikte kullanmanın bir meziyet olduğunu söyler (T.E., 190) Üslup türlerini daha önce açıklamıştık. Üslup ve türleri konusunda burada not etmek istediğimiz biçim-içerik ilişkisinden söz edilmesidir. Muvafakat bahsi altında bu noktayı inceleyen Recaizade üslubun konusuna uygun olması gerektiğini savunur. Üslup içerik uyumsuzluğu edebiyatta bilinçli bir biçimde bir dil parodisi ya da ironi bağlamında kullanılabilir. Söylenenlerle söyleniş biçimlerinin uyumu, farklı duygu ve durumların farklı üslup türleriyle ifade edilmesi gibi noktaları inceleyen Recaizade **Araba Sevdası** romanında üslup değişimlerinden olduğu kadar üslup uyumsuzluğundan da faydalanır.

Recaizade için edebiyat eserinin üç temel unsuru olan fikir, his ve üslup konularını yine **Talim-i Edebiyat**'a dayanarak önemli noktalarıyla birbirinden bağımsız olarak inceledik. Şimdi de bu üç temel unsurda bulunması gereken özellikleri ve bu kavramları birlikte ele almak istiyoruz. Burada amaç Recaizade için önemli olan ölçütleri belirleyebilmek ve onun en çok üzerinde durduğu kavramı ortaya koymaktır. Bu çalışma, bu temel unsurların özelliklerini toplu olarak görmek açısından da faydalı olacaktır. Bu tabloda **Talim-i Edebiyat**'ta ele alınan bütün ölçütlere yer verilmemiş ve fikrin genel ve özel nitelikleri de bir ayrım gözetmeden ele alınmıştır. Fikrin özelliklerinin böyle ele alınışı yine kitaba dayanıyor. Efkarın her fikirde olması gereken meziyat-ı umumiyesi ve bazı fikirlerde olması beklenen meziyat-ı hususiyesi diye bir ayrım yapan Recaizade bu nitelikleri neyin belirlediğinden veya aralarındaki farklardan hiç söz etmez. Christopher Ferrard genel niteliklerin her fikirde olması gereken temel nitelikler olduğunu ve bunlarsız bir fikrin olamayacağını, özel niteliklerin ise her fikirde olması gerekmeyen, bulununca da fikre kuvvet ve önem kazandıran, tesadüfi nitelikler olduğunu ama bazı fikirler için tesadüfi diye adlandırılan bu özel niteliklerin

en az diğlerleri kadar temel olabileceğini söyler.⁵⁷ Ekrem'in böylesine müphem bıraktığı bu konuyu biz de ayırıştırmadan ele almayı uygun gördük zaten burada sözkonusu olan Ekrem'in ele aldığı vasıfları incelemektir.

Dışarıda bırakılan vasıflarsa sadece üsluba ait vasıfların bazılarıdır. Bunların tabloya alınmama sebebiyse bu vasıfların yalnızca söyleyiş, ifadeye ve dile ait vasıflar olması ve fikir ve his bahsiyle bir ortak zemini paylaşmamasıdır.

Tabloya bakıldığında bazı vasıfların eşleştirildiği de görülecektir. Bazı nitelikler farklı kelimelerle ifade edilseler de sözettikleri şey aynıdır. Örneğin incelikle rakiklik eşanlamlıdır.

⁵⁷ Christopher Ferrard, a.g.m., 224.

	FİKİR	HİSS	ÜSLUP
Hakikat	X	X	
Selamet	X		
Yuzuh	X		X
İntizam	X		
Sadelik	X		X
Sade-dilanelik	X	X	
İncelik (= Rakiklik)	X	X	
Şiddet (=Müheyyice)	X	X	
Parlaklık	X		
Ulviyet	X	X	X
Tabi'iyet		X	X

Bu tabloda dikkati çeken ilk şey, her üç unsurda da bulunan ulviyet kavramıdır. Bu kavram fikrin özel niteliklerinden sayılırken his ve üslup biçimlerinden biridir ve sıfat halinde çıkar karşımıza. Hissiyat-ı âli yani yüce hisler ve üslub-ı âli yani yüce üslup. Recaizade ayrıca ulviyeti herşeyden bağımsız bir kavram olarak da incelemektedir (Ulviyet-i sırfe) (T.E., 197). Recaizade çok ayrıntılı açıklamasa da ulviyetin üç kaynağı olduğunu söyler ve ulviyet-i fikr, ulviyet-i his ve ulviyet-i hayal başlıkları altında düşüncenin, duygunun ve hayalin yüceliğini inceler.

Üslub-ı âli ile ulviyet kavramının karıştırılmaması gereğine dikkat çeker. Yüce tasavvurlar olmadan yüce üslubun olamayacağını ama aksinin geçerli olmadığını söyler. Yani yüce bir biçimde ifade edilmemiş bir fikrin aslen yüce olabileceğini belirtir. (T.E., 208) Aslında Recaizade burada ulviyet kavramını yalın ve bağımsız olarak ele alırken bir kez daha fikir-üslup ilişkisine değinmiş olur. Nasıl yüce bir fikir

olmadığında yüce üsluptan sözedilmezse, fikir değersizse üslubun hiç bir önemi kalmaz. Oysa üslup fikrin değerinin altının çizilmesine yardımcı olsa da üslup olmadan da fikir değerini korur. Tıpkı "tabirinde ulviyet bulunmayan bir fikrin hadd-ı zatında âli olabilmesi" gibi .(T.E., 208) Temelinde, yaradılışında, özünde (hadd-ı zatında) ulviyet olan sözleri, fikirleri ya da şeyleri ulviyet-i sırfe olarak adlandıran Recaizade bu türden fikirler ne türlü ifade edilirse edilsinler ulviyetlerinden birşey kaybetmezler, der. (T.E. 208)

"Ulviyet-i sırfe bir kelimede, bir hareketde hatta sessizlikte bile bulunabilir. Bunu da tarihi bir olayı anlatarak yüce bir hareketin nasıl olacağını göstererek destekleyen Recaizade ulviyetin tarif ve tahlil edilemeyeceğini sözlerine ekler. (T.E., 209) Zaten kendisi de bu konuya fazla bir açıklık getiremez. Burada önemli olan daha önce fikir, his ve üslup bahislerinde onlarla birlikte ele aldığı yücelik kavramını (hissiyat-ı âli, üslub-ı âli) bu defa yalnızca kavram olarak ele alması ve tekrar tekrar ulviyetten söz etmesidir.

Daha sonra ansızın ortaya çıkan, vukuundan önce tahmin edilemeyen, bilinmeyen ve tamamen istem dışı olan ulviyetin üç kaynağından sözeder: (T.E., 210)

Ulviyet-i fikr (fikrin yüceliği)

Ulviyet-i his (duygunun yüceliği)

Ulviyet-i hayal (hayalin yüceliği)

Fikirde yücelikten yüce hislerden birinci bölümde bahseden Recaizade bu defa fikir, his ve hayal kavramlarının yücelik sıfatlarını ulviyye-i sırfe'nin kaynakları olması açısından ele alır ama bu konu üzerinde ayrıntılarıyla durmaz.

Şimdi fikrin, duygunun ve hayalin yüceliği konusunda Recaizade'nin neler söylediğine bakmadan önce onun yüce fikirler, yüce duygular (hissiyat-ı âli) ve yüce üslup (üslub-ı âli) den sözederken nelerin üzerinde durduğunu hatırlayalım.

Ulviyet niteğini taşıyan fikirler en yüksek, en azametli ve ruha en fazla zevk verenlerdir. Bu tür fikirler ilahiyet, dini duygular, vatan aşkı gibi temaları içerirler.

Hissiyat-ı âliye okuru yükseklerle çıkaran, kalbini hayrete düşüren ve kuvvetli bir aşk duygusu ile dolduran duygulardır.

Üslub-ı âli düşünce ve duyguların asalet ve ulviyetine ifadenin azamet ve şiddetinin de eklendiği bir üslup türüdür. Üslub-ı âli okurda aşk, hayret, acz, sevda gibi duygular uyandırır.

Ulvîyet-i fikr: Recaizade ulviyet-i fikri sadece bir cümleyle açıklar ve örnekler yoluyla anlatmaya çalışır. Fikrin yüceliği hayalgücünde sade ve şiddetli bir ifadeyle anlık bir parıltı gibi ortaya çıkan bir yüceliktir, diyen Recaizade diğer birçok konuda olduğu gibi ulviyet-i fikr konusunu da böyle mecazi, müphem ve yoruma açık bir tanımla muğlak bırakır.

Ulvîyet-i his: Hissin yüceliği kalbin birden ortaya çıkan şiddetli bir heyecanla insani yetilerinin üzerine çıkmak istediği bir anda çıkan bir niteliktir ve bu nitelik bizi hayran ve aciz bırakır.

Ulvîyet-i hayal: Hayalin yüceliği büyük bir şeyi veya büyük bir fiili parlak ve göz kamaştırıcı renklerle süsleyip betimlemektir.

Burada da tanımın yetersizliği- "şey" sözcüğünden de anlaşılacağı gibi- ortadadır. Ancak bir konuyu tanımlamakla onu bir sistemin parçası olarak ele almanın aynı şey olmadığı ve bu ikisinin birbirini engellemeyeceği gerçeği gözönüne alınırsa burada asıl vurgulamamız gereken unsurun şu olduğu görülecektir: Ekrem fikir, his ve üslup bahislerinde- ki bu üçü kitabın ana iskeletini oluşturur- ele aldığı ulviyet kavramını üslub-ı âli'yi anlattıktan sonra başlıbaşına bir konu olarak tekrar inceler. Bu sıklıkta tekrarlanan ve edebi eserin temel unsurlarının her üçü için de tek ortak nitelik olan ulviyetin klasik edebiyattaki karşılığı "sublime" kavramıdır, ve "sublime" romantizmin ana izleklerinden biridir. Böylece ulviyet meselesinin **Talim-i Edebiyat**'ın romantizmle bağlantısının en açık göstergelerinden biri olduğunu iddia etmek kanımca yanlış olmaz.

Fikir, his ve üslubun edebi eserin temelleri olduğunu öncelik sıralamasında da ilk olarak fikrin sonra hissin en son olarak da üslubun geldiğini söylemiştik. Bu üç unsur eserin temelidir yani bunlar olmazsa edebi eser olmaz. Bu unsurları binanın yapı taşlarına da benzetebiliriz. Recaizade'ye göre bir fikir taşımayan, bu fikrin hissedilmediği bir yazı edebiyat eseri olmadığı gibi bu fikir ve hislerin ifade edilişi yani üslup da temel bir önşarttır. Recaizade için fikir ve duyguların güzelliği yeterli değildir. Amaç her ne kadar bunları ortaya koymaksada bu estetik bir biçimde, belagat ve fesahat kurallarına uygun olarak yapılmalıdır. Kısacası bir edebi eserde bu üç unsurun hepsinin bulunması ve de "muvafakat" içinde olması gereklidir. Bu temel unsurlara zihnin faaliyetleri ya da zihne ait yetiler olan hüsn-i tabiat, kuvve-i hayaliye, zarafet ve

kuvve-i hafıza (zevk güzelliği, hayal gücü, incelik, hafıza) eşlik eder. Bu yetiler edebi eserin oluşumunda (edebi bir eser yazmak için) temel şart değildir. Yani bunlar bir anlamda zihne ait ek özelliklerdir. Bu yetiler üç temel unsurun (fikir, his, üslup) daha güzel bir şekilde ve uyum içinde olmasını sağlar. Aşağıda tek tek ele alınacak olan bu yetilerin hepsi yazara (yazarın zihnine) ait yetilerdir. Recaizade edebi eserin oluşumunda en önemli unsurun yazar olduğunu düşünüyor. Onun yazar merkezli bir edebiyat kuramı üzerinde durduğunu (geliştirdiğini) söyleyebiliriz.

Recaizade'nin idealindeki edebi eser modeline kısaca tekrar bakalım:

Yazar 1) (iyi) düşünecek 2) (iyi) hissedecek ve 3) bunları (iyi) ifade edecek. Tüm bunları iyi bir şekilde yapması için de hüsn-i tabiat (zevk güzelliği), kuvve-i hayaliye (hayal gücü), Zarafet (incelik), kuvve-i hafıza (hafıza gücü) yetilerine (özelliklerine) sahip olması gerekir.

Recaizade bu yetileri açıkladığı mebhaslara geçmeden evvel şöyle bir geçiş cümlesi yazmış:

"İşte efkâr ve hissiyata dair söyleyeceğimiz şeyler hitam bulunduğundan artık üslubun usul ve şeraitine geçmemiz tabî' ise de ondan evvel terkiyatda bize rehber-i fikr ve nazar olan hüsn-i tabî'at ve nam-ı diğer zevk-i selim ile onları şa'ş'a'alandıran kuvve-i hayaliyenin zarafetin, kuvve-i hafızanın, deha ve hünerveri ıtlak olunan iki hasse-i celilenin mahiyet ve ef'al ve hidematına müteallik olan hülasa'-ı tahkikat ve tedkikatı bilmememiz dahi mühim ve nâfi' görüldüğünden şimdi de ona şürû' ediyoruz."(T.E., 46)

Recaizade bu cümle ile daha bu kavramları açıklamadan onların bir eser yazılırken ne denli gerekli ve önemli olduklarını belirtmiş oluyor. "Bana da bu kitabın terkiyatında yol gösteren hüsn-i tabiattır" diyor. Hem kendi eserinin yazılışına atıfta bulunuyor hem de eserin içeriğinden söz ediyor.

HÜSN-İ TABİAT (Zevk güzelliği). Zevk-i Selim (Sezme kabiliyeti) Recaizade'nin sanatın vicdanı olarak tanımladığı Hüsn-i Tabiat hem akıldan hem de duygulardan beslenir. Sırf bu verilere duyanarak bile Hüsn-i Tabiat'ın yalnızca mantığa ve akla dayalı bir yeti olmadığını anlarız. Bu bir sezgidir.

Hüsn-i tabiat güzeli çirkinden, batını zahirden, gerçeği yalandan ayırır. Sanatın vicdanı hükmündeki hüsn-i tabiat yüceliği bayağılığa dönüştürebilecek ince detayları, farkları gösterir. Edebi eserlerin sırlarını, farkolunamayan gizli yönlerini kavramamızı

sağlayan bu yeti varlıkları ve aralarındaki ilişkileri inceler, onların çeşitli niteliklerini ortaya çıkarır ki bu özelliklerinden dolayı Recaizade onun ayırdeden bir yeti olduğunu söyler. Gerçekten de bu açıklamalara dayanarak Recaizade'nin vicdan olarak adlandırdığı bu zihni yetinin bir süzgeç vazifesi yaptığını söyleyebiliriz. Hüsn-i taibat iyiyi kötüden, güzeli çirkinden, ayırır hem de öyle hemen farkedilemeyecek özelliklere, ayrıntılara dayanarak yapar bu işi. Hüsn-i tabiatın süzgeç görevinin ardından fren görevi gelir diyebiliriz. O amiyane düşüncelerin, kendini övmenin, fazla gösterişli sözlerin, kabul edilmeyecek denli mübalağanın düşmanıdır. Yani tüm bunlara bir sınır koyan, gerektiğinde "dur" diyen de odur. Duyguları makbul ve makul sınırlar içinde tutan, hayalleri hakikatle sınırlandıran, sanatın tabii olmasını sağlayan hep odur. O öyle bir meşaledir ki eserlerin en gizli köşelerine ulaşarak en ince hoşluklarını en gizli kusurlarını aydınlatır. Kısaca hüsn-i tabiat'ın gözünden hiçbir şey kaçmaz.

Recaizade sözü şöyle bağlıyor "Madem ki hüsn-i tabiat dediğimiz hassa-ı nefise şu meziyyata maliktir güzel yazmak arzusunda bulunanlarda vücudu daha ehemmdir." (T.E., 48) Yukarıda saydığımız yeteneklere sahip bir zihin yetisinin bir yazarda bulunması elbette şarttır. Yani insan zevk güzelliğine sahip olmayan birinci yazar olarak düşünmek istemiyorsa da bu cümleyi "iyi" bir yazarda bulunması şarttır diye de yumuşatabiliriz.

Bu aslında "iyi" bir okurda da olması gereken bir özelliktir. Okur da tıpkı yazar gibi görünmeyene, ayrıntılara ulaşmaya çalışabilir, bu meşale sayesinde eserlerin gizli köşelerine ulaşarak pekçok boşluklar yakalayabiliriz. Recaizade bu konudan söz ederken okuru pek de gözönünde bulundurmamıştır, onun sözettiği gibi hüsn-i tabiat sayesinde bu derinliklere ulaşan fazlalıklara dur diyen hep bir yazardır. Dolayısıyla onun bu okuma, idrak etme eylemi de yazacaklarını etkilemesi açısından önem taşır. Bu elbette benim düşüncem ve Recaizade'nin yazdıklarını yorumlayışım. O bu sözleri sarfederken hiç de böyle düşünmemiş olabilir. Ama bunu bir varsayım olarak kabul edersek bu fikre katılmadığımızı da belirtmeliyiz. Bizce hüsn-i tabiat hem okura hem de yazara ait bir özelliktir. Yazarken hüsn-i tabiatı sayesinde pek çok aşırılığa dur diyen, hayallerini bu süzgeçten geçiren yazarsa, okurken yine hüsn-i tabiatı sayesinde bu süzgeçten geçirilerek yazılanların hoşluğunu, güzelliğini farketmek suretiyle ona değer kazandıran da okurdur.

Recaizade bu yetinin aslında doğal olsa da çalışma ile bir dereceye kadar geliştirebileceğini söyler.

KUVVE-İ HAYALİYE (Hayal gücü): Kavramları imgelerle ve karşıtlıklarla açıklamayı tercih eden Recaizade hayal gücünü de hüsn-i tabiatla karşılaştırarak açıklar. "Hüsn-i tabiatla bir hakem veya bir mümeyyiz namı verilse mütehayyileye de bir sanî-i bedayî demek yakışır. Biri hisseder, temyiz eder, tashih ederse diğeri de icad eder, tenvir eder, tezyin eder." (T.E., 48) Hüsn-i tabiatın hissetme, ayırma (seçme) ve düzeltme işlevlerine karşılık hayal gücünün yaratıcılığı, ışıklandırma ve süsleme işlevleri vardır. Resimde renk ne ise edebiyatta hayal gücü de odur. (T.E., 48)

Hayal gücünün edebiyat eserindeki önemi tartışılmaz bir gerçektir. Hayal gücü eseri özgün yapan, güzelleştiren, süsleyen bir yetidir. Recaizade bu parlak ve yaratıcı kuvvetin nesnelere asalet ve yücelik verdiğini, onları istediği biçime soktuğunu söylüyor. (T.E., 48) Hayal gücü kendisine konu edecek gerek bir nesne bulamazsa kendi aleminde (hayal alemi) yeni bir nesne icad eder ve ona can verir, onu gerçekmiş gibi gösterir.

Hayal gücünün edebi eserdeki önemini belirten Recaizade hemen onun sınırlarını çizer. Hayal gücü olabildiğine serbesttir ancak hüsn-i tabiatla ve sağlam düşünceyle çelişmemek onların sınırlarını zorlamamak şartıyla. Bu konuda da bir deli imgesine başvuran Recaizade hayali kendi odasına hapsedilmiş ama orada dilediğini yapmasına izin verilen bir deliye benzetir. Odasına hapsedilen deli hemşirelerin huzurunu kaçırarak davranışlarda bulunursa ona engel olmak gerekir. Tıpkı bunun gibi hayal de kendi aleminde tamamen özgürdür ama onun diğer "kuvvetlere müdahale etmesine onların varlığını ortadan kaldırmasına izin verilemez. Kısacası hayal gücü hüsn-i tabiat ve hasafet (hükümde sağlamlık ile sınırlandırılmıştır. Recaizade'nin sözettiği hayal aleminde münasebetsizliğe, zevzekliğe yer yoktur. Onun hayal gücünü böyle sınırlandırmasını bağlı olduğu katı hakikat fikrine bağlayabiliriz.

ZERAFET yahud NÜKTEDANLIK: Recaizade zarafet hakkında söylediklerine kelimenin sözlük anlamını vererek giriyor. Zarafet anlayışı, kalben ve fikren zeki olmak anlamı taşır. Ayrıca bazılarına göre kelimeleri vech-i belagat ve letafet üzere hoşayende ve nazik söylemektir." (T.E., 53) Nüktedanlık kelimesi de günümüzde esprili hoş sözlü ile eş anlamlı gibi kullanılsa da aslında sözcük kökü itibarıyla zekaya ait anlamlar içerir. Nükte "herkesin anlayamayacağı ince mana"⁵⁸ anlamına gelir. Sonuç olarak bu yeti de diğerleri gibi zihne ait bir yetidir ama zeka ile de doğrudan orantılıdır.

⁵⁸ Devellioğlu, a.g.e., 1014.

Zarafet dikkatten, duygulardan, çabuk seziş, anlayışlılık, ve muhakeme-i aklıyeden doğan bir güçtür. İncelediği şeylerde yeni yeni noktalar, ilginç bağlantılar keşfeden odur. Birbirine zıt görünen nesneler arasında varolan ince ve gizli bir uyumu ya da birbirine benzediği, aynı olduğu varsayılan şeyler arasındaki zıtlığı keşfetmek, anlaşılması güç bir şeyi ilk bakışta anlamak, bunların hepsi zarafetin marifetleridir. Edebi sanatları anlayan, bilmeceleeri çözen, manası gizli sözleri anlayan da odur.

Zarafet insanın ancak doğuştan sahip olabileceği bir yetidir. Sonradan öğrenilemez, çalışmayla, zeki insanlarla görüşüp büyük yazarların eserlerini incelemekle elde edilemez ve geliştirilemez. Yani zarafet sahibi olmayan bir insan için hiç açık kapı bırakmamıştır Recaizade. Hafıza ve hayal gücü, düşünce hatta hüsn-i tabiat bile çalışma yoluyla, büyük yazarların eserlerini incelemekle sonradan öğrenilebilir ve geliştirilebilir ama zarafetten yoksun bir insanın sonradan bu yetiye sahip olması imkansızdır. Zarafet bu yönüyle diğre tüm yetilerden ayrılır, o her kişiye nasip olmayan tanrı vergisi bir yetidir.

Buradan hemen Recaizade'nin sanatçının doğuştan sanatçı olduğu fikrini savunduğu yargısı çıkartılabilir ama o bu sözlerin ardından şunları ekler: "Ancak şu var ki edebiyatın umum-i enva'ında sahib-i nisab olmak hassa-ı zarafetin vücuduna vabeste değildir." (T.E., 54) Yani insan zarafet sahibi olmadan da eserlerini halka beğendirebilir ve edebiyatçı olabilir. Dolayısıyla oldukça ayrıcalıklı ve önemli bir yeti olan zarafetin edebiyatta mutlak bir şart olmadığını, Recaizade'nin edebi eser için temel saydığı unsurların bir edebi eserin oluşumu için yeterli olduğunu söyleyebiliriz. Zaten Recaizade de **Talim-i Edebiyat**'ta ortaya koyduğu görüşü kısaca özetleyecek mahiyette bir cümleye kapatmış bu bahsi. "Fikri, hissi, hakiki ve tabi'i -kuvve-i hayaliyesi parlak olan ve kendinde hüsn-i tabiat bulunan bir sahib-i kelam, sahib-i zarafet olmasa da asar-ı kalemiyesini halka beğendirerek, übeda içinde kendisi için bir mevki'-i müstesna temin edebilir"(T.E., 54)

Fikir ve his sahibi, bunları hakiki ve tabii bir şekilde ifade edebilen birisi bir edebiyat eseri meydana getirebilir. Bunlara parlak ve hayal gücü ve hüsn-i tabiatda eklenirse o "kalem sahibi" yalnızca bir edebiyat eseri yazmakla kalmaz bunu halka beğendirebilir ve kendisine yazarlar arasında özel bir yer bile edinebilir, yani "iyi" yazar bile olabilir. Buna bir de zarafet eklenirse, ki bu yalnızca doğuştan olabilir, yazar dahilik yolunda bir adım atmış demektir.

KUVVE'-İ HAFIZA: Hafıza bildiğimiz, öğrendiğimiz şeyleri aklımızda tutmamızı sağlayan bir yetidir. Ama o yalnızca bu bilgileri saklayan bir hazne değildir

aynı zamanda zihinsel yetilerin gelişim ve faaliyetine de yardım eder. Yani hafızanın iki temel görevi vardır, birisi saklamak diğeri gelişmeye yardım etmek. Eğer hafıza olmasaydı medeniyet bir taraftan doğar diğeri bir taraftan batardı ve hiç bir türlü ilerleme kaydedilemezdi. Çünkü o takdirde zihnin faaliyetlerini durmadan tekrar etmesi gerekirdi. İnsan öğrendiği bir şeyi hemen unutsa onu daima yeniden öğrenmesi gerekir ki bu da bir kısır döngü olacaktır.

Hafıza iki yolla kendini gösterir- tahattur ve tevarüd. Tahattur (hatırlama) yoluyla aklımıza gelen şeyler sağlam, doğru ve mükemmeldir ve bu irademiz dahilinde gerçekleşir. Tevarüd yoluyla aklımıza gelen şeylerde ise daima bir karışıklık, bir müphemiyet ve eksiklik vardır ve tevarüd yoluyla birşeyin akla gelmesi irademiz dışında gerçekleşir.

Bu iki kavramı edebiyat alanında düşünecek olursak; tahattur yoluyla bir sanatçı diğeri bir şairin ya da yazarın eserlerine atıfta bulunur, ya da onlardan alıntılar yapar, tevarüd yoluyla ise sanatçı, bilinçsiz bir şekilde kendisinin dahi haberi olmaksızın, eserlerinde başkalarının fikir ve ifadelerini kullanır. (T.E., 55) zaten tevarüd kelimesinin edebiyatta kullanımı "iki şairin birbirlerinden habersiz olarak aynı mısra ya da beyiti söylemesi"⁵⁹ anlamını taşır. Recaizade bu durumun zaten pek nadir olduğu için mazur görülebileceğini, en büyük şairlerde bile buna rastlanabileceğini söyler. (T.E., 56) Fakat böyle durumların çokluğunu ve başkalarının fikir ve sözlerinin bilinçli olarak kullanılmasını doğru bulmaz.

İnsan hafıza dolabını başkalarına ait fikir ve ibarelerle doldurur, bu normaldir ama bu hazinenin kullanımı başkalarının malını gasp etmek manasına gelmez. Sanatçı başkalarının duygu, düşünce ve sözlerini kendisinininkilerle karşılaştırmalı, kendince eleştirmeli ve bu yolla ortaya yeni fikirler, taze hayaller koymalıdır. Yani başkalarının eserlerinden faydalanmak onları taklit etmek yoluyla değil onların üzerlerine birşeyler eklemek onlardan yalnızca feyz almak şeklinde olmalıdır.

Biz bu sözleri tezimizin konusu itibarıyla Recaizade'nin **Talim-i Edebiyat'ı** oluşturmasına bir atıf olarak ele alabiliriz. O da kendinden önceki bir yazarın kaleme aldığı bir eserden yola çıkarak bu kitabı yazmıştır ama kendisi onu taklit etmediğini düşünmektedir ya da en azından talit etmemesi gerektiğini. Bu konu metodoloji kısmında ele alındığından burada sadece ufak bir hatırlatma yapmak istedik.

⁵⁹ A.g.e., 1322,

Recaizade'nin modelini son defa kısaca ele alalım:

Fikir ve His = yapı taşları
Üslup = yapı taşlarını birleştiren harç

Bu üç temel unsur eserin olmazsa olmaz şartlarıdır.

Hüsn-i tabiat (zevk güzelliği) = sanatın vicdanı
seçme ve kısıtlama
işlevleri

Sıradan bir yazıyı edebi eserden ayıran bir özellik olarak ele alınabilir, ya da "iyi" edebi eseri "kötü"sünden ayıran.

Kuvve-i Hayaliye = eseri güzelleştirir, süsler, özgün kılar
Kuvve-i Hafıza = başka eserlerden de faydalanarak eseri
ve düşünceleri zenginleştirir.

Bu iki özellik de Hüsn-i tabiat sayesinde zaten "iyi" ("güzel") olan bir eseri daha da güzelleştirir, zenginleştirirler.

Zarafet = Zarafet sayesinde eser daha üstün nitelikler
kazanır, en güzel eserler arasına girer.

Tüm bunların bir sonraki aşaması "Deha"dır ki Recaizade bu yetiyi (kavramı) diğerlerinden ayrı olarak ele almıştır. Deha da zarafet gibi tamamen doğuştan sahip olunabilecek bir yetenektir, ve yine zarafet gibi edebi bir eser yazmak için temel bir şart değildir.

Fikir ve his sahibi olan ve bunları güzel bir şekilde ifade edebilen bir kişi bir edebiyat eseri oluşturabilir. Hüsn-i tabiat sayesinde bunu çok güzel ve ince bir şekilde ifade edebilir, ifadesini hayal gücüyle renklendirip, düşüncelerini hafızasıyla çeşitlendirip, geliştirebilir. Kısacası tüm yetilerini kullanarak çok güzel eserler yaratabilir, hele bir de zarafet sahibi ise bu onun eserlerini daha da yüceltir ama bu onun dahi olduğu anlamına gelmez. Deha tüm bunların ötesinde bir yeredir. Bu noktada Recaizade'nin sanatçının dehasına inanan romantiklerden ayrıldığını söyleyebilir miyiz sorusuyla konuyu kapatabilir ve sorunun cevabını Recaizade'nin oldukça etkilendiği romantizm akımıyla örtüşen ve çelişen düşüncelerinin inceleneceği bir sonraki bölüme bırakabiliriz.

Romantizm Çerçevesinde Talim-i Edebiyat

Genel olarak **Talim-i Edebiyat**'ta romantizmin izlerini arayacağımız bu bölümde Recaizade'nin eserlerindeki romantizm etkisinden de kısaca bahsedeceğiz. Recaizade'nin diğer eserlerinden kısaca bahsetmek onun genel tavrını, bir anlamda poetikasını ve bundaki değişimi ya da istikrarı aramak açısından önemlidir. Ama bu bölümün asıl konusu **Talim-i Edebiyat** olduğundan merkeze onu alarak gereken yerlerde Recaizade'nin genel özelliklerine göndermeler yapacağız. **Talim-i Edebiyat**'tan bahsederken etki değil iz kelimesini kullandık çünkü kuramsal bir kitap yazarken edebi bir akımın etkisinde kalmaktan çok o akımı incelemek yada eleştirmek söz konusu olacaktır. Fakat yine de bir etkiden sözdecek olursak o da Ekrem'in üzerindeki Namık Kemal ve Hamit etkisi olabilir. Ekrem **Talim-i Edebiyat**'ta pratikte ürünleri verilmeye başlanmış bir edebiyatın (yeni edebiyatın) kuramsal yönünü ele alıyor bir anlamda bir manifesto hazırlıyordu. Kitapta bu yeni edebiyat kavramına en uygun eserleri verdiklerini düşündüğü Hamit ve Kemal'in eserlerinden alınmış örnekler ağırlıktadır.⁶⁰ Kitabın kurumsal düzlemini destekleyen onların eserleriydi. Metodoloji bölümünde Recaizade'nin pek çok yerde söylediklerini örneklendirmek yerine örnek olarak ele aldığı parçaları açıkladığını belirtmiştik. Bu durumda **Talim-i Edebiyat**'taki Kemal ve Hamit etkisi açıktır. Namık Kemal ve Abdülhak Hâmit'in romantiklikleri ve eserlerindeki romantik unsurlar ise daha önce pekçok araştırmacı tarafından incelenmiş ve hepsi tarafından da romantik unsurların varlığı kabul edilmiştir. Böylece içerik olarak **Talim-i Edebiyat** ve romantizm konusuna girmeden önce Hamit ve Kemal'den alıntılanan örnek parçalar bağlamında romantizmin dolaylı bir varlığından söz edebiliriz.

Bu varlıktan söz ederken de ileride ayrıntılara girdiğimizde dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta vardır. Kesin hatlarıyla tanımlanması mümkün olmayan Romantizm her ülke tarafından kendince yorumlanmıştır. Örneğin Romantizmin Klasizme tepki oluşu ve tamamen onunla tezat halinde olması sadece Fransız Romantizmi için doğrudur. Tüm dünya geneline bakıldığında romantik yazarlardan, romantik özelliklerden, romantik dönemden hatta romantizlerden sözedilebilir ama tek bir Romantizm yoktur. Bu karşılaştırmalı edebiyat alanının önemli bir noktasıdır, araştırmacı zaman, mekan, yaklaşım farklarını her zaman gözönünde bulundurmalıdır.

⁶⁰ Kazım Yetiş bunu tezinde sayısal olarak da göstermiştir.

Tanzimat Edebiyatını ele aldığımızda da bu nokta çok önemlidir. Tanzimat edebiyatı aslında zaten tamamen Fransız Edebiyatının etkisindeydi. Yeni bir edebiyatın ihtiyacını duyan edebiyatçılar bir taraftan eskiyi amansızca eleştirirken bir taraftanda Fransız Edebiyatını örnek alarak eserler vermeye çalıştılar. Fakat bu hiçbir zaman eskiden tamamen kopma anlamına gelmiyordu, alışkanlıklarından kurtulamayan bu yazarlar fikir düzeyinde savundukları her yeniliyi eserlerinde uygulamıyorlardı. Burada önemli olan özellikle nesir alanında Fransız Edebiyatının örnek alınmasıdır. Edebi akımların etkisi ise doğrudan olmuyordu. Bu konuda Agah Sırrı Levend'in söylediklerine bakalım:

"Bu devirde Fransa'da romantizm yerini realizme ve natüralizme bırakmış olmakla beraber, büsbütün tesirini kaybetmiş değildi. Tanzimat muharrirleri, işte bu edebiyatın tesiri altında kalmışlardır. Yalnız ilâve edelim ki, bizde edebî meslekler, garp edebiyatında görüldüğü şekilde, belli vasıflarile, bir sistem halinde teessüs etmiş değildir. Onlar, sadece tesire maruz kalmışlar ve benzerlerini vücuda getirmeğe çalışmışlardır. Meselâ Namık Kemal için romantizm, hislerini ve heyecanlarını coşkun bir ifade ve gür bir sesle haykıрмаğa vasıta olan bir san'at yoludur."⁶¹

"Tanzimatın ilk safhasında yalnız fikir sahasında görülen Fransız tesiri, ikinci safhasında edebiyat sahasında da görünmeğe başlar. Bu ilk tesirler Fransız romantiklerinin tesirleridir"⁶²

Tanzimat edebiyatı döneminin 1860'larda başladığını kabul edersek o dönemde Fransada artık romantik akımın olmadığını söyleyebiliriz. Zaten Fransız romantizmi çok uzun bir zaman dilimine yayılmaz. Ama bu akımın dışarıdaki etkileri daha büyük olmuştur.

Romantizmin tarihine kısaca baktığımızda İngiltere'den Almanya'ya oradanda Fransa'ya geçtiğini görürüz. Türkiye'ye ancak Tanzimat'tan sonra girebilen romantizm Fransa'ya da Büyük Devrimden sonra girmiştir.⁶³ 1860'lı yıllardan sonra ise

⁶¹ Agah Sırrı Levend, *Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzimat Edebiyatı* (İstanbul: Marifet Matbaası, 1934), 284.

⁶² A.g.e., 95.

⁶³ Cevdet Perin, *Tanzimat Edebiyatı'nda Fransız Tesiri* (İstanbul: İ.Ü.E.F. Yayınları, 1946), 154.

Romantizm yerini romanda, hikayede ve tiyatroda realizm ve natüralizme bırakmıştır. Şiir alanında ise Parnasse ve Sembolist akımlar vardı.

Tanzimatçılar ise bu yeni akımlar yerine romantizme yönelirler. Bu duruma çeşitli açıklamalar getirilebilir. Agah Sırrı Levend bunun sebebini "romantizmin hisleri ve heyecanları coşkun bir ifade ile ve gür bir sesle haykırmağa müsait bir sanat yolu"⁶⁴ oluşana bağlar ve bu edebiyatın cazibesini şöyle açıklar.

"Hususile bu edebiyatın başka bir cazibesi vardı. Biraz âvamı okşayacak şekilde olmakla beraber, samimî ve heyecanlı idi. Akla ve mantığa değil, hisse hitâbediyordu. Tanzimat devri ise hayal ve heyecana çok müsait idi. Halin karanlığına mukabil mazinin aldâtıcı parlaklığı, zamanın gençlerine istikbal için ümitler veriyordu. Bu nikbinliği fazlasıyla romantik edebiyatta buldular. Bundan başka romantik edebiyattaki basitlik, onların ibtidai sanatına uygun geliyordu. O sırada henüz inkişafa başlayan realist edebiyatın biraz çekin ifadesine, merhametsiz hakikatına, uzun ve yorucu tetkiklerine mukabil, romantik edebiyatın basitliğiyle beraber hisse hitap eden insani sesi, hürriyete susamış insanları daha kolaylıkla kavrayabiliyordu."⁶⁵

Cevdet Perin bu açıklamayı yeterli bulmaz. Zaten bu noktada romantizm ve realizm arasında bir tercihin sözkonusu olmadığını çünkü Tanzimatçıların Fransız Edebiyatı ile günügününe ilgilenmediklerini söyler. 1870'lerde memlekete dönen Yeni Osmanlıların dolayısıyla Tanzimat edebiyatçılarının eski sermaye ile yetindiklerini çağdaşlarından etkilenmediklerini belirten Perin "onlar için romantizm sanki Fransa'da hep hüküm sürmekte berdevamdı" der.⁶⁶

Tanzimat edebiyatçıların romantizmle olan ilişkilerinin sebeplerini dışsal nedenlerden değil bizzat kendilerinde aramak bir başka ihtimal olabilir.

"İşte kanaatimizce Tanzimatçıların romantizmle olan münasebetlerini onların şahısları haricindeki sebeplerde değil, bizzat kendilerinde aramak lâzımdır.

⁶⁴ Agah Sırrı Levent, a.g.e., 284.

⁶⁵ A.g.e., 95.

⁶⁶ Cevdet Perin, a.g.e., 154.

Binaenaleyh, Kemal'in Midilli adasının kayalık sahilinde dolaşması, Hugo'nun Jersey adasının kayalık sahilinde dolaşması, ve aynı güneşin grubunu bir çeyrek asır fasıla ile seyretmeleri ne Tanzimatın, ne de İctimaî veya siyasî sebeplerin tesirleridir. Netekim Hâmid'in Bombay'dan, 'memleketi tuyur'dan göndermiş olduğu mektupların romantik pasajlarını da şaire yazdıran sebepler haricî değildir. Demek istiyoruz ki, haricî sebepler her ne kadar insan üzerinde mühim tesirler icra ederse de, hiçbir zaman insanı romantik yapmaz. Romantik insan, romantik doğar ve romantik ölür. Kemal, Hâmid, Ekrem ve daha sonraları Servetifünuncuların bâzıları işte böyle romantik doğdular ve romantik öldüler. Yoksa romantizmi basit ve iptidai olduğu için seçmediler. Hâmid'in *Tayfalar geçidi* 'nde Hugo ile Kemal'in isimlerini yan yana yazması bir tesadüf eseri değildir. Romantizm her memlekette bir fırtına gibi gelip geçmiştir. Bu fırtına Fransa'da on dokuzuncu asrın ilk yarısında Hugo ile, bizde de aynı asrın ikinci yarısında Kemal ile esmeğe başlamıştır."⁶⁷

Bütün bunları da gözönünde bulundurarak özellikle roman ve tiyatro için bir başka sebepten, daha pratik bir sebepten sözedebiliriz. İdealist amaçlarla yola çıkan ilk dönem Tanzimat yazarlarının söyleyecek çok şeyleri vardı. Onlar halkı eğitmek, halka mesaj vermek ve düşüncelerini yaymak istiyorlardı. Dolayısıyla özellikle romanda "tezli roman"a ihtiyaçları vardı. Yazarın öznel olmasına, duygu ve düşüncelerini okura aktarmasına olanak tanıyan romantik edebiyat onlar için daha uygundu.

Sonuçta nedeni ne olursa olsun Tanzimat yazarları "kendilerince" yani kendilerine özgü bir biçimde romantikler ve romantizm düşüncesini savunuyorlardı. Daha önce de belirttiğim gibi bu konuda yapılmış pekçok çalışma var ve hepsi de buna işaret ediyor. Biz burada Namık Kemal'in ve Hamit'in romantik olup olmadıklarını incelemeyeceğiz, bizim için önemli olan onların **Talim-i Edebiyat**'taki etkileridir. Kısacası Tanzimatçılar romantikti ve bu dönemin estetiğini yapmaya çalışan ve kendisi de tam anlamıyla bir romantik olan Rezaizade'nin böyle bir kuram kitabında bu akımdan tamamen uzak kalması düşünülemez. Şimdi bu görüşün desteklemek için **Talim-i Edebiyat**'a romantik bir çerçeveden bakmaya çalışalım. Ama daha önce bu romantik çerçeveyi ana hatlarıyla belirlemek yerinde olacaktır.

Sanatın ve edebiyatın ne olduğuna ne olması gerektiğine dair ilk görüşler hep yansıtmadan sözediyordu. Ve sanatı yansıtmaya olarak tanımlayanlar için eserin en

⁶⁷ A.g.e., 155.

önemli özelliği bir ayna gibi "gerçekleri" yansıtmasıydı. Bu yüzden sanatçının kendi duyguları ve yaşantısına önem verilmiyordu. Sanatçının iç dünyası ne eski çağlarda ne de orta çağlarda ilgi çekmiştir. Bunun için Rönesansın bireycilik hareketinin gerekli ortamı hazırlaması ile Ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan romantizm akımını beklemek gerekecektir. Artık işin merkezinde sanatçı vardır. Romantiklere göre eserin en önemli özelliği duyguları anlatmasıdır. ⁶⁸

17. yüzyılda hakim olan görüş şairlerin insan zihninin kapasitesiyle sınırlanmış şeyleri anlattığıdır; bu nedenle şiirin değeri düşüktür. 19. yüzyılda gündeme gelen Romantizm buna bir cevaptır. Yazar merkezli bir akım olan Romantizmin ilk izleri Boileau'nun Longinus'u çevirmesinde aranabilir. Romantizm yalnızca edebi bir akım değildir, öncelikle 18. yüzyıl sonundan itibaren İngiltere ve Almanya'da ardından Fransa, İtalya ve İspanya'dan duygunun akıl, hayal gücünde eleştirel çözümleme karşısında üstünlüğünü savunan düşünce hareketlerinin tümüne verilen addır. Edebiyattaki yansıması daha sonra olmuştur. Edebiyatta Romantizm, bir edebiyat akımı olmanın ötesinde, 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başlarında Avrupa'da yer etmiş belli bir duyarlılığı da belirtir.

Romantizmin politik, sosyal, felsefi yönleri vardır. Felsefe alanında Romantizm Kant'la başlar. Kant empirisizme cevaben insan zihninin yaratıcı bir tarafı olduğunu söyler. Herşeyi beynin kendi gücü şekillendirir. İngiliz şair Coleridge'in "Algıladığımız şeyleri yarı yarıya kendimiz yaratırız"⁶⁹ sözünde buna işarettir. İnsan beyni algılarken edilgen değildir, bir yaratma gücüne sahiptir. Buna birincil imgelem denir. Yani herkeste ilahi bir yetenek vardır ve insan dünyayı kendi beyniyle yaratır. Şairlerin yaptığıysa bunun daha da ötesine giderek hayali bir dünya yaratmaktır. Onların yaptığı ise ikincil imgelemin ürünüdür. Rousseau Birincil imgelem'e başka bir kavramla işaret eder; "mükemmeleşebilirlik" kavramı. Eğitimle, çalışmayla herkes mükemmel olabilir.

Tüm bu görüşlerde 18. yüzyılın aksine herkes olabilir, bir statü söz konusu değildir. Ama bu herşey olabilen insanların içinde sanatçının özel bir yeri, bir dehası vardır.

⁶⁸ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 7 bs.(İstanbul: Cem Yayınevi, 1990), 87.

⁶⁹ Hazard Adams, *Critical Theory Since Plato* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1991), 461.

İlkçağlardan önemli olan yer agora ve forumdur dolayısıyla insan önemlidir. Ortaçağda ise yaşamın merkezi kilise, evrenin merkezi ise tanrıydı. İnsanın birey olarak önemi yoktu. Rönesansla birlikte yeniden önem kazanan insan Bilimsel devrimlerle birey olarak önemini kaybeder. 19. yüzyılda Romantizmle tekrar insan önemli hale gelir.

Romantizmle birlikte artık sanatın merkezinde de sanatçı vardır. Romantiklere göre eserin en önemli özelliği duyguları anlatmasıdır.⁷⁰ Wordsworth **Lyrical Ballads**'ın önsözünde şiir, şairin duyguların dile getirmesi olarak tanımlarken tüm bir romantik anlayışa sözcülük eder. "Bunu, ister neo-klasizmin katı kuralcılığına, sınırlamalarına ve akılcılığın doğurduğu kuruluğa karşı bir tepki olarak alalım, ister burjuva kapitalist dünyasının tutumuna bir isyan sayalım, estetik bakımdan önemli olan sanatın açıklanması çabasında sanatçının yaşantısına yöneliştir"⁷¹

Edebi eser artık bir ayna değil sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir penceredir. Bir edebi eserin karşılaştığı ilk soru artık doğadaki gerçekleri yansıtıyor mu? Değil, içten mi?, dahiyane mi?, yazarın duygularını ne kadar yansıtıyor? gibi sorulardır.⁷²

Romantizmde sanatçıyı sanatçı yapan, sanatçının özel bir duyarlığa, herkeste bulunmayan yaşantılara sahip olmasıdır.

Romantizmin genel özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

- 1) Romantik eserlerde his ve hayal akıl ve mantıktan üstündür.
- 2) Üslup parlak ve renkli olsada sıradan olana, doğal olana bir dönüş sözkonusudur.
- 3) Doğal olana ulaşmanın yolu da doğaya gitmekten geçer.
- 4) Kırsal yaşam özellikle seçilir.
- 5) İnsanın yüceliğine (insan yücedir) geri dönmek istenir.

⁷⁰ Berna Moran, a.g.e., 87.

⁷¹ Berna Moran, a.g.e., 87.

⁷² M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York: W.W. Norton and Company, 1953), 23.

6) Köy insanı idealleştirilir çünkü onların duyguları doğal güzelliklerle kaynaşmıştır.

7) Duygular akıldan ve düşünceden daha değerli görülürse de yine de güzel olan duygu ve düşüncenin birlikte olmasıdır.

8) İyi şiir güçlü duyguların aniden dışavurumudur ve şair bunu yapabilmek için organik duyarlıktan fazlasına sahip olmalıdır.

9) İçerik önemlidir.

10) Herkesin kendi üslubu olmalıdır, basmakalıp sözler istenmez.

11) Suni dile karşılar. Şiirin dili toplumun kullandığı dil olmalıdır.

12) Eserin bir gerçeklik anlatması sözkonusudur ama bu mimetik bir gerçeklik değildir. Sanatçının hayalgücünde şekil değiştirmiş, süslenmiş ve onun süzgecinden geçmiş bir gerçekliktir.

13) Böylece, okur sanatçının varlığını her an hisseder.

14) Eserde varlığını bildiren yazarın, sosyal bir amacı vardır. Romantik şair sosyal bir reform yapmak ister.

15) Yazar duygu ve düşüncelerini okura aktarırken onu etkilemek ve peşinden sürüklemek ister. Okur bu bağlamda müdahaleci olan yazarın beğendiği beğenmeli, nefret ettiğinden nefret etmelidir.

16) Doğuştan deha ve ilham çok önemlidir.

17) Üslup önemlidir.

18) Sıradan şeyler ve olaylar hayal gücünün renkleriyle sıradışı olabilir.

Talim-i Edebiyat'ın en temel ölçütünün hakikate ve tabiata uygunluk olduğunu belirtmiştik. Romantik edebiyatta da ifadesini bulan bu ölçüt bire bir örtüşmese de **Talim-i Edebiyat**'la romantik akımın ortak bir ölçütüdür. Recaizade tabiata uygunluk derken doğadan ziyade tabii ve doğal olmaktan sözeder. Romantikler ise bir arınma ve yücelme için doğaya dönmek gerektiğini düşünürler. **Talim-i Edebiyat**'ta özellikle taibata yönelik bir içerikten sözetmeyen Ekrem kendisi şiirlerinde doğaya çok büyük yer verdiği gibi özellikle **Takdir-i Elhan**'da şiirde konu güzelliği yaratmak için tabiata önem verir. Tabiatı sonsuz bir kaynak olarak gören Ekrem yazdıklarında konu olarak tabiatı seçen şairlerin daha güzel eserler yazabileceklerini öne sürer.⁷³

"Tabiat gibi bir hacc-i bedâyi dururken şundan bundan talim-i şiir etmeğe tenezzül mü edilir?"⁷⁴

⁷³ İsmail Parlatır, a.g.e., 67.

⁷⁴ Recaizade Mahmud Ekrem, **Takdir-i Elhan**, 10.

Takdir-i Elhan'da uzun uzun doğadan sözeden "Ormanlarda kuşların hazin ötüşü, derelerde suların latif latif çağlayışı... şiir olduğu gibi... tabi'atın muvafık, ervâha nafiz ve müessir olanlar da şiirdir"⁷⁵ diyen Rezaizade'de romantik anlayışın izleri gözden kaçmaz.

Hakikat meselesine gelince "Bir Edebiyat Kuramı Olarak **Talim-i Edebiyat**" bölümünde Rezaizade'nin çok önem verdiği hakikat üzerinde ayrıntılarıyla durmuş onun nasıl bir gerçeklikten sözettiğini anlamaya çalışmıştık. Vardığımız sonuç Rezaizade'nin gerçekliğe çok önem vermekle birlikte gerçekliğe tam bir tanım getirmediğidir. Bahsettiği gerçekliğin romantik edebiyatta olduğu gibi sanatsal gerçeklik olup olmadığı konusunda da bir ipucu vermez Rezaizade. Fakat örneklerden özellikle servi ağacı tartışmasına yolaçan

"Olur feyz-i tevazu'la dıraht-ı pest bâr-â ser

Komuştur meyveden mahrûm servi ser-f irâz olmak" (T.E., 18)

beyiti gözönünde tutulduğunda oldukça katı bir gerçeklik ölçütünden sözedebiliriz. Bu noktada Rezaizade sanatçıya gerçekleri yorumlama ya da hayal gücünün süzgecinden geçirme hakkı tanımaz. O sanat serinin mutlaka ve mutlaka gerçeği yansıtmayı gerektirdiğini savunusuyla "gerçeklik" kavramı bağlamında daha çok mimetik kurama yakındır.

Rezaizade tabiat kavramında olduğu gibi gerçeklik kavramında da, edebi görüşlerini dile getirdiği diğer eserlerinde ve şiirlerinde romantizme **Talim-i Edebiyat**'ta olduğundan daha yakındır. Örneğin **Takdir-i Elhan**'da

"Edebiyatta mantık iltizam olunmaz: Çünkü maksad-ı edebiyat fikir ve his ve hayalce olan mehâsin ve bedayii meydan-ı zuhura çıkarmaktır. Bu maksat husul bulurken yazılan şeylerde mantığa mutabakat olup olmadığını aramak- kimi imlâ bilmeden, kimi mânâ anlamadan mesâil-i edebiyeye karışmak... temyiz-i âsâr ü eş'ara kalkışmak cür'et-i câhilânesini izhardan çekinmeyen nev-zuhur tenkitçilerden başka- kimsenin hatırına bile gelmez! ..." ⁷⁶

⁷⁵ A.g.e., 9-10

⁷⁶ Rezaizade Mahmud Ekrem, **Takdir-i Elhan**, 17-18.

diyen Recaizade sanatsal gerçeklikten sözededen bir romantiktir.

Gelelim **Talim-i Edebiyat**'ın en temel cümlesine "Güzel yazmak iyi düşünmek, iyi hissetmek, iyi ifade etmekten ibarettir." Romantikler ise duyguların mantıktan ve düşünceden önce geldiğini söylerler. Ama onlar da düşüncenin önemini yadsımadan duygu ve düşüncenin bir bileşiminin en iyi formül olduğunu düşünürler. Recaizade de öncelikler sıralamasından düşüncüyü duygunun önüne alır ama edibane birşey yazmak için düşüncenin yeterli olmadığımı, düşünülen şeylerin yazar tarafından hissedilmesi gerektiğini özellikle belirtir. Tekrar edecek olursak Recaizade bir numaraya düşüncüyü koysada duygulara hem çok büyük hem de mühim bir yer verir. His konusunu uzun uzun inceleyen Recaizade duyguların "hakiki" ve "tabii" olması gerektiğini söyler. Recaizade Edebi eserde duygunun, kalben hissetmenin önemini sık sık vurgular. Düşüncelerini okura iletme okuru inandırmak için yazarın onları hissetmesi gerektiğini bunun önemli olduğunu çünkü bir gerçeği yalnızca beyan etmenin yeterli olmadığını söyler. "Fakat yalnız iyiyi fenayı tanıtmak kifayet etmez. İyiyi sevdirmek fenadan da nefret ettirmek lazımdır ki bu da hisse ait bir vazifedir." (T.E., 33) Recaizade bu sözleriyle özellikle romantik romanın amaçlarıyla örtüşen bir görüş bildiriyor. Tek bir roman yazar ve bu romanında **Talim-i Edebiyat**'ta belirttiği bu görüşten yola çıkmayarak nesnel ve gerçekçi olmaya çalışan Recaizade yukarıdaki sözleriyle tam da **İntibah**'ın Namık Kemal'ini tanımlıyor. Romantik yazarın sosyal bir macı olduğunu ve okuru etkilemek niyetiyle öznel müdahaleci olduğunu belirtmiştik.

İşte Recaizade de iyiyi kötüyü yalnızca öznel bir biçimde göstermek yetmez derken bu düşünceye dolayısıyla romantizme yakındır. Onu romantizmden farklılaştırırsa düşüncüyü duygudan önemli sayması ve mantığa yer vermesidir. Ama **Talim-i Edebiyat**'ta "Her bir eser-i edebinin ruhu efkardır" (T.E., 16) derken romantizmden uzaklaşan Recaizade **Takdir-i Elhan**'da "Edebiyatta mantık iltizâm olunmaz"⁷⁷ derken tam anlamıyla bir romantiktir.

Şimdi bir defa daha **Talim-i Edebiyat**'ta ortak noktalara olsada tam anlamıyla romantizmden sözedemeyeceğimiz görüşler bildiren Recaizade'nin bu konuda diğer kitaplarında söyledikleri ve kendi şiirleriyle nasıl romantik olduğuna bakalım.

⁷⁷ A.g.e., 17.

"Asar-ı edebiyede ve bilhassa şiirde üç nev'i güzellik takdir olunur ki, birincisi mehâsin-i fikriyeye, ikincisi bedayi-i hayaliyeye, üçüncüsü de sünûhât-ı kalbiyeye mahsustur. Bu güzelliklerden ruha nâfiz olan sünûhât-ı kalbiyeye mahsus güzellik olduğuçün diğerlerine takaddüm eder. Bundan sonra gelen bedâyi-i hayaliyedir. Mehâsin-i fikriye üçüncü derecede güzel addolunurlar"⁷⁸

"Demek olur ki, asar-ı edebiye ve hususa şiir güzel addolunabilmek için kendisinde fikir ve hayal hisse müteallik bir iyi şey bulunmak lazımdır. Mamafih yalnız fikir ve hayal ve his cihetiyle güzel olması, vâhayfâ ki, bir eserin makbuliyetine kıvâfiyi ve hattâ evzân-ı ma'lûme içinde menzuun tabiatına en çok muvafakat eden vezni hüsn-i intihabda muvaffakiyet şartından maada, his ve tasavvurdaki hüzn veya şâdiye, rikkat veya şiddete, kasvet veya şaşaaya ve daha bin türlü hâle göre ifadeye etvâr-ı beyan içinde en yakışır olan tavır ve rengi iktisâb ettirmek dahi iktizâ eder ki, bu şeraiti ifâda erbabına rehberlik edecek yine hüsn-i tabiattır."⁷⁹

Zemzeme'deki görüşleriyle bu defa duyguyu merkeze alan Recaizade romantizme yakındır. Sıralama değışmekle birlikte Recaizade yine duygu, düşünce ve hayalin birlikte ve uyum içinde olması gerektiğini söyler. Bu üç güzellikten "his" güzelliği ruha dönük olduğu için ötekilerden daha önce gelmelidir.

Edebiyatta hayalin de ön palanda tutulması savunan Ekrem **Pejmürde** de şiirde bu unsurun en önemli güzellik olduğunu savunur.

"Şiirin medar-ı münferidi olan hayal ise bi-faide olsa bile ekseriyet için pek dil-nişin gelir. Öyle olmasaydı dünyada şiir vücud bulmazdı."⁸⁰

Yine hayale önem veren bu düşüncesi ekseninde şiirin bütünüyle hayal ürünü olduğunu savunur ve gerçek ile hayalin uygunluğu diye bir şart aramaz:

⁷⁸ Recaizade Mahmud Ekrem, **Zemzeme** (İstanbul: Matba'a-ı E.K. Tevziyan, 1301), 11.

⁷⁹ A.g.e., 15

⁸⁰ Recaizade Ekrem, **Pejmürde**, 86.

"... her şiirde hâkikate mutabakat niçin aransın? Şiir hayat ile kaimdir. hayal ile hakikat her zaman birleşebilir mi?"⁸¹

Pejmurde de hayale romantikler gibi böylesine özgürlük tanıyan **Recaizade Talim-i Edebiyat**'ta hayal gücünü "hakikate muvafık olmak" şartıyla sınırlandırıyor.

Kimi zaman düşünceyi kimi zaman duyguyu, kimi zamansa hayali eserin merkezine alan **Recaizade** farklı etkiler altında gibidir ama temelde bu üçünün daima uyum içinde olması düşüncesinden yolaçkar ve birini önemserken diğerini gözardı etmez.

Recaizade Talim-i Edebiyat'ta fikir ve his konularını ele aldıktan sonra zihne ait yetilerden sözeder. Bunlar hüsn-i tabiat (zevk güzelliği), kuvve-i hayaliye (hayal gücü), zarafet (incelik) ve kuvve-i hafıza (hafıza gücü)dür. **Recaizade**'nin bu yetilerden sözetmesi ve bunların hepsinin yazarda bulunan özellikler olması onu Romantizme yaklaştırır. Romantizm de sanatçıyı sanatçı yapan, sanatçının özel bir duyarlığa, herkeste bulunmayan yaşantılara ve dehaya sahip olmasıdır demiştik. **Recaizade** de yazarda bulunması gereken zevk güzelliği ve incelik özelliklerini konu ederken bu görüşe yakındır. Sıradan şeyler ve olayların hayal gücünün renkleriyle sıradışı olabileceğini savunan romantikler gibi **Recaizade**de hayal gücüne önem verir. Sanatçıya ait bu yetilere isim olarak gözüktüğümüzde bunların **Recaizade** de ele alınışı farklıdır.

Özellikle hayal gücü konusunda o romantiklerden ayrılır. Ama bu yine sadece **Talim-i Edebiyat**'a özgü bir ayrılıktır. His konusundan bahsederken onun diğer eserleriyle hayalden romantikler çizgisinde bahsettiğini söylemiştik. **Talim-i Edebiyat**'ta ise **Recaizade** hayal gücüne yine çok önem vermesine rağmen onu hüsn-i tabiat ve sağlam düşünceyle sınırlandırır. **Recaizade**'nin sözettiği hayal aleminde mantıksızlığa, münasebetsizliğe, zevzekliğe yer yoktur. Onun hayal gücünü böyle sınırlandırmasını daha önce ele aldığımız katı hakikat fikrine bağlayabiliriz ki bu noktada romantizme karşı realizmden sözedilebilir.

Hayal gücünü sınırlandırsa da onun yaratıcılığın, süsleyiciliğinden bahseder ve hayal gücü eseri orijinal yapan, güzelleştiren, süsleyen bir yetidir der. Ona göre bu parlak ve yaratıcı kuvvet nesnelere asalet ve yücelik verir onları istediği biçime sokar.

⁸¹ A.g.e., 86.

(T.E., 48) Hayal gücü konu edecek gerçek bir nesne bulamazsa kendi aleminde yeni bir nesne icad eder ve ona can verir. Tıpkı romantiklerde olduğu gibi.

Kitabında dehayı ayrı bir başlık altında inceleyen Recaizade dehayı ele alış biçimi ve onu ayrı bir yer ayırmasıyla da romantiklerin yanında yerini alır. Ama bu konuda da konuyu ele alışıyla romantizme yakın olan Recaizade içerik incelendiğinde onlardan ayrılır. Recaizade de dehayı üstün ve doğuştan varolan bir özellik olarak ele alır ama o deha olmadan da edebi eser yaratılabileceğini söyler. Recaizade'nin zihne ait yetiler sıralamasına bir bakalım:

Düşünce ve Duygu: Bu iki yeti temeldir bunlar olmazsa edebi eserde olmaz. düşünmek ve hissetmek çalışmayla geliştirilebilir.

Hüsn-i Tabiat: Sanatın vicdanı hükmündeki bu yeti edebi bir eseri sıradan bir yazıdan ayırır. Aslında doğuştan varolan bu yeti bir noktaya kadar çalışma ve eğitimle gelişebilir.

Zarafet: Edebi bir esere üstün nitelikler veren bu yeti tamamen doğuştan varolur. Çalışma ve eğitim yoluyla asla gelişmez.

Deha: Deha ise tüm bunların üzerinde ve doğuştan sahip olunan bir yeteniktir. Romantik edebiyatta da dehanın yeri tartışılmaz derecede mühimdir.

Recaizade Zarafet ve dehayı çok önemli saymakla beraber edebi bir eser yazmak için temel bir şark olarak ele almaz.

Recaizadenin bazı yeteneklere⁸² eğitim ve çalışma yoluyla geliştirilebilir olarak yaklaşması akla Rousseau'nun "mükemelleşebilirlik" kavramını getirir.

Talim-i Edebiyat'ın bir edebiyat kuramı olarak incelendiği bölümde edebi eserin unsurlarını ve bu unsurlara ait nitelikleri ortak bir tabloda incelemiş ve bu niteliklerden en çok önem verilenin "ulviyet" kavramı olduğunu göstermiştik. Recaizade hem fikre hem hisse hem de üsluba ait bir özellik olarak her bölümde ayrı ayrı incelediği ulviyet kavramını bir de tek başına bu unsurlardan ayrı bir kavram (ulviyet-i sırfe) olarak ele alır ki yücelikten bu denli çok sözedilmesi romantiklerin "sublime" fikrine dikkat çeker. Ulviyeti daha önce ayrıntılarıyla ele aldığımız için

⁸² Hüsn-i tabiat, hayalgücü

burada yeniden ele almayacağız. Bu kavramla ilgili olarak Rezaizade'nin romantiklerin temel kavramlarından olan ulviyeti (yücelik) ayrıntılarıyla ele almış olmasıdır.

Rezaizade fikirde şiddetten, parlaklıktan, ulviyetten, yüce ve şiddetli heyecanlara yolaçan hislerden sözederken Namık Kemal'den, Rousseau'dan örnekler verirken bahsettiği hep romantizmin gür sesidir.

Sonuç olarak **Talim-i Edebiyat** romantik eğilimli bir eserdir. ama tam olarak romantizm etkisinde değildir. Bu da edebi akımların o dönemde bizde bozulmuş olarak alımlanmasının bir sonucudur.

Batılılaşma Hareketi Bağlamında Talim-i Edebiyat Nasıl Bir Düşüncenin Ürünüdür?

Talim-i Edebiyat Batı edebiyat anlayışının sistematik bir biçimde Türk öğrencilerinin önüne konduğu ilk kitaptır.⁸³ Osmanlı okurunun Batı edebiyatıyla ilk yoğun karşılaşması Tanzimatla birlikte başlar. Edebiyat alanında batılı yöneliş toplum hayatındaki değişikliğin etkilerindendir. Ama bu tek taraflı bir etkilenme değildir. "Batı kültürüyle yetişen yeni kuşaklar eski edebiyatın yeni hayatı anlatmaya elverişsiz olduğunu görmüşler, Batı edebiyatı yolunda yeni bir edebiyat çıkışı açmaya girişmişlerdir."⁸⁴ Bu yeni edebiyatın ürünleri ise "toplum için sanat" anlayışından ve öğretici olma fikrinden yola çıktıkları için toplumsal hayatın değişiminde etkili olmuştur. Öncelikle tercümeler yoluyla Batı edebiyatını tanıyan Osmanlı okuru daha sonra uyarlamalar ve özgün eserler okuma fırsatını yakalamıştır. Bu ilk dönem Tanzimat yazarları pek çok yeni edebi türü deniyorlar, "vatan, millet, halk, adalet, kanun, vb.) gibi kavramları memlekete yaymaya," Batının bilim, fen, toplum hayatı gibi kurumlarını makale ve romanlarıyla öğretmeye çalışıyorlardı.⁸⁵ Bu dönemin önemli bir özelliği Namık Kemal, Şinasi, Ahmed Mithat gibi yazarların bu yeni edebiyat türünün örneklerini veriyor ama bu konunun kuramı üzerinde durmuyor olmalarıydı. Yani ortada yeni bir edebiyat akımı vardı. Ve bu yolda pek çok eser yazılmıştı ama bu edebiyatın kuramsal özelliklerini ortaya koyacak yeni anlayışla yazılmış bir edebiyat kuramı kitabı yoktu. Tam olarak böyle adlandırılacak bir kitap için 1880'lere kadar beklemek gerekecekti.

Talim-i Edebiyat Batılı retoriğinin ve edebiyat kuramının bizdeki ilk örneğidir ve bu anlayışın yerleşmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Ancak onu önceleyen ve bu noktaya gelinmesini sağlayan birkaç temel basamak vardır ki bunların önemi yadsınamaz. Biz burada farklı özellikleri nedeniyle bunlardan ikisini de alacağız;

⁸³Christopher Ferrard, a.g.m., 215.

⁸⁴ Cevdet Kudret, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Edebiyat", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985) 2: 389.

⁸⁵ A.g.m., 390.

Namık Kemal'in "Lisan-ı Osmani'nin Edebiyatı hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir"⁸⁶ makalesi ve Süleyman Paşa'nın **Mebâni'l-İnşâsı**.⁸⁷

Namık Kemal'in 1866 yıllarda yayınlanan makalesi bu batılı retorik -asında buna yeni bir retorik anlayışı demek daha doğru olacaktır- anlayışına uzanan, eskiye başkaldırının manifestosu olması açısından önemlidir. Namık Kemal makalesinde edebiyatın ıslahı konusunda öneriler sunar.

"Türkçe'de değil fûnûn, hâlâ edebiyat dahi lâıykı ile tedvin olunmadığı için Arab ve Acem ve onlara ilâveten ehLi, kalem lisanlarını öğrenmek yolunda zamân-ı tahsilini bir çoğunu ifnâ etmedikçe tahriren dürüstçe ifâde-i meram kâbil değildir. (...)

Bizde ise bir adam Arabî ve Farişî mukaddemâtına altı yedi sene vakf-ı vücûd etmelidir ki imlâ ve mânâsı yerinde bir mektub yazabilsin. (...)

Edebiyatın râbıta-ı millîyeye âid olan hizmetinden ise o kadar mahrumuz ki lisan-ı Arab münteşir olduğu yerlerde Yunânî gibi zamanın kâffe-i meâsir-i ilmiyyesi ile kuvvet bulmuş bir lisanı galebe-i fesâhatla mahvetmiş iken Türkçemiz henüz elif bası bile olmayan Arnavud ve Laz lisanlarını dahi unutturamamıştır."⁸⁸

Namık Kemal bu makaleyle Osmanlı Edebiyatını Arap belagatının esaretinden kurtulması gerektiğini ilk kez ortaya koymuş ve bu konuya dikkat çekmiş oluyordu. Kemal ulusal bir edebiyat ve bu edebiyatın ve bu edebiyatın kuramının oluşturulması gereğinden sözeder, ve bunu ulus olmanın koşulu olarak görür.

Süleyman Paşa'nın **Mebani'l-İnşâsı**'sı ise (1871-1872) yılında yayınlanmış **Talim-i Edebiyat** gibi bir ders kitabıydı. Christopher Ferrard Süleyman Paşa'nın

⁸⁶ Namık Kemal, "Lisan-ı Osmani'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir" **Tasvir-i Efkâr**, (16, 19 Rebiülâhir 1283 [29 Temmuz -2 Ağustos 1866])

⁸⁷ Süleyman Paşa, **Mebâni'l-İnşâsı**, 2 c. (İstanbul, 1288 [1871])

⁸⁸ Namık Kemal, a.g.m., **Ölümünün 100. Yıldönümü Münasebetiyle Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, Haz. Kazım Yetiş, (İstanbul: İ.Ü.E. F.yayınları, 1989), 9-10

kitabını Namık Kemal'in makalesinde bir yanıt olarak alır.⁸⁹ **Mebani'l-İnşa** batı edebiyat anlayışını benimseyen ve tanıtan ilk Osmanlı edebiyat teorisi kitabıydı. Buna yeni bir nazariyatın ayyaşışının ikinci önemli adımı diyebiliriz.

Mebani'l-İnşa'nın da temel kaynağı kitabına model olarak aldığı Émile Lefranc'ın **Traité Théorique et Pratique de Littérature** adlı üç ciltlik eseridir.⁹⁰ Daha önce de belirtildiği gibi **Talim-i Edebiyat**'ın da ana kaynağı bu kitaptır fakat Recaizade'nin yaklaşımı ile Süleyman Paşa'nın yaklaşımı farklı olduğundan ortaya iki farklı eser belki de iki farklı yorum çıkmıştır.

Süleyman Paşa'nın yaptığı bir önceki kuşağın askeri okullarda okutulan kitaplar için uygulandığı metodu kullanmaktı. Yani kabul görmüş batılı bir ders kitabını alıp çevirmek.⁹¹ Ama burada Süleyman Paşa'nın düştüğü bir hata vardı. Askerlik ve edebiyat çok farklı iki bilim dalıdır. Askeri bilimler bize zaten doğrudan batıdan gelmiştir ve bu konudaki bir kitabı da böyle doğrudan çevirerek okutmak herhangi bir sorun doğurmaz. Ama söz konusu edebiyat olunca böyle bir yaklaşım geçerliliğini kaybeder. Süleyman Paşa'nın hatası tamamen farklı bir edebi geleneğin kuramını yüzlerce yıllık bir geleneğe sahip Osmanlı Edebiyatına uygulamaktı. O dönemde Osmanlılar askerlik gibi edebiyat alanında da Batıdan ektilenmişlerdi elbette, ama bu hem çok yeniydi yani böylesine bir uygulamayı kaldıracak hammadde yoktu hem de edebiyat kuramı askerlik gibi teknik bir konu değildi. Bir tür askeri yapılanmayı terkederek yeni bir sisteme kolaylıkla geçilmesi mümkün olsa da, dille, yaşamla, toplumsal kimlikle bu derece sıkı ve organik bir bağı olan edebiyat alanında böyle toptan bir değişim neredeyse imkansızdı. Bir edebiyat kuramının o ülkenin kendi edebiyatının içinden çıkması gereği, tamamen farklı bir edebi geleneğin ürünü olan bir kuramın başka bir geleneğin edebiyatına uygulanabilirliği günümüzde halen tartışılan konulardır. Süleyman Paşa'nın bu tür bir sorunla çok fazla uğraşmadan batı edebiyatını inceleyen bir kitabı çevirmenin yeteceğini düşünmüş olması bizce mümkün. Recaizade ise aynı kitabı kaynak olarak kullanırken kafasında bu tür kaygılar taşıyor, batı kaynaklı bu fikirleri yerleşik doğu kalıpları içinde nasıl oturturum sorusuyla hareket ediyordu. Recaizade'nin bu konudaki yaklaşımı ve amacı, bunda ne derece başarılı olduğu ileriki sayfalarda ele alınacaktır. **Mebani'l-İnşa**'ya dönecek

⁸⁹ Christopher Ferrard, a.g.t., 122.

⁹⁰ A.g.t., 124.

⁹¹ A.g.t., 126.

olursak aslında bu da tam bir çeviri değildir. Süleyman Paşa Fransız edebiyat kuramının klasik Osmanlı belagatına en yakın ilkelerini aktarmıştır. Osmanlı edebiyatından aldığı örneklerde ise yine aktardığı ilkelere uyacak olanları hatta kimi zaman Fransızca'dan tercüme parçaları seçmiştir.⁹² Sonuç olarak Christopher Ferrard'ın **Mebani'l- İnşa** üzerine yaptığı araştırmaya dayanarak kitabın bu yolda ilk eser olması ve **Talim-i Edebiyat**'a giden yolu açması açısından önemli olduğunu ama amacına ulaşan başarılı bir eser olmadığını söyleyebiliriz. Süleyman Paşa Recaizade Mahmut Ekrem'e yazdığı bir mektubunda bu gerçeği kendisi de kabul eder. Süleyman Paşa'nın başarısızlığındaki en önemli faktörlerden birisi de Batı Edebiyatı konusundaki bilgisizliğidir. Hakim olmadığı bir konuyu edebiyat kuramı alanında temel alınacak bir kaynak olma iddiası taşıyan kitabına mazleme yapması bu başarısızlığı doğurmuştur.

Fakat bundan on sene sonra aynı kitabı kendine model alan Recaizade daha başarılı bir doğu-batı evliliğine ulaşacaktır.⁹³ Recaizade'nin **Talim-i Edebiyat**'ta yaptığı batı retoriğinin Türkçeye doğrudan nakli değil iki edebi geleneğin birleştirilmesidir: Lefranc'ın kitabında ortaya konan Batı edebi geleneği ve **Telhis**⁹⁴ de sistemleştirilmiş olan İslami (Doğu) edebi geleneği.

Recaizade'nin eserini yazarken bu tür kaygılar taşıdığı, yabancı kaynaklı olmasa bile hiç bir eserden satır satır aktarma yapılmaması gerektiğini düşündüğü yine eserindeki bir kaç noktaya dayanarak da desteklenebilir ki bunu metodoloji bölümünde yaptık. Elbette Recaizade'nin teorik yaklaşımında pratikte geçerliliği korumaması da mümkündür. Bu konuya kesin olmasa da bir cevabı sanırım ancak, batı ve doğu epistemolojilerinin örtüşmemesinden kaynaklanan bir boşluğa düşmüş olan Bihruz'un hikayesinin anlatıldığı **Araba Sevdası** romanı ile batı- doğu edebi geleneklerinin kesiştiği noktaları yakalamaya çalışan **Talim-i Edebiyat**'ı birlikte ele alacağımız sonuç bölümünde verebileceğiz.

Recaizade bu yöndeki kaygılarına kitabının hatime bölümünde de yer verir. Önce bir dilin kuralları belirlenir ve sonra halk o kurallara uygun olarak mı konuşur ya da sanatçılar bu kurallara göre mi eserler verirler yoksa doğal gelişimi içinde bir dil

⁹² A.g.t., 128.

⁹³ Christopher Ferrard, a.g.m., 216.

⁹⁴ Kazvîni Celaleddin Muhammed, *El-İzâh fî 'Ulûmi'l Belâga*.

oluşur, sanatçılar bu dilde eserler verirler ve bundan sonra, buna dayanarak mı dil ve edebiyat kuralları ortaya konur? Recaizade'ye göre doğru olan ikincisidir.

Osmanlı edebiyatının Arap egemenliğinden kurtularak kendi edebi kuramına kavuşması gerektiğini düşünen Ekrem örneği batıdan alır. Recaizade batı edebi geleneği ile doğuyu birlikte ele alabileceği kanaatindedir. Ekrem Osmanlı Edebiyatı **Telhis**'in hegemonyasından kurtarmaya ve **Traité**'nin liberal hükümranlılığına sokmayı umuyordu, ta ki Osmanlı retoriği yabancı etkilerden kurtulabilecek kadar gelişinceye dek.

Talim-i Edebiyat'ın radikal bir değişim amaçlamadığını belirtmek önemlidir. Recaizade batıdan aldığı yeni fikirleri varolan geleneksel çerçevede içinde sunuyor ve eskiyi yadsımıyordu. Ama onun gözdardı ettiğı nokta doğrudan alınılan bir yabancı kuram farklı bir edebi gelenekte nasıl işlemezse iki farklı edebi geleneğı birlikte ele alarak yeni bir edebiyat anlayışı oluşturmak fikri de uygulanabilirliğı olmayan bir fikirdi.

Farklı edebi geleneklerin ve farklı dillerin oluşturduğu iki farklı edebiyatın dayandıkları temellerin, terminolojilerin vs. uyumsuzluğından kaynaklanan zorluk ve açmazları metodoloji bölümünde ele almış ve **Talim-i Edebiyat**'ın aksayan yönlerini göstermeye çalışmıştık. Ama bu zayıflıklar ve tutarsızlıklar konusunda çok da eleştirel olmamak gerekir bu belki de öncü sayılabilecek tüm eserlerin doğasında olan bir şeydir; yabancı fikirlere bağılı kalmak ve iki farklı geleneğı uzlaştırma girişimlerinde hiçbir zaman ikna edici olmamak.

ARABA SEVDASI

Kuramsal ve Teknik Açından Farklı Bir Roman Örneği Olarak Araba Sevdası

Recaizade Mahmut Ekrem'in tek romanı olan **Araba Sevdası** "1886'da yazılmış, 1895'te yayınlanmıştır".⁹⁵ Tanzimat romanlarının günah keçisi alafranga züppe tipini bu defa Bihruz Bey adlı bir gencin kişiliğinde kendisine hedef alan bir romandır. İlk bakışta tipik bir tanzimat temasını işliyor gibi görünse de **Araba Sevdası** pek çok yönüyle kendisinden önceki Tanzimat romanlarından ayrılır. Edebi dönemleri kesin tarihli çizgilerle ayırmak bence çok doğru bir yaklaşım olmasa da **Araba Sevdası** yayınlandığı zaman artık Servet-i Fünun edebiyatı kendisini göstermeye başlamış, Halit Ziya'nın romanları okunur olmuştur. Zaten Recaizade pekçok açıdan Tanzimat ile Servet-i Fünun arasındaki geçişi sağlamış belki de bir ara dönem yazarıdır. Fakat Recaizade'nin bize verdiği yazılış tarihi (1886) gözönünde bulundurulursa romanın hem romantizmden realizme geçişte hem de "gerçek anlamda ilk modern roman"⁹⁶ oluşuyla oldukça önemli bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Araba Sevdası kendinden önceki Tanzimat romanlarından hem yazarının konumu, hem anlatım tekniği ve hem de ele aldığı konuya yaklaşımı açısından ayrılır.

Yazarın konumundan başlayacak olursak öncelikle Recaizade'nin diğer Tanzimat yazarları gibi otoriter, müdahaleci ve herşeyi bilen bir yazar olmadığını ve kendisine de eleştirel bir gözle bakabildiğini söyleyebiliriz. Jale Parla "babalar ve oğullar" eğretilmesi çerçevesinde Tanzimat romanını incelediği kitabında bu farklı konumu şöyle belirtir:

"Yazarı, çağının kültürel karmaşasının tam bilincindedir... Recaizade Ekrem haşarı bir oğuldur. onun mutlak anlatıcı işlevini kısıtlar."⁹⁷

⁹⁵ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), 59.

⁹⁶ Jale Parla, **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1990), 105.

⁹⁷ A. g. e., 105-109.

Recaizade'nin yazar olarak konumunu - hem anlatım tekniği hem de tavır olarak- tam olarak belirlemeden önce onun kimden ve neden farklı olduğuna bakmak gerekir. Yani Recaizade diğer Tanzimat yazarlarına göre farklı bir yerde duruyordu diyoruz. Bu farklılığı tespit etmek için önce diğer Tanzimat yazarlarının nerede durduklarına yaklaşımlarına bir göz atalım.

"Türk romanı, camiacı bir kültür içinde beslenen idealist bir dünya görüşünün ve bilgi kuramının ürünü olarak doğdu"⁹⁸ İlk romanlarda amaç her zaman bilgi ve ders vermektir. "Çünkü roman yazarına göre ortada eğitilecek bir halk ile siyasi varisini kaybetmiş bir kültürün acil bir vasi gereksinimi vardı."⁹⁹ Bu gereksinimden yola çıkan yazarlar roman sanatı üzerine pek kafa yormadılar ve şekli önemsemediler. Onlar için önemli olan içerikti, peşinde oldukları roman türü tezli romandı. Onların daima söyleyecekleri bir şey, eleştirecekleri bir konu vardı. Bireysel duygulara, psikolojik tahlillere aldırmadan "sosyal içerikli" romanlar yazdılar, dolayısıyla hiç bir zaman bir karakter yaratma çabası da taşımadılar. Tanzimat'ın ilk dönem yazarları için hikayenin alegorik boyutu daima daha öndeydi. Toplumun belli bir kesimini temsil edecek tipler yaratmak yeterliydi. Bu otoriter, öğretici ve baba konumundaki yazarların kahramanları daima iyiler ve kötüler olarak kesin çizgilerle ayrılırlardı ve elbette kimin iyi kimin kötü, kimin haklı kimin haksız olduğuyorsa- bir kazaya mahal vermemek için ne olur ne olmaz, okur belki anlamaz diyerek- yazar tarafından daima hatırlatılır, okura herhangi bir düşünme ya da karar hakkı tanınmazdı. Jale Parla bunun normal bir tutum olduğunu bu üslup ve tutumun Osmanlı epistemolojisinin doğal bir gereği olduğunu söylüyor. Nedir bu epistemolojinin temeli? Gerçeğin evrensel, değişmez, soyut ve sorgulanmaz olduğudur.

Bu bağlamda Tanzimat romancıları da bu tür gerçeklerin bekçisiydiler.¹⁰⁰

Parla'ya göre bu yazarlar ataerkil bir toplumda babasız kalmış oğullardır ama onlar bu boşluğu topluma ve metinlerine babalık yaparak doldurmaya çalışırlar.¹⁰¹

⁹⁸ A. g. e., 12.

⁹⁹ A. g. e., 13.

¹⁰⁰ A. g. e., 13.

¹⁰¹ A. g. e., 13- 14.

İyiyle kötünün kesin çizgilerle ayrıldığı, "değer yargılarının sorgulanmaz bir mutlaklık taşıdığı"¹⁰² yazarın toplumu eğitmek gibi bir görevinin olduğu bir dünya görüşüne sahip bu yazarlar elbette bu görüşten yola çıkarak yukarıda genel hatlarını sıraladığımız metinleri üretirler. "Bu yazarlar herşeyi bilecek, herşeyi öğreteceklerdir; hem de sık sık olay örgüsüne müdahale edip okurun doğru öğrendiğinden emin olana dek"¹⁰³ Kendilerinde yargılama ve hüküm verme hakkını bulan bu yazarlar devlet felsefesindeki yönetici anlayışla aile kavramındaki baba anlayışının örtüştüğü bir toplumun yazarlarıydı.¹⁰⁴

Kısaca toparlayacak olursak Tanzimat yazarı mutlak gerçekliğe ve sorgulanamaz değer yargılarının varlığına inanıyor, kendisini de bu gerçeklerin bekçisi, toplumun yol göstericisi olarak görüyordu; dolayısıyla da tanzimat romanında eğitici ve yorumlayıcı bir yazar sesi anlatıma sürekli müdahale ediyordu.

Jale Parla bu tür bir anlatımın böyle bir dünya görüşü için doğal olduğunu belirttikten sonra "şaşırtıcı olan, yazar sesinin gizlediği, bilirliğinin ve yargılarının sınırlandığı, gerek somut bir dünyanın, gerekse bu dünyanın kişilerinin duyumsamalarının yansıdığı bir anlatıma rastlamak olurdu"¹⁰⁵ diyor.

Evet, bu bağlamda **Araba Sevdası** romanı ve yazarı şaşırtıcıdır. Evrensel, değişmez, somut ve sorgulanamaz bir gerçekliğin varolduğunu ve edebiyat eserinin bu gerçekliğe bağlı kalması gerektiği düşüncesini savunduğu **Talim-i Edebiyat**'tan -beş sene sonra yazdığını söylediği- onbeş sene sonra yayınlanan **Araba Sevdası** romanında Recaizade bu gerçeklik fikrini yadsır gibidir. Artık o ne **Talim-i Edebiyat**'ın herşeyi bilen kuramcısı ne de **Zemzemeler**'in, **Nağme-i Seher**'in romantik şairidir. Recaizade **Araba Sevdası**'nı yazarken kendisine ve dönemine acımasız ve objektif bir gözle bakabilen bir yazar olarak konumunu sorgulayan bir edebiyatçıdır.

¹⁰² A. g. e., 43.

¹⁰³ A. g. e., 43.

¹⁰⁴ A. g. e., 44.

¹⁰⁵ A. g. e., 63.

Diğer tanzimat yazarlarını baba otoritesinin boşluğunu doldurmaya çalışan iyi, uslu oğullar olarak ele alırsak Recaizade Jale Parla'nın deyimiyle haşarı bir oğuldur.¹⁰⁶

Hem dille, hem üslupla oynayan ve pekçok anlatım tekniğini deneyen Recaizade'nin amacı bir ders vermek için roman kılıfını kullanmak değil henüz bebeklik çağını yaşayan bu türün başarılı bir örneğini vererek gelişimine katkıda bulunmaktır. Recaizade için şekil de içerik kadar önemlidir. Her ne kadar içeriğin ve fikrin edebiyat eserinde temel oluşunu kuramsal olarak ilk ele alan¹⁰⁷ o ise de, **Talim-i Edebiyat**'ta bu fikirlerin üslupla, ifadeyle daha da değer kazanacağını söyleyen de odur. Zaten Recaizade hiç bir zaman Tanzimat'ın edebiyatı pek çok anlamda bir araç olarak gören, idealist ilk dönem edebiyatçıları arasında yer almadı. Onun kaygısı toplumsal olmaktan çok bir edebiyat estetiği yapabilmek, Türkçe'ye edebiyat eleştirisini sokmak belki bir parça edebiyatın ve eski belagat ilminin zincirlerini kopartmaktı.

O Araba Sevdası'nı yazarken tüm bu yönleriyle diğerlerinden farklıdır. Sadece ele aldığı konuyla yetinmez, bu konuyu farklı anlatım teknikleri kullanarak ele almaya, okura tepeden bakmamaya çalışır. Hem kendi yazılışını hem de daha önceki Tanzimat romanlarının yazılışını sorgulayan ortaya sorular atan bir romandır **Araba Sevdası**. Bu konu üzerinde daha sonra ayrıntılarıyla durulacağından şimdi Recaizade'nin bir yazar, bir anlatıcı olarak okuruna nasıl yaklaştığına bakalım.

Recaizade o herşeyi bilen, müdahaleci, öğretici yazarlardan değildir. Romanı okurken "Sevgili okur bak Bihruz'a ne kadar züppe aman onun gibi olma" diyen bir yazar sesi bizi rahatsız etmez. Hatta yazarın sesi- nesnel anlatımlarda bile- mümkün olduğunca az duyulur okura ki o kendisini hikayenin içinde bulsun, Bihruz'la başbaşa kalsın ve kendi kararlarını kendisi versin. Elbette onun da söylemek istediği şeyler, eleştirmek istediği noktalar var ama o bunları okurun gözüne sokmak yerine dolaylı yoldan yapıyor. Ve bu çabası onun pek çok modern anlatım tekniğine başvurusuyla ve parodist bir dil kullanmasıyla sonuçlanıyor. Bu ise **Araba Sevdası**'nı bugün bile ilginç kılan bir roman haline getiriyor. Recaizade'nin kendisini (anlatıcıyı) geri planda tutarak kullandığı anlatım teknikleri bir sonraki bölümde ele alınacaktır. Burada önemli olan onun artık gerçekliğin mutlaklığını sorgulamaya başlaması ve otoriter bir yazar

¹⁰⁶ A. g. e., 105.

¹⁰⁷ Diğer Tanzimat yazarları bu yolda eserler veriyordu. Ama bunu kuramsal olarak ele almıyorlardı.

olan onun artık gerçekliğin mutlaklığını sorgulamaya başlaması ve otoriter bir yazar olarak metnine müdahale etmemesidir. Elbette o Avrupa realistlerinin yaptığı gibi varlığını tamamen sıfıra indiremez; arada sırada varlığını hissettirir. "Sarışın hanımın yaşından bahsetmedik, çünkü bilmiyoruz. Dişlerini vafsetmedik, çünkü göremedik. Fakat tahminimizce nazenin olsa olsa yirmi yaşını henüz bitirmiş olmalı. Dişlerde elbette iki dizi incidir." (Araba Sevdası, 29) Ama hem bunu sık yapmaz hem de yaptığı bölümlerde amacı ders vermek değildir.

Recaizadeyle birlikte tanzimat yazarının konumu değişmiş -ki zaten Recaizade her zaman Servet-i Fünun'a geçişin temel figürüdür- okur otoriter babadan müdahaleci yazardan kurtulmuştur. Henüz yazar ve kahraman yanyana ilerlemeseler de (yani yazar tabii ki yine kahramanın bilmediği gerçekleri bilir) okurla kahraman buluşmuş, okurla yazar arasındaki hiyerarşik sınıflama ortadan tam olarak kalkmasa da sarsılmaya başlamıştır.

Recaizade bu farklılık sıfatını daha çok kullandığı anlatım tekniği daha doğrusu farklı bir çok anlatım tekniği sayesinde hak ediyor. Şimdi de bu farklı ve Türk romanında ilk kez kullanılan anlatım tekniklerine, bunların yazarı nasıl aradan çıkartıp, romana neler kattığına bir göz atalım. Ama daha önce romanın bir başka özelliği -kronolojik olmayışı- çerçevesinde romanı olaylar bağlamında özetleyelim.

Araba Sevdası romanı kronolojik bir sıralamayla yazılmış, yani olayları sırasıyla anlatan bir roman değildir. Recaizade kitabının başında Bihruz Bey'in çocukluğundan, ailesinden bahsedip onun yaşama tarzı hakkında bilgiler verdikten sonra hikayenin geçtiği, Çamlıca Bahçesi'nin açıldığı yıllara gelmez. O yıl Çamlıca'ya taşınışını, Periveş hanımı ilk görüşünü, mektubu verişini, ölüm haberini alışını sırasıyla anlatmaz. Kitabın sonunda işte şimdi aradan 25-30 yıl geçti. Çamlıca Bahçesi de şu anda şu durumdadır gibi bir bilgi koymaz.

Bunun yerine Recaizade romanına Çamlıca'nın romanın yazıldığı zamanki halinin anlatımıyla başlar ve bu tanıtımın ardından 26 yıl önceye 1870 yılına geri döner ve Çamlıca Bahçesi'nin o ilk açıldığı yıldaki halini anlatır okuruna. Roman bu iki bölümden sonrada kronolojik değildir.

Ben de aşağıda bu zaman sıralamasını da gözönünde bulundurarak Araba Sevdası'nı bölüm bölüm ele alacak ve her bölümde anlatılanları kısaca özetlerken hangi olayın diğerini öncelediğini de belirtmeye çalışacağım.

I. KISIM

(I) Roman Çamlıca'nın tasviriyle başlar. Aslında sadece Çamlıca'nın değil Üsküdar'dan başlayarak Bağlarbaşı yoluyla Çamlıca'ya gidiş yolu da bu bölümde tüm ayrıntılarıyla bir kameraman titizliğiyle anlatılır. Okur tıpkı bir filmin giriş sahnesini izler gibi gözleriyle takip eder yolu, ağaçları hatta yolun eğimini bile. Bu tasvir öylesine özenli ve gerçekçi yapılmıştır ki okur o yolda adım adım ilerlediği ve Çamlıca Bahçesi'ne ulaştığı hissine kapılır. Bahçenin de her bir köşesini somut ayrıntılara da değinerek anlatan Recaizade bahçe için övgü dolu sözler kullanır. Tasvirde kullanılan "Meydancığın bir okuz hatve ötesinde..." (A.S., 10), "... seyr-i âdi ile dört beş dakika kadar gidince..." (A.S., 9) gibi zaman ve ölçü birimleri de okurun kendini adeta anlatılanları görüyormuş gibi hissetmesine yardımcı olur. Böyle adım adım içinde dolaştığımız, her köşesine göz attığımız Çamlıca Namık Kemal'in hayallerle ve imgelerle dolu Çamlıca'sından başka bir yerdir adeta.

Bu bölümdeki Çamlıca tasviri şimdiki zamana (o yıllara) yani romanın yazıldığı 1896 yılına ait bir Çamlıca Bahçesi tasviridir. Artık açıldığı zamanki ilgiyi kaybetmiş kapıları çoğunlukla kapalı bir Çamlıca Bahçesidir burası.¹⁰⁸

(II). Recaizade bu bölümde Çamlıca Bahçesi'nin ilk açıldığı 1870 yılına döner ve Bahçenin o zamanki halini tasvir eder. Bahçenin şimdiki ve 26 yıl önceki halini karşılaştıran Recaizade "Çamlıca Bahçesi bundan evvel şimdiki gibi hüznü bir sükunet abad-ı tenhai değil, hengâmeli bir sûrgâh-ı şevk ve şagap idi" (A.S., 14) diyerek tasvir ve tanıtım faslını bitirir.

(III). Bu 1.kısımın III. bölümünde yine 1870 yılında ve o yılın Haziran ayında'yız. 1870 yılının Haziran ayında bir Cuma günü saat sekiz suları, Çamlıca Bahçesi "emsali görülmedik bir kalabalığa mazhar olmuş" (A.S., 14). Kısaca orada gezinenlerden bahseden yazar bizi "bu temaşacıların içinde"n 23-25 yaşlarında bir gençle tanıştırır. Henüz adını bilmediğimiz bu genç hakkında dış görünüşüne bakarak öğrenebileceğimiz herşeyi (fiziksel özellikleri, kıyafetleri) öğreniriz. Bir masanın yanında oturmakta olan bu genç kah oturup kah kalkmakta, devamlı saatine bakmakta -belli ki- sabırsızlıkla birini beklemektedir.

¹⁰⁸ "Burası (Çamlıca Bahçesi) namiyle İstanbul'da en evvel tanzim ve küşat olunmuş olan bahçedir. Birkaç zamandanberi rağbet-i âmmeden bütün bütün mehur olduğu cihetle ekser eyyamda kapıları kapalı durur." (A.S., 10)

nerede bulunsa maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek idi."(A.S., 18)

(V-XI). Beşinci bölüm Bihruz Bey'in Çamlıca Bahçesi'nin açıldığı yıl erkenden Çamlıca'daki köşklere taşınması ile başlar. Kendisine çok şık bir araba alan Bihruz Bey her Cuma ve Pazar bahçeyi ziyarete başlar. V. Bölümden XI. bölüme kadar olaylar sırayla anlatılır.

Yine bir keresinde arabasında oturup etrafı izlerken kaleminden arkadaşı olan Keşfi Bey'e rastlar. Bu sırada ikisinin de dikkatini çeker, zira hanım arabaya ve gençlere manalı manalı bakmıştır. Keşfi Bey'in bu sarışın hanımı tanıdığını iddia etmesi üzerine kuruntulara kapılan Bihruz Bey'in aklından binbir düşünce geçer. Keşfi Bey'den ayrılan Bihruz sarışın hanımın dikkatini çekmeye çalışırsa da başarılı olamaz. Bu hanımın dış görünüşü hakkındaki bilgileri ancak o arabadan indikten sonra alırız. Onun fiziksel özelliklerini uzun uzun teşbihlerle anlatan Rezaizade onun yaşından ve dişlerinden söz etmediğini çünkü bu konular hakkında bilgi sahibi olmadığını söyler. (A.S., 29) Bu konumuyla o müdahaleci, herşeyi bilen otoriter yazar konumunu terk etmiş, anlattığı hikayenin adeta bir izleyicisi olmuştur, yalnızca gördüklerini paylaşır okurla, fazlasını değil. Fazladan bazı bilgiler verse de bunları da gözüyle gördüğü bazı somut gerçekliklere dayandırır:

"Buna refakat eden hanıma gelince ... canlı yürüyüşüne *nazaran* pek dinç, lakırdıyı çok etmesine, ... muttasıl gülmesine *nazaran* pek neşeli"
(A.S., 30)

Arabalarından inip yürümeye başlayan hanımlar lâk'ın (göl) kenarına giderler. Bihruz Bey de peşlerinden. Aralarında konuşan hanımların sözlerinden kendisine bir pay çıkarmaya çabalayan Bihruz Bey sarışın hanıma bir çiçek verir. Bihruz Bey'e duyururcasına haftaya buraya yine geleceğini söyleyen hanım o sırada onları görüp "Haset! Haset!" diye bağırarak Keşfi Bey yüzünden Bihruz Bey'in "saat kaçta?" (A.S., 35) sorusuna yanıt vermeden hızla oradan ayrılır.

Kendini iyice romantik hayallere kaptıran Bihruz Bey bu duruma çok üzülür ve onları takip etmeye çalışırsa da başarılı olamaz. Köşke dönen "bedbaht aşık" bir frenk sigarası yakıp düşünmeye başlar.

(XII). Onikinci bölümle birlikte artık iki hanımın adını öğrenmiş- Periveş Hanım ve Çengi Hanım- isek de onların hakkında dış görünüşlerinden ve şık arabalarından başka bir şey bilmeyiz. Bu bölümde Bihruz'un yerlere göklere

koyamadığı o asil, o "esprisi fevkalade" o "edükasyonu mükemmel" o "nobl bir familyaya mensup" hanımefendisi Periveş Hanım'ın kısa hayat hikayesini ve o gün Çamlıca'ya nasıl geldiğini öğreniriz. Gerçekten de pek güzel olan Periveş onaltı yaşında babasını kaybetmiş bir yetim ve yirmi üç yaşında kocasından boşanmış bir duldur. Annesiyle birlikte fakir bir hayat sürmekte ve Çengi Hanım adlı hafifmeşrep bir kadın ile arkadaşlık etmektedir. O gün bahçeye geldikleri araba da tesadüfen buldukları bir kira arabasıdır.

(XIII). Bu bölümde arabalarına binen Periveş'le Çengi'nin Bihruz Bey hakkındaki alaylı konuşmalarına şahit olur ve onların konuşma tarzlarından bir kez daha nasıl (toplumun hangi kesiminden) insanlar olduklarını görürüz. Bu bölümdeki diyalogun gidişatı ve Bihruz Bey'in kafasında uçuşan sıfatlar gerçeklik- yanılsama farkının altını çizen bir tezat oluşturur.

"-Adam sen de! Onun ne söylediğinden, ne yaptığından kendisinin de haberi yoktu.

- Gelecek cumaya bekliyecek...

- İşi yoksa beklesin dursun.

- Adam gelelim, eğleniriz... bahçe de hiç fena değil doğrusu...

- Her vakit böyle süslü arabayı nereden bulacaksın?

-Böylesi olmasın da âdetası olsun... Meram eğlenmek değil mi?

-Ya o vakit alafıranga bey gene sana bakar mı dersin?

-Bakmazsa bakmayıversin... o da tasamın on beşi sanki!

(....)

-Bahşış mı? ... İki saat için yüz kuruş verdikten sonra bir de bahşış, öyle mi? Üstüme iyilik sağlık, ben çıldırmadım ayol!..."(A.S., 42-43)

II. KISIM

(I- XII). II. kısının ilk bölümünde "odasında sigara içerek düşünür bıraktığımız Bihruz Bey"(A.S., 44) ve o ana döneriz. Periveş Hanım'la ve haftaya Cuma gerçekleşecek buluşma ile ilgili binbir düşünce ile boğuşan Bihruz Bey Fransızca öğretmenini Mösyö Piyer'i uzunca bir zaman beklettikten sonra yemek masasına gider. O akşam hocasıyla aşk ve o günkü olay hakkında konuşamayan, hatta ondan azar işiten Bihruz Bey hemen yatar ve o güne dair acaip rüyalar görür. Bihruz Bey'in bu konuşmaya şiddetle ihtiyacı vardır. Çünkü kendisi yaşadıklarını ifade edecek dilden yoksundur. Bunları bir kez de Mösyö Piyer'in ağzından dinlemekle kendisini bir aşk romanının kahramanı gibi hissedecektir. Bundan sonra Cumaya kadarki günler sırasıyla ve ayrıntılarıyla anlatılır. Aslında anlatılacak fazla bir ayrıntı

yoktur. Çünkü Cumartesi gününü mektup yazmakla geçiren Bihruz Bey'in daha sonraki günleri fondan *Belle Helene* operası eşliğinde sürekli hayal kurmakla geçer. Aradaki beş günü kafasında yarattığı hayali bir parkta elmas arabalar, kuğular, periler arasında Periveş Hanım'la geçiren Bihruz'un tüm dünyası artık bu hayallerdir. Hayaller ve kafasından atamadığı kuruntuları:

"Acaba küçük hanımın Keşfi ile gerçekten bir rölasyon'u mu var? Öyle ise yazık ona!. Lâkin bana niçin baktı!... No, no es possibl? (...)
Cuma günü kaçta gelirsiniz? dedim de cevap bile vermedi. Giderken bir adiyö! demeli değil mi idi?... Daha ... daha... daha sonrası" (A.S., 77)

Bu bölümlerde esas ilginç olan Periveş Hanım'a bir aşk mektubu yazmak isteyen Bihruz'un sayfalarca süren çabalarıdır. Güçlkle mektubunu yazan Bihruz sonuna bir dörtlük eklemekte de en az mektubu yazmak kadar zorlanır. Bazı çeviri denemelerinden sonra saçma bir metodla Vasıf'tan seçtiği bir şarkıdan bir dörtlüğü ekler mektuba. Dörtlükte geçen "siyehçerde" sözcüğü daha sonra Bihruz'un hayali kaderini çizecek ve hayali aşkını yine onun hayal dünyasında mahvedecektir. Recaizade bu mektubun yazılış sürecini uzun uzun anlatır. Daha sonra bir dönemin edebiyatının parodisi bir kez daha Bihruz'un cehaletinin ve alafranga özentiliğinin altını çizer. Bu arada Jak Kondoraki'den gelen bir mektup ve bu mektubun Bihruz Bey'e düşündürdükleri aracılığıyla onun mali durumu ve borçları hakkında bilgi ediniriz.

Onikinci bölümde nihayet "güzel gün" Cuma gelmiş Bihruz Bey önemli buluşma için hazırlanmaya başlamıştır. Tüm bu giyinme çabası, dadısıyla konuşmaları onun alafrangalığının ve züppeliğinin bir başka somut göstergesidir.

"-Boyunbağları nereye koydunuz? Yeni gelenleri...

- Hepsi çekmenin gözünde olacak...

- Haniya yeni mendiller?

- Daha yıkanmadı..

-Gördün mü ya... öyle şey olur mu? Şimdi ben ne yaparım?

- A beyim!... çekmenin gözünde belki yüz tane mendil var. Bir tanesini beğen, aliver...

-Vui! me zil nö son pa marke...

- Neye resil olsun? Onlar da yeni yeni mendiller.

-Markalı değil... Markaları yok onların...

- Markalısı da var,dün ütülenirken gördüm.

- Terziden gelen kostümleri göremiyorum...

-Hepsi burada...

-İskarpınlarım gelmedi mi?

-Bilmem... besbelli gelmedi.

-Şu botinleri ver bakayım..." (A.S., 85-86)

(XIII). Bihruz Bey'in hayali randevusu için Çamlıca Bahçesi'ne gittiği bu bölümde 1. kısmın III. bölümünde kaldığımız yere döneriz. Bihruz Bey oturmuş, bir bira ısmarlamış sabırsızlıkla beklemektedir.¹¹¹ Uzun bir zaman bekledikten sonra "hayal-i cananesi adi bir kira arabası içinde olarak kendisine görünür." (A.S., 89) Zorlukla yazdığı mektubu arabadakilerden birine - Periveş Hanım'ın arkadaşı Gülçeker Hanım- veren ama Periveş'e verdiğini sanan Bihruz Bey verdiği mektubun yaratacağı etkiden ve iki gün sonrası için talep ettiği buluşmanın gerçekleşeceğinden emin evinin yolunu tutar.

III. KISIM

(I). Mektubu verişinden iki gün sonra Pazar günü itinayla giyinen Bihruz Bey buluşma hayalleriyle Çamlıca'ya gider. Sevgilisini (!) beklediği saatler içinde bu buluşmanın hayallerini kurar, hatta aralarında geçecek konuşmayı bile planlar. Tabii tüm bunları okuduğu romantik edebiyatın etkisi altında yapar. Geç saatlere kadar bekler ama "siyehçerde"si görünmez.

(II). Hayalkırlıklığı içinde köşke dönen Bihruz Bey kendini yine düşüncelere kaptırır ve binbir yorum yapar. Kah onun sözünde durmayışına kızar kah niye haber göndermedi acaba diye dertlenir. Ama aslında mektubu zaten okunmamış, kağıdına bir göz atılıp bir mezarlığın önünden geçerken fırlatılıp atılmıştı.

(III- VI). Bu bölümde Bihruz Bey randevu (!)nın gerçekleşmemesinin sebebini yazdığı mektupla arar. Doğru dürüst sözlük kullanmasını bile bilmeyen

¹¹¹ "Masanın üzerine bir tepsi içinde görülen bir (arpa suyu kadehi hemen bir saattenberi geldiği gibi dolu durmakta idi. Genç bey ise oturduğu yerde sol ayağı üzerine atmış olduğu sağ ayağını (....) mineli saatini beyaz yeleğinin cebinden çıkarıp baktıktan ve sabırsızlıkla yerinden fırlıyarak kapı tarafına doğru beş on adım gittikten sonra gene sandalyesine avdetle evvelki vaziyetini alırdı. Genç beyin bu haline dikkat edenler kendisinin mühim bir intizar rahatsızlığı içinde bulunduğuna hükmedebilirlerdi." (A.S., 15)

"Bir bira ısmarladı. Sarışın hanımın vüruduna sabırsızlıkla intizara ve bu intizar-ı şedit içinde dembedem saatine bakıp her beş dakikada bir kere de kapıya doğru gidip gelmeye başladı." (A.S., 87)

Bihruz Bey yazdığı "kuple"nin anlamını çözemeyince kaleme giderek arkadaşlarına danışmaya karar verir. Kalemde beylerin "bersiye"mi "Siyehçerde"mi olduğunu bile anlayamadıkları bir kelimenin anlamını bulmaya çalıştıkları bu bölüm en az mektubun yazıldığı sayfalar kadar absürd ve cehaleti belirticidir. Ortaya atılan bir sürü saçma ve desteksiz fikrin ardından kalemin tek gerçek eğitim almış kişisi Defterci Naim Efendi hem kelimenin anlamını bilir hemde şarkıyı ezbere okur. Siyehçerde esmer, karayağız delikanlı anlamına gelmektedir. Bunu öğrenen Bihruz Bey yıkılmış ve yaptığı korkunç hatayı nasıl affettireceğinin derdine düşmüştür. Bu korkunç hatanın sorumlusu elbette sözlüktür ve elbette randevunun gerçekleşmemesinin nedeni de bu mektuptur.

Eve dönen Bihruz Bey yeni bir özür mektubu yazar ve bu defa onun sonuna yaptığı komik çeviri şiiri ekler. Zaten hata Türkçe bir şiir yazmaktan kaynaklanmamış mıydı? Şu Türklerde de doğru dürtüst şair yoktur ki.

(VII). Yazdığı mektubu Periveş Hanım'a verebilmek için tam iki ay bütün mesire yerlerini dolaşan Bihruz Bey bu işi kendisine yol çizelgeleri hazırlayacak kadar ileri götürür. Ama yine de bir türlü ona rastlamaz.

(XIII- IX). Sarışın Hanım Bihruz Bey için bir "ide fiks" (A.S., 129) haline gelmiş, Bey iki ay içinde tamamen değişmiştir. O artık üzgün, düşünceli, çabuk sinirlenen mahzun bir kişidir. Bir Pazar Fenerbahçe'sinde Keşfi Bey'le karşılaşır. Keşfi Bey ona sarışın hanımın tifodan öldüğünü söyler.

IV. KISIM

(I). Dördüncü kısma geçtiğimizde Bihruz Beyi üzgün halinde bırakır Keşfi Bey'in hikayesine göz gezdiririz. Gerçek bir yalancı olan Keşfi Bey "Zekâsı halim... mizacı ifratına meyilden mücanip olmak cihetiyle dünyada hiçbir fiil ve emelini merak derecesine vardırılmamış olan bu beyin yalan söylemeye bu mertebede iptilâsı ise tufuliyet ve sabavetinin bir yadigâr-ı hazinidir." (A.S., 139)

Keşfi Beyin yalancılığının nedenlerini çocukluğunda aramak gerekmektedir. Çocukken büyükleri onu kandırmak için çokça yalan söylemişler, o da büyüdükçe bu çeşit çeşit, renk renk yalanları dinyele dinleye kendisi de bir yalancı olup çıkmıştır. Keşfi Bey kimseye zarar vermek amacıyla yalan söylemez ama söylediği yalanları doğuracağı sonuçlara da pek aldırmaz.

Keşfi Bey de Bihruz gibi bir alafiranga - züppe tipidir. Recaizade onu Bihruz'da yaptığı gibi her yönüyle irdeleyerek canlı bir karakter yaratmaz ama Keşfi tipinde özelleştirdiği "alafrangalık illetine" tutulmuş gençlik tipini bir paragrafta çizer:

"Şu hikayeyi teşkil eden vakayi ve ahvalin zaman-ı cereyanı olan bundan yirmi beş, otuz sene mukaddemleri Avrupa görmüş bazı gençlerde iptida zarafetperverân-ı kibarzadegâna ve sonraları hal ve vakitleri ikinci derecede bulunan rical evlhadının kabiliyetlerine sirayet eden alafrangalık illetine hasbelistidat Keşfi Bey dahi dûçar olmuş ve pederinin müsaade-i kudret ve mevkii dairesinde olmak üzere frengâne süslü gezmek, fransızca okumak, **"Bonjur! bonsuvar! vuzalle biyen?"** demek için Beyoğlu'nda adam aramak, Türkçe lâkırdı ederken araya Fransızca lâfızlar katmak, koltuğunun altında roman taşımak, israf ve sefahate, borç etmeye üzenmek ve türkçeyi edebiyatsız, kaba bir lisan addedip bu lisanın cahili bulunmakla iftihar etmek gibi alafrangalığın o zamanca ve belki hâlâ bile merasim ve levazımından madut olan efkâr ve evza' ve malûmatta velhasıl şeyir-i milliyetten mümkün olduğu kadar sıyrılmak hususunda bu da akranı mertebesine yetişmiş idi." (A.S., 140-141)

Yine bu bölümde Keşfi'nin romanın başından beri söylediği herşeyin yalan olduğunu, Periveş Hanımı tanımadığını ve elbette Periveş Hanımın ölmediğini öğreniriz. Bunlar da mektubun başına gelenler gibi okurun bildiği ama zavallı Bihruz'un haberdar olmadığı gerçeklerdir.

(II). Dördüncü kısmın ikinci bölümünde yine odasında üzgün bıraktığımız Bihruz'un yanına döneriz. Bu bölüm Bihruz Beyin Fransızca konuşan sevdası ile kendisi arasında geçen, sevdanın kişileştirildiği bir diyalogla başlar. Kafasında yarattığı bir sevda imgesine acı dolu sözler söyleten Bihruz Bey "... acı tatlı bir alay hissiyat-ı müheycice ile için için nalan ve giryan oluyordu." (A.S., 147) Genç kızın kendisi yüzünden verem olup öldüğüne inanıyor ağlıyordu.

(III). Ne denli yalancı olduğun, bildiği halde Keşfi'nin her dediğine inanan Bihruz Bey üzüntüsünden hastalanır. Oğlunun hastalığını duyan annesinin hayal gücü bu hastalığın sebeplerini ancak dondurma yemek ya da güneşte gezmek gibi dış etkenlerde aramaya yeterlidir. Zaten anne-oğul arasında selamlaşmanın ve para konuşmanın ötesinde bir ilişki yoktur.

Bihruz'un artık tek bir amacı vardır sevgilisinin (!) mezarının yerini öğrenmek ve "siyehçerde" münasebetsizliğini affettirmek.

(IV). Sarışın Hanımın ölümünü öğrendikten onüç gün sonra bir Salı günü Bihruz Bey nihayet evden çıkarak kaleme gitmeye karar verir. Ve yetişemediği varupun içinde bir an Sarışın Hanımı görür. Bu olaydan sonra Keşfi Bey'i yakalayan Bihruz ona niçin kendisini kandırdığını sorar. Keşfi Bey için yalan uydurmak iş mi? O sizin gördüğünüz sarışın hanımın hemşiresidir der. Kendisine her söylenene inanmaya hazır olan Bihruz, kafasında yarattığı zarif sarışın hanım imgesiyle bu kana cana bürünmüş kadının tam olarak örtüşmemesinin de desteğiyle bu yalana da hemen inanır.

"Filhakika gördüğü hanım - ki sarışın hanıma benziyordu- biraz daha zayıf, biraz daha renksiz değil mi idi? Halbuki sarışın hanım ile varupda gördüğü hanım arasında simaca, renkçe, halce ve hususiyle kıyafet ve zarafetçe meşhut olan farkların daha küllî olduğu şimdi tahattur olunarak şimdi itiraf ediliyordu." (A.S., 160)

Bu yalanına başka bir yalanı da ekleyen Keşfi Bey varupla İzmir'e oradan da Şam'a gideceğini söyler. Müthiş üzülen Bihruz Bey arabasını bile beklemeden bir kira arabasıyla eve döner.

(V - VI). İkinci bir defa acı gerçekle karşı karşıya kalan Bihruz Bey "gözleri yorulup yüreği takattan kalıncaya kadar" (A.S., 161) ağlar. Akşam Mösyö Piyer'le yemek yedikten sonra onun tavsiyesi üzerine Lamartine'in **Graziyella** adlı kitabının sonundaki şiiri (Birinci **Rögre**) sözlük yardımıyla okumakla uğraşır. Daha sonra Mişel'den arabasının ve arabacının o gece eve dönmediğini öğrenir.

(VII- VIII). Sarışın hanımın mezarını bulmayı bir saplantı haline getiren Bihruz Bey bunu öğrenebileceği tek kişi olan Keşfi Bey'i seyahate çıkmadan yakalamak için onun evine giderse de onu göremez. Kapıyı açan bir adam onun gittiğini söyler. Eve döndüğünde onu bir başka kötü haber beklemektedir; Mösyö Kondoraki atlarına ve arabasına el koymuştur. Bihruz Bey kimseye belli etmez ama aslında bu duruma sevinir. Çünkü zaten eskimiş olan araba ve atlar onun borcundan daha az para eder.

(IX). Ertesi gün Üsküdar'a inerek Keşfi Bey'i vapurunda yakalamak isteyen Bihruz Bey bunda da başarılı olamaz. Çünkü onu kandıran kayıkçılar İzmir varupu yerine Trabzon vapuruna götürürler. Hem zaten doğru vapura da gitse İzmir yolculuğu aslında yalan olan Keşfi Bey orada olmadığından yine onu bulamayacaktı.

(X). Bihruz Bey'in yaşam tarzı artık tamamen değişmiştir. O artık melankolik, yaşamdan zevk almayan biridir.

"Bihruz Bey sabahleyin yatağından çıktığı gibi geceliğiyle açık pencere önünde bir iki saat kadar mütefekkirane temaşa-yı tabiatle meşgul olmak, itinasızca, tekellüfsüzce giyinip haremden dışarı çıktıktan sonra klas odasında bir müddet derse çalışmak, öğle taamını müteakip biraz uzanıp istirahat etmek saat ona doğru bastonunu eline ve **Greziyella**'yı koltuğunun altına alarak civar kırlarda akşamın saat yarımalarına, birlerine kadar maşiyen dolaşmak, köşke avdetinde akşam yemeğini sakince yiyip eğer Müsyü Piyer var ise bir iki saat ders müzakeresinden veya afakî müsahebetten sonra yatak odasına çekilip enzar-ı istiğrakını nasbettiği semay-ı mükevkebe karşı tenhaca düşünmek ve fakat bu meşguliyetlerin, bu düşüncelerin, bu gezintilerin hiçbirisinde maşuka-i faniyenin hayal-i hazinini gözünden uzak bulundurmamak suretlerinden ibaret olmak üzere- yeni bir hayat âlemine girmiş idi." (A.S., 189- 190)

Bu bölümde köşk halkı annein isteği üzerine ramazan yaklaştığı için İstanbul'a Süleymaniye'deki konağa taşınma kararı alırlar.

(XI). Bu bölümde Recaizade bize Bihruz'un İstanbul'daki yaşamından kesitler sunar ve biz bir kez daha onun cehaletine ve kandırılışına izleyici oluruz. Lamartine'in Premier Regret'sinden artık sıkılan Bihruz bunun ikinci üçüncü ve sonuncusunun da yazılmış olduğunu zannederek bir kitapçı tarafından kandırılır ve bir Lamartine külliyatı satın alır.

(XII). O akşam konağa gelen Mösyö Piyer Keşfi Beyi gördüğünü söyler ama o yalancının sözüne sonuna kadar inanan Bihruz bunun imkansız olduğunu düşünür. Bu defa birlikte **La Chute d'un Ange** (Bir Meleğin Düşüşü) adlı eserini okumaya başlarlar. Okuduğu her romantik eserde kendini ve sarışın hanımı bulan Bihruz bunları okumaktan ve dinlemekten müthiş zevk alır. Fakat bu defa kitabın adına aldanmış içeriğini kenid hikayesine uygun zannetmiştir; oysa kitaptan hiçbir şey anlamaz.

(XIII). Onüçüncü bölümde Bihruz Bey'in konak komşularını tanırız. Onlar da Bihruz Bey'deki değişikliğin farkındadırlar. Gerçekten de artık onun eski neşesi kalmamış, yalnızlığı sever olmuştur. Ramazanla birlikte ömründe ilk kez oruç tutan ve hatta camilere gitmeye başlayan Bihruz bu defa ipin diğer ucundan tutmuş ve İslami düşünceyle yoğrulmuş doğu yaşam tarzını benimsemiştir.

(XIV). Bu bölümde yine ayrıntılarıyla bir tasvir, Ramazan ayı İstanbul'u tasviri okuruz. Kalabalık içinde dolaşan Bihruz artık bu kalabalıktan, eğlenceden sıkılmakta birbirlerine kur yapan insanları kınamaktadır. Akşam Mösyö Piyer Bihruz Bey'e **Manon Lescaut** isimli bir kitap getirir. Kendini bu kavurucu aşk ve macera romanına kaptıran Bihruz Bey sabaha dek kitabı okur bitir ve harap olur.

(XV). Ertesi gün Direklerarası'na giden Bihruz Bey şaşırtıcı gerçeği öğrenir. Sarışın hanımın kardeşi sandığı hanıma rastlayan Bihruz ona kardeşinin mezarını sorunca onun bir kardeşi olmadığını ve Çamlıca Bahçesinde karşılaştığı hanım olduğunu, dolayısıyla sevgilisinin (!) hayatta olduğunu şaşkınlık içinde öğrenir. Ve ikisi de bir diğeri için simge olan arabalarını sorarlar. Bihruz o landonun bir kira arabası olduğunu Periveş ise sarı faytonu bir alacaklının zapettiğini öğrenir.

Bihruz'un hayalleri yıkılmıştır: hem o asil sevgilisini o şık landodan indirmek zorundadır hem de kafasından yarattığı o "hazin seherler, mülevven guruplar, mükevkep semalar, şukûfezar çimenler" (A.S., 225) dağılmış, kendini bir boşlukta bulmuştur. Hakikat hayallerini yıkacak kadar beğenilmezdir.

Roman Bihruz'un daha sonra üzerinde uzun uzun duracağımız

"Aman bir lando geliyor, pardon!" (A.S., 226) sözleriyle biter.

Şimdi hikayeye, olaylara ve kişilere hakimiz; onlarla tanıştık, sıra bu hikayenin ardındaki yazarın marifetlerini, anlatım tekniklerini incelemeye geldi. Recaizade'nin kullandığı anlatım teknikleri ya kahramanın iç dünyasını aydınlatarak ondan her yönüyle var olan bir karakter yaratmağa, ya yazarın konumunu değiştirmeye ya da söylemek istediklerini ironik ve parodist bir yolla dolaylı olarak söylemesine hizmet eder. Recaizade en azından bugünün dil ve edebiyat kuramlarını bilen okurlarına her şeyi bilinçli yapmış gibi görünmektedir, yoksa romana ve Recaizade'nin tavrına ne yazıldığı dönemde ne de daha sonraları uzun bir süre böyle yaklaşılmamıştır. Romanın derin ironisi farkedilmemiş, başarısız addedilmiştir.

Recaizade'nin **Araba Sevdası**'nda kullandığı önemli araçlardan bazıları iç çözümleme, iç konuşma ve bilinçakımıdır ki 1886 yılında yazılan **Araba Sevdası**'nın yazarı iç konuşma ve bilinçakışı tekniğinin tam olarak ilk kullanımının yapıldığı Edouard Dujardin'in 1887'de basılmış olan **Les Lauries sont Coupés**'sinden daha önce bir ilke imza atmış oluyor.¹¹² Fakat bunu Türk romanı için bir aşama sayamayız.

¹¹² Berna Moran, a.g.e., 69.

Çünkü Recaizade'nin yaptığı belki de Berna Moran'ın incelemesine kadar farkedilmemiş, teknik bakımından bir yenilik yapığuna dikkat çekilmemiştir. Ahmet Ö. Evin *Origins and Development of the Turkish Novel* adlı eserinde bu konuda Faulkner'in eserlerini 19. yüzyıl Türk romanından daha iyi tanıyan Türk yazarlarının bilinçakımı tekniğini 1950lerde yeniden keşfettiklerini söylüyor.¹¹³

"Recaizade iç çözümleme, iç konuşma ve bilinçakımı tekniklerini kullanarak bize kahramanın iç dünyasını açmaya çalıştığı için Bihruz bir çok yönleriyle içini dışını en iyi tanıdığımız züppe tipi olur."¹¹⁴ dediği ilginç çalışmasında Moran iç çözümleme, iç konuşma ve bilinçakımı tekniklerini ve romanda kullanımlarını ele alır. Recaizade bu teknikler sayesinde okuru kahramanla yalnız bırakmış ve romanını anlatarak değil göstererek yazma yoluna gitmiştir.

İç çözümleme anlatıcı-yazarın araya girerek kahramanın duygularını, düşüncelerini okura aktarması yöntemidir. İç konuşmada ise yazar aradan çekilir ve okura roman kişinin zihnini bir sinema gibi seyrettirir. Bilinçakımı ise daha çok iç konuşmaya benzeyen roman kişinin kafasının içini okura doğrudan doğruya seyrettiren bir tekniktir. Fakat bilinçakımında karakterin zihninden akıp giden düşüncelerde iç konuşmada olduğu gibi mantıksal bir bağ yoktur. "Daha çok çağrışım ilkesine göre akarlar."¹¹⁵ Bilinçaltına en çok yaklaşan teknik bilinçakımıdır. İç çözümleme yöntemini daha önce kullanan yazarlar iç konuşma yöntemini de denemişler ama sonuç az ve acemice bir kullanım olmuştur.¹¹⁶ İç çözümleme de amaç okurun kahramana dolaysız ulaşması olduğuna göre yazarın tamamen aradan çekilmesi işe ne duygularını ne de amaçlarını katmaması gerekir. Tanzimat yazarlarının yapamadığı budur. Berna Moran da bu başarısız kullanımı Emin Nihat ve Mizancı Murat'tan alıntılarla örneklemiştir. Emin Nihat Bey'in Vasfi Bey'in üzüntüsünü iç konuşma tekniği ile okura sunduğu bölümde Vasfi Bey'in iç dünyası amaç olmaktan çıkmış yazarın aracı olmuştur.

¹¹³ Ahmet Ö. Evin, *Origins and Development of the Turkish Novel* (Minneapolis: Bibliotheca Islamica, 1983), 172.

¹¹⁴ Berna Moran, a.g.e., 69.

¹¹⁵ A.g.e., 67.

¹¹⁶ A.g.e., 62-63.

"Ey gaddar felek! Bunca zamandır kavuşma ümidi ile yaşayan bir ay parçasının ayrılık vadisindeki hayatını da mı çok gördün? Ey kötü esişli rüzgâr! Bu sevgi gecesinde al yanağının pervanesi olduğum sevgilimin hayat mumu, rekabet gözünü mü kamaştırdı da cisminin fanusunu zindan karanlığının yeri eyledin! Ey zamanın bahçıvanı, güzel gidişi yeryüzünü süsleyen yeni açılmış bir goncanın dikenini senin terbiye edici elini mi incitti de, taze fidan vücudunu böyle ilkbahar mevsiminde kopardın? (...) Bari ben gideyim sevgilimin matem toprakları saçan siyah toprağını göreyim. Ve üzerine kanlı gözyaşından kızıl kızıl güller dikeyim! Ve ta ki kabir arkadaşı olmak için oracıkta başımı feda edeyim."¹¹⁷

Diğer örneği de buraya alarak konuya uzatmayacağız ama orada da görülen bir insanın iç sesinin samimiyetinden çok bir tören nutkunun üslubudur. Mizancı Murat'ın amacı da zihinsel bir gerçekliği nesnel olarak sergilemekten çok okura kendi düşüncelerini kabul ettirmektir.

Araba Sevdası'na gelince, kahramanının züppe tipine has özellikleri kadar, iç dünyası ve şahsına özgü kafa yapısıyla da ilgilenen Rezaizade "bu iç dünyayı, kah anlatıcı olarak araya girip iç çözümleme yöntemiyle okura aktarır, kah aradan çekilerek Bihruz'un kafasının içini okurun doğrudan doğruya gözlemlemesi için iç konuşmadan bilinç akımına doğru aşamalaşan yollara başvurur."¹¹⁸

"Rezaizade ne Emin Nihat Bey gibi edebiyat yapmış ne de Mizancı Murat gibi bir nutuk"¹¹⁹ düzenlemiştir; onun amacı Bihruzun kişiliğini belirtmek, okuru onun iç dünyasına taşıyabilmektir. Berna Moran'ın ele aldığı örneklerle bakalım:

"Ah! pour fîy! Murir a dizvitan! Kom se trist! Kel "pert enkonsolâbl pur muva!... Ben ağlamayım da "kim ağlasın! O fines, o espri, o güzellik, o gençlik, hepsi mahvoldu. Evet bana büyük bir sempati'si olmasaydı ne mecburiyeti vardı ki benim için bahçeye insin, lâk'ın yanında dursun, benimle lâkırdı etsin, verdiğim çiçeği alsın

¹¹⁷ A.g.e., 63-64.

¹¹⁸ A.g.e., 65.

¹¹⁹ A.g.e., 66.

göğsüne taksın! Zavallı çiçek kimbilir ne oldu? İhtimal ki iki çiçek birbirine sarıldılar da öyle kurudular gittiler! Ağlayım! ağlayım!... Hığ! hığ!... Bari hiç olmazsa (siyehçerde) yi affettirmiş olaydım. O da olmadı... Bana ne büyük bir **römor**, ben bu **römor**'u konsiyans'ımdan nasıl çıkarabilirim? Mektubu alırken nasıl da mahzun manzun bakıyordu! O bakışlar **adiyö!** **adiyö!** demek değilmiydi? Tifo, ne münasebet!... Verem olmalı... Öyle nazik vücutlar hep veremden giderler... Ah! bundan sonra dünya bana haram olsun! Bundan sonra hiçbir kadına bakmayım, bundan sonra hiçbir seyre gitmeyim, ölünceye kadar onun için ağlayım! Acaba zavallıyı nereye gömdüler? Bunu haber almalıyım, mezarını ziyaret edip çiçekler götürmeliyim... O da bir çiçek değil miydi? Çiçek çiçekten memnun olur.. Mezarının başında ağlamalıyım ki benim affettiğine **konsiyans**'ım kanmalı... Lâkin mezarını kimden haber alayım? Ah! hain Keşfi! doğru söylemez ki... Zavallı kızcağız! ağlayım, gene ağlayım ki yüreğimin ateşini ancak ağlamakla teskin edebiliyorum! Hığ! **Mon diyö!** Madem ki benim **şer adore**'mi aldın, beni de öldür, ben bu ayrılığa tahammül edemeyeceğim! Hığ! hığ! hığ!" (A.S., 147-148.)

Bu asla Recaizade'nin (yazarın) dili değildir bu bol Fransızca sözcükle bezenmiş hayallerle oluşmuş dil Bihruz'un dilidir. Recaizade'nin bu şekilde Bihruz'un dilini benimseyerek yaptığı dil parodileri daha sonra ele alınacaktır. Burada ise önemli olan bizim tüm çıplaklığıyla, diliyle, hayalleriyle Bihruz'un iç dünyasına ulaşmamız, hem onun hayal dünyasını görmemiz hem de bu hayal dünyasını nasıl yarattığına şahit olmamızdır.

Kendisini Periveş'in verem olduğuna inandıran Bihruz Bey okuduğu romantik aşk romanlarının etkisinde, o da böyle bir aşk romanının kahramanı olarak sevgilisinin ardından ağlamak istemektedir.

Bihruz'un okuma ve yazma çabalarının anlatıldığı bölümlerde de bu yöntemi kullanmış yazar. Moran "Bihruz'un başını gözünü yara yara Lamartine'in bir şiirini okuyup anlatmaya çalıştığı" bölümün üzerinde durmuş ve iç konuşmadan başka hiçbir tekniğin Bihruz'un Fransızcayla cebelleşmesini böyle canlı bir sahne şeklinde somutlaştıramayacağını belirtmiştir.¹²⁰

¹²⁰ Berna Moran, a.g.e, 67.

Ben bu bölümü alıntılama dan benzer bir kullanıma uzun çabalarla sarışın hanıma bir mektup yazdığı sayfalarda rastladığımızı belirtmek istiyorum.

Bu bölümde yazar iç konuşma ve iç çözümleme yöntemini birlikte kullanmıştır. Kimi yerde araya girerek Bihruz'un düşündüklerinin tercümanı olmuş kimi yerde ise Bihruz'un iç sesini olduğu gibi bırakmıştır.

"yalnız Vâsıf isminde birisi şansonette epeyce meşhur olmuş ise de bunun yazdığı şeylerin de ekseri **komik** nevinden... sanki Türklerin (Molière) i olacak. "Sokak Süpürgesi" filân gibi **inyobl** lâkırdıları da şiire sokmak, hem de bunu bir kadına karşı söylemek ne kadar bayağılık!... Dün akşam bizim Mösyö Piyer de kadınlar için epeyce münasebetsiz şeyler söyledi, lâkin (sal amanje) de çok beklettiğim için canı sıkıldığından söyledi; **Kesköse kö lâmur? Setön tambur, setön tambur; Monşer kavalie, anfen javu kö lö bo seks vo miyö künlâpen!** Ama tuhaftı ha!... Başında tüylü şapka, sırtında (rop dö şambr), iki koltuğunda birer Bordo şişesi... Ah! darılmıyacağını bilsem şu rüyayı kendisine hikâye ederdim. Bizim Keşfi de arabacı olmuştu! Ya benim yağız atın havada uçuşu!.. O kaplumbağalarda ne idi... Fino köpeğinin **Bel Eleni şante** etmesi hepsinden **drol!** Lel le le lel le... lel lele lel le... lel lele lel le... lel lele lâ!..." (A.S., 64)

"Lûgatin yanında "küçük, ufak olan" teksirini görünce "Bravo... bravo... (Çamlıca sagir) Küçük Çamlıca, bizim **kartiye**, bravo... Demek ki **kartiye**'miz eskidenberi **nobl** bir **kartiye** imiş ki şairlerin **deskripsiyon**'larına kadar geçmiş, bravo..." diye sevindi. Lel lele lel lel, lel lele lel lel, lel lele lâ....." (A.S., 68)

Sevda ile Bihruz'un sohbet ettikleri, sevdanın kişileştirildiği bölüm de iç konuşmanın başarılı olduğu ve amacına ulaştığı bir bölümdür. Burada güya iki ses vardır: Bihruz ve Sevda. Oysa ikisi de gerçekte tek bir ses, Bihruz'un iç sesidir. Farklı bir kişiliğe büründürülmüş Sevda ne hikmetse tıpkı Bihruz Bey gibi aralara Fransızca sözcükler sıkıştırarak ve onun onun acısını iyice çoğaltacak bir biçimde konuşur. Söylediğimiz gibi bu diyalog Bihruz'un beyninin bir ürünüdür ve onun hayaller ve olmadık romantik sahnelerle dolu iç dünyasına pek güzel bir ayna tutar.

"- İştitiğin doğrudur. İnan!... İnan ki hal yamandır!... Ağla ki tesellisi mümkün olmıyan bir felâket içindesin. Yan yakıl ki dermanı bulunmayan bir derde uğradın.(.....)

- Ya ben ne olacağım? Ah! ben de onun gibi can verip gidebilsem benim için ne büyük bir saadet olurdu. (.....)

- Bundan böyle mesire-i ye's-ü melâlim تنها sahralar, bundan böyle benim karargâhım karanlık ormanlar olacak, bundan böyle ruz-ı şep aguş-ı dâyei matemde sakın sakın ağlamaktan başka bana yapacak bir şey kalmadı.(.....)

- Ah! Uçtu, o piristuy-ı dılcuy-ı ümmit uçtu!... ah! Söndü, o şem-i canefruz-ı emel söndü! ... (....)

- Zavallı kızcağız tifoya tutuldu deniyor. Yanlış!... Veremden gitti. Zalim Verem!... O bir kurttur ki daima öyle nazik fidanlara ârız olur. Onu da galiba ben davet ettim. Niçin itiraf etmiyeyim? (.....) Lâkin Keşfi Bey maymun iştahalı bir çocuk olduğundan kızcağıza bugün fevkalâde meyil gösterirse yarın soğuk soğuk bakardı. Bundan dolayı gönlüne iyi ce yerleşemiyordum. (...) Ağla bakayım!.. Ha şöyle, oh! ağla! ağla! ... Bak bana, ben de ağlıyorum!" (A.S.,145-147)"

Recaizade belki o zaman yazardan müdahaleciliğin beklenmesinden (Çünkü okur buna alışmıştı) kaynaklanan bir baskının belki de okuruna güvenemediğinden kimi yerde iç konuşmayı olduğu gibi aktardıktan sonra bunu bir de açıklar. Yani anlatıcı kahramanının sözlerini şerhetmektedir. Kahramanı yazar yarattığına göre onu en iyi anlayan da yazardır.

"Ne münasebet?... Kadıköyü gibi **burjuva kartiyede** bu derece şık bir **ekipaj** bulunsun... Ne münasebet? ... Orada olanlar hep malûm. Blondu tanırım- demesi de ağız... Tanısaydı öyle mi dururdu?... Oh! **Kel bote divin! Sürtu kel gu ekselân!** Benim ekipaj'a ne kadar dikkatli bakıyordu!... Hüsn-i tabiatini bu da isbat etmez mi? Acaba kimdir bu? ... Şüphesiz **ün jön fiy blond**. Lâkin şu Keşfi'yi nasıl savayım? O vakit çabuk anlaşılır, bakalım iltifat bana mı mahsus imiş, yoksa ona mı? Kim olduğunu öğrenmek kolay, takip eder, gittiği yeri görürüm.'

Şu mühâhazatından da anlaşılır ki Bihruz Bey (lândo)nun Kadıköyü tarafından olduğuna ihtimal veremiyor ve arkadaşı Keşfi Beyin: 'Lândoyu her ne kadar tanımazsam da sarışın hanımı bileceğim' yollu sözünü -hanıma manzuriyette hemhal bulunmak cihetiyle- bir nevi ihtiyata hamletmekle beraber bu bapta da bütün bütün şüpheden vâreste olamıyordu." (A.S., 23)

Bilinç akımı tekniğinin kullanımını da ele aldıktan sonra bu konuyu kapatarak bu defa dilin bir araç, bir anlatım tekniği olarak kullanılmasına geçebiliriz.

"Hay eşek herif! ne terbiyesiz herif imiş!... Böyle adamlar uşak diye, hizmetkâr diye kullanılır mı?... **Tel metr tel vale!** Zati Beyefendisi nedir ki!... Hay yalancı hay, bugün gideceğini söyledi, dün gitmiş. Belki daha gitmedi, orada idi, hizmetkâr, o dağ aynısı beni savdı. Kim bilir? Belki öyle talimat almıştır. Lâkin ne cesaret! Benim gibi bir zata öyle muamele etsin... Çok şey!... Bu kadar da hakaret yutulmaza... Andon hıznını sebeptir: Kira arabasıyla gelince böyle olur. Vapura da gitmeli mi? ya orada bulamazsam... Dün nasıl gidebilirdi? Vapur yoktu. Bu olmaz şeydir dünyada. Ne yalancı zevzektir bu Keşfi... Çok şey... Herif âdeta beni kovdu, öyle ya, kapıyı üzerime kapayıverdi, artık buna sukût edilmez, bir tarziye olsun almalıyım. Kimden tarziye istemeli? ... Mutlak birisini çiğnedi, bu herifi hapse tıktılar. Ne kadar münasebetsizlik!... On altı yaş ölmek için pek erkendir. Ah! **malörü kö jö sui!** ... Artık vapura gidemem... yazık!... Hay terbiyesiz dağ adamı! Bu **ensült** doğrusu unutulmaz!... Arabacı! sür be herif! Şu Andon'un yaptığı işi de görüyor musun? **Malör sür malör**, araba ne oldu acaba? Hayvanlar nerede kaldı? **Vui! El ave sez an se biyento pur murir! ah! Povr fiy!**" (A.S., 174-175)

"Saat kaç acaba?... Beş buçuk... **vapura** gitmeye daha vakit var. Elbette varup dokuzdan evvel hareket etmez. Evet! artık ne olursa olsun **direktöman** sorar öğrenirim. O **farsör** de acaba doğru haber verir mi? **Povr fiy!** On altı yaş, on sekiz, yirmi yaş... ölmek için pek çabuktur. Lamartin! Koca Lamartin! Sanki benim başıma geleceği bilmiş de bu şiiri, bu **prömie regre**'yi yazmış. 'Bir siyehçerde'ye benziyor mu hiç? Ah! nasıl **pardone** ettireceğim kendimi? Vakit geçiyor, şimdi bir araba, yarım saatte Üsküdar, oradan iki çifte bir kayık, doğru İzmir vapuru... durmalıyım." (A.S., 182)

"Nerede kaldı bu zevzek? Niçin gelmiyor acaba? Dün: 'İşlerimi bugün bitireyim de yarım **libr** kalırım' demiş idi. Halbuki nasıl olsa şimdiye kadar gelmeli idi. Of! saat sekiz buçuk... varup yarım saatte kadar kalkacak!... Şu madamlar nereye gidiyorlar acaba? Şu ihtiyar Müsyü Piyer'e ne kadar benziyor! **on dire kö se lö frer!** Of! niçin gelmiyor? Şu gelen kayıktaki fesli Keşfiye benziyor. Evet! evet! o! El ave sez an, se biento pur murir! Of! **Sür lâ plâj sonor o lâ mer dö Sarrant...** Anlaşılan gelmiyecek, öyle ise muhakkak dün gitmiştir. Eyvah! ben kimden öğreneyim? **Ûn biyer pütit, enruat, endiferant**, yazık! Bir

sandal daha geliyor... o da değil... nafiye. Saat kaç? ona çeyrek var, vapur gidecek galiba. Sakın içerde kalmıyayım.... - **Pardon mösyö! eskö vuzave za bor ön pasage nome Keşfi Bey? - Nayn! - Eski lö bato par deja? - Ya, ya! Demek dün gitmiş.**" (A.S., 186- 187)

Bilinçakımı tekniğinin kullanıldığı bölümlerin ortak noktası bu örneklerin hep üzüntü ve panik zamanlarında gerçekleşmesidir. Bu bölümlerde telaşlı ve özgün Bihruz'un düşüncelerinin birbiri ardına sıralanışını izleriz.

Özellikle bilinçakımı yöntemini kullanmakla öncü bir yazar olan Recaizade Tanzimat romanında yazarın konumunu sorgulayan bakış açısını değiştirmek için farklı anlatım teknikleri deneyen meraklı bir oğul bir ilktir.

Recaizade **Araba Sevdası**'nda hem dille hem de üslupla oynar. Dil sadece hikayeyi oluşturacak bir araç olmaktan çıkmış, eleştiriyi güçlendirmek, "metnin kendini yadsımasını" sağlamak gibi kaygıların odağı olmuştur. Jale Parla **Araba Sevdası**'nda kullanılan dilin hiçbir gerçekliğe gönderme yapmayan parodist bir dil olduğunu söyler.¹²¹

Recaizade anlatımda tek bir dil tek bir üslup benimsemez. "Kimi zaman eski metinlerdeki klasik üslubu kullanır, yer yer kişilerin (özellikle de Bihruz'un) konuşma ve düşünme üslubunu taklit eder."¹²² Böylece Recaizade bir kez daha mutlak, müdahaleci, otoriter anlatıcı işlevini kısıtlayacak bir yol bulmuştur. Kahramanla okurun arasından çekilmekle de bunu yapan yazar pek çok farklı üslubu kullanarak hem o kişilerin varlıklarını okura daha iyi hissettir hem de onları kendi silahlarıyla -dilleriyle- vurur. Yazarın bu üslup farklılaşmasını nasıl kullandığını örneklerle açıklayalım:

Romanın başında Çamlıca'yı tanuttuktan sonra Bihruz Bey'in hayatı hakkında tüm bilgileri dört sayfaya sığdıran ve bu sayfalarda gayet yalın bir dil ve üslup kullanan yazar (burada dil anlatıcıya yani yazara aittir) Bihruz'un maddi durumundan da söz ettikten sonra birden tempoyu yavaşlatır üslubu değiştirir. Şimdi yazar Bihruz'un üslubunu benimsemiş onun sesiyle konuşmaktadır:

¹²¹ Jale Parla, a.g.e., 108.

¹²² A.g.e., 109.

"Çamlıca bahçe-i umumîsinin açılacağını civariyet münasebetiyle bittabi herkesten evvel haber alan Bihruz Bey Mart gelir gelmez validesini zorlaya zorlaya sayfiyeye nakle ırza etmiş ve köşke nakillerinin ertesi günü hemen **jarden püblik'e** şıtap ile dahil ve haricini muayene ederek buranın pek **alâmod** ve hususiyle kendi arzusu veçhile arz-ı ziynete pek **favurabl** bir **promenad** mahali olacağını anlayınca **etkipaj'**ına biraz daha süs vermek için Beyoğlu'nda tedarik ettiği bazı vesaitle (Bender) fabrikası mamûlâtından olmak üzere gayet hafif ve zarif bir araba ile mevcutlarına nisbeten ikişer parmak daha boylu bir çift muallim macar araba hayvanı ismarlamış idi." (A.S., 19)

Bu Fransızca sözcüklerle bezenmiş özentî dil anlatıcının sesi olamaz. Bu kullanım Tanzimat romanında rastlanmayan bir tekniktir.¹²³ Mutlak olması gereken yazar, mutlaklığından ödün vermiş kahramanının üslubuyla konuşmuştur. Burada kınama ve eleştiri dolaylı olarak yapılmıştır. Mart ayında Çamlıca'ya taşınışı Bihruz'un diliyle okuyan okur onun nasıl bir züppe olduğunu daha iyi görür.

Bu tavrı romanın başında benimseyen yazar tüm roman boyunca Bihruz'un "saçmalıklarını sergilemek amacıyla yazdığı kısımlarda, bu saçmalıkları araya girip anlatır."¹²⁴ Bihruz'un saçma üslubuyla bu saçmalıklar daha da saçma bir hal alır.

Araba Sevdası yazarının ele aldığı konuya yaklaşımı açısından da diğer Tanzimat romancılarından ayrıldığını söylemiştik. Aslında o sadece konuya yaklaşımıyla farklı değildir. Roman dikkatlice ele alındığında ona hikayenin de doğrudan okuma bağlamında aynı gözüke de farklı olduğu görülür. Recaizade aslında çok bildik- hem edebi hem toplumsal çok ele alınmış bir tipin etrafında yaratır hikayesini. Tanzimat romanının çok kullanılmış iki tipi vardır, alafranga züppe tipi ve babasız kalmış hanenin genç tecrübesiz oğlu. Bihruz da ikisi de mevcuttur ama Bihruz bir tip olmaktan çok her yönüyle tanıdığımız bir karakterdir. Zaten eleştirmenler ve edebiyat tarihçilerinin Bihruz'u tip olarak benzediği için Felatun Bey ya da Meftun'dan ayırmadıklarını belirtmiş Moran¹²⁵ Oysa o diğerlerinden farklı bir kişilge sahiptir. Aslında temel özellikleri aynıdır ama fazlası da vardır onda. Bu aşına tipi ele alan yazar

¹²³ A. g. e., 111.

¹²⁴ A. g. e., 111.

¹²⁵ Berna Moran, a.g.e, 59.

onun hikayesini diğer romanlardaki gibi ele almaz. Tanzimat geleneğinde tüm bir romanın malzemesi olmuş bir hikayeyi¹²⁶ birkaç sayfada tamamladıktan sonra diğer romanlarda okurun "tamam işte sefahatın, özentiliğin sonu budur" demeye başladığı, romanın sonunun geldiği noktada başlar esas hikaye. Recaizade'nin asıl anlattığı bir sevda hikayesidir. Alafranga bir züppenin sevdası. Roman adım adım bu hayali sevdanın doğuşunu ve gelişimini ele alır. İlk yirmi sayfada Bihruz'un züppeleşini hızla ele alan yazarın amacı sadece bu züppeliği eleştirmek değildir.

O bize bu züppenin "özendiği aşk çeşidini"¹²⁷ anlatır, bu züppenin diliyle, okuduklarıyla, okuyamadıklarıyla alay eder. Bunlar Batı'ya özenmenin başka şekilleridir. Bihruz fiziksel görünüşü, davranışları ve diliyle tam bir züppedir ama o yaşadığı daha doğrusu hayalinde yaşattığı aşkla da tam bir alafranga züppedir. Davranışlarının ve dilinin egemen Osmanlı toplumu ve epitemolojisinde nasıl bir karşılığı (gerçekliği) yoksa yaşadığı aşk da tamamen bir hayal ürünüdür.

Yüzeyde bir Bihruz (alafranga züppe) hikayesi anlatılmış, ama bu da kendinden öncekiler gibi ele alınmamış, yani o babasız kalış ve sefahata düşüş kısımlarından kısaca bahsedilmiştir. Romanda (yüzey hikayede) ağırlık genel bir hicivden ziyade "bir alafranga romantik aşkı"nın hicvindedir. Yüzeydeki bu hikayenin altında ise hem romantik edebiyatın, hem bir dönemin, toplumun, hem bir dönemin edebiyatının, hem de bir dönemin düşünce tarzının eleştirisi yapılmıştır. Recaizade konusundaki farklılıkla yetinmez bu konuyu da boyutlandırır. Okur olarak biz romanın satırlarında sadece Bihruz'u görmeyiz.

Recaizade Bihruz'un okuduğu kitaplar ve hayalleriyle romantik edebiyata, Bihruz'un yaşam tarzı ve ekonomik durumuyla Tanzimat dönemine, Bihruz'un mektubunun yazılış süreciyle de hem tanzimat dönemi edebiyatına hem de o dönemin düşünce şekline atıfta bulunur.

Bihruz'un okudukları ve hayalleriyle tüm bir romantik edebiyata gönderme yapıldığını söylemiştik. Bihruz romanları sadece okumakla kalmaz onları yaşamak ister. Onun özendiği aşk çeşidinin kaynağı romantik Fransız edebiyatıdır ve bu

¹²⁶ Tanzimat romanlarının ana kurgusunu oluşturan bu hikâye hane'nin babasız kalmasıyla doğan otorite boşluğunu ve evin eğitimsiz genç oğlunun başına gelenleri anlatır. Tanzimat romancıları için babasızlık bir felakettir.

¹²⁷ Berna Moran, a.g.e., 60.

romanların kahramanlarına hayran olan Bihruz onlara özenir, yaşamıyla romanları örtüştürme çabasına girer. Oysa yaşamla kurmaca örtüşmez ve romanın en temel karşıtlığı kurulur: Bihruz'un hayal dünyası ile gerçeklik arasındaki karşıtlık. Önce Bihruz'un yaşamını romanlara örtüştürme, yaşamını romanlara uydurma ve benzetme çabasını örneklendikten sonra onun bu hayal dünyası ile nasıl bir Don Kişot olduğuna bakalım:

Romanın başında Periveş Hanımı ilk kez görüp ona hemen vurulan Bihruz, Periveş Hanım landosuyla ikinci defa önünden geçerken kendisine bir an olsun bakmayınca önce müthiş bir öfkeye kapılır ve tıpkı bir çocuk gibi beş dakika önce yere göge koyamadığı hanımefendiyi "bayağı" sıfatına layık görerek onun için oldukça önemli bir simge olan landoya böyle birisinin eline düştüğü için acır. Ama bununla da yetinmez maddi bir varlık olarak araba onun için o kadar önemlidir ki onu da aşağılamadan duramaz: "... zati modası geçmiş" (A. S., 25)

Bunlar aslında Bihruz'un samimi sözleri değildir. Hayalkırıklığına uğramamak için kadının sıradan biri olduğuna inanmak ister, bu onun için bir kaçış yoludur. Oysa gerçeklerden kaçmanın başka bir yolu daha vardır o da romanlara sığınmak. Onca aşağıladığı arabayı ve hanımı kafasından atamayan Bihruz bu defa ikinci yola sığınır:

"Fransızca hocasıyla beraber okuduğu bazı romanlarda kendisinin düçar olduğu mevkı-i müşkile benzer bazı vukuat geçmiş idi. Bir aralık hatırına onlar geldi. Onları düşündükçe yavaş yavaş kanındaki hiddet soğumağa başladı. Çünkü böyle ahvalde kadınlara karşı **endiferans** göstermekten başka müessir ve müfit bir tedbir olamıyacağı kaide-i tecrübiyesini o romanların kendisine bahsettiği fevait cümlesinden olmak üzere tahattur ederek olduğu gibi orada kalmağa ve (lândo) tekrar gelip geçtiği vakit kendisi de vazifesizce başka bir tarafa bakmağa karar verdi. Bu defa (lândo) yu müsterihâne bekledi." (A. S., 26)

Bihruz romantik romanlardan alınma Fransızca sıfatlarla bezediği bu sevgili imgesini tekrar tekrar düşünürken aklında bu defa da Lamartine vardır:

"Bu nasıl **bote**?....Uzaktan güneş gibi görünüyor, gözleri kamaştırıyordu. Yakından ay gibi parlıyor da insanın baktıkça bakacağı geliyor! Ne kadar **poetik bir bote**!. Ya o **konversasyonun güzelliği**! **Miruar terestr, o glas parter, tre bel komparezon pur ön pöti lâk, se tre joli**! İngiltere pırlantası da güzel... Benim için ön pö tro

flatan, me sa n  fe rien.        pek güç aksept  etti. tabii,   le bir j n person için sa va bien, sa ne k  d  l  p d r, se d  la kand r! Acaba adı nedir? Ah! aceleyle sormadım, emosion bırakmıyor idi ki... Ben de güzel mukabele ettim ya,  r zman üzerimde o   ek bulundu. Gerçekten pek poetik bir rankontr oldu. Viktuar!   le bir (l k) ın kenarında... Lamartin! ah Lamartin! gleip de bu hali görmeliydin! Beş dakika içinde en parlaklarından be  yüz ver yazmak için ne  air ne bir (tablo) idi!... " (A. S., 32)

Onun için bu g l kenarındaki sahnenin önemi de sarı ın hanımın güzelliğinin derecesi de "poetik" olmalarındadır. Ho  hiç de poetik olmayan bu sahne zaten bir sa ırlar diyalogundan ibarettir. ¹²⁸ ve Bihruz bunu alır ve kendi hayal dünyasında poetik ve aslıyla alakası olmayan bir vesiyon üretir.

Bihruz kendi yarattığı hayal dünyasına hapsolm   bir Don Ki ot'tur aslında. "Don Ki ot köylü kızı Dulcinea'yı nasıl dünyanın en soylu, en erdemli, en güzel kızı yapmışsa Bihruz da pi kin, yosma Periveş'in saf bir melek olduğuna inandırır kendisini"¹²⁹ Bihruz bununla da yetinmez bu saf mele e binbir meziyet yükler o "esprisi fevkalade", "ed kasyonu mükemmel", "gayet nobl bir familyaya mensup" bir hanımefendidir. Don Ki ot'un   valye romanlarının yerini Bihruz'un romantik romanları almıştır. Jale Parla Don Quijote'nin önsözünde şöyle belirtiyor bu romanlara öykünmeyi:

"O güne dek kendi halinde bir asılızade olarak yaşayan Alonso Quijana, okuduğu   valye romanlarının etkisinde kalarak te  başına dünyayı de i tirmeye, haklıyı savunup haksızı cezalandırmaya, ama bu i i de kitabına, yani   valye romanlarına, uygun bir biçimde yapma a karar vermiştir. Gerçeği değil kurguyu taklit edecektir. "¹³⁰

¹²⁸ Periveş  engi Hanıma havuzu gösterir ve havuzu yer aynasına benzetir.  engi Hanım bunu yer elması anlar ve ardından yer elması Amasya elması üzerine abes bir tartışmaya girerler. Bu defa laf elmasının İngilterede çıktığı sonucuyla devam eder. Oysa Bihruz bey elmaz ve İngiltere laflarından kendince bir dialog üretir.

¹²⁹ Berna Moran, a.g.e., 62.

¹³⁰ Jale Parla, "Sunu ", Don Quijote. Miguel de Cervantes Saavedra (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), 19.

Bihruz da aşkını kitabına uydurmak ister, bildiği, okuduğu kitaplarda onun durumunu anlatan satırlar yoksa durumunu anlatacak kitapların peşine düşer. Peki ama nelerdir bu Bihruz'un okuduğu kitaplar. Önce romanda adı geçen eserlere bakalım ardından da Bihruz'un bunları ne zaman ve ne yorumlarla okuduğuna.

Paul et Virginie (Paul ve Virginie)

Sous les Tilleuls (İhlamlar Altında)

Nouvelle- Héloïse (Yeni Eloiz)

Graziella

Manan Lescaut

La Secrétaire des Amant (Aşk Sekreteri)

La Dame aux Camelias (Kamelyalı Kadın)

Bunların çoğu Tanzimat'tan sonra başlayan çeviri hareketi içerisinde Türkçe'ye çevrilmiş eserlerdir. Ama bu çeviriler genelde asıllarına pek sadık kalmamışlardır. Çoğu eksik ya da değişime uğramıştır. İsmail Habib **Avrupa Edebiyatı ve Biz** adlı eserinde bu çeviriler hakkında ayrıntılı bilgi verir ve bazı eserlerin pek çok defa çevrilmelerine rağmen bir tane bile aslına uygun çeviri bulunmadığını da belirtir.¹³¹ Mustafa Nihat Özön de **Türkçe'de Roman** adlı kitabında bu konu üzerinde durur:

"Edebi niteliği ve değeri olan hiç bir eser, ilk çevirisinde o dilin edebi havasına giremez. Sonraki çevirilerde ilkin ihmal edilen ya da dil güçlükleri dolayısıyla çevrilmemiş kısımların, sonraki çevirilerle düzeltilmesi mümkün olur. Bunun böyle olması gerekirken ve 60 yıl içinde dört kere ayrı ayrı yazarlar tarafından yapılmış olduğu halde, **Paul ve Virginie** çevirimiz yoktur (ilk çeviri dilen, bu gibi konuları yeni yeni ifadeye başlaması yüzünden, pek eksiktir. Osman Senai çevirisi, yapıldığı zamanın böyle işlerdeki eleştirel bakış ve düşüncesinden dolayı dikkatlidir).

Çeviri yapanlar arasında, aslın bir üslubu, yazarının bir özelliği olduğuna dikkat edenlerimiz pek azdır. Öyle ki, aslında büsbütün ayrı iki mimariye yönelmiş iki yazarın, Türkçe çevirileriyle, yazı farklarını göstermek imkânı

¹³¹ İsmail Habib, **Avrupa Edebiyatı ve Biz: Garp'tan Tercümeler**, c. 2 (İstanbul: Remzi Kitabevi), 41.

yok gibidir (Balzac ve Flaubert çevirileri bu sorunun canlı ve en yeni belgesidir)."132

O dönemde yapılmış çevirilen üzerinde daha sonra Bihruz'un Fransızcadan mektuplar çevirmeye çalıştığı bölüm incelenirken de ayrıntılı olarak duracağımız için bu eserlerin çevirileri hakkında daha fazla bilgi verme gereği duymuyoruz. Zaten Bihruz'da bu kitapları çevirilerinden değil Fransızcalarından okur. Fransızcası çok yetersiz olduğu için okudukları Bihruz'un kafasındaki bir yanlış çeviri ve yorum süzgerinden geçse de bu kitaplardan bahsedilirken asıl üzerinde durulan sorun çeviri sorunu değil bir devrin romantik edebiyatının özelde Bihruz'u genelde toplumun bir kesimini nasıl etkisi altına aldığıdır. Zaten Bihruz bu romanlardan bazılarını öğretmeniyile birlikte okumuş onun açıklamalarıyla anlayabilmiştir. Önemli olan onun yalan yanlış da olsa bu romanları okumuş ve onlara öykünerek bir dünya kurmak istemiş olmasıdır.

Berna Moran Bihruz'un bu romanların sayfaları arasında nasıl dolaştığını çok güzel özetler. Aynen alıntılıyorum:

"Bihruz Periveş Hanım'a rastlamadan dört ay önce, özel Fransızca öğretmeniyile *Paul et Virginie* 'yi, daha üç dört hafta önce de *La Dame aux Camelias* 'yı okumuş, Margueritte'in Armand için beslediği aşkın içtenliği ve sonunda veremden ölmüş onu çok duygulandırmıştı. Birkaç gün önce Alphonse Karr'ın *Sous les Tilleuls* 'ünü (İhlamurlar Altında) okumuşlardı. Bihruz, Periveş Hanım'a raslayınca parktaki konuşmalarını hemen kafasında bir aşk romanının başlangıcı yapar: 'Bu güzel ve şairane romanın kahramanı bizzat kendisi olduğunu,' düşünür; kendi macerası, okuduğu romanlarla birleşir kafasında. Periveş Hanım'ın öldüğünü işitince kendisi de artık o tür romanlarda ölen kızın acı çeken sevgilisi olur. Periveş Hanım tifodan mı ölmüş? 'Ne münasebet! .. Verem olmalı... Öyle nazik vücutlar hep veremden giderler.' Hele o sıra okuduğu Lamartine'in *Graziella* 'sını kendi durumuna o denli yakın bulur ki kitap koltuğunda her gün تنها kırlara çıkar, matem ve gözyaşları içinde geçirir gününü. Graziella'nın sonundaki, on altı yaşında aşk yüzünden ölen kıza yazılmış şiir, mezarının anlatılışı, Bihruz'un aklından çıkmaz. Daha sonra *Manon Lescaut*'yu büyük bir heyecanla okumaya başlar; kitapta iki sevgilinin birlikte

¹³² Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, 2. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985),

kaçarken, kumluk bir sahanın ortasında, kızın yorgunluk ve açlıktan ölmesi, genç adamın kızı gömdükten sonra yıkılıp kaldığı mezarı başında bulunması gibi olaylar ve bunların uyandırdığı duygularla kendi durumu arasında tam bir benzerlik görür ve romanı sabaha kadar bitirmeden elinden bırakamaz. Bu romanlardaki genç kızların mezarları Periveş'in serviler altında yatan ıssız mezarı oluverir ve Bihrüz gidip o mezarın başında Lamartine'in şiirini okumak isteğiyle çırpınır."¹³³

Her okuduğundan kendisine pay çıkarmaya ve kurduğu hayal dünyasına bir şeyler eklemeye çalışan Bihrüz hocasının tavsiyesiyle **Graziella**'nın sonundaki "Première Regret"yi okur. Ondan da öyle etkilenir ki, tek amacı sevdiğinin mezarını bulup bu şiiri o mezarın başında okumak haline gelir.

Dikkat edilecek bir diğer nokta Recaizade'nin tavrındaki değişimdir. Yazdığı romantik şiirler yüzünden Beşir Fuad tarafından sert eleştirilere maruz kalan Recaizade bu romanında "Beşir Fuad'la beraber romantik şiirin aleyhindedir"¹³⁴ Belki kendi aleyhindedir diyebiliriz. Şiirsel ve romantik sözleri, tasvirleri, romantik hayalleri ironik bir üslupla alaya alan Recaizade doğrudan doğruya anti-poetiktir bu defa. Tanpınar Lamartine'in Première Regret'sinin de alaya alındığını belirtir ve aslında bu eserin Ekrem Bey'e ilham kaynağı olduğunun altını çizer.¹³⁵ Bu nokta gerçekten ilginçtir, yazdığı şiirlerle tam bir romantik şair olan Recaizade hem son derece realist bir roman yazmış hem de bu realist romanın içerisinde yıllarca etkisi altında kaldığı romantik edebiyatı eleştirmiştir.

Yazarın yaşamını edebiyat eserinin temeli olduğunu varsayan bir edebiyat kuramından hareketle bu romanı ele alıyor olsaydık, Recaizade yıllarca Bihrüz gibi olmasa da etkilendiği romantik edebiyatın zararını görmüş, yazdığı romantik şiirlerin yüzeyselliğini ve aşırı poetikliğini fark etmiş ve bu romanı yazmıştır diyebilirdik. Ama şimdilik bu bölümü Ahmet Hamdi'nin sözleriyle tamamlayalım:

¹³³ Berna Moran, a.g.e., 61.

¹³⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 4. bs. (İstanbul: Çağlayan Kitapevi, 1976), s. 493.

¹³⁵ A.g.e., 494.

"Kitabın bütün bir romantik edebiyatı, dolayısıyla olsa bile, itham ettiği aşıkardır"¹³⁶

Özellikle Bihruz'un mektup yazmaya ve de çevirmeye çalıştığı bölümlerde Tanzimat döneminin edebiyatına (hem çeviri hem de telif eserler bağlamında) ve bu edebiyatı yaratan aydınların düşünce tarzına işaret edildiğini söyleyebiliriz. Jale Parla bunu daha kesin bir dille ifade eder ve **Araba Sevdası**'nın bir meta-roman¹³⁷ olduğunu söyler. Bihruz Bey'in yanılğı ve hayallerle dolu serüvenine paralel gelişen bir mektubun- "bir türlü yazılamayan- yazıldıktan sonra sahibine ulaşamayan, ulaşıktan sonra okunamayan ve tam bir mezarlığın yanından geçerken buruşturularak atılan- bir mektubun" serüvenidir.¹³⁸ Bihruz'un hikayesi nasıl farklı yerlere göndermeler yapıyorsa bu mektup macerasından başka noktalara işaret eder.

Önce sevgilisine yazacağı mektup için hocasından yardım isteyen (çünkü o aşkı ifade edecek dilden yoksundur) Bihruz ondan yüz bulamayınca mektubu kendisi yazmaya karar verir. Yardım almak için de kütüphanesinden iki kitap seçer. Rousseau'nun Nouvelle Heloise'i ve Secretaire des Amants adlı bir kitap, çünkü böylesi **nobl** bir aileye mensup bir nazenine sunulacak mektup da **nobl** olmalıydı ve böyle bir şey yazabilmek için de o yolda yazılmış Fransızca eserlere müracaat şarttı. (Bkz. A. S., 56)

Şimdi aşama aşama Bihruz'un yapıtlarına Recaizade'nin sözleriyle bakalım:

"Binaenaleyh beyfendi iptida (Nouvelle Heloise)'ı açtı. Ötesinde berisinden okudu, anladı... anlıyamadı. Çünkü kitabın ibaresi pek çetin. O ibarelerde gözlenen fikirler ise ziyade **filozofik** idi. Kitabı karıştırdı, gene karıştırdı, birçok karıştırdı. Nihayet kolay sandığı ve azcık tebdilât icrasıyle kendi hal ve mevkiine tatbik eder gibi gördüğü birinci mektubu lâzımgelen yerlerini hale göre tebdil ederek tercümeyle başladı ise de bu suret sökmedi. Yalnız başaraflarında şuradan, buradan birkaç ibaresini almakla iktifa

¹³⁶ A. g.e., 494.

¹³⁷ Meta roman kendi yazılış sürecini de ortaya koyan, kendisini konu edinen roman türüdür.

¹³⁸ Jale Parla, **Babalar ve Oğullar**, 114.

ederek ve kusur yerlerini kendi karihasından çıkararak uğraşa uğraşa
aşağıki mektup suretini meydana getirdi." (A. S., 56-57)

Burada dikkat çekici olan Bihruz Beyin rastgele seçtiği bir kitaptan -ki bu kitap hakkında bildiği sadece hikayenin mektuplarla anlatıldığıdır- kendisine kolay gelen bir mektubu -ki kitaba göz attığında pek de anlayamaz- çevirmeye karar vermesi, fakat bu kolay sandığı mektubu da çevirmeyi becerememesidir. Sonuçta mektubun yalnızca bazı yerlerini çevirir.

Önce kitap seçimine bakalım. Rousseau'nun kitabı ile **Secrtaire des Amants** adlı kitap arasındaki fark "belki de Tanzimat aydınlarının Batı'ya yönelirken metinleri nedenli bilgisizce" ve rastgele seçtiklerine bir atıftır.¹³⁹ Hem o dönemde yapılan çevirilere hem de aydınların kendilerine örnek aldıkları kitaplara baktığımızda bir istikrar ve bilinç göremeyiz.

Nouvelle Heloise'dan seçtiği ve zar zor okuyabildiği birinci mektuptan bazı cümleleri aynen çevirerek bazılarını, kendisi uydurarak saçma sapan, anlamsız, dili ve grameri birbirinden kötü, sentaks kurallarına uymayan bir metup yazar. Jale Parla "Acaba bu mektubun yazılışını okuyan Tanzimat romancılarından alınan olmuş mudur?"¹⁴⁰ diye soruyor. Bence birebir örtüşmese de bu mektup daha sonra yazılan ikinci mektupla birlikte daha çok o dönemde yapılmış keyfi çevirilere işaret ederken tanzimat romanının eklektik ve adapteci yapısına da atıfta bulunur. Yine Parla'ya başvuracak olursak o **Araba Sevdası** yazarının, çağının kültürel karmaşasının bilincinde olduğunu ve karşıt epistemolojilerin buluşma noktasındaki boşluğu gördüğünü söyler. Bu boşlukta hiçbir gerçekliğin tanımlanamayacağından ürken yazar yanılsama ve gerçeklik arasındaki mesafenin aşılması (ya da belki doğu ve batı epistemolojilerinin ortak bir zemin bularak kesişmesi) "için gereken yazın yöntemi ya da yöntemlerinin Tanzimat döneminde yapılmış ilk roman denemelerinden çıkamayacağı inancındadır; bu karamsarlığını **Araba Sevdası**'nı baştan sona bir yazma ve okuma eylemi parodisi biçiminde kurgulayarak dile getirir"¹⁴¹ **Araba Sevdası** içerdiği yazma ve okuma sahneleriyle tanzimat romanının, Avrupada yepyeni bir epistemolojinin temel ilkelerini yansıtarak toplumsal bir değişim sonucu ortaya

¹³⁹ Jale Parla, a.g.e, 118.

¹⁴⁰ A.g.e, 118.

¹⁴¹ A.g.e, 105.

ıkan roman türünün bizde yapay bir biçimde ve eski bir epistemolojiye bağlı olarak ortaya çıkmasından kaynaklanan, köksüz ve yapay yapısına ve o dönemdeki yarı cehaletten kaynaklanan metinlere ulaşamama döngüsüne işaret eder.

Mektubun serv nenine dönecek olursak; ortaya çıkan mektubu beğenmeyen Bihruz asla kendisinde kusur aramaz; mektup hoş olmamıştır çünkü "Lisan-ı T rk  kıfayetsizdir."(A.S. 59) Bu defa diğer kitabı eline alan Bihruz Bey ".... birçok sahireler taklibine muhtaç olmaksızın arzusuna muvafık olmak üzere rastgetirdiği bir mektubu- ortasından zait g rd ği bir fıkradan k llyen sarfinazar etmek, nihayetine de kendi halince muktazi g rd ği bazı sözleri ilâve eylemek üzere- kemal-i tehal kle ve arasıra hal-li müşkül için Biyangi ve Haneri l gatlerine müracaatla berveh-i  ti tercümeye başladı."(A. S., 59-60)

Yine tesadüfi bir seçim, özensiz bir yaklaşım ve cehalet sonucu saçma bir mektup çıkar ortaya. İfadeler birbirini tutmaz, c mlerler düşük ve yanlıştır. Metinde eviri c mlerler sırtır. Sentaks bozuk, gramer zayıftır. Recaizade abartılmış bir kötü eviri  rneği olsun diye bu mektubu Fransızcadan özellikle çevirmiş olabilir. Bihruz Bey'in fazla alafranga olmasından başka bir kusur bulamadığı -ki bu bir erdemdir onun için-, pek beğendiği mektubu Recaizade "udhuke-i garabet" "ucube-i kitabet" diye tanımlar.

şimdi tanzimat döneminde yapılmış çevirilere bir göz atalım. Batılılaşma hareketi çerçevesinde yazılı Batı kültürünü Osmanlı kültürüne aktarmak için başlatılmış eviri hareketi sadece edebiyat özeline bile düşünsek çok önemli bir süreçtir. Yine edebiyat bağlamında eviri yoluyla Türk edebiyatının modernleşme sürecinde en büyük eski Fransızcanın etkisidir. Fransızca hem çeviriler yoluyla hem de tanzimat edebiyatına bir model oluşturmakla etkiler Türk edebiyatını. Tanzimat edebiyatı ilhamını Fransız edebiyatından alır.  nce eviriler, sonra uyarlamalar, taklitler ardından da telif eserler gelir. eviriler dili de etkiler. Özellikle gazetelerde yapılan çeviriler yoluyla sadeleşen dil hem yapısal olarak bir Fransız etkisine girer hem de dile yeni Fransızca sözcükler girer.¹⁴² Bir başka nokta çevirilerin okuma alışkanlığı açısından da önemli olmasıdır. Fransızca'dan çevrilen popüler aşk ve macera romanları Osmanlı toplumuna okuma alışkanlığı kazandırır. Belki de basit bir analojiyle okura okumayı yazara yazmayı öğreten bu ilk eviriler. **Araba Sevdası**'ndan bir parça

¹⁴² Roderic Davison, "The French Language as a Vehicle for Ottoman Reform in the Nineteenth Century", *De La R volution Française   la Turquie d'Atatürk*. (İstanbul: İsis, 1990): 126- 128.

uzaklaşarak değindiğimiz çevirilerin önemi ve etkisi yadsınamaz ama bu onların başarılı ve yüksek kalitede eserler olduğu anlamına gelmez.

İlk edebi çevrilere 1860'larda rastlarız. 1880'lere kadar edebi değeri yüksek eserler çevrilirdi ve bunların baskısı azdı. 1880'lerden sonra ise roman çevirilerinde halkın okuma ihtiyacı sonucu sayıca büyük artış olmuş, çok okunan popüler romanlar çevrilmeye başlamış çeviri kalitesi de düşmüştür. Kalite düştükçe nitelik tartışması büyük ve çeviri yanlışları üzerine pekçok yazı ve kitap yazılır.¹⁴³

Çevirilerin özensiz yapıldığı ya da aslına bağlı kalmaksızın serbestçe aktarılması gibi bir sorun vardı. Halit Ziya'nın "Çeviri düzeyi ne zaman yükselse roman ya yarıda kalır, ya satılmazdı"¹⁴⁴ sözleri bu sorunu somut bir biçimde ortaya koyar. Bir de Nihat Özön'ün bu konuda yazdıklarına bakalım:

"İlk **Paul ve Virginie** çevirisinin asıl eserle ilişkisi, yalnız olayı hikâye etmesi yönündendir. Eserin asıl değeri veren ve o basit konulu kitabı ölmez eserler sırasına koyan bölümler kısaltma yapılırken çıkarılmıştır. Paul ve Virginie'nin çevrelerine ilişkin bölümler, 'hâsılı kelâm bu familyanın halini bundan ziyade tafsil tatvil-i kelâmı mucip olacağından' diye geçer (nasıl ki Yusuf Kâmil Paşa da **Télémaque**'ta bu işi yapmıştır). Buna göre **Paul ve Virginie**'yi yabancı bir dilden okumayıp yalnız Türkçesinden okuyanlar için, eser, vahşi bir adada büyüyüp sevişen ve sonunda tam birleşecekleri sırada kendilerini kavuşturacak geminin adaları kıyısında batıp Virginie'nin ve arkasından da Paul'ün ölümünden ibarettir.

Bu çeviride dilin (roman dilinin) henüz oluşmakta olduğunu, eski alışkanlıkların kendini göstermekten henüz tamamıyla kurtulmuş bulunulmadığını gösteren yerler vardır."¹⁴⁵

¹⁴³ Özellikle Kemal Paşazade Sait Bey 1889 'dan başlayarak 16 defter halinde Galat-ı Tercüme (Çeviri Yanlışları) adlı bir dizi risale yayınlar. Ve o güne dek Fransızcadan yapılan çevirilerdeki yanlışların bir dökümünü yapar. Yine o dönemde Fatin İhsan Bey'in Hatîât-ı Tercüme (Çeviri Hataları) adlı risaleleri de dikkat çekmiştir.

¹⁴⁴ Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, 5 c (İstanbul: Cumhuriyet Gazete ve Matbaası, 1936), 128.

¹⁴⁵ Mustafa Nihat Özön, a.g.e., 136.

"Edebi niteliği ve değeri olan hiçbir eser, ilk çevirisinde o dilin edebi havasına giremez. Sonraki çevirilerde ilkin ihmal edilen ya da dil güçlükleri dolayısıyla çevrilmemiş kısımların, sonraki çevirilerle düzeltilmesi mümkün olur. Bunun böyle olması gerekirken ve 60 yıl içinde dört kere ayrı ayrı yazarlar tarafından yazılmış olduğu halde, Paul ve Virginie çevirimiz yoktur (ilk çeviri dilin, bu gibi konuları yeni yeni ifadeye başlaması yüzünden, pek eksiktir. Osman Senai çevirisi, yapıldığı zamanın böyle işlerde ki eleştirel bakış ve düşüncesinden dolayı dikkatlidir).

Çeviri yapanlar arasında, aslın bir üslubu, yazarının bir özelliği olduğuna dikkat edenlerimiz pek azdır. Öyle ki, aslında büsbütün ayrı iki mimariye yönelmiş iki yazarın, Türkçe çevirileriyle, yazı farklarını göstermek imkânı yok gibidir (Balzac ve Flaubert çevirileri bu sorunun canlı ve en yeni belgesidir)."¹⁴⁶

Bu kısa çeviri tarihi ve eleştirisi bölümünden sonra Bihruz'un bozuk çevirilerinde dönemin izlerini görmemek mümkün değildir sanıyorum.

Mektubun ikinci defa yazılışının ardından sayfalarca süren bir "kuple" arayışı başlar. Bu sayfalarda da hem doğu hem batı edebiyatından yoksun cahil birinin sözlükler, mısralar arasında çırpınışını, Vasfi divanını anlayamadıkça Türkçeyi aşağılayışını, çok basit olduğu için anladığı bir dörtlüğü beğenişini, Osmanlıca bir sözcüğün anlamı için Fransızca sözlüklere başvuruşunu izleriz. Bu sayfalarda okura yine o döneme işaret eden bir okuma parodisi sunulur.

Mektubun yazılması sürecinin ardından Periveş'e (okuruna) ulaştırılma çabası gelir. Bihruz binbir zorlukla mektubu sonunda Periveş'e verir. Ama arabadaki hanımlar mektubu okumazlar bile. Açarlar, kağıdının güzelliğinden bahsederler ve sonra fırlatıp atarlar. "Yazılı söz hedefine varamamıştır. Kuşkusuz burada Recaizade Ekrem'in birinci derecede hedefi bilinçsiz ve bilgisiz Batı taklidi edebiyattır. Ama bunun da önemlisi günün yazınsal bunalımını aktarmaktır."¹⁴⁷

Araba Sevdası romanında mektup yazma serüveni bu kadarla da bitmez ilk mektupta yaptığı korkunç hatayı affettirmek için Bihruz ikinci bir mektuba girişir fakat

¹⁴⁶ A.g.e., 140.

¹⁴⁷ Jale Parla, a.g.e., 122.

biz onun ayrıntılarına girmeyeceğiz. Önemli olan romanında pek çok boyut oluşturan Recaizade'nin bu mektuplarla bize sunduğu panoromadır.

Evin de yazılan ilk mektup hakkında,

"Onsekizinci yüzyıl Türk ve Fransız edebiyatlarının birbirine bütünüyle zıt geleneklerinden rastgele seçilmiş ve Bihruz'un banal üslubunda yapay bir biçimde bir araya getirilmiş cümle ve beyitlerin toplamından oluşan bir pastiş olan bu mektup Tanzimat sonrası kuşağın yüzeyselliğini, cehaletini ve köksüzlüğünü simgeler" der.¹⁴⁸

Araba Sevdası romanı edebiyat içerikli eleştirilerinin yanı sıra toplumsal bir hicve de araç olur. Romanın baş kahramanı Bihruz tipinden yola çıkarak bir dönemin alafranga züppe tipini hem dış görünüşü, hem davranışları, hem de düşünme şekliyle eleştiren Recaizade onun da ötesine giderek tüm bir dönemi toplumsal yapısı ve ekonomik durumuyla işaret etmek amacını gütmüş müydü gütmemiş miydi orası meçhuldür ama okur olarak biz Bihruz'un yaşam biçimi ve ekonomik durumunun ardında tüm bir dönemi görebiliriz.

"**Araba Sevdası** Kuruluşu Hakkında Bir Deneme" adlı makalesinde Güzin Dino bu noktayı maddeleyerek inceler. Romanın fonunu ve detaylarını oluşturan tarihsel gerçekliklerle örtüşen bu olaylar romanın kuruluşuna da katkıda bulunur. "Günün realitesinden toplanmış bu hadiseler, romanın mizahi cihetini beslemekle beraber, esas vakaların tebarüz ettirdiği buhranı daha etraflı, teferruatlı, inceden inceye işlenmesinde kullanılmışlardır"¹⁴⁹ Şimdi Bihruz Bey özelinden yola çıkarak Osmanlı İmparatorluğu geneline gönderme yapan durumları sırayla ele alalım. Bu maddeleme Dino'nun makalesinden yola çıkarak yapılmıştır.

1. Bihruz beyin maddi durumu:

Mali sıkıntıları ve borçları olan Bihruz Bey'in bu sıkıntılarından roman boyunca sık sık bahsedilir:

¹⁴⁸ Ahmet Ö. Evin, a.g.e., 170.

¹⁴⁹ Güzin Dino, "'Araba Sevdası' Kuruluşu Hakkında Bir Deneme", AÜDTCFD c. 9, s. 4, (1951): 383.

"Lakin taksit zamanı gelince paraları nasıl vereceğiz? .. Üç gün evvel (Mir) e yüz doksan lira verdim, (Heral)in hesabına bakmadık. (Alber) inki iki yüz otuz lira olmuş. Paris'ten gelecek eşya da gelmedi. Biz bu borçları nasıl ödeyeceğiz? Valide pek fena dargın. Yemin etmiş konağı sattırmıyacak imiş. elmasları da birer birer satıp konsolideye çevirdiğini işitiyoruz. Elli yaşında kadın... bilmem daha ne kadar yaşıyacak ki bu kadar para canlılık ediyor? Kulekapısı'ndaki mağazadan elime pek az şey geçti, Galata'daki hanın parasından kalan altı yüz lira ancak üç dört aylık cep harçlığım demektir. Mon Diyö! bu borçları ödemeye bir çare bulamazsam ben ne yaparım anfen? İstanbul'daki eve dört bin lira veriyorlar ya!... Bir şey yaparız, artık valide hanım buna karışmasın. O benim babamdan kalan bir şey!... Bir dört bin lira daha elime geçerse bin lirasıyla borçları öderim, üç bin lira ile de konsolide alsam epeyce entere getirir." (A.S., 83)

"Ne haleder bu teres? Arabayı, hayvanları zaptedecekmiş... ne hakkı var? Bu nasıl muamele? Üç gün sonra adamlar gelecek... nasıl adamlar acaba? Belaya bak ki, bende para yok... Keşki evvelki müracaatında biraz para vermiş olaydım... Ben o zaman bugünü düşünemedim. Ah! valide, ah! gideyim yalvarayım ama ne yüzle? Kadıncağızın on beş gündür semtine bile uğradığım yok... Yarın öbürgün **Alber Gün** de hesap gönderecek... Hayır! öyle şey olamaz, ben o pis arabayı, hayvanları o kadar fahiş fiyatla niçin aldım? İki üç hafta daha beklerse ne olur? Ama insafsız teres imiş ha!... ne haddine... bir şey yapamaz. Ben adama araba, hayvan mı veririm? Gelsin de alsın bakayım... lâkin ne rezalet! Hay alçak herif hay! .. Çare yok gidip görmeli, para bulacağımı söylemeli de beş on gün daha avutmalı... tellâlî da buldurmalı... ah, şu konağın hiç lüzumu yok, beyhude harap olup gidiyor. Tellâln dediği gibi bir gün yanıverse ne olacak? Valde benim malıma ne karışıyor? Mutlak satmalı, kurtulmalı. Ondan sonra da masrafımı yoluna koymalıyım. Anlıyorum ki, böyle sökmiyecek, borçları vermeli, en evvelki iş o..." (A.S., 128)

Bunca müsriflik yapan Bihruz Bey'in mali istikrarsızlığı açıktır. Babadan kalan satıla satıla geriye bir tek konak kalmış, borçlular kapıyı çalmıştır. Şimdi de bu maddi sıkıntılar içindeki adamın dış görünüşüne ve lüksüne bakalım:

"Araba filhakika o senenin moda rengi olan gayet açık tatlı sarıya boyanmış, yan tarafları beyin isim ve mahlasının ilk harflerini havi yaldızlı

birer marka ile muvaşşah, tekerleklerinin çubukları incecik, fakat kendisi ziyadesiyle yüksek, zarif ve natik ve âmiyane bir tabir ile kız gibi bir şey idi. Macar cinsinin en güzellerinden olan kır hayvanlara gelince bunları da gerek boyları, gerek renkleri araba ile mütenasip olduğu gibi koşum takımı da tabî en alâsından idi." (A.S., 20)

Bir yanda borçlar diğer yanda ihtişamlı bir araba şık kıyafetler. Ya da bir yanda ihtişamlı bir araba bir yanda o arabanın ödenemeyen taksitleri.

Dino "Bu Bihruz Beyle, yukarıda hesaplarının içinden çıkamayan Bihruz Bey arasındaki tezat aynı zaman da devrin de hususiyetini teşkil eder; bu, sadece Abdülaziz devrinin değil, bütün Osmanlı İmparatorluğunun yıkılış sürecinin göz batan özelliğidir"¹⁵⁰ diyor.

Abdülmecid devrindeki Boğaz yalısı sevdasının Abdülaziz devrinde araba sevdasına dönüştüğünü belirten Tanpınar da bu devrin müsrifliğini eleştirir.

"Laklı, kameriyeli, rocaille süslü bahçe, Mustafa Fazıl paşanın Çamlıca yolunda köşkünün karşısında yaptırdığı ve halka açtığı bahçe ile hususi hayattan şehrin hayatına doğru taşar. Alafranga muaşeret, o zamanlar Şehzadebaşı, Beyazıt ve Aksaray semtlerinde toplanan vezair konakları ile İstanbul içine, asıl türk halkın arasına sokulur. Bu araba sevdalarının, Sahrayı Cedit köşklerinin, Çamlıca bağlarının ve zengin Boğaz yalılarının, büyük koruların, zengin, teşrifath, tenperver ve müsrif mevsimidir."¹⁵¹

2. Bihruz Bey'in kültür durumu:

Oldukça cahil olan Bihruz Bey Türkçe konuşurken oraya sıkıştırdığı Fransızca kelimeler sayesinde Fransızca bildiğini zanneder. Oysa okuduğu kitapları anlamaktan acizdir. Türkçenin kaba bir dil olduğunu düşünür ve Türkçe güzel şiir yazılamayacağına inanır.

Osmanlıca bir kelimeyi Fransızca bir kelimedenden ayıramayan Bihruz'un başarısız okuma ve yazma çabalarını daha önce ele almıştık. Bu sahneleri ele alan Dino

¹⁵⁰ A.g.m., 384.

¹⁵¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi , s. 23.

"Bihruz Bey'in kullanmasını bilmediği lügatlar, taklit ve kopye etmek istediği kitaplar arasındaki çırpınma sahnesi, o devirlerde dil ve kültür meselelerinin yarattığı buhranın, mübalâgalı olmakla beraber, çok isabetli temsili bir karikatürü" olduğunu söyler.¹⁵²

Bihruz okuduğu kitapları, gösteriş yapmak için satın aldığı Fransızca gazetesinin baş makalesini anlayamaz, okuduğu romantik romanları da hislerine uygun zannettiği için okur. Recaizade bu noktaların üzerinde sadece Bihruz Beyle alay etmek için durmaz, tüm bir döneme gönderme yapar.

".....bilhassa 1860 senesinden beri eklektik, sistemsiz ve sathî bir tarzda fransız kültürü ile olan alış verişimizi burada, mizahi bir zâviyeden de olsa, bir hayli aksettirmiş oluyor; kültür geleneklerinden artık kopmak zorunda kalan nesillerin, esaslarını ve derinliklerine nüfuz edemedikleri yabancı kültürüne bağlanma gayretlerinin zorluklarını ve bu sathî bilginin tehlikelerini, Bihruz beyin aşk macerası etrafında müşahade ediyoruz; başka Bihruz beylerin başka sahalardaki sathiliği, memleket ölçüsünde yayılmış bir krizin ifadesi idi."¹⁵³

3. Romanda Bihruz Bey'in çevresi:

Bihruz özellikle cehaleti ve yüzeyselliği konusunda yalnız değildir. Daire arkadaşları da, Bihruz gibi, olmayan bir aşkın hüznünde boğuldular mı bilemeyiz ama "siyehçerde" kelimesinin anlamını ararken yaptıkları münasebetsizlikler, ettikleri cahilce laflarla Bihruz'dan farksızdırlar. Aralarında birtek Naim Efendi farklıdır zaten kelimenin manasını bulan ve şiirin bütününe ezbere bilen de odur. Hem doğu hem batı dillerini bilen Naim Efendi bilgisine rağmen 15 yıldır deftercilikten ileri gidememiştir. Dairelerde iyi yerlere sahip olanlar cahil züppe beylerdir.

Bu iki tip o dönemin kültürel bunalımının iki ucudur. Naim efendi doğu kültürünü bilen devrin gereği icabı lisanını öğrenmek suretiyle batıyı da tanımaya çalışan bilgili, kültürlü "fakat hiç bir canlılık göstermeyen, şark kaderciliği içinde kendi alemine kapanmış bir Osmanlı tipidir."¹⁵⁴ Bihruz Bey'le simgelenen diğer ucu daha

¹⁵² Güzin Dino, a.g.m, 384-385.

¹⁵³ A.g.m., 385.

¹⁵⁴ A.g.m., 385.

önce zaten ayrıntılarıyla ele almıştık. Naim Efendi'de kişileştirilen halinden memnun, ilerisini düşünmeyen kalender tipler Bihruz bey kalabalığının kuru gürültüsü arasındaki tezat Tanzimat sonrası Osmanlı toplumunun bir gerçeği belki bugün bile kapatılamamış bir uçurumun iki ucudur.

4. Keşfi Bey:

Epistemolojik bir boşlukta bocalayan ve kendini sahte hayallere kapturan Bihruz'un bocalayışının bir başka örneğini Keşfi Beyde görürüz. Keşfi Bey de Bihruz ve diğerleri gibi yapay, gerçekte karşılığı olmayan bir dünyada yaşar ama bu yapaylık bu gerçek olmayış onda başka bir boyut alır. Bu yapaylık (yalancılık) onun karakterinin temelini oluşturur, o tam bir yalancıdır. Bihruz hayallerine Keşfi yalanlarına sığınmıştır. Yıkılış dönemindeki Osmanlı toplumunda kendini temelsiz çarelere, hayallere yalanlara kapturan pekçok Bihruz, pekçok Keşfi vardır kuşkusuz.

5. Bihruz Bey ve frenkler /azınlıklar:

"Bihruz Bey'in etrafında yaşayan, onunla alışverişte olan, Fransız, Rum, tatlı su frengi kimseler, uzun bir tarih boyunca Tanzimat hareketine karışan unsurları çok isabetli bir şekilde canlandırırlar. Hepsi de menfaatlerini, bu hesap bilmez mirasyedinin boşuna sarfettiği paralara, onun istikrarsız ekonomisine bağlamışlardır; onu bu aczi herbirinin işini görür."¹⁵⁵

Bu tipler son dönem Osmanlısında etkin olan azınlıklara ve Osmanlı İmparatorluğu ile çıkar ilişkisinde olan Avrupa ülkelerini simgeler diyebiliriz.

Göstermeye çalıştığımız gibi Rezaizade romanını birden fazla boyutta düşünmüş ve her yönünü hatta her satırını bir başka sorunu ya da aksaklığı eleştirmek veya belirtmek için kullanmıştır.

¹⁵⁵ A.g.m., 386.

Realist Bir Çerçeve Araba Sevdası

Araba Sevdası'nı inceleyen eleştirmen ve edebiyat tarihçilerinin üzerinde en çok durdukları nokta romanın realist bir roman oluşudur. Edebiyat tarihi kitaplarında ilk realist roman olarak anılan **Araba Sevdası** bu tanıma belki tam olarak uymasa da Tanzimat romancılarının kendilerine örnek aldıkları 18. yüzyıl Fransız romantiklerinin etkisinin azalmasında önemli bir rol oynamıştır. Avrupa realistlerini tanımanın yolunu açmasıyla da önemlidir. Güzin Dino realizme değil ama realizme giden yola ilk adımı atanın Namık Kemal olduğunu söyler. O bunu edebi eserleriyle değil fikir adamı olarak giriştiği mücadele dahilinde realizme giden yolları hazırlayan sözler söyleyerek gerçekleştirmiştir.¹⁵⁶ Realizmin en iptidai, belki de herkesin bildiği bir özelliği diyebileceğimiz hakikate uygunluk kavramı Namık Kemal'e pek uzak değildir.

"..... Edebiyatın esası; hakikate muafakat olarak, bir eserde o şart mevcut olmadıkça teziyat-ı bediye ve hayalatı şairane ile aksamı edebten madut olabilmesine imkân yoktur.

... edebiyatın sahihe tarafları lisanımıza mubalağanın makbul ve mâkul olan hadlardan tecavüz edip de methul olan gulûv mertebesine vararak, müdrikât-ı beşeriyei esasından harap edercesine edebiyat namına bir cihanı vehemmiyatın vücuduna meydan verilmemesi arzuyu halisanesindeirler."¹⁵⁷

Namık Kemal'de bu şekilde ifade bulan hakikate ve tabiata uygunluk prensibi kuramsal olarak ele alınmasa da Tanzimattan sonra gelişen yeni edebiyatın (tarz-ı cedit) temel ilkeleriydi. Böyle bir temelden yola çıkmalarına rağmen Tanzimat yazarları kendilerine örnek olarak çağdaşları olan realistleri değil romantikleri aldılar. O dönemde yazılmış eserlere baktığımızda bu esas- "hakikate ve tabiata uygunluk- gerçek anlamıyla bir ölçü olarak alınırsa yazarların buna pek de bağlı kalamadıkları söylenebilir. Bir realizm iddiasıyla hareket etmeyen ama gerçeklikten uzak olduğu için divan edebiyatını kıyasıya eleştiren bu yazarlar en azından sözleriyle ifade ettikleri bu hakikate uygunluk kavramına uygun eserler vermemişlerdir. Tamamen tesadüflerle kurulu, müdahaleci bir yazarın varlığını hissettirerek okuru gerçekliğine inandıramayan

¹⁵⁶ Güzin Dino, "Tanzimattan Sonra Gerçekçiliğe Doğru", D.T.C.F.D. c. 9 (Eylül 1951), 191.

¹⁵⁷ A.g.m., 191.

bu ilk dönem Tanzimat romanlarında realizme aramak boşuna bir çaba olacaktır. Onlar divan edebiyatının ok kirpikli imgelerini eleştiriyorlar ve yerine hiç olmazsa bir tip olarak varolabilecek kişiler koyuyorlardı ama bunlar da genelde yemeyen, içmeyen, çalışmayan sadece romanın hikayesinin gereklerini yerine getiren tiplerdi. Kurgu ise olabilecek doğal olaylardan çok tesaadüflerle kurulmuştu. Yani yaşamla birebir bir örtüşme söz konusu olmadığı gibi teknik olarak da bir realism etkisi görülmez.

Tanzimat edebiyatının bu hakikate ve tabiata uygunluk görüşü kuramsal düzeyde tam anlamıyla ifadesini, ilk edebiyat kuramı kitabını yazan Recaizade'de bulur. **Talim-i Edebiyat**'ın temelini oluşturan bu ilkelere eserinde bağlı kalmayan Recaizade **Talim-i Edebiyat**'ta bunları uzun uzun tartışır. Onun için bir edebiyat eserinin en önemli özelliği hakikate uygunluğudur. Realizmin de temel bir özelliği olan bu ilkeyi içermiş olmasına rağmen **Talim-i Edebiyat** da aslında romantizm etkisinde yazılmış bir kitaptır.

Tanzimattan sonra Osmanlı toplumunda iki farklı zihniyet, bu farklılığın ortaya çıkarttığı çelişkiler ve bu çelişkilerden kaynaklanan bocalamalar hakimdir. Bu iki farklı düşünce tarzı "mistik dünya anlayışından tamamıyla köklerini ayıramayan"¹⁵⁸ doğuya yönelmiş bir anlayışla, "batıya yönelmiş bilime bağlı positivist görüşü benimsemeye çalışan"¹⁵⁹ diğer anlayıştı. Tabi bir de ikisi arasında bocalayan veya bu iki eğilimi birleştirerek bir senteze ulaşmayan çalışan zihinler vardı. Bu düşünme biçimleri etkilerini sanatta da gösteriyordu. Realizme geçiş ya da belki realizmi tanıyış da bu farklı yaklaşımların çatışması sürecinde gerçekleşmiş ve uzun bir süre çatışan iki kutup varolmuştur. Edebiyat tarihimizde Beşir Fuad'ın öncülüğünde meşhur bir "Hayaliyyun-Hakikiyyun" tartışması vardır. Bu önemli fikir ayrılığı daha sonra Recaizade özelinde yoğunlaşarak **Talim-i Edebiyat** ve **Araba Sevdası** bağlamında inceleneceğinden şu anda sadece böyle bir tartışmanın varlığından söz edilip **Araba Sevdası**'nın realist oluşu ya da olmayışı konusunu inceleyeceğiz. Önce romanın hangi noktada durduğunu belirlemeliyiz ki Recaizade'deki değişimi ya da istikrarı ortaya koyabilelim.

Fakat **Araba Sevdası** özeline geçmeden önce Namık Kemal'in realizme geçiş yolunda attığı adımdan başka bir konuda başarısız da olsa faaliyet göstermiş bir başka

¹⁵⁸ Güzin Dino, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru: Birinci Kısım* (Ankara: A. Ü. D.T.C.F. Yayınları, 1954), 15.

¹⁵⁹ A.g.e., 15.

yazardan, Ahmet Mithat'tan söz etmek istiyorum. Her ne kadar Ahmet Mithat'ın faaliyeti pratikte kendisini gösterememişse de onun bu konuda fikir yürütmüş olması da dikkat çekicidir.

Batı'dan gelen her yeniliği müthiş bir yayın enerjisi ve gayretiyle okura yayan, şöhreti sebebiyle de bu konudaki etkisi tartışılmaz olan Ahmet Mithat'ın bu nedenle yenileşme dönemindeki rolü ve sorumluluğu büyüktür. "Ahmet Mithat Efendi realizm meselesinde de oldukça faaliyet göstermiştir; hatta sonradan kendi anlayışına göre réaliste ve naturaliste iki roman da yazmıştır."¹⁶⁰ Fakat artık Osmanlı Edebiyatında bir tartışma konusu haline gelmiş realizm bahsinde kendince hem fikir üreten hem de eser veren Ahmet Mithat'ın Avrupa'da gelişmiş olan realizm anlayışıyla hiç bir alakası yoktur.¹⁶¹

Ahmet Mithat da Namık Kemal gibi hakikat ve hakikat olması mümkün kavramından yola çıkıyor ve bu ölçüt ile tüm bir klasik edebiyatı eleştiriyordu. Fakat "tabiat üstü ve mistik konulardan kaçınmak realisté romancıların metodunu kavramak için kâfi bir tedbir değildir."¹⁶² Ahmet Mithat da diğer tanzimat romancıları gibi benimsediği bu kavrama da aslında "inanılmayacak garip hâdise ve tiplerle meydana getirmiş"¹⁶³ romanlarıyla pek de bağlı kalmıyordu. Dino bunları Osmanlı hikayeciliğinin devamı sayar ve eski masallardan farkları "onlardaki şiir, güzellik ve efsane değerinden mahrum olmaları"¹⁶⁴ dır der.

Romanda varlığını en çok hissettiren, hikayenin arasına uzun bilgi paragrafları sıkıştıran Ahmet Mithat. İlginç anlatım teknikleri denemesine rağmen realizm yolunda gerçek bir adım atamamıştır.

¹⁶⁰A.g.e., 15.

¹⁶¹A.g.e., 16.

¹⁶²A.g.e., 16.

¹⁶³A.g.e., 16.

¹⁶⁴A.g.e., 16.

Ahmet Mithat örneği dönemi açıklaması bakımından önemlidir. Ahmet Mithat'tan sonra gelen romancılarda onun roman anlayışını aşacak eserler vermemişlerdir.

Bu seviyenin üzerine çıkacak ve realizmin ışığını yakacak olan **Araba Sevdası** romanıyla Recaizadedir. Recaizade belki tam anlamıyla realist olma çabasında ve iddiasında¹⁶⁵ bir roman yazmamıştır ama romanın realizmin temel pek çok özelliği taşıdığı kesindir. Güzin Dino bu konuda "Recaizade Ekrem'in **Araba Sevdası** romanı, yalın bir realist metodla ele alınmış değildir ve doğrudan doğruya realistlere bağlanma iddiasında da değildir, fakat kuruluşu, mevzuu, tipleri, psikolojik tahlilleri, tasvirleri bakımından Türk realist romanına önemli bir örnek teşkil edecek mahiyettedir"¹⁶⁶ der.

Recaizade **Araba Sevdası**'nda realist olma çabasında bir roman örneği vermekle kalmaz o zamana kadar kendisinin de etkisi altında olduğu romantik edebiyatın bir eleştirisini de yapar.

Recaizade gibi yıllarca romantik şiirler yazmış hassas bir yazarın ilk realist roman sıfatıyla anılacak bir roman yazmış olması bu konuyu ele alan pekçok kişiyi şaşırtmıştır. Mustafa Nihat Özön **Araba Sevdası**'na yazdığı önsözde bu şaşkınlığı şöyle belirtir.

"Bu eserleriyle manzumelerinde görüldüğü gibi, umumi temayül ve zevki romantik olmaktan ziyade romaneske kaçan Recaizade'nin **Araba Sevdası** gibi tam bir müşahede mahsulü ve realist ölçüde bir romanı yazabilmesi her zaman için çözülmeye ihtiyacı olacak muammalardandır."¹⁶⁷

Özön olayın geçtiğı zamanın Recaizade'nin gençlik zamanına rastlanmasına dayanarak olayın bir gençlik hatırası ya da gözlemi olabileceğı söylüyor ve gerçeğe uygunluğunun nedeni bu mudur diye soruyor.

¹⁶⁵ Bunun için Nabizade Nazım'ı beklemek gerekecektir. Ama romanlarında realizmi başarı ile uygulayan Halit Ziya'dır.

¹⁶⁶ Güzin Dino, "Recaizade Ekrem'in **Araba Sevdası** Romanında Gerçekçilik" **Türkiyat Mecmuası**, s. 11 (İstanbul, 1954): 57.

¹⁶⁷ Recaizade Mahmud Ekrem, **Araba Sevdası** (İstanbul: Kanaat Yayınevi, 1940), 6.

Fakat hemen ardından belirtiyor ki eserin özelliği sadece bundan ileri gelseydi diğer yazarların da karşılaştıkları olayları tespit ederek aynı başarıyı göstermiş olmaları gerekirdi. Fakat ne Ahmet Mithat ne de Namık Kemal gerçek olan şeyleri canlandırmak için gereken ölçüyü bulamamıştır. Örneğin Namık Kemal'in romantik bir eser sayılan **İntibah** adlı romanı da olay ve olayın geçtiği yerler itibariyle hayal ürünü değildir fakat onların anlatılış ve edası romantiktir.¹⁶⁸

Tanpınar da Ekrem Bey'i yalnız şiirleriyle tanıyanlar için "bu romandaki taarruz halindeki realizmi" açıklamanın zor olduğunu ifade etmiştir. Hem edebi ortamın değişimine hem de Recaizade'nin psikolojik durumuna değinen Tanpınar bu duruma yarı psikolojik bir açıklama getirir.

"Aradaki geçen zaman içinde memlekette, sade roman nevi, yukardan beri anlattığımız safhaları geçirmemiş, aynı zamanda roman etrafındaki münâkaşalar da realizme doğru mihver değiştirmişti. kaldı ki, hoca, muntazam hayatlı büyük devlet memuru Recâî-zâde'nin garp bilgisi de artmıştı. İntimiste yaratılışı ile sanatının bütün unsurlarını muhayyilesinden ziyade günlük hayatında arayan şair, hakikate Kemal- Hâmid mektebinden gelen lügatin ve modaların arasında olsa dahi bir nevi yarı realist şiiri yapıyordu. Bizce- eğer verdiği yazılış tarihi doğruyu- bu romanda izahı bir az güç olan tek mesele kitabın roman bünyesine uygun ilk Türk eseri olmasıdır. Santimantale ve sathiye karşı çevrilmiş bu istihzâda şiirlerinin Hâmid'le arasına koyduğu aşılmaz mesafenin tesirini de unutmamalıdır. Nâmık Kemal'in tenkit mektuplarıyla Ekrem Bey'i nasıl hırpaladığını biliyoruz. Ve yine o senelerde onun hemen şiirle alâkayı kesmiş gibi göründüğünü unutmayalım. 'Pejmürde' ile tekrar şiire başlandığı zaman da Ekrem Bey'i sadece günlük hatıralarda ve dinî sığınmada görürüz. Bütün bunlar bize Türk realizminin ilk kıvılcıklarından biri olan bu eserin hangi psikolojik şartlar altında doğduğunu gösterir. "¹⁶⁹

Recaizade'nin bir iddiayla yola çıktığını düşünenler ve onun realizmini aşırı bulanlar da vardır. Zeynep Kerman **Araba Sevdası** hakkında yazdığı bir makalede aşırı bir realizm özentisinden sözeder.

¹⁶⁸ A.g.e., 6.

¹⁶⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., 491-492.

"Ekrem belki aksiyon yaratamadığı için basit tuttuğu olay yerine veya realizmin önemli unsurlarından biri olduğu için iç ve özellikle dış tasvirlerle lüzumundan fazla yer vermiştir.

Romanın başında yer alan Çamlıca bahçesinin tasviri, o devrin bu yeni mekânını adeta fotoğraf realizmi diyebileceğimiz bir şekilde, en ufak ayrıntısına kadar anlatır. Burada mekânı gören kahraman değil, yazarın kendisidir. Başka bir ifadeyle romanın romantik kahramanı ile olayı anlatan realist yazar arasında tam bir tezat vardır. Ölü manzaraya bu kadar önem veriş okuyucuyu sıkar, hatta yorar. Ekrem'in bu Çamlıca tasviriyle Namık Kemal'in *İntibah* 'ın başındaki Çamlıca tasviri karşılaştırılacak olursa, aralarında derin bir farklılık görülür. Namık Kemal'inki romantik ve şairane, Ekrem'inki ise kuru, adeta riyazîdir.

Ekrem'in bu statik, ölüm tasvirinde aşırı bir realizm özentisi olduğunu iddia etmek pek de yanlış değildir."¹⁷⁰

Yazarın yapmış olduğu bu ayrıntılı tasvirler, realist olma iddiasında ne kadar aşırıya gittiğini açıkça gösterir."¹⁷¹

Acar Sevim ise "Bir dönemin hayat tarzını ve alışkanlıklarını somut bir biçimde gözler önüne sermeyi başaran"¹⁷² **Araba Sevdası**'nın "19.'uncu yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da kendini gösteren realizm (gerçekçilik) akımının Türk romanını nasıl etkilediğini göstermek açısından uygun bir eser"¹⁷³ olduğu kanaatindedir.

Realizmi üzerinde bu denli durulan **Araba Sevdası**'nın realist özelliklerini realizm akımının temel ilkelerini gözönünde bulundurarak ortaya koymaya çalışalım.

Edebiyat ve sanatın hayatın aynası olması ölçütü yansıtma kuramının babası Platon'dan itibaren pek çok eleştirmen ve yazar tarafından benimsenmiş ve ayna

¹⁷⁰ Zeynep Kerman, "Araba Sevdası" **Hakkı Dursun Yıldız Armağanı** (Ankara: Türk Tarih Basımevi, 1995): 344.

¹⁷¹ A.g.m., 346.

¹⁷² Acar Sevim, "Realist Bir Romanımız: **Araba Sevdası**" **Türklük Araştırmaları Dergisi**, s. 6 (İstanbul, 1990): 213.

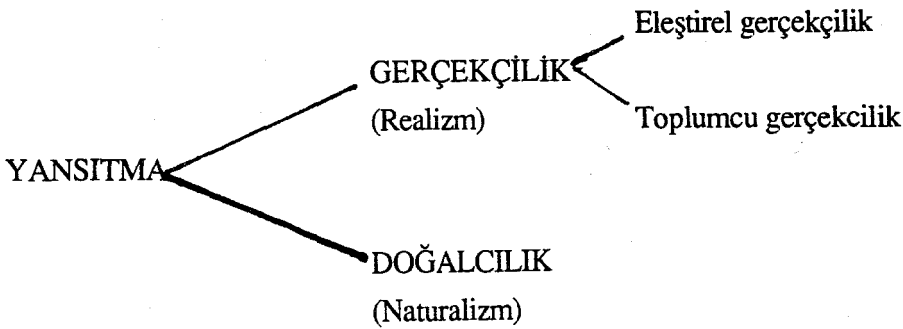
¹⁷³ A.g.m., 214.

benzetmesi sık sık kullanılmıştır. Shakespeare'i överken onun okura hayatı doğrulukla yansıtan bir ayna tuttuğunu söyleyen Dr. Johnson gibi realist Stendhal'de **Kırmızı ve Siyah**'da aynaya benzetir romanı. Marksist Plekhanov için de edebiyat ve sanat hayatın aynasıdır. Aşağıda realist olup olmadığını tartışacağımız **Araba Sevdası** yazarıda hikaye ve romanın "biri ibret aynası" olduğunu söyler. Bu ayna benzetmesine dayanan sanatçıların düşünürlerin artık anlayışları "sanatın en önemli özelliği doğayı, insanı, hayatı kısaca gerçekliği yansıtmak olduğudur."¹⁷⁴ Recaizade ibret aynası olarak adlandırdığı edebiyat eserinin mutlaka hakikati ifade etmesi gerektiğini **Talim-i Edebiyat**'ta uzun uzun tartışır.

Yansıtma kuramının bir kolu olan sanatın görüngü dünyasını yansıttığına inanan yaklaşım sanatçının şu gördüğümüz dünyayı, buradaki nesneleri insanları elinden geldiğince onlara sadık kalarak yansıttığı gerektiğini savunur. "Doğalcı olan bu anlayışa göre, sanatçı bize hayatı ya da hayatın bir parçasını, bir yönünü bir kesitini olduğu gibi sunar"¹⁷⁵ Gerçekçilik de bu görüşün biraz daha gelişmiş 19. yüzyıldaki adıdır. Onlar da 19. yüzyılda sanatı açıklamak için yansıtma kuramına bağlanıyorlardı.

Toplumcu gerçekçiliği kendi açısından geliştiren Marxist estetiğin en önemli kuramcılarında Macar düşünür György Lukacs'ın görüşlerinden yola çıkarak gerçekçiliği yansıtma kuramıyla ilişkili bir tabloda gösterelim.¹⁷⁶

Sanat bir yansıtmadır ve yansıtma yöntemleri ikiye ayrılır.



¹⁷⁴ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 16.

¹⁷⁵ A.g.e., 17.

¹⁷⁶ A.g.e., 47.

Elbette biz burada ne Marksist estetikten sözedeceğiz ne de toplumsal ve eleştirel gerçeklik kavramlarını inceleyeceğiz bizi doğrudan ilgilendiren ondokuzuncu yüzyıl Fransız realistleridir ama birbiri ile doğrudan bağlantılı bu yaklaşımlardan kısaca bahsetmek akımın temlerinin dayandığı noktaları ve daha sonraki gelişimini göstererek onun sadece bir kavram olarak havada kalmamasını sağlamak açısından önemlidir.

Tanzimat dönemi yazarlarımızın kendilerine örnek almaları dolayısıyla bizi ilgilendiren 19. yüzyıl Fransız realistleri olduğuna göre akımın tarihsel gelişimine kısaca bakalım:

“Daha 1826'da Fransa'da bu terim mevcut edebiyata uygulanmaktaydı. *Mercure Français*'den bir yazar şunları söyler: ‘Her geçen gün daha fazla destek bulan ve sanat şaheserlerinin değil, doğanın sunduğu orjinallerin aslına sadık bir taklidini temel alan bu edebi öğretiye gerçekçilik demek kesinlikle mümkündür. Birtakım kanıtlar göstermektedir ki gerçekçilik ondokuzuncu yüzyılın edebiyatı, gerçeğin edebiyatı olacaktır.’ Yaşadığı dönemde etkili bir romantizm karşıtı eleştirmen olan Gustave Planche 1833'ten itibaren gerçeklik terimini neredeyse materyalizmin dengi olarak özellikle tarihsel romandaki kıyafetleri ve gelenekleri inceden inceye betimlemek için kullanır. Gerçekçiliğin derdi, der Planche, ‘bir kalenin kapısının üzerine hangi armanın asıldığı bir sancağın üzerine hangi nişanın çizildiği, ve aşık bir şövalyenin hangi renkleri taşıdığıdır’, ... Örneğin Hippolyte Fortoul 1834'te A. Thouret'nin bir romanını ‘Bay Hugo'nun tarzına öykünerek aşırı bir gerçekçilikle’ yazıldığı biçiminde eleştirir: Sonuç olarak o dönemlerde gerçekçilik Scott gibi, Hugo gibi ya da Mérimée gibi bugün romantik diye adlandıracağımız yazarların yöntemlerinde gözlemlenen bir özellikten başka birşey değildir. Kısa zamanda terim Balzac ve Murger'ın çağdaş üsluplarının ince betimlemelerine aktarılır ama anlamı ancak ellilerde Courbet'nin resmi etrafındaki büyük tartışmalarda ve vasat bir romancı olan Champfleury'nin sürekli etkinlikleriyle belirginleşir. Champfleury 1857'de **Le Realisme** başlıklı bir makaleler derlemesiyayınmlarken arkadaşı Duranty Temmuz 1856-Mayıs 1857 arasında **Réalisme** adlı kısa ömürlü bir dergi çıkarmıştır. Bu yazılarda birkaç basit fikir etrafında toplanmış kesin bir edebi akım formüle edilmiştir. Sanat gerçek dünyayı aslına uygun biçimde tasvir etmelidir. Bu amaçla çağdaş yaşamı ve gelenekleri çok titiz gözlemlerle ve dikkatli çözümlemelerle incelemelidir. Bunu duygulardan tutkulardan arınmış olarak, kişiselleştirmeden nesnel bir biçimde yapmalıdır. Genellikle doğanın herhangi bir sadık tasviri için kullanılan terim şimdi belli yazarları çağırıştırır olmuş ve bir grubun ya da hareketin sloganı haline gelmiştir. Mérimée, Stendhal, Balzac, Monnier ve Charles de Bernard'ın okulun müjdecileri, Champfleury, geç Flaubert, Feydeau, Goncourtlar ve genç Dumas'nın ise temsilcileri olduğu yolunda geniş mutabakat vardır, ancak, örneğin Flaubert böyle bir yakıştırmaya sinirlenmiş ve kendisi bunu asla

kabullenmemiştir. Çağdaş tartışmalarda gerçekçiliğin temel özelliklerine ilişkin can sıkıcı derecede monoton, olağanüstü bir mutabakat vardır. Akımın düşmanları aynı özellikleri olumsuz biçimde yargılamışlar, örneğin dışsal ayrıntıların aşırı kullanımını, idealden yoksunluğu eleştirmiş ve övünülen kişiselilik-dışlılığı ve nesnelliği şüpheciliğin ve ahlaksızlığın kılıfı olarak görmüşlerdir.¹⁷⁷

Ondokuzuncu yüzyıl ortalarında romantizme tepki olarak beliren ve Stendhal, Balzac, Zola ve Flaubert gibi romancıların elinde gelişen realizm akımının sırtını yansıtmaya ilkesine dayanmış sanat anlayışını tanımlayarak temel özelliklerini belirtmeye çalışalım:

1. Konu olarak günlük sıradan olaylar işleniyordu. Romantiklerin günlük gerçeklerden uzak, idealleştirilmiş konularının aksine, gerçekçi bir yazar, çağdaş toplumu konu ediniyordu ve bunu da mümkün olduğu kadar gözlemlerine dayanarak yapıyordu.

2. Eğer yazar gerçekliği yansıtacaksa bunu bütün yönleriyle yansıtmalıdır, bir kısmına gözünü kapatmakla olmaz; anlatılması yakışık almaz sayılan çirkin, iğrenç ve ayıp addedilen şeyler de sanata girmelidir.

3. Bilimsel gerçekliğe inanan bu yazarlar için fizik dünyası gibi insanlar dünyasında da herşeyin bir nedeni vardır. Olaylar raslantılarla, mucizelerle açıklanamaz; psikolojik ve sosyal kanunlarla açıklanabilir.

4. Böyle bir gerçekliği yansıtacak olan yazarın tutumu da laboratuvar da deney yapan bir bilim adamınıninki kadar tarafsız olmalıdır. Topluma bakan yazardan beklenen şey, gözlemlerinin sonucunu olduğu gibi anlatmasıdır. Gayrişahsi olması beklenen romanlarda yazarın kendi görüşlerine yer yoktur. Zola ve Flaubert'i üzerinde ısrarla durduğu bu tarafsızlık gerçekçi romanda yöntem anlayışının önemli bir ögesidir. Romantik yazara yer yoktur burada.¹⁷⁸ Realist yazar iyi-kötü güzel-çirkin gibi yargılamalar yer vermez.

5. Dış dünyaya önem verilir.

¹⁷⁷ René Wellek, *Concepts of Criticism*. 5. bs, (Connecticut: Yale University Press, 1969), 226-229.

¹⁷⁸ Berna Moran, a.g.e, 34-35.

6. Realist romanlarda dönemin tarihi, sosyal ve ekonomik olaylarına da yer verilir.

7. Realist yazar klasik devrin idealize eden tasvir sanatından, romantik devrin fantazi dolu sübjektivizminden ve gerçeklerden uzak hayalciliğinden uzaklaşmıştır.

8. Realist roman insanlığın büyük sorunlarına çoğu zaman sübjektif cevaplar veren ve yazarının fikirlerini aktarmasına hizmet eden tezli edebiyattan uzaktır.

9. İyi, kötü, güzel, çirkin, büyük, küçük romanda aynı titizlikle anlatılma hakkına sahiptir.

10. İnsan ruhuyla insanın çevresi arasındaki gerilim realist edebiyatın esas konusudur.

11. Realist üslup heyecanhandıran ifade tarzına, abartılı coşkunluğa yer vermez. Sade, günlük konuşma dili esastır.

12. Realist roman her türlü lirik ve sübjektif unsuru devre dışı bırakır.

13. Çevre, ayrıntı ve karakterlerin gelişimi özenle ele alınır.

14. Realist romanda kahramanın manevi gelişimi maddi ilişkileriyle bağlantılı olarak ele alınır.¹⁷⁹

Realizm özellikle romanda sürüp gitmiş bir akımdır. Bazı yazarlar realizmi daha çok yöntem bakımından benimsemişlerdir, bazılarıysa konu bakımından. Realizm üzerinde durulurken bu noktaya da dikkat edilmesi gerektiğini düşünüyorum. Bu akla şöyle bir soru getiriyor: oldukça günlük ve gerçek olabilecek bir hikayeyi varlığını hissettirerek anlatan bir yazarın eseri ne derece realisttir ya da acaba realist midir?

"Bu arada gerçekçi romanın gösterdiği gelişmenin en önemli bir yönü psikolojik gerçekçilik olmuştur... insanın iç dünyasını, zihnini doğru olarak yansıtmaya amacı, bilinçakımı tekniğine kadar gelip dayanmıştır"¹⁸⁰ Bu nokta **Araba**

¹⁷⁹ Acar Sevim, a.g.m., 214-215.

¹⁸⁰ Berna Moran, a.g.e., 35.

Sevdası'nda bilinçakımı yönteminin kullanımı bağlamında önemlidir. Realist olma iddiası taşımadan realizmin pek çok özelliklerini taşıyan bir roman yazan Recaizade realizmin en gelişmiş anlatım tekniğini eserinde kullanmıştır.

Araba Sevdası oldukça ayrıntılı neredeyse fotografik bir çevre tasviriyle başlar. Bu ölçülü, sade realist sanat görüşüne uygun tasvir, realizmin, tasvirin tahlili tamamladığı düşüncesiyle de örtüşür. Realistlere göre tasvir önemliydi çünkü "tecrid edilmiş, boşlukta tek başına işleyen bir ruh"¹⁸¹ anlamsız ve yanlış anlaşılabilir olabilirdi. Ama buradaki tasvir kavramı romantiklerin idealize eden tasvirinden farklıydı. Realistlerde tasvir işlevsel ve gerçeğe uygundu. Amaç hayallerle süslü bir çevre yaratmak değil olanı yansıtarak karakterleri bütünlemektir. Balzac bu konuda Béatrix romanının başında "... bu şehrin tasviri, bu evin inceden inceye tasviri olmaksızın bu ailenin şaşırtıcı simaları belki daha az anlaşılabilirlerdi. Bunun için çerçeveler portrelerden evvel gelecekti." ¹⁸² der.

Recaizade de bu görüşten yola çıkmış gibidir. Biz ne Bihruz'u tanırız romanının başında ne de olay hakkında bir ipucu alırız, ilk tanıştığımız Çamlıca Bahçesidir. Recaizade işe Bihruz Bey'in içinde yaşadığı çevrenin tasviriyle başlar:

"Üsküdar'dan Bağlarbaşı tarikiyle Çamlıca'ya gidilirken Topanelioğlu'daki dört yol ağzı mevkiinden takriben bir yüz hatve ileriye medd-i nazar olunur ise o vasi şosenin muntahay-ı vasatisinde etrafı bir buçuk arşın kadar irtifada duvar içine alınmış bir ağaçlık görülür. (....)"
(Tasvirin devamı için bkz. A.S., 9-14)

Burada tasvirin yalnızca Çamlıca Bahçesi bölümü değil oraya ulaşana kadar geçilen yolların anlatıldığı bölüm de önemlidir çünkü yazarın oldukça ayrıntılı bir biçimde anlattığı bu bölüm realizm açısından önemlidir. Recaizade Çamlıca'yı bize iki farklı tarih sözgecinde anlatır; şimdiki hali ve hikayenin geçtiği zamanki hali.

Bu sayfalardaki tasvir okurun alışık olmadığı bir tasvir biçimidir. Tanzimat okuru Namık Kemal'de tam ifadesini bulan romantizmin gerçeklerden uzak hayalci

¹⁸¹ Güzin Dino, **Recaizade Ekrem'in Araba Sevdası Romanında Gerçekçilik**, 63.

¹⁸² A.g.m., 63.

tasvirciliğine alışmıştı. Oysa bu “ah Çamlıca şöyle güzel, böyle hoş” yorumlarında bulunmayan herşeyi aşama aşama, sıfatlarla bezemeden anlatan bir tasvirdi. Recaizade okurunu tam bir gerçeklik hissine kaptırmak için nereden nereye kaç dakikada ulaşılacağı gibi zamana ve mesafeye ait ayrıntıları da gözardı etmez: "seyr-i âdi ile dört beş dakika gidilince"(A.S., 9) "Meydancığın bir okuz hatve ötesinde" (A.S., 10)

Recaizade'nin Çamlıca tasviri ile Namık Kemal'in **İntibah** romanındaki Çamlıca tasviri arasındaki -iki farklı akımın özellikleri ayrıştıran- farklar bu konuyu inceleyen tüm araştırmacılar tarafından ele alınmıştır. Bu belki de Namık Kemal'den oldukça etkilenmiş olan Recaizade'nin romantik dönemi ile **Araba Sevdası** arasındaki farklarına işaret eder.

Böyle bir karşılaştırma için önce Namık Kemal'in Çamlıcasını alıntılayalım:

"Ey hayal alemlerinde dolaşan akıllı yolcu! Sen ilkbaharın güzel bir köşk şekline girdiğini hiç gördün mü?

İstanbul'u iyi tanıyanlar bilirler ki, Çamlıca Köşkü, insanın içini açma, ruhunu okşama bakımından, İlkbaharı aratmaz. Yapısı şöyle dursun, bulunduğu mevki bile İstanbul'un en güzel bir yeridir.

Şair Nedim'in:

Bir gevher-i yekpare iki bahr arasında

(İki deniz arasında bütün bir pırlanta)

diye vasıflandırdığı İstanbul, bence o kadar güzel bir deniz kızıdır ki, yalnız hazin hazin sahillere yüz sürerek önünden akıp giden denizin safası, bütün dünyada eşsizliğini ispatlamaya yeter.

İstanbul denilen güzellikler topluluğunun bütün güzel manzaralarını bir bakışta görebileceğimiz tek yer varsa o da Çamlıca'dır. Boğaziçinde hangi büyük orman veya küçük körfez vardır ki, Çamlıca'dan görülmesin? İstanbul'un Beyoğlu gibi, Galata gibi, Babıâli civarları gibi, Beyazıt gibi hangi bayındır tarafı vardır ki, Çamlıca'nın bakışlarından kendini saklıyabilsin. İstanbul'daki eski eserlerden ve meşhur binalardan hiçbiri var mıdır ki, Çamlıca tasvirine almak mümkün olmasın." 183

Yukarıda ele aldığımız "Recaizade'nin tasviri işlevsel ayrıntılarla doluyken Namık Kemal betimleme olayını kişisel görüşlerini dile getirme fırsatı olarak

183 Namık Kemal, **İntibah: Ali Bey'in Sergüzeşti**, 6 bs., (İstanbul: İnkılap Kitapevi, 1988), 16-17.

değerlendirmiştir"¹⁸⁴ . Namık Kemal herhangi bir fiziksel gerçeklik anlatmaz onun ele aldığı Çamlıca'nın ne denli güzel olduğu yarattığı ruhani ortamdır. Çamlıca hakkında pek bir şey öğrenemeyiz. Namık Kemal'in daldan dala atlayan anlatımı romantiklere yakındır. Oysa Recaizade'nin bir gözlemci edasıyla tamamen somut gerçekliklere bağlı olarak yaptığı tasvir tam bir gerçekçi roman mizansenidir. Önce adım adım Çamlıca Parkına doğru yürürüz sonra anlatıcı parka girer ve orasını da tüm ayrıntılarıyla anlatır ve birden aynı park içinde belirli bir güne gider ve oranın olağan kalabalığını tanırız. Bunun hemen ardından tıpkı bir kameraman gibi Bihruz Bey'e yönelen yazar bizi onunla doğal ortamı içinde tanıştırır. Ahmet Ö. Evin bu tasvir bölümünün tipik bir realist roman mizansenini yaratmanın da ötesine geçtiğini, bir dönemin hatırasını canlandırdığını ve Osmanlının başkenti İstanbul'un Kırım savaşı ve Balkan savaşı arasındaki dönemdeki sosyo-ekonomik yapısını gözler önüne serdiğini söylüyor.¹⁸⁵

Şimdi bir de Recaizade'nin daha sonra Bihruz'un hayali randevusu için Çamlıca'ya gittiği bir başka günü anlatırken yaptığı Çamlıca tasvirine bakalım:

"O gün hava sümbüli sıcak mütedil derecede, yollar ise üç gün evvelki yağmurlardan dolayı tozdan vareste olmak münasebetiyle Çamlıca seyri için en müsait günlerden ve fazla olarak pazara da müsadif olduğu için birtakımı midelerini birer küçük havuz gibi Çamlıca suyu ile bil'imlâ içerisine sardalya balığı salıvermek, bazıları nargile safasına koyulmak, diğer bazıları da Çamlıca gibi İstanbul'un, Boğaziçi'nin her ciheti pâymal-i nezareti ve büruc-ı isnaaşerin on üçüncüsü addolunmaya liyakati olan bir nokta-i mürtefiadan bâlâ ve zire, yemin ve yesare medd-i nazar-ı istiğrak ve hayret ve temaşa-yi tecelli-i hazarân güne-i tabiatle tefrih-i ruh ve cenan, tervih-i fikr-ü vicdan etmek maksatlariyle sabahtanberi fevcafevç gelen halk iskemleler, kaba hasırlarla celsegâhları kâmilen ve bu karmakarışık kalabalığın gulgule-i mevaridat ve muhaveratına ve kahveci tâbillerinin 'iki şekerli, bir sade, üç lokum!' yollu haykırmalarına- muhallebeci, dondurmacı, leblebici, 'eğlencelik Şamfistik'çı, şekerçi, simitçi gibi- hiçbir mesireden eksik olmayan satıcıların mütenevvi sada ve edalarla bağırıp çağırımlarına bir fena keman bir âdi lavta, bir soğuk klarnete, bir de porsuk teften ibaret incesazın kaba takımı tarafından- mevcut halkın icra olunan, âheng-i tenafürünün

¹⁸⁴ Robert Finn, *Türk Romanı: İlk Dönem; 1872-1900*, Çev. Tomris Uyar, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1984), 97.

¹⁸⁵ Ahmet Ö. Evin, a.g.e, 163.

inzimamı ve öte tarafta maruf-ı sıgar ve kibar Çamlıca âb-ı hoşgüvarının membaı kurbunda haymeküşay-ı karar olan kebağının kızgın ateş üzerinde mavi ve yağlı dumanları buram buram çıkıp etrafı yayılan köftesinden, kebabında, ciğer tavasından, piyazlı fasulye salatasından münteşir revayih-i iştihafersanın havay-ı pâki nesimiği iktihamı o mevki, i müstesnayı tertipsiz, letafetsiz, zevksiz, liyakatsiz bir sûrgâha döndürmüş idi." (A.S., 95-96)

Recaizade'nin Namık Kemal'den başlıca farkı gittiği yeri gördüğü gibi anlatmasındadır.¹⁸⁶ Namık Kemal ise Çamlıca'nın "o" halini bir romanın sayfalarına layık görmediğinden olacak kendince ideal bir Çamlıca tasviri yapar. Beylik sıfatlarla süslediği bu tasvirin gerçek hayatta bir karşılığı yoktur.

Namık Kemal ile Recaizade'nin tasvirleri üzerinde bu kadar durulmasının nedeni **İntibah**'taki tasvir gözönünde tutulduğunda **Araba Sevdası**'nın Türk romanında başlattığı köktenci değişikliğin anlamını belirginleştirmesidir.

Yukarıdaki tasvire dönecek olursak burada da o devrin Çamlıca Bahçesine dair pekçok ayrıntıyı öğreniriz. Orası şekercisinden simitcisine, ciğer kokusundan nargile sefasına sesleri bile işitebildiğimiz yaşayan, gerçek bir Çamlıca'dır. Güzin Dino bu tasvirin özelliğinin bu kadarla da kalmadığını Recaizade'nin bu somut gerçeklikleri verirken aynı zamanda müthiş bir hicvi de içerdiğini belirtir. "Recaizade ise esasen hicve müsait olan bu romanında herhalde o devirde modası ve klişe edebiyatı bıkkınlık vermiş olan bu Çamlıca konusunu, suyu, havası, şairane sukunetiyle beraber şiddetli bir hiciv çerçevesi içine almıştır"¹⁸⁷

"'Sünbülî, mûtedil derecede sıcak, tozsuz bir havada', yani 'Çamlıca seyri için en müsaid günlerden bir günde', 'tabiatla tefrih-i ruh ve cenan, tervih-i fikr-ü vicdan etmek maksadiyle gelenler' ızgara köfte, ciğer tavaşı, soğan kokusu ile karşılaşılıyorlar; bir takımları da Çamlıca'nın o meşhur suyundan 'miğdelerini birer küçük havuz gibi doldurup içerisine sardalya balığı' salıvererek istifade idiyorlar; Çamlıca'nın manzarasına gelince, 'bir takımı da tavra oyunu ile vakit geçirmeği, bâzıları nargile safâsına koyulmayı' tercih ediyorlar; mahallebici, dondurmacı, leblebici, eğlencelik şam fıstık, şekerci, simitci gibi satıcıların sadâ ve edâları, bağırıp çağırımları, 'bir fena keman,

¹⁸⁶ Güzin Dino, a.g.m., 69.

¹⁸⁷ A.g.m., 69.

bir âdi lavta, bir soğuk klârinet bir de porsuk tef sesleri' Çamlıca'nın meşhur sessizliğine hâkimdir."¹⁸⁸

Böylece Recaizade yalnızca realist anlayışa uygun bir tasvir yaparak okura somut gerçeklikler sunmakta kalmaz aynı zamanda "Fransa'da realistlerin romantik tasvirlerle karşı gösterdikleri tepkiyi" bizim edebiyatımıza getirir ve bir dönemin romantik tasvirlerini bir zıtlık oluşturarak alaya alır.

Araba Sevdası daha ilk birkaç sayfasındaki tasvirle bir taşla bir kaç kuşu birden vurur ve realizmin temel özellikleri olarak sıraladığımız maddelerin pekçoğuna birden uygunluk gösterir. Anlattıkları gözleme dayanır, dış dünyaya önem vererek onu ayrıntılarıyla ele alır, dönemin tarihi, sosyal ve ekonomik gerçekliklerini sergiler, çevreye ve ayrıntıya önem verir ve tüm bunları realizme uygun yani sade bir dille, bir gözlemci titizliğiyle ve hayallerle süslü bir tasvir sanatından uzak bir biçimde yapar. Bu elbette "**Araba Sevdası** realizmin temel gereklerini yerine getirmiştir hadi ona realist diyelim" demek için yeterli değildir. İlk bir kaç sayfadaki bu realist tavrın istikrarlı bir şekilde tüm roman boyunca devam etmesi gerekmektedir.

Dino bu istikrardan pek emin değildir. Recaizade'nin hiciv dışında yaptığı tasvirlerde beylik klişelerin dışına çıkmadığını düşünür.¹⁸⁹ Bense bu beylik klişelerle dolu tasvirlerin de bir hiciv, bir parodi unsuru olduğunu düşünüyorum.

Daha önce anlatım teknikleri üzerinde dururken Recaizade'nin dille ve üslupla da oynadığını pek çok dil parodisine başvurduğunu söylemişitik. Roman boyunca duyduğumuz tek ses yazarın sesi değildir. O hicvetmek uğruna kimi zaman züppe Bihruz'un üslubunu benimsemişcesine konuşur, kimi zaman edebi geleneğimizin o yüce üslubuyla gayet önemsiz şeylerden bahseder. Bihruz'un zihnini ve duygularını sergilemek istediğinde yazar aradan çekilir bizi onun sözleriyle başbaşa bırakır. Bu da bence yönetime yönelik oldukça realist bir kaygıdır.

Söze tasvirlerden başladığımız için tasvirlerle devam edelim. Recaizade Bihruz'un bir görüşte aşık olduğu Periveş'i de "uzun uzun tasvir eder ve ayrıntıya önem veren gözlemiyle realizmin önemli bir gereğini yerine getirir."¹⁹⁰ Aynı özeni

¹⁸⁸ A.g.m., 69.

¹⁸⁹ A.g.m., 71.

¹⁹⁰ Acar Sevim, A.g.m., 217.

Çengi Hanım'ın tasvirinde de gösteren Recaizade Çamlıca tasvirinde olduğu gibi bu kişi tasvirlerinde de beylik yuvarlak sözler yerine gerçekler ve ayrıntılar üzerinde durur:

"Sarışın hanım, kısıdan uzunca, uzundan kısaca, tamam orta boylu, narin yapılı, yürürken defaten durur, dururken birdenbire hareket eder, döner döner arkasına bakar. (....)" (Tasvirin devamı için bkz. A.S., 27-30)

Bu tasvirde dikkat çeken noktalardan biri Recaizade'nin her söylediğini bir gerçekliğe dayandırmasıdır: "Canlı canlı yürüyüşüne *nazaran* pek dinç", ".... muttasıl gülmesine *nazaran* pek neşeli", v.s. Burada anahtar sözcük "nazaran"dır. Recaizade, hanım dinç, neşeli, serbestti demiyor da bunları neden-sonuç ilişkisi bağlamında söylüyor. Yine bu ölçütten yola çıkan Recaizade "Sarışın hanımın yaşından bahsetmedik, çünkü bilmiyoruz. Dışlerini vasfetmedik çünkü göremedik" (A.S., 29) sözlerini de safreder. Bu nedensellik, gözlemçilik kaygıları bizi onun bir realizme arayışı içinde olduğu düşüncesine götürür.

Hanımları tasvir ettiği bu bölümde Recaizade eski edebiyatın klişeleşmiş teşbihlerini alaya almaktan da geri durmaz. Namık Kemal'in *İntibah*'ta herhangi bir hiciv amacı gütmenden yaptığı benzetmelere benzer benzetmelere¹⁹¹ yer vererek belki ona da bir gönderme yapar:

"Teşbihatımızın iptizale düşmeyeceğinden emin olsak bunu da o sıra saçlarla beraber güneşli bir gökyüzüne benzetirdik" ... "Erbab-ı mütalea istersek ise bu şemsiyeyi de o güneşli gökyüzünün bir tarafından bir kara buluta benzetebilirler." (A.S. 29)

¹⁹¹ "Ali Bey, adeta mum alevine tutulmuş bir pervane gibi aşk ateşleri içinde..." Namık Kemal, *İntibah*, 98.

"Binanın ortasına rastlayan büyük pencere, nurlu bir kadın göğsüne, bunun iki yanında dışarıya çıkıntı teşkil eden iki küçük pencere de iki tomurcuk memeye benzetilse, hayal biraz Acemvari olmakla beraber pek aşırı mübalağalı sayılmazdı. Hele köşkün kucaklıyacakmış gibi üzerine sarılan salkımsöğüt ile yapraklarının arasından süzülmekte olan mehtabın nurları için de "hasret yükü altında beli bükülmüş bir sevdalıdır ki, ayağa kalkarak sevgilisinin güzel yüzünü ve perişan saçlarını yabancı gözlerden saklamağa çalışıyor; mehtap ise vuslat gecesinde sevgilisinin perişan saçlarını elmastan bir tarakla tarıyor" denilse hiç de yersiz olmazdı." A.g.e., 82.

Araba Sevdası'ndaki gerçeklik hissi olduğu gibi aktarılan diyaloglarla da güçlenir. Örneğin Bihruz'un kaleme gidip arkadaşlarına siyahçerde ifadesinin anlamını sorduğu bölümü anlatırken "yazar realizme uygun olarak önemli önmesiz ayrımı yapmadan diyalogları aynen aktarır."¹⁹²

"- Bu ne biçim lûgat Allahı seversen?...

- **Nom propr** olmalı, bir şahıs veya bir hayvan veyahut bir memleket, veyahut hiçbir şey değil!

- Ben de öyle dedim ama bilmem ki **diksiyoner biyografik**'te var mıdır?

- **Diksiyoner biyografik**'te hayvanın işi ne?

- O öyle bulunmaz, nerede istimal olunduğunu bilmeli ki...

- Bir **poezi** içinde imiş, öyle değil mi Bihruz Bey?...

- Öyle ise fransızca olacak...

- Türkçe şiir imiş. Bir **şansonet**, bir şarkı..

(.....)

- Bana da fransızca gibi geliyor, hem galiba **persiye** olacak, **persiy**'den...

- **Persiy**, maydanoz demek değil mi?

- Öyle ya... **Persiye** de içinde yeşil lekeleri olan şeye denir.

- Öyle ise **rokfor** peyniri... Yahut kirlihanım peyniri, onun da lekeleri dışındadır

(.....)" (Diyalogun tamamı için bkz. A.S., 112-114.

Aynı anda pekçok kişinin konuştuğu bu sahne sanki kaydedilmiş de deşifre edilmiş gibidir. Romanın başında bir kamerayla bize işletiyor izlenimi yaratan tasvir ve Bihruz'a doğru odaklanma bize bir filmi anımsatmıştı. Bu sahne de o ilk sahne gibi bir filminden alınmıştır sanki.

"- **Garson! Garson!**

- **Mösyö!**

- **Anlöve sa! Jö nö prandre pa dü kafe... Kel glâs vuzave?**

- **Krem a lâ vanil, sitron, peş...**

- **Aporte muva ün peş!**

- **Mösyö vö til manje de früvi?**

- **Kel früvi?**

- **Vu dömande?**

- **Jö dömand dö glâs a lâ peş!**

- **Dö glâs a lâ peş Şeftali dondurması...**

¹⁹² Acar Sevim, a.g.m., 224.

"Diyalogların aynen bütün yönleriyle yani gramer hataları, kopukluklar, arada çıkartılan sesler ayıklanmadan sunulduğu da realist eserlerin tipik bir özelliğidir."¹⁹³ Yazar bir düzeltmen değil yalnızca gözlemcidir, doğal ve gerçek olana müdahale etmez.

Romanda tasvirlerdeki ayrıntılardan başka da pekçok somut ayrıntıya rastlarız. Örneğin Periveş Hanım ile Çengi Hanım'ın Çamlıca'ya gelişlerinin anlatıldığı bölümde İstanbul'un ulaşımı hakkında, Bihruz Bey'in Beyoğlu'nda dolaştığı bölümde de o dönem alafranga züppesinin nerelerden giyindiği, nerelerde oturduğu hakkında somut bilgiler ediniriz. Hanımların Çamlıca yolculuklarına bir göz atalım.:

"Hanımların evden çıktıkları zaman kararları Samatya'ya kadar maşiyen inerek oradan demiryoluyla Bakırköy'üne, oradan da Sakızağacı mesiresine gitmek idi. İşte bu karar ile yürürlerken Periveş Hanım: 'Çamlıca bahçesini pek methediyorlar... Bugün de oraya gitsek acaba nasıl olur? ..' yolundaki istimzacına Çengi Hanım tarafından suret-i muvafakatkârânede vaki olan mukabele Sakızağacı kararını Bahçe-i Umumiye tebdil etmiş idi. Bunun üzerine hanımlar hareketlerini tesri ile Aksaray'ın tramvay mevkifine yetiştiler ve hemen hareket etmek üzere bulunan tramvay arabasına çıktılar, oturdular. Üç çeyrek saat sonra Köprübaşı'nda tramvaydan indiler, Köprü'yü geçerek Üsküdar vapuruna girdiler. Vapura girdikten yarım saat sonra da Üsküdar varup iskelesine çıktılar. Beylik ambarın önüne doğru yürümeye başladılar." (A.S., 39-40)

Recaizadenin tek tek aşama aşama süreleriyle bir yerden bir yere nasıl gidildiğini anlattığı bu bölüm tam bir gözlem örneğidir.

Bihruz'un yemek, yatma saatlerini tek tek bildiren ne yediğini, ne giydiğini bütün ayrıntılarıyla okura anlatan Recaizade bu özelliği ile gözlemci, gerçekçi bir roman yazmak amacındadır.

Realizmden bahsederken bazı yazarların realizmi daha çok yöntem bakımından bazılarınısa içerik olarak benimsediklerini söylemiştik. Bu bağlamda yöntem kapsamına

¹⁹³ A.g.m, 224.

giren anlatım tekniklerinden söz etmek ve Recaizade'nin romanını nasıl anlattığından da bahsetmek yerinde olacaktır. Fakat anlatım teknikleri üzerinde daha önce uzun uzun durduğum için burada sadece vardığım sonuçları belirterek Recaizade'nin yöntem olarak ne derece realist olduğuna bakmak istiyorum.

Bilinçakımı tekniğinden başlayacak olursak, bilinçakımı tekniğini belki de dünya da ilk kullanan yazarın Recaizade olduğunu söylüyor Moran.¹⁹⁴ Bilinçakımını psikolojik gerçekçilikte, karakterin iç dünyasını tarafsız ve müdahalesiz sergilemenin en son noktası olarak alırsak **Araba Sevdası** tam anlamıyla realist bir roman olmasa da böylesine çağdaş bir gerçekçilik kaygısı taşımakla bu yoldan oldukça önemli olması gereken bir adım olduğunu söyleyebiliriz. Olması gereken diyorum çünkü gerçekte bu böyle olmamış. Berna Moran bu konu üzerinde durana dek Recaizade'nin bilinçakımı tekniğini kullandığını farkedene ya da bundan etkilenen olmamıştır.

Yöntem konusunda önemli bir ölçüt yazarın nesnelliği ve müdahaleci olmayışıdır. Daha önce yazarın konumunu ele aldığımız bölümde Recaizade'nin Tanzimat yazarları içinde nesnelliğini korumaya çalışmış müdahaleciliği en aza indirmeye çalışmış tek yazar olduğunu söylemiştik. Belki bunları tam olarak gerçekleştiremez. Arada bir yazarın sesini duyarız ama bu Namık Kemal'in her şeyi bilen, müdahaleci, otoriter sesi değildir. Bu nesnellik kaygısındaki bir yazarın eleştirisini ironi yoluyla ortaya koymaya çalışan alaycı ama gizli sesidir.

¹⁹⁴ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış: Ahmet Mithad'tan A.H.Tanpınar'a**, 69.

Batılılaşmaya Yaklaşımı Açısından Araba Sevdası

Araba Sevdası'nı nasıl bir düşüncenin ürünü olduğu sorusundan hareketle ele aldığımız bu bölümde iki ana izlediğimiz var: Birincisi bir toplumsal ikileşme yaratarak sorun haline gelmiş Batılılaşma sorunsalının bu romanda nasıl ele alındığı, ikincisi ise bu Batılılaşma sorunsalı süresinde Recaizade'nin nerede durduğudur.

Araba Sevdası romanı **Felatun Bey ile Rakım Efendi** gibi iki farklı dünya görüşünü temsil eden tiplerin karşılaştırıldığı bir roman değildir. Bihruz Bey onunla tezat yaratacak bir başka tiplerle karşılaştırılarak değil, tek başına ama her yönüyle ele alınır. Romanda gerilimi sağlayan iki farklı tip değil Bihruz Bey'in hayalleri ile gerçeklik arasındaki tezattır. Başından sonuna kadar yanlış anlaşmalar, hayaller, yalanlarla örülmüş olan hikayede ne aşkın ne de Bihruz'un yaşam biçiminin karşılığı vardır gerçek hayattı. Yani en azından üst hikayede iki farklı görüşün çelişkisi sorunu somut olarak ele alınmaz. Ama yine de romanın ardındaki sorunsal Tanzimat döneminin değişmez sorunsalı Batılılaşmadır. 1830'larda başlayan ve hala devam eden bu sorunsal tarihsel süreç içinde çehre değiştirmiş olsa da pek çok romana malzeme olmaya devam eder. Tanzimat dönemindeki batı kavramı ile Cumhuriyet sonrası batı kavramı farklıdır. Coğrafi hedef aynıdır ama hem kafalardaki batı imgesi farklıdır hem de yöntem. Osmanlı toplumundaki batı imgesi ya da batı sorunu başlıbaşına birer tez konusu olacak kadar geniş ve girift konular olduğu için bu konuların ayrıntılarına girmeden **Araba Sevdası**'nın bu sorunsalın hangi vechesine işaret ettiğine ve doğu ve batı düşünce biçimlerini nasıl ele aldığına bakacağız.

Bizde roman batıda olduğu gibi burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin geliştiği sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak çıkmamıştır ortaya. Batı romanından çeviriler ve taklitlerle başlamıştır; yani Batılılaşmanın bir parçası olarak. Batılılaşma aynı zamanda Batılılaşmanın bir parçası olan Türk romanının da ana sorunsalını da belirler. Ve Batılılaşma Türk romanının ana sorunsalını belirlemekte kalmaz aynı zamanda onun işlevini, kuruluşunu ve tiplerini de önemli ölçüde belirler.¹⁹⁵

Araba Sevdası'nın temelini ve baş kahramanını belirleyen sorunsal da Batılılaşmadır, daha iyi bir ifadeyle "Tanzimat'tan sonra aşırı Batılılaşma"¹⁹⁶ dır.

¹⁹⁵ A.g.e., 22.

¹⁹⁶ Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994), 30.

Romanın yazarı yalnızca bu aşırı Batılılaşmayı ve alafranga züppe tipini yermez, aynı zamanda Batılılaşma ile birlikte ortaya çıkan büyük ikileme ve doğu-batı örtüşmezliğine de işaret eder. Hatta iddiayı derinleştirecek olursak "egemen bir epistemolojiyi yadsımadan batı modellerini örnek alarak üretilmiş" Tanzimat dönemi romanının içinde bulunduğu boşluğu görür. ¹⁹⁷

Türk romanının kendiliğinden ve toplumsal, tarihsel bir takım değişikliklerin sonucu olarak değil de Batılılaşmanın bir gereği ya da aracı olarak ortaya çıktığını söylemiştik. Romanın bağlı olduğu Batılılaşma süreci de kendiliğinden ve bağımsız bir gelişimin ürünü değildir. Osmanlıda aşağıda değinilecek bazı zorunluluklar sonucunda farklı bir toplum yapısında gerçekleşen bir sürecin ürünü olan bir toplum modeli benimsenmiş¹⁹⁸ ve o örnek alınarak yeni bir toplum yaratılmaya çalışılmıştır. Böyle bir modelin varlığı bir avantajmış gibi görünebilirse de bunun "Osmanlı devlet adamlarının ve aydınlarının, kendi toplumlarının gerçeklerinden hareket ederek, özgürlük içinde ve karşılaştırmalı bir biçimde geliştirdikleri bir 'model'"¹⁹⁹ olmaması tüm çabayı köksüz ve yapay kılıyordu. Ve bizde Batılılaşma Batı devletlerinin dayattıkları bir eylemler bütünü haline geliyordu.

Günümüzde egemen olan resmi tarih tezine göre özellikle Tanzimat'la birlikte ilerici ve yenilikçi devlet adamları bir reform başlaştırmışlar ve bu reformlar sayesinde toplumun ve devletin ilerlemesini sağlamışlardır. Ama aslında bu "islahat hareket"lerinin mecburiyetler sonucunda gündeme geldiğini unutmamak gerekir.

Timur Tanzimatçı devlet adamlarının, "islahat hareketi" adını verdikleri sürece büyük bir hevesle yada büyük bir inançla girmediklerini Avrupa'nın garantisi altında devletin bütünlüğünü koruyabilmek amacıyla olduklarını söyler.²⁰⁰ Tanzimat aydınlarının söylediklerine baktığımızda da bu yolda işaretler görürüz. Cevdet Paşa, reform vesikaları için "müphem suretle yazılarak Avrupalılara bir vechile ve ehl-i

¹⁹⁷ Jale Parla, a.g.e., 123.

¹⁹⁸ Taner Timur, *Osmanlı Çalışmaları: İlkel Feodalizmden Yarı Sömürge Ekonomisine* 2.bs. (Ankara: İmge Kitabevi, 1996), 86.

¹⁹⁹ A.g.e., 86.

²⁰⁰ A.g.e., 87.

İslama diğ er bir vechile tefsir edilirdi" derken yöneticilerin esprisini açıkça ortaya koyar. Bu aynı zamanda İslami d    n enin egemen olduğu doğu toplumu ile pozitivist d    n enin egemen olduğu batı toplumu arasındaki farklara da işaret eder bir anlamda.

İster resmi tarihi kabul edelim de Tanzimat inançlı ve ilerlemeci bir reform hareketi olsun, ister alternatif g r    leri değerlendirerek Tanzimatın zoraki ve yapay bir hareket olduğu sonucuna varalım burada önemli olan bu sürecin doğurduğu ikilik ya da "ikilemli bir kültür"d r.

Parla'ya göre bizce toplumsal hayatta varlığını kesin olarak sürdüren bu ikilemden edebi alanda yazarlar düzeyinde sözetmek mümkün değildir.²⁰¹ Parla Tanzimatın dünya görüşünün Osmanlı normları ve kültürünün egemen olduğu bir dünya g r    olduğunu "yenilikçi" diye nitelendirilen düzenlemelerin sınırlarını çizmek için en az bu düzenlemeler kadar  zen gösterildiğini ve bu Tanzimat dönemi "yenilikçi" yazarlarının da bu dünya görüşüne sahip olduklarını söyler.²⁰² G r n   te Tanzimat yazarları  nc  ve "yenilikçi"ydiler ama onlar romanlarında "yenilikçi ilkelerin tümünü geleneksel kültürel normlar çerçevesinde, hatta bu normların terimlerine 'tercüme' ederek" tanımlıyorlardı. ²⁰³

Aslında bu Tanzimat döneminin genel bir tavrıydı. Tanzimatı "m lemma" sıfatıyla niteleyen Orhan Okay'a göre "Tanzimat devrinin hususiyetlerinden biride doğu ve batı medeniyetinin, adedlerinin, kültürlerinin birbirine karı masıdır. Buna bir sentezden ziyade eski tabiriyle m lemma demek daha yakı ır. Bir kültür unsurunu benimsemek değil sadece beğenmek, eskiden de vazge ememek, fakat bir terkibe ula amamak. İ te Tanzimat'ın m lemması budur."²⁰⁴

Araba Sevdası'nda bu tavrın yanlışlığını gören Recaizade'nin **Talim-i Edebiyat**'ta yaptığı da budur. Eskiye de korumaya çalışarak ortaya yeni bir eyler koymak. Ama eski ile yeninin  rt   mezliği -ki bu epistemolojik temellerin

²⁰¹ Jale Parla, a.g.e, 11.

²⁰² A.g.e., 12.

²⁰³ A.g.e., 12.

²⁰⁴ Orhan Okay, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithad Efendi** (İstanbul:M.E.B. Yayınları, 1991), 358.

farklılığından kaynaklanır- ortaya günümüzde postmodern diye adlandırılabilir uyumsuz eserlere yol açıyordu. Oysa ki doğruları bildiğine, gerçeğin sorgulanmazlığına inanan Tanzimat yazarı postmodern dünya görüşünden çok uzaktaydı. O ele aldığı doğrulardan birinin bekçiliğini yapıyor, okurunu eğitime amacı taşıyordu. Döneminin asıl karmaşasını farketmeyen Tanzimat yazarı sağlam bir zemine bastığından emin idealist bir yoldan ilerliyordu.

Şimdi de Recaizade'yi ele alalım. O **Araba Sevdası**'nın yazarı olarak "Tanzimatçı"ların düştüğü yanılgının ve çağının kültürel karmaşasının bilincindedir. Yanılgı derken Batı medeniyetinin hangi ekonomik ve sosyal koşullar sonucu doğduğuna dikkat etmeden, varolan egemen doğu epistemolojisinden ayrılmadan bir yenilik hareketine girişilebileceğini, Batıyı yüzeyden taklit ederek Batılılaşılacağına inanmak fikrinden söz ediyoruz. Kabul ettirilmek istenen batı kültürünün dayandığı epistemolojik temel ile Osmanlı kültürünün dayandığı İslama dayalı epistemolojik temel taban tabana zıttı. Bu yaklaşımın izdüşümlerini edebiyat alanında da sürmek mümkündür. "Türk romanı, camiacı bir kültür içinde beslenen idealist bir dünya görüşünün ve bilgi kuramının ürünü olarak doğdu". Ve "ilk Türk romancıları Batı romanlarının ardalanında kendilerinininkinden çok farklı bir epistemoloji bulunduğunu "kavramadan yola çıktılar. Oysa Tanzimat romancılarının gerçeği evrensel ve değişmez kabul eden, kendilerini de bu gerçekliğin bekçisi olarak gören nesnel, idealist ve müdahaleci kişiliklerine karşılık batıda nesnel, pozitivist bir yazar tipi vardı. Zaten Tanzimat romancıları da kendilerine ampirik, pozitivist bilgi kuramı öncesi 18. yüzyıl romantiklerini örnek alırlar. Burada tezat Batılılaşma hareketinin kendisine hedef olarak 19. yüzyılın bilimsel, teknolojik ilerlemelerle Batısını alırken bir hareketin içerisinde yer alan romana örnek olarak bir önceki yüzyılın alınmasıydı.

İlk dönem Tanzimat yazarları bu çelişkiyi bu örtüşmezliği görmeden idealist romanlar yazdılar. Parla'nın deyimiyle otoriter birer baba oldular. Ta ki Beşir Fuad adlı bir oğul gerçekliği yakalamak isteyene dek. Beşir Fuad Batı'nın bilgi kuramını benimsemeyen batılılaşma olmayacağını görmüştü. Bu ise "varolan her şeyin gelenek, kültür ve en önemlisi dini inançların yeniden gözden geçirilmesini gerektiriyordu."²⁰⁵ İkarus edasıyla intihar eden Beşir Fuad'ın düşüncelerini incelemeyeceğiz. Burada önemli olan onun bu bilinçlenme yolunda attığı adım ve Recaizade'nin **Araba Sevdası**'yla onun yanında yer almasıdır.

²⁰⁵ Jale Parla, a.g.e., 95.

Realizmi savunurken herhangi bir biçimsel kaygıyı değilde epistemolojik temelini tartışan Beşir Fuad'dan sonra Recaizade Araba Sevdası'yla epistemolojik kaygılar taşır. Recaizade Araba Sevdası'nda kendine dek yazılan romanları epistemolojik temelini sorgulamıştır. Bu sorgulamayı tam da bu farklı epistemolojilerin arasındaki boşluğa düşmüş bir karakterin hikayesi etrafında yapar. "Bu romanla sanki ilk kez uzlaşmasına olanak olmayan iki epistemolojik sistemin varlığı algılanmış ve bu ikiliğin neden olabileceği karmaşaya işaret edilmiştir."²⁰⁶ Bu sorgulama metinsel bir düzeyde yapılmış, bu iki sistemin birlikte varolamayacağı fikrinden hareketle, matematiksel bir iptal işlemi gibi tüm roman boyunca farklı üsluplar birbirini hiçler ve geriye birşey kalmaz.

Bu iki farklı bilgi kuramının dolayısıyla Batı ve Doğunun örtüşmediğini ve buluşma noktalarında büyük bir boşluk olduğunu gören Recaizade "tüm eylemleri eylemsizliğe tüm öykünmeleri başarısızlığa, duyguyu abes duygusallığa ve düşü (ki yaratıcılığında içerir) yokluğa dönüştüren"²⁰⁷ bir roman yazar.

Daha önceki bölümlerde Recaizade'nin kullandığı anlatım tekniklerini incelemiş, parodilerden ve göndermelerden söz etmiştik. Tüm bunlar bağlamında Recaizade'nin yaptığı bütün göndermeler içinde, kendine de gönderme yaptığını ve yazılış mantığını sorguladığını söyleyebiliriz.

"Türk romanının henüz ne denli kaygan bir zeminde yazıldığını belirtmek için, her an karşıt iki epistemoloji arasındaki o ince çizgiden boşluğa yuvarlanabilceği duygusu ayakta tutar. Bu 'her an yuvarlanıp yitme' duygusu Recaizade Ekrem, romanını oluşturan izlekleri, kişileri, nesneleri, ilişkileri ve hatta üslubu durmaksızın hiçleyerek uyandırır; Araba Sevdası'nda arabalar yokolur, sevdalar yiter, sevgili kayıplara karışır, metinler buruşturulmuş kağıtlar üzerinde boşluğa atılır, ilişkiler (özellikle de Bihruz'un annesiyle ve hocasıyla ilişkisi) çıkar ilişkilerine dönüşür, eylemler, Çamlıca'daki arabaların döne döne gidişini yineleyen' muttasıl ve müselsel devreden zencir-i müteharrik' gibi hiç bir yere ulaşamayan, bir kısır döngüyü, sanki aynı abes merkezi zincirlenmişcesine tekrarlayan eylemlerdir. Romanın sonunda iki sözcük ayakta kalır: YAZIK ve PARDON. Arabanın satılmasına 'yazık' diye hayıflanana Periveş Hanım'a,

²⁰⁶ A.g.e., 103.

²⁰⁷ A.g.e., 105.

bu ulaşılmaz sevgiliye, Bihruz Beye'in 'pardon'dan başka diyecek sözü kalmamıştır. Oysa Bihruz, roman boyunca söyleyecek ne sözler aramış, bulmuş ve yazmıştı. Bu özü, tüm yazılanları kapsayan bir özü müdür?"²⁰⁸

Recaizade bu kasıtlı anlam boşluklarını, yokluk, hiçlik hissini pek çok ilginç farklı anlatım tekniği ile sağlar. Daha önce ele alınan bu teknikleri burada tekrar sözkonusu etmeden bunlardan ve Jale Parla'nın incelemesinden yola çıkarak vardığımız sonucu Recaizade'nin konumunu bu defa da Batılılaşma sorunsalına bakışı açısından belirlemek için belirtelim.

Recaizade Ekrem Tanzimat romancıları arasında bir istisnadır, tüm Tanzimat dönemini kapsayan bir boşluğu farketmiş bir yazar, okuruna müdahale etmeyen nesnel olma çabasında bir yazardır. Diğer Tanzimat yazarları gibi idealist, reformist bir öncülük, bekçilik çabasında değil varolan bir karmaşayı sergilemek niyetindedir. Bu bağlamda modernist diyebileceğimiz Recaizade hem dönemini, hem metnini, hem de kendini sorgulamıştır.

Recaizade'nin Batılılaşma sorunsalındaki genel tavrını ve yazar olarak konumunu inceledik. Onun bu sorunsala bir de daha mikro düzeyde, romanın içeriği bağlamında yaklaşımı sözkonusudur. Dönemin en önemli sorunu doğu-batı örtüşmezliği sorununu farkederek buna işaret eden bir roman yazan Recaizade bu romanında ... batılılaşma sorunsalının baş kahramanını "aşırı batılılaşmış" alafranga züppe tipini konu eder.

Tanzimat romanında Ahmet Midhat'ın **Felatun Bey ve Rakım Efendi**'siyle başlayan gelenekte üst sınıf erkeklerde ortaya çıkan "aşırı-Batılılaşma" "hastalığı" eleştirilir. Ahmet Midhat'ta iki farklı tipin tezatı ilk defa ele alınır. Bu tiplerden biri klasik ifadesini **Araba Sevdası**'nda bulur. "Bihruz Bey örnek bir Batılılaşmış züppedir"²⁰⁹ Roman Tanzimat sonrası bazı yeni sınıfların takındığı yüzeysel Batılılaşma tavrını yerer. Bihruz Bey her açıdan iki arada kalmıştır. "İnsanı kavuran Osmanlı klâsik eğitiminden geçmediği gibi, Batı beşeri ilimlerinden de birşey anlamamaktadır".²¹⁰ Onun tutkunluğu Batı medeniyetinin maddi yönünedir. Çok şık

²⁰⁸ A.g.e., 106.

²⁰⁹ Şerif Mardin, a.g.e., 35.

²¹⁰ A.g.e., 37.

arabası, yabancı markalı giysileri, özel **salle a manger**'si, Fransızca öğretmeni ve bir de laf aralarına Fransızca ibareler sokmak yeterlidir Batılı, çağdaş bir insan olmak için.

Eski Türk geleneklerini, Türkçeyi aşağılayan Bihruz toplumun çoğunluğunu oluşturan "halk" kesimini tanımaz. Kök ve kimlik yoksunluğu en temel özellikleridir Bihruz'un. Ait olduğu toplumun değer yargılarını, kültürünü bilmez, bilse bile yadsır oysa yeni değer yargıları, yeni bir kültür ile bütünleşmekten de acizdir. O Recaizade'nin makro düzeyde varlığını farketmediği boşluğa düşmüş bir karakterdir. Doğu ve batı epistemolojileri ya da "Avrupa" ve Osmanlı kültürü arasındaki uçurum Bihruz Bey gibi nice arada kalmışla doludur.

Recaizade alafrangalıktan bir illet olarak sözeder romanında:

"..... rical evlâdının kabiliyetlerine sırayet eden alafrangalık illetine hasbel-istidad..." (A. S. 146)

Romanda Tanzimat sonrası yüzeysel Batılılaşmanın tüm unsurlarına rastlarız.

Tanpınarın

"Bu saydığımız şeyler arasında kıyafetin değişmesi ile devlet müesseselerinin Avrupalıca yeniden kurulması bilhassa mühimdi. Bunlar cemiyetin manzarasını, yaşayış tarzını değıştiren, taklid tarzında olsa bile yeni bir zihniyetin ve yeni modaların hayata girmesi neticesini doğuran hareketlerdi. Böylece o zamana kadar çok dar bir sahada yapılması düşünülmüş düzenleme işi birdenbire cemiyetin hayatında geniş bir değışiklik hâline girer. Alaturka mûsikinin bile hoş görülmediğı bir şehir içinde birdenbire ecnebî havaları çalarak geçit yapan askerî bandoya tesadüf edilmeğe başlar. Büyük ihtilâl ordularında olduğu gibi trampet çalan küçük çocuklar bu bandonun başında yürür. Seyyah Mac- Farlane, hâtırâtında istanbul sokaklarında gezerken duyduğu bir İtalyan parçasından nasıl şaşırdığını anlatır ve aynı bandodan kendi memleketi olan İskoçya havalarını da dinlediğini söyler Daha 1812'de muasır hayatın bir çok hususiyetlerini ihtiva eden Beyoğlu'nda garp usulü lokanta, kahve ve oteller açılmağa başlar. Saraylarda, vezir ikametgâhlarında Avrupalı mobilya ve Avrupa eşyası belli başlı bir yer alır. Asırlarca işlene işlene tekâmül etmiş bir zevkle döşenmiş sofalar ve odalar yerine orta halli bir Avrupa burjüvasının ikametgâhını andıran belirsiz zevkli bir mobilya ve dekor ortasında, imparatorluğun bir asırdan beri peşinde koştuğı askerî ıshalatı temine

muvaffak olan hükümdar, Avrupa saraylarını taklit eden birtakım yeni merasim ve hakikatte mâzi ile mukayese edilirse, çok fakir bir debdebe içinde yaşamağa başlar."²¹¹

sözleriyle anlattığı bir yaşam tarzı tüm ayrıntılarıyla ele alınır **Araba Sevdası**'nda. Bihruz yemek yiyişi, giyinişi hatta aşkı ile tam bir alafranga züppedir. Okur hem bu karakter sayesinde bir döneme damgasını vurmuş bir sosyal sınıfı her yönüyle tanır hem de bu davranışların yapaylığını ve gerçeklerle örtüşmezliğini görerek güler Bihruz'a. Bu gülüş derin bir toplumsal yergiye işaret eder.

²¹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., 69-70.

SONUÇ

Recaizade Mahmut Ekrem 1870'li yıllarda eserler vermeye başlamış Tanzimat'ın ikinci dönem edebiyatçılarından. Namık Kemal edebiyatımıza asıl yeniliği Şinasi ve Hamit'in getirdiklerini, kendisinin arada bir "hatt-ı ittisal" olduğunu söyler. Kemal, Şinasi ile Hamit arasında nasıl bir birleştirici çizgi oluşturmuşsa Namık Kemal'den yedi yaş küçük Hamit'den dört yaş büyük olan Recaizade de onların arasında bir birleştirici çizgi olmuştur. "Şinasi'den sonra ikinci nesil olan Namık Kemal'in yaptığı yenilik onun varlığıyla Kemal-Ekrem-Hamit mektebi olacaktır."²¹² Aslında Ekrem, Şinasi, Kemal ve Hamit'den örneklerle desteklediği, bir anlamda onların pratikte verdikleri eserlerin oluşturduğu yeni edebiyat akımını kuramsal bir düzlemde ele alarak edebiyatımızı kendi estetik ve teorik kurallarına kavuşturmaya çalışmıştır. Onun bu çalışması -ki bir okul kitabı olması vasıtasıyla yeni yetişen nesillere de rehberlik etmiştir- edebiyata yeni bir yaklaşımı iyice belirginleştiriyor ve eski ile yeni arasındaki sınırı çiziyordu.

Osmanlı devlet biçiminden kaynaklanan uygulama sonucunda Osmanlı toplumu iki sınıftan oluşuyordu. Bunlar yönetici sınıf yani askeri, sivil, ulema kesim ve yönetilen sınıf (reaya) yani esnafı, tüccarı ve köylüsüyle geniş bir halk sınıfıydı. Bu toplumsal yapının sonucu da yönetici seçkin sınıf ile yönetilen sınıf arasındaki kopukluktu. Osmanlı Edebiyatı sözkonusu edildiğinde ilk olarak yine bu kopukluğa işaret eden Divan ve Halk Edebiyatı ayırımından sözedilir.

Bu iki farklı sınıfın paylaştıkları, çocuklukta aynı masalları dinlemek ya da İslam normlarına bağlı olmak gibi ortak bir kültür de vardı. Geleneksel toplum yapısı, ortak dini ideoloji ve birebir örtüşmese de yine de varolan bazı ortak kültür motifleri bu iki kesimin tamamen yabancılaşmasını sınırlıyordu.²¹³

Ama 1839 Gülhane Hatt-ı Hümayunu ile başlayan yeni bir girişim, Tanzimat, varolan kopukluğu hemen her alana yayıyor ve uçurumu derinleştiriyordu. Osmanlının çöküşünü durdurmak isteyen yöneticiler Avrupa ülkelerinin de baskısıyla çeşitli alanlarda pragmatik reform hareketlerine

²¹²Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., 475.

²¹³ Berna Moran, a.g.e., 13

giriştiler. Tanzimatın en basit anlamıyla esasý Batý kurumlarının taklit edilerek bizde uygulanmasıydý. şimdi artık egemen İslam ideolojisinin karşısında yeni bir ideoloji "Batıcılık" vardı. Böylece Batılılaşma hareketi bir yönüyle toplumun temelindeki ideolojik bütünlüğü bozmak suretiyle varolan kopukluğu derinleştirir.

“Kendilerini geleneklerine bağı uygar birer Müslüman olarak gören Osmanlı aydınlarına göre hem Batıyı örnek alarak çağdaşlaşmak hem de dinine bağı bir Osmanlı olarak kalmak mümkündü”.²¹⁴ Tanzimat yazarları özelinde söyleyecek olursak, bu yazarlar Osmanlı kültürünün mutlak egemenliğinde yapılacak batıcı yeniliklerin toplumca sindirilebileceğı ve sorunsuz olarak içselleştirilebileceğı fikrindeydiler. Onların bu görüşleri yine batılılaşmanın bir parçası olarak benimsenmiş, batı modellerine göre yazdıkları romanlarında da hakimdir. Romanlarında geleneksel kültürü yüceltıyor, çağdaşlaşmak gereğini de belirtiyor ama sınırı aşan batı özentilerini acımasızca eleştiriyorlardı. Kısacası onların yenilik fikrinin ardında kısıtlayıcı, belirleyici ve zemin oluşturunca bir Osmanlı kültürü vardı. Tanzimat yazarlarının farketmedikleri benimsenecek Batı kültürünün ardalanındaki bilgi kuramı ile Osmanlı kültürünün benimsediğı islam egemen bilgi kuramının uyuşmazlığıydı. Tıpkı Osmanlı devlet adamlarının çöken ekonomik yapıyı kurtarmak için batıyı taklit etmek gereğini savunurken Batı sanayinin hangi ekonomik ve toplumsal koşullar sonucu doğduğı, liberal bir ekonominin toplumsal dinamikler sonucu kendiliğinden uygulama alanı bulması gerektiğı gibi temel sorunları farketmemeleri gibi.

Sonuçta epistemolojik ve toplumsal temelleri gözönüne alınmasa da böyle bir hareket başlamış, pek çok alanda pratik yenilikler yapılmıştır ama bir diğeryönüyle batılılaşma yalnızca batılı yaşam tarzının taklit ve moda yoluyla Osmanlı toplumuna girmesidir.

“Beyoğlu’nda umuma açılmış Avrupakari müesseseler, terziler, manifatura tüccarları, tuvalet eşyası ve mobilya satan dükkânlar, bilhassa Kırım harbinden sonra Müslüman halkın daha sık uğradığı yerleş olur. Devrin gazetelerinde görülen ilânlar her gün Avrupa’da yeni bir modanın girdiğini gösterir. Bugün Büyükdere’de kotra yarışı yapılıyor, ertesi günü İngiliz usulü mobilya satılıyor, daha bir başka seferinde, ecnebî bir kadının ‘piyano deneni ve bizim kanuna benzeyen bir çalgıyı’ istenirse ‘haremlerde’

²¹⁴ A.g.e., 19.

öğreteceği ilân ediliyordu. Türk ricâlinin de bulunduğu sefâret balolarının, süvarelerin havadisleri ağızdan ağıza naklediliyordu.”²¹⁵

Bu yaşam tarzıyla birlikte bir yanda Osmanlı gelenekleri de sürüp gitmekteydi. Batılılaşma yaygınlaşsa da üst sınıf da ne tam anlamıyla Batılı ne de Osmanlıydı. Aydınlar ise hangi görüşte olurlarsa olsunlar iki uygarlık arasında bocalar gibiydiler. Gibiydiler diyoruz çünkü aslında Tanzimat'ın dünya görüşü daha önce de belirttiğimiz gibi Osmanlı normları ve kültürünün egemen olduğu bir dünya görüşüydü.

Tanzimattan sonra eski düşünce yapısı ile devam eden medreselerden yetişen bir kuşağın yanında, yeni açılan Tanzimat okullarından idealleri ve dünya görüşleri tamamen farklı bir kuşak yetişmeye başlamıştı. Bu iki kuşak daima çatışıyor ve galip çıkan ağırlıklı olarak medrese kuşağı oluyordu.

Çatışmalarda kim galip gelirse gelsin artık iki farklı dünya görüşü, çatışan iki grup vardı. Batı ile Doğu'yu birlikte yaşama çabası yalnız devlet kurumlarında değil diğer üstyapı kurumlarında da farklı değerleri yansıtan bir ikilik yaratmıştır. Artık Osmanlı toplumunda izleri cumhuriyetten sonra da sürülecek bir eski ahlak/ yeni ahlak; eski eğitim/ yeni eğitim, eski aile tipi/ yeni aile tipi, eski edebiyat/ yeni edebiyat ayrımı başlamıştı.²¹⁶

İşte **Talim-i Edebiyat** da böyle bir ikili karşıtlıklar toplumunda eski edebiyat yeni edebiyat çatışmasını tam bir kamplaşmaya götürüyordu. Ve Bihruz böyle bir toplumun batı kanadının bilinçsizce aşırı batılılaşan ucunu temsil ediyordu.

Neydi **Talim-i Edebiyat**'ın eleştirdiği eski edebiyat ve ona alternatif olarak ne sunuyordu Recaizade?

Osmanlı geleneksel retorisi İslam retorisinin bir uzantısıydı. İslam retorik bilimi Arap şairlerinin edebiyat eleştirisinin ölçütlerini ortaya koyma yolundaki ilk girişimlerinden doğmuştur. Bu girişimler gelişmiş bir dil çözümlemesine dönüşecek olan bir edebiyat kuramı doğurmuştur. Bu edebiyat kuramı hem edebi

²¹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., 131.

²¹⁶ Berna Moran, a.g.e., 21.

bir değerlendirme hem de Kur'anı yorumlamak için bir araç olarak kullanılmıştır. Retorik İşlami edebiyatın bir parçası olarak kabul edildiğinden işlevi ya da değeri üzerinde bir sorgulama yapılmamıştır. Osmanlı alim ve edebiyatçıları da islam retorikini sorgusuz almış ve bir ayırım yapmadan hem dilin hem de edebiyatın anahtarını retorikte aramıştır. İşlam retorik bilimi 14. yüzyılda **Telhis**'te özetlenen kurallara indirgenmiştir ve **Telhis** bizde de medrese eğitiminin kşetaşlarından birini oluşturmuştur.

Osmanlıda iki retorik geleneği vardı birincisi yukarıda sözünü ettiğimiz medresede gelişen gelenek, ikincisi de bu defa Fars edebiyatı etkisinde gelişen medrese dışı gelenek. Her ikisi de başka geleneklerin baskısı ve etkisi altındaydı.

Tanzimattan sonraysa özellikle 1890'lardan sonra Batılılaşma hareketi çerçevesinde Osmanlı edebiyatına yeni türler girmeye başlamış, eviri yoluyla batı edebiyatıyla tanışan okur okuma alışkanlığı kazanmış, yazarlarsa önceleri uyarlamalar daha sonra da telif eserlerle batı edebiyatını örnek aldıkları eserler vermeye başlamışlardı. Edebiyat tarihçileri bu dönemde gelişen yeni tarz edebiyata Tanzimat Edebiyatı (1859- 1895) adı verirler. Bu defa da söz konusu olan Batının etkisiydi.

Talim-i Edebiyat bu yeni edebiyat akımının örnekleri yazılmaya başlandıktan sonra yazılmış bir edebiyat kuramı kitabıdır. nce rnekler verilmiş, ardından bu tarzın bir manifestosu yazılmış gibidir. Ama **Talim-i Edebiyat**'tan önce edebiyatı tanımlamayı hedefleyen ve bu yolda bir makale yazan Namık Kemal'dir. Kemal varolan klasik belagatın dilimizi Arap ve Fars egemenliğine soktuğunu, Osmanlı edebiyatı için bir kuramın hatta ulusal bir edebiyatın gelişmesini engellediğini görmüş kendimize ait bir kuram ihtiyaının altını çizmiştir. Edebiyatın tanımı ve edebiyat eleştirisinde Kemal'in çizgisi ve etkisinde olan Recaizade de bu ihtiyaçtan yola çıkarak edebiyatı tanımlamayı hedefleyen bir okulun bakış açısını temsil eden, pratikte örnekleri verilmiş yeni bir edebiyatın kurallarını ve poetikasını belirleyen -ki bu o edebiyatın kuramının oluşturulması anlamına geliyordu- bir kitap yazma içine girişir. Aslında pratikte kitabın yazılma sebebi bir ders kitabı oluşturmaksa da onun diğer özellikleri bunu neredeyse unutturur.

Bu kitabın yazılmasıyla edebiyatın standartları belirlenecek ve böylece yazarların pek çok alanda değerleri değişmiş olan bir topluluğa uygun eserler vermesi sağlanacaktı. Yazarlara bu bağlamda bir hizmet sunan Recaizade, Namık

Kemal, Şinasi ve Abdülhak Hamit'ten bol bol örnekler verdiği kitabıyla yeni edebiyatın hem kuramcılığını, hem öğreticiliğini hem de tanıtıcılığını yapacaktı.

Namık Kemal ulusal bir edebiyatın ve bu ulusal edebiyatın kuramının yapılması sorununa ulus olmak bağlamında yaklaşır. Recaizade ise ulusal bir edebiyat kuramı peşindeyken daha çok estetik kaygılar taşır. Christopher Ferrard Recaizade için bir ulus devletinde ulusal bir edebiyat yaratmaya kararlı bir modernist tanımını kullanır.²¹⁷

Sonuç bölümünün başında kısaca ele almaya çalıştığımız 19. yüzyıl Osmanlı toplumsal ve kurumsal değişimi daha doğrusu toplumsal ve kurumsal batılılaşması bağlamında Ekrem'in böyle bir kitap yazmak için kendisine Fransa'dan bir esin araması ve bir ders kitabını alarak onun içerdiği kuramı uyarlama çabası şaşırtıcı değildir. Tanzimattan sonra yazarlar yeni türlerde önceleri batıdan çeviri, uyarlama ve taklit yoluna giderken yeni açılan okullarda okutulacak ders kitapları için de bu yöntem kullanılıyor, çoğu zaman yazarı bile belirtilmeden pek çok Fransızca ders kitabı çevriliyordu.

Ekrem bir ulusun edebiyatının kuramının kendisine ait olması gerektiğini savunmasına rağmen bu defa da bir başka edebi geleneğin kitabına uzanıyordu. İki farklı edebi geleneği ele alarak bir kuram oluşturacağını düşünen Ekrem bu noktada Tanzimatçıların doğu ve batı epistemolojilerinin ne denli farklı olduğunu farketmeme yanlıgılarına düşer. Fakat Recaizade'nin **Talim-i Edebiyat**'ta yaptığı bilinçsiz bir çaba değildir. O yerleşik edebi geleneğimizi yadsıyarak batıdan birşeyleri aynen alma yoluna gitmez. Metodoloji bölümünde ortaya koymaya çalıştığımız gibi Recaizade'nin kitabı doğrudan bir çeviri değildir ve “batı kaynaklı fikirleri egemen doğu edebi geleneğinin içine nasıl yerleştirebilirim, iki geleneğin sentezine ulaşabilir miyim?” türünden kaygıların varlığı kendisini hissettirir.

Recaizade'nin taklit etmeme, aynen alımlamama kaygılarının yanında yerleşik edebi geleneği de koruma çabası olduğunu yine metodoloji bölümünde ele almıştık. **Talim-i Edebiyatı** yazarken Recaizade radikal bir değişim yapmamış, okuruna kolay ulaşmasının da bir yolu olarak gördüğü için varolan edebi çerçevenin içinde daha önce hiç ele alınmamış konuları gündeme getirmiştir. Tüm bu kaygılara rağmen **Talim-i Edebiyat**'ın özellikle zihnin

²¹⁷ Christopher Ferrard, a.g.t., 220.

edebiyattaki işlevi konusunun ele alındığı birinci bölümünde tutarsızlıklar, yetersiz açıklamalar göze çarpar. Bu birinci bölümde Recaizade daha önce hiç ele alınmamış konuları (edebiyatta düşüncenin önemi, zihinsel yetilerin edebiyattaki işlevleri) inceler ama onlara yeterli açıklamayı getiremez.

Talim-i Edebiyat'ın eksikliklerinin bir çoğu Ekrem'in Batı ülkelerinde dilin işlevini ve edebi dilin rolünü yanlış anlamasından kaynaklanır. Bu yanlış anlamayı tamamen farklı epistemolojik temeller üzerine kurulmuş iki farklı toplumun farkı edebi geleneklerin örtüşmezliğine bağlayabiliriz. Bu tezin ana eksenlerinden birini oluşturan doğu-batı paradigması bağlamında düşünürsek **Talim-i Edebiyat**'la Recaizade doğu ve batının kesişme noktasındaki boşluğa doğru gitmiştir. Boşluğa düşmüştür demiyoruz çünkü ileride sözedeceğimiz gibi bu boşluğa düşen Bihruz ve Bihruz gibi bilinçsiz batılılaşma çabasına girenlerdir. Recaizade temkinli davranarak bir ortak zemin bulmaya çalışmış olsa da bu boşluğun varlığını ve onun bu boşluğa düşme tehlikesini ortadan kaldırmaz.

Talim-i Edebiyat'ın başarısı geleneksel yaklaşımın temel kaygısı olan biçime değil de içeriğe önem vererek fikrin önemini vurgulamasıdır. **Talim-i Edebiyat** ayrıca bir Osmanlı edebi kuramının boşluğunu doldurmaya çalışarak bu alanda yapılacak diğer çalışmalara örneklik ediyor bir anlamda da yeni edebiyatı savunanları bir çatı altında topluyordu.

Talim-i Edebiyat'la batıdan aktarsın aktarmasın edebi bir görüş ortaya koyan ve kitabına alıntılıdığı örneklerle de ayrıntılı bir edebiyat eleştirisi yapan Recaizade'nin kendisi bu görüşe uygun eserler vermemiştir. En çok şiir türünde eserler vermiş olan, alışılmış hayaller ve fikirlerle romantik şiirler yazan Recaizade kitabına kendi şiirlerinden hiç bir örnek almamıştır. Alsaydı onları da pek çok yönden eleştirmesi gerekecekti. Bireysel duygularla ilgilenen Recaizade şiirleri konusunda iddialı değildir. Recaizade'nin hikayeleri de bu çizgidedir. “Şemsa” ve “Muhsin Bey” adlı hikayeleri dokunaklı olmanın ötesine gitmez. Tanpınar'ın deyimiyle “O gerek şiirinde, gerek nesirde siyah, uzun matem elbiseleri içinde ağlamaklı Elëgre, bir tabutun başında saçları dağınık inler beytinin peşindedir”²¹⁸ Zaten edebiyatla ilgili düşüncelerine yer verdiği diğer kitaplarında söyledikleriyle **Talim-i Edebiyat**'taki düşünceleri örtüşmez. Recaizade böyle bir edebiyat kuramı oluştururken neden farklı bir çizgide eserler

²¹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e, 489.

vermiştir sorusu ne kadar yerinde bir soru olur. Ama bu soru akla farklı okur gruplarına seslenmiş olabileceği ya da şiir yazarken sadece kendi duygularını gözönünde tuttuğu.

Şiirlerinde aşka ve kadına çok yer veren Recaizade daha sonra **Araba Sevdası**'nda aşkın da şiirin de parodisini yapar. Parodisini yaptığı aşk da daha önce şiirlerine konu olan romantik aşktır. Şiirinin ağlamaklı tavrını ironik bir dille eleştirir **Araba Sevdası**'nda.

Talim-i Edebiyat'a tezin diğer ekseni olan edebi akımlar ve kuramlar ekseninden bakıldığında romantizmden söz etmek gerekecektir. Şiirleri ve şiir hakkında diğer söyledikleri büyük ölçüde romantizm çizgisinde olan Recaizade'nin **Talim-i Edebiyatı**'nda da romantizmden izler vardır. **Talim-i Edebiyat** zaten tamamen romantiklerden esinlenen tanzimat dönemi edebiyatının estetiğini yapıyordu ki bu zaten doğal bir romantizm çizgisi yaratır kitapta.

Recaizade bu bağlamda da **Araba Sevdası**'yla ayrılır kendi görüşlerinden. Özellikle yazarın konumu açısından **Talim-i Edebiyat**'ta tamamen romantik görüşler ortaya koyan Ekrem yazarın öğretici ve müdahaleci olması gerektiğini söyler. **Talim-i Edebiyat**'ta sözünü ettiği iyiyi sevdirep, kötünden nefret ettiren, doğruları bilen yazar tipik bir Tanzimat yazarıdır. Tipik bir tanzimat yazarıysa otoriter, müdahaleci romanda varlığını hissettiren öznel bir yazardır. Oysa **Araba Sevdası**'nın Recaizadesi en azından yazarın konumu bağlamında tam bir realisttir. **Araba Sevdası**'nda nesnel olmaya çalışan Recaizade okurlarla kahramanı arasına girmez. Eleştirisini anlatım tekniklerinden yararlanarak yapmak Namık Kemal'in duygularını hissettiren tavrından çok farklıdır. **Talim-i Edebiyat**'ta ortaya koyulan yazar tipi her yönüyle Namık Kemal'i yani tipik bir Tanzimat yazarını çağırıştırır. Recaizade'yi ise tipik bir Tanzimat yazarı olarak ele alamayız. O Tanzimatla Servet-i Fünun arasında bir geçiş döneminin yazarıdır. Özellikle **Araba Sevdası**'yla roman konusunda büyük bir atılım yapar. Recaizade teknik ve içerik olarak realist bu romanıyla, yazar olarak konumuyla tamamen ayrılır Tanzimat yazarlarından.

Talim- i Edebiyat'ta bir dönemin edebiyatını kuramlaştırmaya çalışan Recaizade edebi eserleriyle bu kuramla örtüşmez.

Romantizm- realizm konusuna dönecek olursak edebiyat tarihine “Hayaliyyun-Hakikiyyun” tartışması olarak geçen fikir ayrılığından kısaca söz etmek gerekecektir.

Başta Namık Kemal olmak üzere ilk Tanzimatçı yazarların çoğu romantiklere hayrandılar ve Tanzimat edebiyatı ilhamını özellikle Fransız Romantiklerinden alır. Fakat ilk Türk pozitivist olarak anılan Beşir Fuad **Victor Hugo** adlı eserinde romantikleri sert bir eleştiriye tabi tutacaktır. Edebiyatta asıl önemli olan gerçeğin çıplak ifadesidir. Beşir Fuad'a göre ve bunu da Hakikiyyûn (realizm) gerçekleştirmiştir. Beşir Fuad şiirde de romanda aradığı şeyleri arar. Bu konuda Menemenlizade Tahirle Beşir Fuad uzun süren bir polemige girişmişlerdir. Tahir Bey'in itirazı şiirin gerçeklerden bahsetmesi konusudur. Ona göre hayal, teşbih, istiare olmadan şiir olamaz. Beşir Fuad bunlara karşı olmadığını fakat teşbih, istiare, hayallerin de tabii ve gerçeğe uygun olması, başka bir dile çevrildiğinde değerinden birşey kaybetmemesi gerektiğini söyler. bu tartışma bu tezin konusu açısından ilginçtir. Çünkü **Talim-i Edebiyat**'ta üzerinde ısrarla durduğu hakikat kavramı ve edebiyat eserinin gerçekleri yansıtması gerektiği fikri tam da Beşir Fuad'ın söyledikleriyle örtüşür. Aynı Recaizade **Talim-i Edebiyat**'tan beş yıl sonra Menemenlizade Tahir'in Elhan adlı şiir kitabını ele aldığı kitabında (**Takdir-i Elhan**) bu defa şiirin hakikatin ifadesi olmadığını söyler. Aslında yazdığı romantik şiirler yüzünden Beşir Fuad tarafından eleştirilen Recaizade **Talim-i Edebiyat**'taki bazı düşünceleriyle Beşir Fuad'la ortak görüşleri paylaşır. Özellikle romantizm-realizm konusunda Fuad'ın en çok tartıştığı Tanzimat yazarlarından biriydi Recaizade. Tüm bu kavgaya rağmen Beşir Fuad öldükten sonra yazdığı gerçekçi romanı **Araba Sevdası**'yla onun yanında yerini alır.

Edebiyat akımlarından söz ederken o dönemde bizde bu akımların ancak esinti halinde yansıdığını belirtmek yerinde olacaktır. Söz konusu akımların kuralları kesin çizgilerle benimsenmiş, uygulanmış değildir. "Aynı kişiler her telden çalma hevesindedir".²¹⁹

Biz bu durumun tipik bir örneği Recaizade'de gördük. O bir yandan bireysel ve duygusal şiirlerle romantik edebiyatın örneklerini verirken bir yandan

²¹⁹ Cevdet Kudret, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Edebiyatı”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985) 2: 391.

da gözlem izleri taşıyan realist bir roman yazmıştır. **Talim-i Edebiyat'ta** romantizmin **Araba Sevdası**'nda realizmin izlerini aradığımız bölümlerde de gördük ki Recaizade bu akımlar dan etkilenmiş olmakla beraber bu bozulmu, yorumlanmış bir etkidir.

Tezin iki ana ekseni -edebi kuramlar ve doğu- batı paradigması- bağlamında **Talim-i Edebiyat'la Araba Sevdası'nı** birlikte ele alacak olursak aynı yazarın bu tür olarak farklı iki eserinde birbiriyle uyuşmayan özellikler görürüz. Önemlisi farklı bir yaklaşım sözkonusudur. Tezin yaklaşımı **Talim-i Edebiyat'la Araba Sevdası'nı** karşılaştırmak değildir. İki farklı türden eseri birebir karşılaştırmak çok anlamlı bir çalışma olmazdı. Aslında kuram kitabıyla esere doğrudan bakmak da bir yaklaşım olabilirdiyse de biz bunu yalnızca çok somut bazı noktalardan yaptık. Asıl yapmaya çalıştığımız Tanzimat sonrası Batılılaşma ortamında bu iki eseriyle Recaizade'nin Batı-Doğu paradigması bağlamında nasıl bir tavır aldığını ortaya koyarken bu kitapların kuramsal düzeyde nasıl bir çizgiye sahip olduklarına da bakmaktı.

Talim-i Edebiyat'ta doğu ve batı edebi geleneklerinin birlikte ele alınıp bir senteze ulaşılabileceğini düşünen Recaizade bu tavrıyla tipik bir Tanzimat aydınıdır. Ve bu tavrıyla onun için geleneksel olanı koruyarak yeniyi almak ve egemen epistemolojiye dokunmadan farklı bir epistemolojiye yaslanmış bir geleneğin bizi ilgilendiren, ilgimizi çeken yönlerini alanak bize maletmek mümkündür. Oysa **Araba Sevdası**'nda batı ve doğu epistemolojilerinin örtüşmediği hatta kesişmediğini gören Recaizade artık tipik bir Tanzimat aydını değildir. Yerleşik İslam ideolojisi ve epistemolojisi yadsınmadan yapılan Batılılaşma çabasının doğurduğu boşluğu görmüş ve Jale Parla'nın deyimiyle bu boşlukta hiçbir gerçekliğin tanımlanamayacağından ürkmüştür. **Talim-i Edebiyat'ın** gerçekliğin evrensel, değişmez ve sorgulanamaz bir biçimde var olduğunu yazarında bu gerçekliklerin ve doğruların bekçisi olduğunu savunan bu tavrıyla otoriter baba-yazar kavramına işaret eden Recaizadesi **Araba Sevdası'nın** Türk romanının yazıldığı kaygan zemini vurgulamak için "her an iki epistemoloji arasındaki o ince çizgiden boşluğa yuvarlanabileceği"²²⁰ duyusunu ayakta tutan oğul Recaizadesi çok farklı bir noktadadır.

Talim-i Edebiyat'ta tam anlamıyla olmasa da romantizmden izler vardır ve Recaizade'nin ortaya koyduğu edebi modelin yazarı anlatım tekniği ve konumu açısından romantik bir yazardır. **Araba Sevdası**'nda ise realist

²²⁰ Jale Parla, a.g.e., 106.

kaygılarla hareket eden Recaizade anlatım tekniği ve yazar olarak konumuyla tam bir realisttir.

Recaizade **Araba Sevdası**'nda çağına ve kendisine eleştirel bir gözle bakmasıyla modernist bir yazardır. **Araba Sevdası**'nda birkaç boyutlu bir eleştiri olduğunu göstermiştik. Bihruz'da ete ve kemiğe büründürerek eleştirdiği bu noktalar aslında Recaizade'nin kendisine de göndermedir. Devrinde alafrangalığıyla da eleştirilen Recaizade romantik şiirler yazan, tüm eserleriyle ağlamaklı, hüznü bir edebiyatın peşinde koşan bir şairdir. 1870'li yıllarda Ekrem'in modaya düşkünlüğü, Çamlıca gezileri, hatta bir yaz bununla yetinmeyip Çamlıca yakınlarında bir konak kiralaması gibi kendi yaşamına ait bir çok bilgiler de sözkonusu benzerlikler destekler niteliktedir.

Batılılaşma sorunsalı bağlamında **Araba Sevdası** ve **Talim-i Edebiyat** farklı konumlardadırlar. **Talim-i Edebiyat** Batılılaşma hareketleri çerçevesinde bu idealin bir uzantısı olarak yazılmışken **Araba Sevdası** hem Batılılaşmanın çarpık sonuçlarını konu edinir hem de bu ideale kuşkuyla yaklaşır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki **Araba Sevdası**'nda Recaizade çağdaşları olan Tanzimat yazarlarını eleştirir ama asıl önemli olan kendini ve kendi edebiyat yaklaşımını eleştirmesidir. Bihruz Bey bir anlamda Recaizade'nin kendisidir. Recaizade bu romanda hem döneminin hem kendisinin parodisini yapar. Doğunun ve batının edebi geleneklerini biraraya getirerek bunları bağdaştırmaya ve bir poetika yaratmaya çalıştığı **Talim-i Edebiyat**'ta romantik görüşe ağırlık verir. Realizme daha yakın duran **Araba Sevdası**'nda ise romantik edebiyatla alay eder. İki ayrı medeniyetin yaklaşımlarını birleştirerek oluşturmaya çalıştığı edebiyat kuramı kitabını daha sonra kaleme aldığı uygulama ile, romanı ile yadsır. **Talim-i Edebiyat**'taki romantik ve idealist kuramcının yerini **Araba Sevdası**'nda daha realist ve karamsar romancı almıştır. Fikri düzeydeki idealler uygulamada yıkıma uğramıştır.

KAYNAKÇA

- Abrams, M. H. **The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition**. New York: W.W. Norton and Company, 1953.
- Adams, Hazard. **Critical Theory Since Plato**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1991.
- Akyüz, Kenan. **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**. 6. bs. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1994.
- Alkan, Erdoğan. **Şiir Sanatı: Dünyada ve Türkiye’de Şiir Akımları; Şiirin Temel Sorunları-Kavramları**. İstanbul: Yön Yayıncılık, 1995.
- Ayvazoğlu, Beşir. **Geleneğin Direnişi**. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1996.
- Babbitt, Irving. **Rousseau and Romanticism**. 2.bs. New York: Meridian Books, 1955.
- Bakırcıoğlu, N. Ziya. “Recaizade Mahmut Ekrem: Araba Sevdası”, **Başlangıcından Günümüze Türk Romanı** 3.bs. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1996.
- Berkes, Niyazi. **Türkiye’de Çağdaşlaşma**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1973.
- _____. **Türk Düşününde Batı Sorunu**. İstanbul:[y.y.], 1975
- Bolayır, Ali Ekrem. **Recaizade Mahmut Ekrem Bey: Hayatı ve Eseri**. İstanbul: Darülfünun Edebiyat Medresesi Mezunları Cemiyeti Neşriyatı, 1923.
- Davison, Roderic. “The French Language as a Vehicle for Ottoman Reform in the Nineteenth Century”, **De La Révolution Française à la Turquie d’Atatürk**. İstanbul: İsis, 1990.
- Devellioğlu, Ferit. **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat**. 10. bs. Ankara: Aydın Kitabevi, 1992.

Dino, Güzin. "Tanzimattan Sonra Gerçekçiliğe Doğru". **A.Ü.D.T.C.F. Dergisi** 9, sayı 3. (1951): 189-199.

_____. "‘Araba Sevdası’ Kuruluşu Hakkında Bir Deneme". **A.Ü.D.T.C.F. DERGİSİ** 9, sayı 4. (1951): 381-389.

_____. "Recai-zade Ekrem'in Araba Sevdası Romanında Gerçekçilik". **Türkiyat Mecmuası**, sayı 11. (1954): 57-74.

_____. **Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru**. Ankara: A.Ü.D.T.C.F. Yayınları, 1954.

Enginün, İnci. "Tanzimat Sonrası Çeviriler", **Tanzimatın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu: Bildiriler**. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Başkanlığı, 1991.

[Ertaylan], İsmail Hikmet. **Recaizade Ekrem**. [y.y.]:Kanaat Kütüphanesi, 1932.

Es, Hikmet Feridun. "Kütüphanesinin Üst Rafındaki Küçük Sepet Sandık". **Akşam** No: 9532, 2 Mayıs 1945.

_____. "Araba Sevdası Romanı Nasıl ve Ne Zaman Yazıldı?". **Akşam** No:9533, 3 Mayıs 1945.

_____. "Büyük Bir Edebiyatçının Bilmediğimiz İç Dünyası". **Akşam** No: 9540, 10 Mayıs 1945.

Evin, Ahmet Ö. **Origins and Development of the Turkish Novel**. Minneapolis: Bibliotheca Islamica, 1983.

Ferrard, Christopher. "Ottoman Contributions to Islamic Rhetoric" Doktora tezi. University of Edinburgh, 1979.

_____. "Reca'izade Mahmut Ekrem's Ta'lim-i Edebiyat and its Contribution to Ottoman Literary Criticism". **İ.Ü.E.F.T.D.E.D** 24-25, (1986): 215-233.

- _____. "The Contribution of Reca'izade Mahmut Ekrem's Ta'lim-i Edebiyat to the Development of Ottoman Rhetoric". **Osmanlı Araştırmaları** 6, (1986):139-161.
- Finn, Robert. **Türk Romanı: İlk Dönem; 1872-1900**. Çev: Tomris Uyar. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1984.
- Hacımuftüoğlu, Nasrullah. "Beyan". **İslam Ansiklopedisi**, c.6. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1992.
- _____. "Bedî". **İslam Ansiklopedisi**, c.5. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1992.
- Joad, C.E.M. "Romanticism". **Encyclopaedia of the Social Sciences**, 13. c. New York: The Macmillan Company, 1934.
- Kaplan, Mehmet. "İki Retorik kitabı". **Çağlayan** 26, s. 6 (1943): 4.
- _____, İnci Engünün, Birol Emil, Zeynep Kerman, Hazırlayanlar. **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi**. İstanbul: İ.Ü.E.F. Yayınları, 1979.
- Kerman, Zeynep. "Araba Sevdası". **Prof. Dr. Hakkı Dursun Yıldız Armağanı**. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1995.
- Kılıç, Hulusi. "Belagat". **İslam Ansiklopedisi**, c.5. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1992.
- Kudret, Cevdet. "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatı". **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ansiklopedisi**, c. 9. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985: 388-408.
- Kurgan, Şükrü. **Recaizade Ekrem: Hayatı, Sanatı, Eserleri**. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1954.
- Lefranc, Émile. **Traité Théorique et Pratique de Litterature**. 3 c. Paris: [y.y.], 1837.
- Levend, Agah Sırrı. **Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzimat Edebiyatı**. İstanbul: Marifet Matbaası, 1934.

Mardin, Şerif. **Türk Modernleşmesi**. 3. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Moran, Berna. **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.

_____. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. 7. bs. İstanbul: Cem Yayınevi, 1990.

Namık Kemal. **İntibah**. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1988.

Okay, M. Orhan. **Abdülhak Hamit'in Romantizmi**. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1971.

_____. **İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti: Beşir Fuad**. İstanbul: Dergah Yayınları, [y.y.].

_____. **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi**. İstanbul: M.E.B. Yayınları, 1991.

Onan, Necmettin Halil. **Namık Kemal'in Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi**. Ankara: M.E.B. Yayınları, 1950.

Önertoy, Olcay. **Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı**. Konya: Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1981.

Özön, Mustafa Nihat. **Türkçede Roman**. 2. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

Parla, Jale. **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.

_____. "Sunuş", **La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote**, Miguel de Cervantes Saavedra. Çev. Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Parlatır, İsmail. "Türk Romanında Tipler: Bihruz Bey". **Türk Dili Dergisi**, s. 388-389 (1984):

_____. **Recaizade Mahmut Ekrem: Hayatı- Eserleri - Sanatı**. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995.

Perin, Cevdet. **Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri**. İstanbul: İ.Ü.E.F. Yayınları, 1946.

Recaizade Mahmut Ekrem. **Araba Sevdası**. İstanbul: Alem Matbaası, 1314 [1897].

_____. **Araba Sevdası**. İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1940.

_____. **Araba Sevdası**. [y.y.] İstanbul: (Ahmet Sait Matbaası), 1963.

_____. **Araba Sevdası**. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1985.

_____. **Araba Sevdası**. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları, 1940.

_____. **Çok Bilen Çok Yanılır**. 2. bs. Hazırlayan Mustafa Nihat Özön. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1961

_____. **Pejmürde**. İstanbul: Alem Matbaası, 1331 [1895].

_____. **Takdir-i Elhan**. İstanbul: Mahmut Bey Matbaası, 1302 [1886].

_____. **Takrizat**. İstanbul: Alem Matbaası, 1314 [1897].

_____. **Talim-i Edebiyat**. İstanbul: Mihran Matbaası, 1299 [1882].

_____. **Tefekkür**. İstanbul: Mahmut Bey Matbaası, 1303 [1886].

_____. **Zemzeme I**. Kostantiniyye: Matbaa-yı Ebuzziya, 1299 [1883].

_____. **Zemzeme II**. İstanbul: Matbaa-yı Ebuzziya, 1299 [1883].

_____. **Zemzeme III**. İstanbul: Matbaa-yı E. K. Tevzilyan, 1299 [1883].

Sevim, Acar. "Realist Bir Romanımız: Araba Sevdası". **Türklük Araştırmaları Dergisi**, s.6 (1990): 213-230.

[Sevük], İsmail Habib. **Avrupa Edebiyatı ve Biz: Garp'tanTercümeler**. 2 c. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1941.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1976.

Tansel, Fevziye Abdullah. "Muallim Naci ile Recai-zade Ekrem Arasındaki Münâkaşalar". **Türkiyat Mecmuası**, s.9. (1953): 159-200.

Timur, Taner. "Osmanlı ve Batılılaşma", **Osmanlı Çalışmaları: İlkel Feodalizmden Yarı Sömürge Ekonomisine**. 2. bs. Ankara: İmge Kitabevi, 1996.

Uşaklıgil, Halit Ziya. **Kırk Yıl**. 5 c.. İstanbul: Cumhuriyet Gazete ve Matbaası, 1936

Uraz, Murat. **Recaizade Ekrem: Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Şiirlerinden Parçalar**. İstanbul: Tefeyyüz Kitabevi, 1938.

Wellek, René. **Concepts of Criticism**. 5. bs. Connecticut: Yale University Press, 1969.

Yetiş, Kazım. "Talim-i Edebiyat'ın Rhetorique ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler". Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, 1981.

_____, Hazırlayan. **Ölümünün 100. yıldönümü Münasebetiyle Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**. İstanbul: İ.Ü.E.F.Yayınları, 1989.